

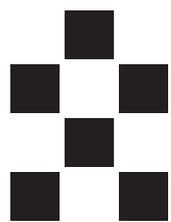
Fondazione
1563

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

MASSIMO ROMERI

Il percorso di Alessandro Casella
dalla Valtellina al Valentino





Fondazione
1563

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

VII – ETÀ E CULTURA DEL BAROCCO (SECOLI XVII-XVIII)

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. 011 4401401 – Fax 011 4401450 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2021-2023

Presidente: Dott. Piero Gastaldo

Vicepresidente: Prof.ssa Blythe Alice Raviola

Consiglieri: Dott.ssa Luisa Papotti, Dott. Stefano Benedetto (2020-2022), Prof. Béla Kapossy (2020-2022)

Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara

Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2018-2020

Presidente: Dott. Piero Gastaldo

Vicepresidente: Prof. Walter Barberis

Consiglieri: Dott.ssa Allegra Alacevich, Dott.ssa Laura Barile, Prof.ssa Blythe Alice Raviola

Direttore: Dott.ssa Anna Cantaluppi

Vicedirettore: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Borse di Alti Studi 2019

Tema del Bando 2019: *Età e Cultura del Barocco (secoli XVII-XVIII)*

Assegnatari: Alessandro Corsi, Alessandra Cosmi, Gianluca Forgiome, Antonio Iommelli, Massimo Romeri, Fulvio Maurilio Accardi

Tutor dei progetti di ricerca: prof. Emanuele Colombo, prof.ssa Lucia Meoni, prof. Francesco Caglioti, prof.ssa Raffella

Morselli, prof. Giuseppe Dardanella, prof. Paolo Cozzo

Cura editoriale: 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808372

7,5 Massimo Romeri, *Il percorso di Alessandro Casella dalla Valtellina al Valentino*

© 2022 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2019 – VII EDIZIONE

Con questa nuova serie di monografie la Fondazione 1563 presenta gli esiti delle ricerche condotte nell'ambito delle borse di Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco, edizione 2019. Il bando, il settimo del Programma sul Barocco, intendeva promuovere studi originali, incentrati sull'*Età e la Cultura del Barocco dei secoli XVII e XVIII*, che approfondissero la cultura locale, di Torino e del territorio piemontese anche in rapporto ad un contesto in scala maggiore e internazionale.

A differenza delle edizioni precedenti dove il focus della ricerca era ben circoscritto (antico/moderno, *historia*, ornamento e decorazione, ritratto, paesaggio), in questo caso si era stabilito di lasciare libero il tema, da articolare a scelta nelle diverse discipline umanistiche, con attenzione al legame tra la dimensione locale e quella globale degli studi. Questa scelta di maggior ampiezza e libertà investigativa trovava ragione allora nella volontà di allargare l'orizzonte di interessi della Fondazione e verificare e misurare le risposte dal mondo della ricerca. Le aspettative non sono state disattese arrivando a selezionare e sostenere sei promettenti ricercatori i cui lavori oggi non solo rivelano grandi doti di studio, ma anche tenacia e determinazione. Sì, perché i tempi di svolgimento di questo ciclo di borse non sono stati davvero dei più fortunati e hanno messo a dura prova resistenza ed entusiasmi.

Le borse assegnate nel novembre del 2019 avrebbero dovuto trovare regolare sviluppo a partire da gennaio 2020, ma la pandemia di Covid-19, piombata a sconvolgere le vite di tutti, è intervenuta anche su questo aspetto: impossibile pensare che i ricercatori potessero lavorare proficuamente solo da remoto in un contesto professionale che allora si scopriva ancora profondamente legato alla fisicità dei luoghi, alla necessità di consultazione di fonti d'archivio di prima mano, di bibliografie di ampia portata consultabili nelle biblioteche specialistiche, di relazioni con i tutor disciplinari, insomma oggettivamente non ancora pronto ad un cambio così repentino dalla metodologia conosciuta. Nell'incertezza di quei momenti le borse sono state prima sospese per poi essere avviate a giugno 2020 e concluse, tra lockdown e proroghe necessarie viste le chiusure a intermittenza degli spazi della cultura e della ricerca, solo a settembre 2021.

È per questo che per noi è occasione davvero lieta e particolarmente significativa pubblicare questi saggi, perché testimoniano l'impegno della Fondazione, dei suoi ricercatori e della sua rete di professionisti culturali a non fermarsi, a difendere il valore della cultura, a tutelare e valorizzare il lavoro intellettuale, anche attraverso le risorse digitali sempre più ampie e accessibili. Ci auguriamo quindi che questi contributi da una parte garantiscano un avanzamento degli studi e un'occasione di visibilità scientifica per gli autori, dall'altra contribuiscano a ribadire l'importanza della ricerca in campo umanistico e del sostegno alle nuove leve di studiosi, sempre in un'ottica di dialogo intergenerazionale e multidisciplinare.

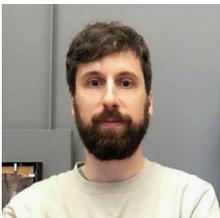
Il Presidente
Piero Gastaldo

MASSIMO ROMERI

**Il percorso di Alessandro Casella
dalla Valtellina al Valentino**

Prefazione

GIUSEPPE DARDANELLO



MASSIMO ROMERI Dopo gli studi in Storia e critica dell'arte all'Università Statale di Milano ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia del Patrimonio Archeologico e Artistico presso l'Università degli Studi di Torino, conseguendo quindi il Premio Giovanni Testori per la critica d'arte. Nel 2019 è borsista per la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo di Torino. I suoi principali campi di ricerca e i suoi studi vertono sull'arte moderna (XVI-XVII secolo), in particolare sulla cultura figurativa lombarda. Ha collaborato con alcune istituzioni museali e fondazioni (tra le altre il MVSA di Sondrio, la Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst di Rancate – CH –, la Fondazione Mimmo Rotella e il Mimmo Rotella Institute) e lavorato all'organizzazione e alla redazione di saggi, testi, interventi e schede in occasioni di esposizioni e convegni scientifici.

SOMMARIO

IX	“Contesti di frontiera”. Prefazione di Giuseppe Dardanello
1	Il percorso di Alessandro Casella dalla Valtellina al Valentino
3	1. Casella nella storia dell’arte e nel suo contesto
3	1.1. Nella storia dell’arte
9	1.2. Nel suo contesto
15	2. Le premesse
30	3. L’attività
30	3.1. Ponte e Albosaggia 1619-1621
44	3.2. Sondrio 1622-1623
46	3.3. Castione Andevenno 1623-1624 e 1626
53	3.4. Grosio 1626
57	3.5. Fusine 1626-1627
64	3.6. Caiolo 1628
66	3.7. Di nuovo Castione Andevenno, 1628-1629
73	3.8. Chiuro, dal 1628
84	3.9. Vervio 1633-1634
86	3.10. Torino 1634
86	3.11. Sacco di Cosio, post 1634
88	3.12. Torino, dal 1636
91	3.13. Invorio 1642
93	3.14. Di nuovo Torino, 1646-1650
108	3.15. Carona, dal 1646; Torino 1649
110	3.16. Torino 1650
113	4. La morte. Il futuro della bottega: accenni a Carlo
121	Regesto della vita e delle opere di Alessandro Casella e della sua bottega
147	Tavole
233	Abbreviazioni
235	Bibliografia
294	Indice dei nomi
302	Crediti fotografici

Prefazione

Contesti di frontiera

Lo studio di Massimo Romeri risponde a quanto di meglio si potrebbe chiedere oggi a una monografia seria, filologicamente impostata sull'acquisizione e verifica di nuovi documenti, l'accertamento in situ dei dati figurativi e stilistici. Sono stati i presupposti per la ricostruzione del percorso di Alessandro Casella entro il contesto di una esperienza lavorativa e professionale quale quella degli stuccatori, orientati dall'apertura di campo sulla complessità delle realtà storiche in cui l'artista fu chiamato a operare.

L'operazione di scavo analitico nella letteratura artistica su Casella, restituita in una scrittura dal piglio sicuro e incalzante, se da una parte fa emergere la fortuna, anche visiva, degli stucchi del Valentino, che ne garantì il precoce ingresso nella storia della decorazione grazie alle monografie illustrate sulla tecnica dello stucco nei primi decenni del Novecento, dall'altra mette a fuoco le ragioni di una perdurante marginalizzazione dell'opera degli stuccatori nell'indagine storico-artistica: contano il giudizio negativo sulla materialità dell'operare, la sudditanza all'impianto architettonico, l'inaffidabilità e quindi l'assenza di un mercato e di un interesse collezionistico.

Il riscatto per gli studi su Alessandro Casella si deve a Vittorio Viale (1949), che riconoscendo l'insostenibilità di un supposto contatto con la cultura romana e cortonesca restituì allo stuccatore un'appropriata dimensione storico geografica. Ma una prima inquadratura critica dell'arte dello stucco si fece strada soltanto negli anni Sessanta, nella saldatura della ricerca sulla grande decorazione di Sei e Settecento, lanciata in Piemonte dalla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963, poi estesa a un confronto di più ampio raggio da Andreina Griseri con le *Metamorfosi del Barocco* (1967), e gli studi sul Manierismo in ambito anglosassone, dove lo stucco assumeva una dimensione più riconoscibile all'interno del sistema delle arti.

A riportare la ricerca sulle tracce di Casella interveniva negli anni Settanta e Ottanta il legame tra critica e tutela maturato nell'attività delle Soprintendenze sul territorio, quando le campagne fotografiche e documentarie condotte da Paolo Venturoli riconducevano allo stuccatore ben sette dei suoi cantieri in Valtellina.

Forte della puntualità dell'analisi sull'itinerario degli studi e di una impegnativa indagine documentaria di prima mano, Romeri si è dedicato alla costruzione della serie: ha messo in fila la ventina di cantieri, scalati tra il 1619 e il 1650, in cui fu coinvolto lo stuccatore di Carona, prioritariamente in Valtellina e poi in Piemonte e per la Corte sabauda a Torino. La seriazione degli interventi, ancorata a una cronologia stringente, come sottolineano le laconiche indicazioni di luoghi e date poste a intestazione di ciascuna cantiere, ha fissato limpidamente, tappa per tappa, la sequenza del percorso dello stuccatore,

sempre riferendolo al dato accertato nella ricerca documentaria e archivistica, riscontrato nella lettura stilistica degli stucchi sia sul fronte figurativo che decorativo.

L'intera operazione è sostenuta da una impostazione narrativa che dal fatto figurativo indagato amplia lo sguardo ai temi e ai problemi di contesto via via chiamati a incrociare tematiche storiche rilevanti, che sollecitano la storia dell'arte ad allargare lo spettro delle proprie indagini e a lasciarsi interrogare da molteplici prospettive, metodologiche e storiche, in una dimensione di più contesti di frontiera:

- le pratiche professionali del sistema parentale di mestiere dei luganesi, per vocazione e tradizione orientato a contare sulla mobilità dell'organizzazione di impresa, l'associazione di uomini e competenze per soddisfare una domanda che investiva l'intero sistema delle arti: dall'architettura all'ornamento delle volte, all'intervento figurativo per la presentazione della pala d'altare;
- la collocazione ambigua del lavoro dello stuccatore tra scultura, architettura e decorazione;
- la conseguente considerazione marginale o accessoria che la storia dell'arte ha riservato all'opera in stucco;
- la funzione ideologica delle immagini in un conflitto di religione, nella contingenza storico-geografica di avamposto della Valtellina nel conflitto in essere tra cattolici e riformati nei primi decenni del Seicento;
- le intenzioni di comunicazione visiva affidate alla componente figurativa della decorazione a stucco in contesti religiosi e profani; dunque il riscontro delle formule espressive rispetto a pubblici diversificati, attestato dalla diramazione delle commissioni sul territorio.

Lo specifico dell'opera dello stuccatore è affrontato a partire dal dialogo tra artisti e arti congeneri, che Romeri rintraccia nella cultura figurativa e decorativa milanese, dove si incrociavano le strade di Cerano, Procaccini e Morazzone, modelli figurativi e decorativi pertinenti che fecero presa sul giovane Casella: la cappella dei Santi Nazaro e Celso in Santa Maria presso San Celso, la cappella di San Michele Arcangelo in Sant'Angelo, i bassorilievi della facciata di San Paolo Converso disegnati dal Cerano. Modelli presto aggiornati sulla generazione dei Sacri Monti, a ridosso del successo professionale di Francesco Silva da Morbio su un itinerario parallelo, individuato come parametro di confronto proprio per le scelte stilistiche per distanza dai cantieri valtelinesi di Casella.

L'indagine sulla produzione dello stuccatore in Valtellina è misurata sul metro dell'invenzione figurativo-decorativa e del suo consumo, che poteva passare attraverso una divisione del lavoro e interventi di collaborazione non sempre facili da decifrare. Tra i tanti problemi aperti, che attestano della serietà dello studio di Romeri, meriterà un supplemento di indagine il rapporto di Casella con i suoi modelli a stampa, che aprono ad aree di mutuaione più ampia da cui far emergere le modalità di selezione che hanno stimolato il contributo creativo dello stuccatore di Carona.

Il percorso fin qui ricostruito dell'attività di Alessandro Casella in Valtellina ha costituito una base solida e affidabile per tornare a interrogare la sua attività al Castello del Valentino, il più significativo cantiere della decorazione in stucco in una residenza della corte a Torino alla metà del Seicento e uno dei più rilevanti dell'intera Italia settentrionale. Non per chiudere una partita su cui si sono confrontati a più riprese gli studiosi nel passato, ma per aprirne una nuova e ancora in parte da giocare, dove l'evidenza dello stile è chiamata in causa a garanzia dell'attendibilità storica del documento figurativo. Negli apparati modellati nelle volte di quelle sale, dove la cornice assume un ruolo preponderante rispetto al quadro nell'ottica della metafora del Tesauro, è messa in discussione l'autorialità dei contributi di Isidoro, Pompeo e Francesco Bianchi, a fronte di una presenza ben più significativa della mano e delle qualità espressive di Alessandro Casella.

Il valore aggiunto del lavoro di Romeri – dall'itinerario biografico all'analisi di contesto – va riconosciuto nella strategia con cui ha saputo dipanare i nodi di tale complessità storica e culturale per ricondurli alle scelte linguistiche della personalità estrosa e provocatoria di uno stuccatore di talento, che nella tendenza alla deformazione in chiave di spigliata fantasia o di attualizzazione drammatica, nell'irriverenza dello stile e nell'inclinazione per il genere del grottesco, seppe trovare la chiave di accesso per affermarsi in contesti di investimento nelle immagini tra loro così lontani, come gli altari della Valtellina e i ponteggi di un cantiere di corte al Valentino.

GIUSEPPE DARDANELLO

I miei più sentiti ringraziamenti vanno alla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura che ha finanziato e seguito questa ricerca in tutti i suoi aspetti nel momento così difficile della pandemia da Covid19; al professor Giuseppe Dardanello, per aver seguito lo studio arricchendolo con spunti, suggerimenti, confronti; a Giorgio Olivero per l'ottima campagna fotografica. Per aver agevolato le ricerche con scambi d'idee, per aver sostenuto la complicata organizzazione dei sopralluoghi, per l'aiuto nel reperimento delle immagini, ringrazio i colleghi, gli amici, gli archivi, i custodi, i parroci, i restauratori che ho di volta in volta coinvolto, e in specie:

don Francesco Abbiati, Maykol Andreotti, don Marco Annovazzi, Barbara Agosti, Giovanni Agosti, Gabriele Antognoli, Giorgio Baruta, Chiara Battezzati, Giulio Bora, Francesca Bormetti, Mirella Cantini, Marta Caroselli, Francesco Ceretti, Augusta Corbellini, Massimiliano Franchetti, Federico Giani, don Gianluca dei Cas, Pier Carlo Della Ferrera, Veronica Dell'Agostino, Angela Dell'Oca, Serena D'Italia, Alberto Felici, Giacinta Jean, Sara Martinetti, Zita Maxenti, Pierangelo Melgara, Mirko Moizi, Alessandro Morandotti, don Guido Pagnamenta, Thomas Pedrazzini, Mariarosa Pirovano, Federico Pollini, Serena Quagliaroli, Elena Rame, Nadia Righi, don Lorenzo Rivoiro, Giorgio Rolando Perino, Elisa Ronconi, Paolo Rossi, Maria Sassella, Giulia Spoltore, Jacopo Stoppa, don Andrea Straffi, don Enea Svanella, Beatrice Tavazzani, Letizia Tedeschi, Ivana Teruggi, Anna Triberti, Paolo Venturoli, Susanna Zanuso.

Il percorso di Alessandro Casella
dalla Valtellina al Valentino

Casella nella storia dell'arte e nel suo contesto

1. Nella storia dell'arte

Alessandro Casella è nato a Carona il 26 settembre 1596. È figlio di Giovanni Antonio Casella del Pozzo e di una certa Marta, probabilmente una Solari¹.

È battezzato nella chiesa parrocchiale dedicata ai Santi Giorgio e Andrea il 27 settembre, i compari sono Bernardo Solari e Petrina Casella. Il primo, probabilmente il maestro che ha collaborato a Genova con Galeazzo Alessi a metà del secolo², ha un ruolo preminente nella piccola comunità caronese: sindaco della chiesa parrocchiale nel 1585, appare molte volte in questi anni come padrino nei battesimi dei compaesani neonati³.

Alessandro fa parte del nucleo dei Casella detti “del Pozzo”, ed è probabile che la sua prima formazione, della quale nulla ci è noto, sia avvenuta in una delle botteghe locali legata per più versi – parentela, affari, amicizia – alla famiglia d’origine. Da più generazioni i Casella di Carona si occupavano infatti di diversi aspetti legati all’edilizia: erano scalpellini – come il nonno di Alessandro – scultori, architetti, pittori⁴.

Quasi tutto ciò che sappiamo sulla sua attività si deve a scoperte relativamente recenti, mentre era già noto nel XIX secolo il suo apporto alla decorazione del Castello del Valentino di Torino. Il suo inquadramento nel contesto dei cantieri degli artisti luganesi sul territorio lombardo e piemontese va di pari passo, lungo il Novecento, al consolidamento critico del Barocco e delle arti congeneri, con puntualizzazioni sempre meno accessorie spesso dovute all’erudizione locale, significative per comprendere la formazione tanto del linguaggio dell’artista quanto il complesso sistema che lo ha sostenuto.

La prima occorrenza a stampa del nome dello stuccatore è in una delle ricerche erudite di Luigi Cibrario⁵, ma è una citazione che si riduce a una breve nota sui lavori nelle sale del Valentino in cui Casella è coinvolto dal 1646. Attingendo alle stesse notizie archivistiche, gli apparati decorativi sono letti in modo più approfondito pochi anni dopo da Giovanni Vico. I documenti raccolti e trascritti da Vico⁶

¹ Cfr. doc. 1.

² Bernardino Solari è tra i maestri chiamati da Alessi dopo il 1548 per il riallestimento di Villa Giustiniani Cambiaso, nel suo caso per «lavorar di cornici e di modiglioni»: ALIZERI 1875, p. 590; ROTT 2002, p. 126.

³ F. Bianchi, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 136; un altro Bernardo Solari, che non può però coincidere con il padrino di Alessandro, è a Grosotto, in Valtellina, tra 1639 e 1640, quando si occupa degli stucchi che ornano il portale del santuario progettato da Gaspare Aprile: GIUSSANI 1931, p. 65.

⁴ Per affrontare il tema e le ramificazioni dei Casella di Carona, sono fondamentali le ricerche di BIANCHI, AGUSTONI 2002, in particolare, pp. 51-57; MARTINETTI 2010; GATTONI 2018b; si veda anche *infra*.

⁵ CIBRARIO 1854-1855, II, p. 408.

⁶ Cfr. docc. 42-45, 47-48, 52, 54-55.

provano il lavoro del Casella nella stanza della Caccia «in modo affatto caratteristico e rispondente al principal soggetto», del Negozio e della Magnificenza, e ad alcune sovrapposte (delle stanze Verde, dei Gigli, della Guerra e delle Rose)⁷. Ma il giudizio del cavalier Vico su quegli stucchi non è del tutto positivo: l'autore della prima monografia sul Castello del Valentino apprezza maggiormente la regia unitaria del primo cantiere decorativo dovuto a Isidoro Bianchi e all'orchestrazione di Carlo di Castellamonte, i cui soffitti «per larghezza di stile vincono la maniera del Casella»⁸. In ogni caso, il nome di Alessandro Casella «luganese, rinomato stuccatore», dopo questa riemersione dagli archivi ricompare con una certa costanza citato tra gli artefici delle decorazioni della residenza sabauda nelle pubblicazioni sul tema⁹.

Tra 1857 e 1858 si succedettero i lavori di Gaetano Ferri che trasformarono le stanze, eliminando la tappezzeria, riplasmando cornici e interi settori degli stucchi¹⁰. È grazie all'organizzazione di esposizioni dentro e intorno al Castello del Valentino per buona parte dell'Ottocento che questi stucchi hanno avuto anche una discreta fortuna visiva. Ne sono una prova le grandi tavole in eliotipia realizzate dalla Fototipia Danesi sui *clichés* del fotografo torinese Alberto Charvet¹¹. Immagini commentate dall'architetto Riccardo Brayda, dove gli stucchi del castello, «quantunque segnino la decadenza dell'arte», per il loro valore artistico esemplare «sono degni d'accurato studio per l'architetto, e per tutti gli artisti»¹², entrando così anche nella storia otto e primo-novecentesca della decorazione. Nel 1910, in occasione dell'Esposizione Internazionale, gli stucchi della sala della Caccia e del Negozio sono riprodotti di nuovo sul periodico che accompagna i mesi della mostra¹³.

Il nome di Casella transita in questo modo da una storiografia locale alle pubblicazioni legate ad eventi, fino a una critica di respiro nazionale: nella prima monografia novecentesca sulla tecnica dello stucco, cioè *Lo stucco nell'arte italiana* di Giulio Ferrari, 1910, gli apparati decorativi a rilievo del Valentino, e in specie quelli dei Bianchi, sono considerati «un bell'esempio di transizione fra lo stucco cinque-

⁷ VICO 1858, pp. 84, 87-88; per Vico le porte «hanno forse da quel tempo subito alcune modificazioni», mentre nella stanza delle Rose «dovettero essere per intero rifatte sui disegni di Domenico Ferri dallo scultore Isella, tanto erano a mal partito ridotte».

⁸ VICO 1858, pp. 70, 84-85: la stanza delle Feste e dei Fasti è «adorna d'uno de' soffitti meglio intesi per la disposizione delle masse delle quali si compongono i principali gruppi d'ornato» e gli autori «per larghezza di stile vincono la maniera del Casella». Un confronto che Vico istituisce anche con le stanze decorate nell'ala meridionale del castello prima che Casella subentrasse nel cantiere, laddove «il talento che si scorge nelle tante opere di rilievo che fan ricchissimo questo appartamento, coordinato ad un concetto unitario, che in ogni sua parte di sviluppa, è troppo fuor del comune per non credere che a costoro soltanto sia dovuto il merito dell'esecuzione di un'opera concepita e diretta da un valente architetto qual era il Conte Carlo Castellamonte».

⁹ La citazione viene da CLARETTA 1869, p. 532; anche D'AZEGLIO 1863, p. 129; MELANI 1889, p. 137; BRAYDA 1897, pp. 6-7; TOESCA 1911, p. 74; DE ANTONIO 1928, p. 38.

¹⁰ Sunti su questi interventi ottocenteschi sono raccolti in ROGGERO BARDELLI 1990, pp. 206-207; ROGGERO, SCOTTI 1994; CUNEO 2007; di recente ROGGERO BARDELLI 2015, pp. 66-70; CAMMARATA, TESTA 2018, pp. 44-46.

¹¹ BRAYDA 1887. Sui Danesi MIRAGLIA 1986.

¹² BRAYDA 1887, p. 6; nello specifico, l'opera di Alessandro Casella nella sala della Caccia è considerata da Brayda «assai pesante», e in quella della Magnificenza gli stucchi sono «alquanto massicci».

¹³ BRAYDA 1910, pp. 61-62.

centesco romano-veneto della seconda metà del 1500 e l'arte secentesca»¹⁴. Ma le notizie e le immagini sono raccolte da Ferrari di nuovo con un'attenzione più al valore pedagogico che avrebbero potuto avere questi apparati, che non in un'ottica d'indagine puramente storico-artistica. Una ricerca dalla quale stucchi e stuccatori non sono stati ritenuti soggetti degni di molti approfondimenti, esclusi per «una sorta d'insofferenza, tipica dell'uomo di lettere verso chi, in fin dei conti, armeggia tutto il giorno con secchi di malta, carrucole e cazzuole come un qualsiasi muratore»¹⁵. Estromessi per le stesse ragioni che hanno determinato il successo di questa tecnica decorativa, cioè l'economicità e la rapidità di lavorazione proprie dell'impasto, un composto a base di calce e sabbia, gesso e polvere di marmo: tutti materiali comunemente impiegati nell'edilizia e reperibili con facilità; ma anche per una ragione più banale: essendo indissolubilmente legate alle architetture, le opere in stucco non sono trasportabili, quindi non possono essere esposte se non nel luogo stesso di produzione, non hanno mercato e assumono un ruolo – quando ce l'hanno – poco significativo negli studi sulla storia del collezionismo che dagli ultimi decenni del secolo scorso hanno impegnato molto gli storici dell'arte. Insomma, gli scatti in avanti importanti sulla conoscenza di questi manufatti si hanno soprattutto sul territorio e, come si dirà fra poco, nel legame tra critica e tutela che un tempo era uno dei vanti delle Soprintendenze italiane.

Nelle “carte” di Alessandro Baudi di Vesme Casella ha un breve profilo basato sulla contabilità di corte (parte letta direttamente, parte ripresa da Vico) al quale si aggiunge, al 1650, la realizzazione della cornice con il «SS. Sudario sotto il volto del Castello»¹⁶. Con qualche altra fugace citazione si arriva, tra 1932 e 1933, agli studi del sacerdote ticinese Luigi Simona che immagina per Casella, «uno dei grandi dimenticati della storia dell'arte», un alunnato presso Pietro da Cortona e un diretto Roma-Torino¹⁷. Le suggestioni di Simona sono sgonfiate nell'immediato dopoguerra da Vittorio Viale, ma è un fatto che da questo momento in poi l'attenzione a questi apparati cambi, e i richiami a Roma e a Pietro da Cortona ne danno in qualche modo la misura. Con Viale, si diceva, Casella riacquista una propria dimensione storico-geografica che è, in sostanza, quella confermata dagli studi successivi: «come si potrebbe avvicinare questa sua maniera un po' rude, agitata, bizzarra, con la monumentalità e la compostezza, il

¹⁴ FERRARI 1910, p. 14; sul direttore del Museo artistico industriale di Roma, impegnato per più di un ventennio nello studio delle arti applicate e nella loro applicazione nell'architettura, almeno CASTELNUOVO 1996.

¹⁵ La citazione è tratta da un articolo di Eugenio RICCOMINI (1972, p. 78) carico di spunti e aperture metodologiche sulla questione della decorazione a stucco secentesca, ma il discorso vale anche per la sfortuna, dal Neoclassicismo in poi, della scultura policroma o della plastica che simula altri materiali, per cui a un'osservazione ravvicinata esse sono «mancanti di ciò che prima hanno promesso, e così invece di piacere disgustano» (BIANCONI 1787, pp. 336-337; il passo è commentato in SACCHI 2020, p. 85).

¹⁶ *Schede Vesme* 1963, pp. 281-284; GATTONI 2018a, p. 316.

¹⁷ SIMONA 1932, p. 135; 1933, pp. 23, 27, nota 1; 1949, p. 5; 1950, p. 205; il soggiorno romano presso lo studio di Pietro da Cortona è riproposto da BEARD 1983, p. 58 e LANGÉ, PACIAROTTI 1994, p. 221; una formazione romana e cortonesca è invece testimoniata da LANZI 1809, III, p. 250, per Giovanni Andrea Casella (cfr. F. Bianchi, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 247; MARTINETTI 2007a, pp. 90-91).

nitore che distingue tutta l'opera del Cortonese? [...] si direbbe che i modi della sua arte li abbia attinti oltre che dal suo estro naturale, essenzialmente da una esperienza e da una scuola locali»¹⁸.

Da qui in poi Casella riemerge nelle successive tappe di affermazione critica del Barocco, piemontese e non solo: al congresso sugli artisti dei laghi lombardi coordinato da Edoardo Arslan nel 1957¹⁹, alla mostra del 1963²⁰, dove la fioritura degli stucchi era centrale nella rilettura della grande decorazione barocca, e ne *Le metamorfosi del Barocco* di Andreina Griseri del 1967²¹. L'inquadratura critica di queste opere – e degli apparati in stucco tra XVI e XVII secolo – si connette anche al dibattito sulla rilettura del Manierismo che ha uno snodo fondamentale proprio negli anni Sessanta con gli studi di Bernice Davidson, John Gere, Michael Hirst, Philip Pouncey, John Shearman e altri²². In questo contesto storiografico l'architettura ha un ruolo sempre meno subalterno alle arti figurative e la tecnica dello stucco, di conseguenza, acquisisce una funzione più definita all'interno di questa rilettura del sistema delle arti. Lo stucco non è più considerato una preparazione accessoria per il montaggio di cornici o apparati secondari o effimeri, ma una mediazione tra diverse conformazioni dello stile. La riscoperta di questa tecnica antica ebbe «un suo effetto liberatore sul disegno decorativo» incoraggiando «l'invenzione di unioni strane e particolarmente fluide di forme che possono essere rigorosamente classiche o fantasie come i «cartocci»»²³. E, sempre seguendo questa lettura critica, se la ripresa dell'antico fu l'impulso iniziale, negli anni centrali del Cinquecento e dopo le sperimentazioni architettoniche michelangiolesche, lo stucco visse del gusto per la composizione sofisticata, per la varietà delle fantasie che riprendevano dal repertorio architettonico nastri, ghirlande, cariatidi, modanature, mensole. Partiture di derivazione classica che venivano trasformate imponendo un'onnipotente volontà artistica con una licenza che si estendeva all'invenzione non solo di varianti ma anche di forme totalmente nuove. L'attenzione a questi aspetti ha reso possibile, appunto, identificare la decorazione a stucco come una delle modalità di reinvenzione di un formulario condiviso in un ibrido che, «ancor che sembri falso, non si può chiamare, se ben inventato, mostruoso», giovando alle fantasie ornamentali degli artisti²⁴.

¹⁸ VIALE 1949, p. 316; le parole di Viale su Casella sono commentate positivamente da SIMONA 1950; le ricerche per la monografia sul Valentino del 1949 sono dichiaratamente riprese dal curatore di quel volume un decennio dopo: BERNARDI 1961.

¹⁹ CARBONERI 1964, pp. 17-18.

²⁰ MALLÉ 1963, pp. 4, 27, n. 4, tav. 4; 1965, p. 219, tav. 250; sull'esposizione DARDANELLO 2019, in particolare p. 51.

²¹ GRISERI 1967, soprattutto pp. 116, 118, 130-131, 142-143, nota 24.

²² Per il fronte italiano tra anni Quaranta e Sessanta, un sunto in ROMANO 1998, pp. 52-62. Su questi temi, sul rapporto tra novità storiografiche e studio delle opere in stucco: QUAGLIAROLI 2019.

²³ SHEARMAN 1983, p. 94.

²⁴ La citazione viene da uno dei *Dialoghi romani* di Michelangelo registrati da Francisco de Hollanda nel 1548 (in *Scritti* 1978, p. 284; è invece ribaltato il senso della frase nella traduzione, meno attenta, in D'OLANDA 2003, p. 134).

Questa attenzione, rinfocolata dai successivi studi sul Barocco, sugli apparati effimeri e sull'unità delle arti²⁵, aiuta a seguire alcune delle trame che iniziano con la riscoperta dello stucco bianco all'antica – merito, secondo Vasari, di Bramante e Giovanni da Udine²⁶ –, le successive elaborazioni di questa novità nella Roma leonina e clementina e l'aspetto che essa assunse nella Valpadana, nel contesto della «nuova e stravagante maniera» che Vasari accreditò a Giulio Romano²⁷; poi nel deflagrare di quella «maniera» da Mantova e dalla Genova di Perino verso altri centri lombardi come Cremona e Milano, in un intreccio di esperienze che deve molto alla mobilità delle maestranze²⁸.

Intanto, continuando a scorrere la bibliografia, è negli anni Sessanta del secolo scorso, con le ricerche d'archivio di Ugo Cavallari, che si aprono timidamente le scoperte sui cantieri valtelinesi di Casella²⁹. All'inizio del decennio successivo l'interesse su questo tipo di apparati in stucco è invece destinato dagli affondi sui Silva da Morbio³⁰. Su queste basi, sulle tracce archivistiche riemerse e grazie alle ricognizioni territoriali nelle quali si spendono i funzionari della Soprintendenza milanese³¹, emergono altre novità. Altre opere di maestro «Alessandro stuccatore» sono individuate in Valtellina da Paolo Venturoli grazie ai riscontri archivistici ma anche a una vasta campagna fotografica commissionata nel 1978 al fotografo bergamasco Silvio Gamberoni, tutt'ora conservata negli archivi della Soprintendenza e rimasta in buona parte inedita³². Con questo repertorio di immagini finalmente ampio e ben leggibile le opere valtelinesi sono messe in rapporto con gli stucchi del Castello del Valentino da Giovanni Romano: l'Alessandro decoratore del Valentino riacquista così la prima parte della propria carriera³³.

²⁵ Soprattutto FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977-1978; LAVING 1980; FAGIOLO DELL'ARCO 1982; MONTAGU 1991; su questo momento almeno: PRIMAROSA 2017; SIMONATO 2017.

²⁶ VASARI 1550-1568, IV, p. 85; V, pp. 448-449; ma anche ARMENINI 1587, pp. 220-221. Sullo stucco nella letteratura artistica almeno FURLAN, PASTRES 2001; NATALI, LORENZINI 2001, pp. 219-231; sul rapporto con l'antico per la riscoperta dello stucco e le sue prime applicazioni moderne DACOS 2008, soprattutto pp. 48-124; di recente QUAGLIAROLI 2018; una panoramica sulla letteratura cinquecentesca sull'argomento e sulle ricette dello stucco in AMENDOLAGINE 2001, pp. 6-11.

²⁷ VASARI 1550-1568, V, p. 65: «perché il luogo [Mantova] non ha pietre vive né commodi di cave da poter far conci e pietre intagliate [...] si servì di mattoni e pietre cotte, lavorandole poi di stucco; e di questa materia fece colonne, base, capitegli, cornici, porte, finestre et altri lavori con bellissime proporzioni, e con nuova e stravagante maniera gl'ornamenti delle volte».

²⁸ Il ruolo dello stucco è centrale nei cantieri gestiti da Giulio, per cui il materiale, tra le altre cose, è importante sia per sopperire alla mancanza di cave sul territorio sia per servire la sua architettura «soggetta a incessanti mutazioni, disponibile a manipolare le preesistenze, a camuffarsi con maschere decorative» (BELLUZZI, FORSTER 1989, e l'intervento degli studiosi su Palazzo Te nello stesso catalogo, soprattutto p. 326). Sul tema, e sulle immediate conseguenze tra i suoi comprimari, è importante SAMBIN DE NORCEN 1995; si vedano anche BAZZOTTI 2004 e, da ultimo, le molte informazioni raccolte in L'OCCASO 2019, soprattutto alle pp. 16, 146, 331-337, dove si ricorda che la prima realizzazione di una completa decorazione a stucco entro un'architettura religiosa è quella dovuta alla ristrutturazione di San Benedetto in Polirone, coordinata da Giulio Romano a partire dal 1540. Sulla diffusione di uno stile decorativo nell'Italia settentrionale che ha queste premesse, valgono ancora le considerazioni di ROMANO 1995, p. 48.

²⁹ CAVALLARI 1961, p. 52.

³⁰ GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 1972; 1974.

³¹ Sull'attività della Soprintendenza in Valtellina negli anni Settanta: ROMERI 2019.

³² Parte della campagna è ora consultabile online: <https://catalogo.beniculturali.it>.

³³ VENTUROLI 2009.

I cantieri valtelinesi che Venturoli associa a Casella sono sette: in San Lorenzo a Fusine, dove grazie alla documentazione d'archivio emergono anche date e nomi, poi in San Martino a Castione Andevenno, nella cappella di Sant'Antonio in San Vittore a Caiolo, nel santuario della Beata Vergine della Neve e di San Carlo a Chiuro, nella cappella di San Carlo in Santa Caterina di Albosaggia e in San Giorgio a Grosio. Le aperture di Venturoli sono successivamente raccolte da Simonetta Coppa³⁴. Di nuovo, lo studio di questi manufatti è imprescindibile da una presenza sul territorio che a queste date – siamo negli anni Ottanta del secolo scorso – è ancora legata ai costanti interventi dei funzionari della Soprintendenza. Contemporaneamente la conoscenza più generale dei manufatti in stucco si approfondisce anche attraverso ricerche e indagini scientifiche spesso realizzate a supporto di restauri. Si pone così l'attenzione alle caratteristiche tecniche, alle ricette, alle modalità realizzative, con risultati sempre più condivisi³⁵.

La lettura critica fissata sul gruppo delle opere scoperte in Valtellina non ha avuto particolari variazioni né accrescimenti nei decenni successivi. Come aveva già sottolineato Griseri³⁶, la tendenza alla deformazione in chiave sia di spigliata fantasia decorativa sia di drammatico espressionismo è una delle caratteristiche stilistiche più spiccate di Casella. Inoltre, «questa inquietudine diffusa, che nel Casella si combina con una personalissima stravaganza formale,» è il segno di come «in Valtellina gli artisti più validi chiamati ad avallare e a volgarizzare con le loro pale d'altare o le più vaste imprese pittoriche e decorative, i programmi ideologici e spirituali della Controriforma, non rimanessero insensibili alle problematiche intellettuali ed alle tensioni morali di quegli anni, più vive in un territorio devastato dalle guerre e dalle pestilenze e lacerato internamente tra opposte confessioni religiose»³⁷. Di questo clima l'opera del Casella – come si vedrà più avanti sviluppando questa intuizione – è una delle testimonianze più alte e vivide, possibile grazie ad investimenti economici e culturali importanti che avevano reso le chiese valtelinesi una sorta di baluardo cattolico verso l'Europa centrale.

In un clima scaldato da un'angoscia percepita intimamente, nell'esperienza dell'artista di Carona si raccolgono alcune delle punte più sperimentali elaborate in Lombardia in apertura di Seicento. Valgono soprattutto la lezione di Cerano e le fiammate da autunno del Manierismo di Morazzone; nel medesimo ambito culturale si muovono comprimari e comparse con cui Alessandro in alcuni casi entra in contatto, o di cui conosce le opere, come i Recchi, i Torriani, Cristoforo Caresana, Isidoro Bianchi,

³⁴ COPPA 1985a, pp. 162-170; 1988-1989, pp. 104-126.

³⁵ Cito qui alcune delle principali pubblicazioni, sempre conseguenti a convegni sull'argomento, tra anni Ottanta e primissimi Duemila: L. Scolari, in BERTOLDI, MARINOZZI, SCOLARI, VARAGNOLI 1983, pp. 97-104; *Superfici* 1990, soprattutto MASTROTISI, ROSSINI, SEMIGIRO 1990 e ANTELLINI 1990; *Lo stucco* 2000; *Lo stucco* 2001.

³⁶ GRISERI 1983a, pp. 71-72.

³⁷ COPPA 1985a, p. 165.

Antonio Mondino, Gian Giacomo Barbelli e i Nuvolone³⁸. Su alcuni di questi artisti negli ultimi due decenni del secolo scorso si è lavorato tanto, ampliando la conoscenza di un contesto sfaccettato e vivissimo, anche se di rado qualitativamente robusto.

Per lo stucco lombardo di inizio Seicento l'esperienza di Casella segna insomma una rivalutazione del «lavoro come momento creativo»³⁹, superando alcuni degli impacci della generazione precedente che ancora, nella maggior parte dei casi, non si muove in autonomia: lo stuccatore dipendeva infatti strettamente, per progetti, invenzioni e nel rapporto con la committenza, da artisti-impresari. Nelle prossime pagine si affronteranno alcuni esempi in questo senso.

Da qui in poi l'elencazione degli studi in cui lo stuccatore di Carona è citato comincia a essere lunga e imporre un esercizio faticoso: basti qualche indicazione in nota⁴⁰ e il richiamo a *I Casella di Carona* di Federica Bianchi ed Edoardo Agustoni⁴¹. In quest'ultimo libro la biografia dell'artista e il suo contesto d'origine sono arricchiti e ricostruiti meticolosamente con l'addizione di dati documentari nuovi, ai quali le pagine di questo contributo hanno dovuto necessariamente attingere. La bibliografia più recente è concorde nel riconoscere a Casella una straordinaria libertà creativa sostenuta da una grande padronanza tecnica, una vivace bizzarria ricca di ribaltamenti di senso e sproporzioni ricercate, oltre a un ruolo importante nell'affermazione di un gusto diffuso tra Lombardia e Piemonte nella prima metà del XVII secolo, ben esplicitato – per tornare all'inizio di questo *excursus* – nelle sale del Valentino.

1.2. Nel suo contesto

Come il proprio padre, come i propri amici e parenti, Alessandro Casella, giovanissimo, dovette essere impegnato come apprendista sui ponteggi in qualche chiesa lombarda, tra secchi di malta sospesi e il bianco dell'impasto che sporca tutto, che si rapprende sulle spatole e sui vestiti. Almeno cinque anni mescolando, spostando, porgendo, «in sofite con la testa tutto il giorno in alto et ochiali», in

³⁸ Cfr. GRISERI 1983a, pp. 71-72; COPPA 1988-1989, p. 105; BIANCHI 2007a, pp. 19-21.

³⁹ GRISERI 1983a, p. 72.

⁴⁰ SCARAMELLINI 1985, p. 79, nota 15; COPPA 1988-1989, pp. 108-118; NOÈ 1993, p. 65; PFISTER 1994, s.v., con diverse imprecisioni; LANGÉ, PACIAROTTI 1994, pp. 122, 221; ZANELLA 1996; COPPA 1996, p. 333; 1998a, pp. 181-187; BORMETTI 1998b; COPPA 2001, pp. 117-121; COLOMBO 1998b; BIANCHI 2006, pp. 105-108; i vari contributi in *Disegnare* 2007, soprattutto BIANCHI 2007a e MARTINETTI 2007a; POLETTO 2008b, ma con molti errori e confusioni di persone; MOLLISI 2011, pp. 206-210; MARTINETTI 2016, p. 320; GATTONI 2018a.

⁴¹ BIANCHI, AGUSTONI 2002.

un'impresa affollata in cui è possibile imparare il mestiere un po' alla volta tanto dal maestro quanto dai garzoni più anziani⁴².

Casella ha verosimilmente cominciato così la propria carriera, poco più che bambino, intorno ai dodici, tredici anni, magari dopo qualche anno di lezioni impartite dal parroco o dal cappellano nella scuola del paese⁴³. E come gli apprendisti che dovevano imparare l'arte dei «picapietra», deve aver probabilmente iniziato alternando al cantiere la pratica del disegno per più ore al giorno, servito gli adulti e provveduto a tutti gli ordini impartiti dal proprio maestro. I *pacta* firmati dal padre e dal maestro riducevano infatti la potestà tutorale del padre biologico, inserendo di fatto il garzone nell'organizzazione paternalistica propria della bottega artigiana: l'atteggiamento doveva essere quindi di obbedienza filiale verso il maestro, condizione necessaria perché il giovane entrasse in un mondo del lavoro che era esatto riflesso della situazione familiare del tempo⁴⁴.

Dalla fine del XV secolo è enorme la fortuna degli architetti provenienti dalla regione dei laghi, soprattutto nell'Urbe. Un successo, come più volte messo in risalto dalla critica, dovuto a una sorta di formula chiavi-in-mano che ripete la tradizionale organizzazione del cantiere, in cui l'architetto estende le sue mansioni alla gestione imprenditoriale della fabbrica. L'architetto si avvale quindi di una cospicua squadra di compatrioti chiamati a lavorare sotto la sua regia.

Dall'inizio del XVII e almeno fino al XVIII secolo tra queste maestranze specializzate nell'edilizia si forma una precisa gerarchia. I due estremi sono rappresentati, dal basso all'alto, dal muratore e dallo stuccatore⁴⁵. Gli stuccatori, i loro guadagni, i loro atteggiamenti, i loro vestiti e il loro cibo diventano paradigma di successo. È una gerarchizzazione che si forma grazie all'affermazione internazionale degli stuccatori luganesi. Le loro carriere come artigiani altamente specializzati sono state appunto possibili solamente dopo anni di studio e apprendistato nei quali si sono conseguite sufficiente esperienza, pratica di cantiere, ricette, strumenti e materiali per ottenere l'autonomia professionale. Il cambiamento di ruolo rispetto al secolo precedente è avvenuto grazie alle nuove capacità inventive acquisite: il progetto decorativo non era più solamente prerogativa dell'architetto o del pittore; le abilità nella modellazione sempre più affinate permettevano inoltre di giocare creativamente con gli elementi di un repertorio stabile e dentro la varietà degli schemi tradizionali, esasperando le forme con una nuova sensibilità plastica impossibile da acquisire se non attraverso l'esperienza di cantiere.

⁴² Una bellissima testimonianza sul lavoro di cantiere, da cui lo stralcio, è nella corrispondenza degli stuccatori Oldelli di Meride tra fine Sei e Settecento, trascritte da Giuseppe MARTINOLA (1963a; lo stralcio è commentato a p. XIX), riprese e discusse in MERZARIO 1995, pp. 238-239.

⁴³ MERZARIO 1995, p. 237.

⁴⁴ Sui contratti di apprendistato DUBINI 1991; SIBILIA 1992; CESCHI 1996, p. 15.

⁴⁵ MERZARIO 2000, pp. 39-41.

Dopo gli anni di studio (molto più pratico che teorico), Alessandro diventa perciò un anello in una catena di trasmissione che corre lungo le generazioni. Questa continuità era garantita da solide corporazioni di mestiere e, come si è visto, da strategie familiari e da pratiche di cantiere ben rodute. Erano così assicurati impegni di lunga gittata nel tempo e nello spazio⁴⁶.

Per esempio, rimanendo nei luoghi dove questa storia ha probabilmente inizio, per gli stucchi della cupola del santuario della Madonna di Tirano, il 30 maggio 1590 è stipulato un contratto tra la Fabbrica e Pompeo Bianchi da Campione in cui sono specificati i tempi e i materiali da utilizzare ed è precisato che in caso di impedimento del contraente per morte, infermità o altro, l'obbligo di terminare l'opera sarebbe passato ai «suoi figliuoli»⁴⁷. È una tipologia contrattuale antica e diffusa che diventa una consuetudine, in alcuni casi evidente anche laddove non ci sia pervenuto il documento⁴⁸. Condizioni inevitabili come la morte o la malattia sono superate con il subentro degli eredi, garanti di una costanza nelle tecniche e nello stile. Al cognome è così associato uno stile espressivo che segue una tradizione, e una serie di buone (o cattive) pratiche. Ancora mezzo secolo dopo, a Torino, cioè dove la carriera di Alessandro Casella tocca il suo apice, dopo la morte del «picapietra» Bernardino figlio di Gabriele Casella «de Annibale», nel 1652 i suoi «figlioli et heredi universali» promettono di portare a compimento l'impresa della cappella di Sant'Antonio nella torinese Madonna degli Angeli⁴⁹.

La successione al *de cuius* non significava però una granitica passività rispetto agli insegnamenti paterni, tanto più che gli spostamenti di queste maestranze permettevano il confronto con diversi contesti culturali, e quindi possibili aggiornamenti⁵⁰. È infatti chiaro da tempo che tra le caratteristiche principali che portarono queste imprese al successo ci fossero l'estrema malleabilità e la capacità di assimilazione delle grammatiche figurative e architettoniche dei luoghi e dei cantieri dove si trovarono ad operare.

Il mantenimento e l'accrescimento del repertorio di ognuna di queste botteghe avveniva quindi attraverso la conservazione dei modelli e con l'aggiornamento degli stessi sui luoghi delle migrazioni. Protezione e rinnovamento: due questioni apparentemente antitetiche ma importanti per la riuscita di un'impresa familiare di questo genere. Entrambe dipendevano da due tipologie di rapporti: la cooperazione in cantiere e l'allargamento mirato degli intrecci familiari.

⁴⁶ Su queste dinamiche di cantiere almeno DARDANELLO 1988; 1995a; 1995b; PEDRINI STANGA 1994, pp. 13-15, 35-39; DAMIANI CABRINI 1996, p. 62; FRATARCANGELI 2015; MARTINETTI 2018; per le ricadute sociali SCHLUCHTER 1991; CESCHI 1996; 1999, soprattutto pp. 62-64; MERZARIO 2000.

⁴⁷ BORMETTI 1996, pp. 167-197; COPPA 1998a, p. 178.

⁴⁸ *Maestri* 1982, pp. 38-39.

⁴⁹ MARTINETTI 2016, p. 322.

⁵⁰ Cfr. per esempio le testimonianze raccolte in MERZARIO 2000, p. 41.

Quest'ultima è una strategia ben radicata nelle botteghe artistiche o artigianali, e ben nota agli studi⁵¹. Certo è che sul territorio luganese raggiunge una densità pressappoco unica. Tocca anche Alessandro Casella: a marzo 1617 infatti lo stuccatore ha già sposato Violante, figlia del maestro scultore Pompeo Solari del Curto che insieme al fratello Orazio gestiva a Genova una delle numerose imprese di lombardi e luganesi dedicate al commercio di marmi⁵². La sorella di Violante, Caterina, intorno al 1637-1639 sposa il lapicida Gaspare Aprile figlio di Salvatore del Barba di Carona. Le tre famiglie, cioè gli Aprile, i Casella e i Solari, si legano così sia nel paese d'origine che nei luoghi di lavoro⁵³, formando delle relazioni che aiutano a ottenere un graduale monopolio nei numerosi cantieri aperti lungo la valle dell'Adda.

Non sappiamo la data esatta del matrimonio tra Alessandro Casella e Violante Solari, avvenuto in ogni caso quando lo stuccatore ha meno di ventuno anni. Un'unione così precoce è, di per sé, un indice. Tra gli emigranti ticinesi di sesso maschile, infatti, la grandissima maggioranza contrae il matrimonio verso i trent'anni. L'organizzazione familiare degli emigranti stagionali, degli stuccatori e dei lavoratori edili in particolare, costretti ad allontanarsi molto e per lunghi periodi dal paese d'origine, tiene infatti conto delle circostanze e tende ad essere posticipata⁵⁴. Per un matrimonio così precoce ci devono quindi essere delle ragioni. La prima è che i luoghi di lavoro in cui Alessandro è impegnato sono prossimi al paese, o perlomeno abbastanza vicini da non far posticipare di anni il ritorno in patria. Non va scartata nemmeno l'ipotesi che Alessandro possa avere già raggiunto, appena maggiorenne, la maturità professionale, e che ai suoi spostamenti corrispondano già delle possibilità di guadagno adeguate al mantenimento di un proprio nucleo familiare.

⁵¹ Cfr. MONTAGU 1991, pp. 4-5.

⁵² Il matrimonio tra Alessandro e Violante è ricordato da E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 183, ma senza citare la fonte dell'informazione, che è da riconoscere nella registrazione del battesimo di Pietro Carlo, figlio di Antonio Casella: doc. 4. Quest'ultimo è quasi certamente l'Antonio Casella «ingegner» citato più volte negli stessi cantieri dove è presente anche Alessandro, e per cui Alessandro e Bernardo Bianchi ritirano un credito nel 1635: doc. 35.

La moglie di Pompeo Solari figlio di Pietro Antonio (E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, pp. 183-185, nota 8) è Margherita Solari detta de Tabacco. Anche i legami tra i Solari e i Casella sono continuativi: Giacinto Solari, nato nel 1611 e figlio di Pompeo e Margherita, ha come padrino di battesimo Giovanni Battista, un Casella del ramo detto de Annibale (SUC CETTI 2015, p. 144, nota 29); Giacomo, un altro figlio di Pompeo, è cognato di Alessandro per aver sposato la sorella di Violante (E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, pp. 183-185, nota 8): è «pica prede» in San Gaudenzio a Novara nel 1617 (TERUGGI 2014a, p. 437). E si potrebbe continuare a lungo.

Sui Casella a Genova: M. C. Galassi, in PARMA ARMANI, GALASSI 1988, pp. 82-83, n. 11; E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, pp. 91-95.

⁵³ Per esempio Antonio, il primo figlio di Alessandro (battezzato il 14 agosto 1618), nel 1643 sposa Caterina Aprile, mentre Marta, seconda figlia di Alessandro, nel 1647 è madrina di battesimo della terza figlia di Caterina e Gaspare Aprile (SUC CETTI 2015, p. 148). È da notare come il nome Gaspare torni spesso tra i maschi della famiglia Aprile, seguendo la tradizione per cui al primo nipote maschio spetta il nome del nonno paterno. Il lapicida Gaspare Aprile «del Barba», nato a Carona nel 1613 – da non confondersi con l'omonimo architetto –, alterna una presenza costante nel paese d'origine negli anni Quaranta (per cui APCarona, *Libro delle sentenze dei consoli 1642-1644*) ai lavori a Chiavenna, almeno nel 1647 e nel 1650: SCARAMPELLINI 1985, p. 83, e le informazioni raccolte in SUC CETTI 2015. Sono invece chiamate Marta diverse donne della famiglia Solari, come il 10 novembre 1595, quando è battezzata una Marta, figlia di Rocco e Giacobina Solari, e tra i compari appare un'altra Marta Solari (APCarona, *Liber Baptizatorum Ecclesia S. Giorgii ab 1589 uoque 1680*, p. 14).

⁵⁴ SCHLUCHTER 1991, pp. 37-40; MERZARIO 2000, in particolare pp. 90-92.

Le radici di questa concentrazione di botteghe familiari nel luganese si sono più volte messe in luce. Non da ultime vengono le peculiarità del territorio, ricco di cave di marmo di cui i luganesi diventano abili commercianti, fino a creare delle reti che travalicano i loro confini espandendosi a tutta Europa, ramificando l'attività all'intera filiera, dall'estrazione fino alla posa del pezzo lavorato⁵⁵.

L'area dei laghi lombardi è ricca anche di forni per la calce e gessaie, per esempio ad Arogno, Lovere, Limonta, Melide, Nobiallo⁵⁶. L'approvvigionamento di gesso, calce e polvere di marmo per creare gli stucchi è quindi rapido e poco dispendioso: lo si vedrà anche nei cantieri documentati di Alessandro Casella⁵⁷.

Anche il rifornimento degli altri materiali edili come chiodi, assi, ferro, pietre, sabbia, avviene perlopiù sul territorio. Sono artigiani o muratori locali coloro che per conto di fabbricerie o confraternite coadiuvano gli stuccatori nell'allestimento dei ponteggi e nei lavori preparatori delle murature⁵⁸, mentre i collaboratori stretti impegnati accanto al maestro sono apprendisti dei quali, purtroppo, non emerge quasi mai il nome. Possono essere i figli del principale ma anche allievi a contratto come fu, probabilmente, lo stesso Casella. Sono genericamente «di stucadori», i «compagni» o, come a Vervio nel 1633-1634, «2 garzoni di mastro Alessandro di buona mano». Ancora diversa la questione dei pittori o dei doratori impiegati in questi cantieri. Lo si vedrà di volta in volta: nel loro caso non sembra esserci né una consuetudine per il coinvolgimento, né una successione cronologica necessariamente stretta. Sembrerebbe logico, e più economico, vederli all'opera sugli stessi ponteggi montati per gli stuccatori ma capita, come ad Albosaggia – cioè nel primo cantiere in cui il nome di Casella è documentato –, che gli apparati plastici vengano dipinti e dorati molti anni dopo. Infine, gli attrezzi specifici sono portati dai capibottega, mentre i materiali più preziosi e rari, come i colori e le foglie d'oro, sono sempre acquistati nei centri maggiori, in specie a Milano, a spese dei committenti.

Dai documenti emersi fin qui, Alessandro sembra aver rispettato dei meccanismi sociali e di bottega che corrispondono a quelli appartenenti alla tradizione dei propri luoghi nati. La famiglia, intesa come un'impresa allargata, poteva assicurare una prima formazione adeguata: Casella deve aver svolto il proprio tirocinio presso uno dei maestri che in un modo o nell'altro si connettono alla fitta e complicatissima rete relazionale e di parentela dei genitori e dei nonni. Non è però facile individuare chi potesse essere il suo primo insegnante. Soprattutto perché mancano dei documenti probanti proprio sulla formazione di Alessandro, e la questione dello stile resta in buona parte spinosa perché mai criticamente

⁵⁵ È ancora esemplare la ricostruzione di KLAPISCH-ZUBER 1969.

⁵⁶ ALBANI 2001, p. 367, dove Rogno è però da intendersi come Arogno, nei pressi di Campione d'Italia.

⁵⁷ Per una sintesi su questo tema ALIVERTI 2020, pp. 36-42.

⁵⁸ Cfr. ALIVERTI, FELICI, NICOLI 2019, p. 132; ALIVERTI 2020, pp. 33-34. Interessanti, e ancora da analizzare puntualmente, le spese per la realizzazione degli apparati decorativi del santuario di Tirano sintetizzate in BORMETTI 1998a, p. 194, note 7, 12-14.

affrontata come si sarebbe fatto per un pittore o per uno scultore puro. Per questo è importante che la cronologia dei lavori dello stuccatore sia verificata un cantiere dopo l'altro. Nelle opere andranno cercati con attenzione gli stimoli che lo stuccatore può aver desunto da un maestro o da un contesto, scomponendo, con una prospettiva invertita, gli elementi che finiscono per identificare lo stile maturo dell'artista. Sarà utile anche l'individuazione di dati tecnici, perché dal maestro si eredita anche il modo di gestire i materiali, le ricette con le loro proporzioni, l'uso di vergelle, corda e altri elementi strutturali, le forme degli attrezzi e degli stampi. Tutto si perfezionerà lungo la carriera, perciò si dovranno guardare i primi lavori e i cambiamenti in corsa con particolare attenzione. Per avere dei punti d'ancoraggio e seguire con coscienza lo sviluppo della sua maturazione si inizierà però da una ricomposizione di premesse attendibili, con uno sguardo ampio, utile a sondare le tappe dell'evoluzione professionale di uno stuccatore luganese di successo nato alla fine del XVI secolo. Con questo scopo, cercare di circoscrivere la materia figurativa su cui si forma e lavora la generazione che precede quella di Casella, ciò su cui, con buona probabilità, l'artista e i suoi coetanei di Carona, Morbio, Melide o Campione aprono gli occhi, non è solo un esercizio per la composizione di una monografia ma, si spera, qualcosa di più.

Le premesse

Con l'arrivo a Milano di Galeazzo Alessi l'uso tradizionale, accessorio, dello stucco, diventa altro. L'architetto, chiamato dal banchiere genovese Tommaso Marino nel sesto decennio del Cinquecento, progetta un palazzo sontuoso «per altezza e per ornamenti, opera costosa molto appariscente e di gran vesta»¹, dove l'esuberanza degli interventi plastici che scandiscono le murature, decorativi e strutturali insieme, arriva a trasfigurare il disegno architettonico. La fusione tra forma e decorazione già collaudata dall'architetto a Genova è qui rivitalizzata su richiesta del committente ansioso di tradurre nel nuovo palazzo la magnificenza della propria condizione.

Seppure alcune delle libertà progettuali dell'Alessi restano lettera morta a Milano (ma non a Roma) fino ai primi decenni del Seicento², il cantiere decorativo di Palazzo Marino è uno dei luoghi in cui si esprime quella frenesia inventiva che nella città lombarda ha toccato e toccherà ogni ambito della produzione artistica³. E se è già noto da tempo come buona parte dei motivi del cortile e del salone siano stati una sorta di esplicita traduzione plastica di modelli legati alla cultura post-raffaelesca (sull'esempio delle grandi imprese decorative romane dell'inizio del sesto decennio come i cantieri di Palazzo Spada-Capodiferro, Palazzo Ricci-Sacchetti di via Giulia e Palazzo Salviati alla Lungara, insieme ornamentali che a loro volta riprendono l'esempio di Fontainebleau)⁴, è pure vero che l'alternanza tra stucco e terracotta presente qui è completamente estranea ai cantieri romani e richiama piuttosto la ricchezza polimaterica degli apparati effimeri⁵. Che questi ultimi e le architetture non siano stati mondi separati è un fatto assodato: i complessi *collages* polimaterici delle costruzioni posticce con le quali sono addobbate le città per ingressi, spettacoli o feste tendono infatti a perpetuarsi nelle facciate, così come alcune soluzioni progettuali che avrebbero dovuto avere vita breve sono state traslate a comporre architetture permanenti, in uno scambio che ovviamente non riguarda solo il progetto, e quindi l'architetto, ma an-

¹ Lo stralcio viene dalla descrizione del palazzo redatta l'8 luglio 1578 dall'ingegnere Giovanni Battista Cairati, che ne dà un giudizio negativo: «opera costosa molto appariscente e di gran vesta, però in effetti contiene poca virtù e l'utile si considera al guscio grande» (GATTI PERER 1965, p. 120; cfr. BOLOGNA 1999, p. 32).

² MARELLI 1993, pp. 20-22; FECCHIO 2019, p. 161; sull'importanza dell'Alessi per la cultura barocca: GRISERI 1967, p. 33.

³ Sul palazzo almeno: SCOTTI 1977, pp. 103-105; HOUGHTON BROWN 1978, I, pp. 93-102, 209-259; MORANDOTTI 2005, pp. 132-133.

⁴ SCOTTI 1977, pp. 104-105, 114-116, n. 78.

⁵ AGOSTI 1998, p. 131; ZANUSO 2005, p. 168.

che le molte maestranze impiegate⁶. Lo stesso vale anche negli apparati per le chiese e nell'allestimento delle cappelle dei sacri monti⁷.

Sul nuovo linguaggio decorativo espresso in Palazzo Marino si dovettero immediatamente uniformare anche pittori, scultori, stuccatori, architetti e scalpellini. Le maestranze specializzate impegnate nel cantiere erano in gran parte luganesi⁸ e il passaggio dai disegni all'architettura in opera era organizzato secondo un lavoro di gruppo che caratterizzerà i cantieri della decorazione barocca.

Alle singole parti degli apparati in stucco non riusciamo ancora ad associare con sicurezza dei nomi, salvo l'ipotesi convincente che identifica in Giovanni Antonio Abondio di Ascona uno degli artefici dell'apparato plastico, distrutto dai bombardamenti del 1943, del salone alessiano⁹. Un artista, quest'ultimo, che ha assimilato l'essenza della terribilità di Michelangelo, prima dell'approdo di Tibaldi in città, per tramite di Leone Leoni: ne fanno fede i suoi cosiddetti «omenoni», scolpiti intorno al 1565 proprio sulla facciata del palazzetto di Leoni. L'influenza dei Leoni padre e figlio, e soprattutto la loro collezione aggiornata su alcuni dei capolavori del Buonarroti riprodotti in gesso, hanno non poche conseguenze tra gli artisti locali¹⁰.

I particolari dell'ornato di Palazzo Marino, «mosso, carico, per stucchi e mensole; teste leonine e targhe con storie e trofei del repertorio classico; ma anche busti femminili e chioccioloni e statue festonate», rivelano quindi una cultura internazionale che riassume contatti fra Roma e Parigi, «e risulterà fonte preziosa intanto per Carlo di Castellamonte, nei castelli di Torino»¹¹.

L'arrivo a Milano di Pellegrino Tibaldi nel 1566 segna quindi una conferma nella direzione di un'apertura ormai irrinunciabile al Manierismo internazionale.

⁶ FAGIOLO DELL'ARCO 1982, pp. 221-222; MONTAGU 1991, pp. 173-197, in particolare pp. 181-183. Sugli apparati effimeri in Lombardia tra Cinque e Seicento, e il coinvolgimento di stuccatori come Francesco Brambilla per la loro realizzazione: DELL'OMO 1991; VARALLO 2004. Anche Giovanni Antonio Abondio (per cui *infra*) si occupa di apparati effimeri. Nel 1581 partecipa alla realizzazione degli apparati allestiti per le esequie di Anna d'Austria su progetto di Pellegrino Tibaldi: DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 50, nota 163; cfr. anche ALIVERTI 2020, p. 44.

⁷ Questi scambi tra apparati effimeri, sacri monti e apparati in stucco sono documentati con grande chiarezza nell'impresa dei Silva di Morbio Inferiore su cui valgono ancora molte delle aperture in GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 1972; 1974; da ultimo ALIBERTI, FELICI, JEAN 2019, soprattutto pp. 105-106. Per Francesco Silva al lavoro al Sacro Monte di Varese dal 1617: COLOMBO 1990, pp. 66-87; GAVAZZI 1993, p. 3437; COLOMBO 2002, pp. 159-177; 2011, pp. 39, 41, 45.

⁸ Come i maestri Giovanni figlio di Antonio «de Falseta de Arosio» e Antonio Casella figlio di Daniele, entrambi residenti a Milano, coinvolti dal settembre 1560 nella realizzazione degli elementi in pietra scolpita per le facciate, come «di sarà ordinato da l'architetto» (BARONI 1968, pp. 414-415, nn. 996-998; HOUGHTON BROWN 1978, I, p. 223; BOLOGNA 1999, p. 29). Antonio si può identificare con l'Antonio «della Spolentina» documentato come massaro della parrocchia di Carona nel 1564, figlio di Daniele Casella e padre di Daniele che tra fine Cinque e inizio Seicento è a Genova a capo di una delle botteghe per il commercio di marmo più importanti del proprio tempo (su quest'ultimo: E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, pp. 152-153).

⁹ ZANUSO 2005, p. 168. Sulla carriera dell'artista almeno AGOSTI 1996b, p. 178; ZANUSO 2005, pp. 166-168.

¹⁰ Sulla collezione di Leoni, in parte confluita all'Ambrosiana, HELMSTUTLER DI DIO 2003.

¹¹ GRISERI 1967, p. 33.

Sulla presenza di quest'ultimo artista in città si è spesso ripetuto in passato un assunto che lo vede come l'architetto imposto dal vescovo, e quindi contrapposto alle più tradizionali maestranze locali. Se pure, soprattutto dal punto di vista dell'organizzazione dei cantieri, i contrasti sono così forti «che non mi cavavano nanco la beretta»¹², la questione andrebbe riletta alla luce dell'impatto che il suo arrivo ha sulle nuove generazioni attraverso un ruolo preminente nella trasformazione di alcuni dei luoghi centrali del potere religioso e civile in città, come il Duomo e Palazzo Ducale¹³. Le sue invenzioni e le opere realizzate su suoi disegni lasciano tracce profonde anche nello sviluppo della statuaria a Milano a fine Cinquecento. Un arricchimento che finisce per essere importante anche per le evoluzioni successive della plastica a Roma, almeno fino a tutto il pontificato di Paolo V (1605-1621) e, tramite Cosimo Fanzago, del Barocco napoletano¹⁴.

Senza andare troppo oltre in un discorso che avrebbe bisogno di altre sedi, per ciò che conta qui, lo stucco è sfruttato da Tibaldi in grandi imprese decorative organizzate sul modello di quelle viste a Roma agli albori della propria carriera. Ai membri di queste *équipe* composite Pellegrini richiede capacità tecniche che sfociano in specializzazione: le indicazioni e i disegni iniziali devono essere assimilati da chi si occupa delle varie parti ornamentali, comprese le figure, e laddove possano servire disegni o modelli supplementari, magari più specifici dei singoli elementi, questi devono essere richiesti e gestiti in autonomia senza mai stravolgere le istruzioni del capitolato. Insomma, un sistema che pone i realizzatori finali a un alto rischio e che, a costo di strappi, processi e licenziamenti, ha sancito una sorta di selezione (e specializzazione) tra le maestranze.

In questa concezione del lavoro la collaborazione con gli stessi maestri o con imprese rodiate che conoscono e si assoggettano a queste modalità di cantiere diventa sempre più una necessità, e la presenza delle imprese familiari luganesi diventa man mano prevalente¹⁵. Un graduale predominio del mercato che al valsoldese Tibaldi non dovette dispiacere.

È esemplare il cantiere dello scurolo del Duomo di Milano, il luogo dove sono conservate le spoglie di San Carlo. La decorazione in stucco è l'elemento dominante in uno spazio così importante dal punto di vista simbolico. Lì, aspirando a creare una versione aggiornata in senso sacro degli ultimi sviluppi della Maniera, con uno stile più addomesticato che altrove, in sintonia con le novità viste a Roma e

¹² Una sintesi sulle riforme organizzative imposte da Tibaldi in DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 27-36.

¹³ In questa direzione MORANDOTTI 2005, pp. 237-238. È perduta la decorazione del Palazzo Ducale, i cui lavori sono diretti dal fiammingo Valerio Profondavalle dalla metà degli anni Settanta e a cui lavora anche Tibaldi. Nella decorazione appaiono «arme dipinte, Arpie», «leoni et serpenti» e altri animali che dovevano essere parzialmente rilevati in stucco. Nella cappella del palazzo, dove «molte cose ha fatto il Valerio che poi ha finito il Pellegrino, così le figure per la maggior parte sono fatte per il Pellegrino ma con l'aiuto delli homini de ms. Valerio» (TORRE 1714, p. 341; BORA 1998, p. 49), Francesco Brambilla aveva realizzato dei cherubini in stucco. Per il cantiere BORA 1998, pp. 48-50.

¹⁴ Sui riferimenti lombardi di Cosimo Fanzago apre SPINOSA 1976; sul tema vale la sintesi di ANGELINI 2005, pp. 7-8.

¹⁵ Cfr. DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 193-204.

maturate in centro Italia, le «figure in stucco rendono l'opera più ricca, quando saranno tutte tonde»¹⁶. Il forte aggetto rende infatti le figure quasi svincolate dalle partiture architettoniche, senza rinunciare però alla scansione ritmica della superficie attraverso mensole, cornici, bordature, edicole e timpani spezzati che richiamano il vocabolario architettonico manierista¹⁷. Pellegrino è però attento a non esagerare nel debordare dagli elementi strutturali. Evitando di riempire, come l'Alessi, ogni superficie: la sua rinuncia alle forme più minute a fronte di oggetti maggiori, michelangioleschi, gli permette di lasciare le estensioni murarie più libere. Non mancano comunque quelle invenzioni «capricciose, belle et ordinate» che gli riconosce Lomazzo¹⁸, come gli elementi a mezzo rilievo di teste leonine, candelabre, conchiglie, volti velati, reiterati ritmicamente con minime variazioni: non si fa fatica a ritrovarli anche nelle esperienze precedenti dell'artista, mentre i sedici angeli a tuttotondo, con le loro pose differenziate, il loro elegante slancio verticale, rispondono a un senso della spettacolarità contenuto nei movimenti acrobatici nello spazio ridottissimo delle mensole a cui si appoggiano. In loro non c'è sforzo; si librano lievi senza paura di cadere, indifferenti al peso delle targhe che hanno tra le mani. Ed è forse per questa scenografica variabilità di pose che diventano dei veri e propri prototipi, riattati da scultori e stuccatori che lavorano in città nei decenni successivi¹⁹.

Ancora più liberi dalle costrizioni architettoniche, tanto da prorompere nello spazio con una straordinaria forza plastica memore di Primaticcio e una monumentalità michelangiolesca, sono gli angeli realizzati da Francesco Brambilla, su disegni del Tibaldi, per il tornacoro del Duomo. Gli angeli della cappella Guastalla in San Fedele, su cui si tornerà più avanti nel testo, per il loro legame con gli ele-

¹⁶ La citazione, che val la pena leggere per intero, viene da un passo del trattato di Pellegrino TIBALDI (1990, p. 185; si veda anche l'interpretazione del passo in DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, p. 216): «Le figure in stucco rendono l'opera più ricca, quando saranno tutte tonde, che non sarà di mezzo rilievo, ma meno sicure, che essendo di molto peso in aria e retto solo da feramenti, saranno di cader col tempo pericolose, e se pur di questo si vol fare, siano li pesi sì sottili come grossi di bronzo».

¹⁷ Sul cantiere, ben documentato, dello scurolo del Duomo di Milano, in cui Tibaldi porta novità tecniche e formali, sia normalizzando gli stucchi in senso classico, come richiesto dalla committenza, sia gestendo la fabbrica dopo l'allontanamento del cremonese Giovan Battista Cambi detto il Bombarda: MORANDOTTI 2005, pp. 237-238; GRITTI 2010; i dubbi sulla genesi dello scurolo sono sciolti da CUPPERI 2012, pp. 272-274; sull'attività di Tibaldi come stuccatore prima dell'arrivo a Milano: BALZAROTTI 2019; sugli impegni all'inizio degli anni Sessanta alcune aperture in COLZANI 2017. Su questi temi è importante anche ZANUSO 2005, pp. 166-169. È nota poi la contrapposizione tra Pellegrini e gli architetti e le maestranze locali, qualche aggiunta recente in REPISHIT 2017, pp. 53-60.

¹⁸ LOMAZZO 1584, pp. 355-356; ma anche LOMAZZO 1590, p. 361: «con singolare splendore di questo tempio va felicissimamente rappresentando in quello [l'Escoriar] quante invenzioni, anatomie e grilli possono giammai entrare nella mente umana ed essere espressi dalla pittura».

¹⁹ Le partiture decorative dello scurolo sono realizzate lungo il 1572, in parte da Francesco e Lorenzo Della Porta di Osteno con stampi pagati al maestro Giovanni Battista Birago; dall'agosto appare il nome di Francesco Brambilla e nei mesi successivi dai giornali di cassa emergono altri nomi di maestri che probabilmente si occupano delle figure in stucco più rilevate: Guglielmo da Casale, Antonio Rotta detto il Padovano, Girolamo Castello e, di nuovo, Francesco Brambilla per il saldo definitivo dell'opera nel febbraio 1575. Per la lettura dei documenti e la scansione dei diversi momenti del cantiere: GRITTI 2010, pp. 74-76.

menti architettonici potrebbero invece essere tra gli «angeli lieti, / In atti, et posture ornate e accorte, / con colonne rivolte ad arte et torte» ricordati nelle rime che Lomazzo dedica a Pellegrini²⁰.

In Lombardia il repertorio linguistico del Tibaldi si mescola alle invenzioni capricciose di «carte, scartozzi, scudi, epitaffi, grotteschi, festoni e simili», alla passione per i «mascaroni» e i «Biss', Dragh', Ghizz', Serp', Monster marin» indigesti all'intransigente cardinale Borromeo e perciò estromessi – almeno parzialmente, o parzialmente normalizzati – delle chiese milanesi più soggette al potere vescovile, ma certo non dalla decorazione profana dei palazzi e delle ville né dal repertorio delle industrie artistiche lombarde²¹. È infatti su armature, stoffe, cristalli, negli apparati effimeri e nella stampa che si esprime a pieno l'uso del dialetto «stravagante» carico di bizzarrie umorali, invenzioni artificiose, crudo realismo e gioco, diffuso tra i sodali dell'Accademia della Val di Blenio presieduta da Lomazzo, tra cui anche l'incisore Ambrogio Brambilla, «gran cancelliere» fin dalla fondazione nel 1560²², Annibale Fontana, Ottavio Semino, Carlo Urbino, il ricamatore Scipione Delfinone e molti altri artisti e artigiani, a rappresentare questa cultura che è peculiarità cittadina²³. Un dialetto che cerca una propria identità d'origine nella stagione leonardesca a cui si risale – almeno nei casi di Lomazzo, Aurelio Luini, Girolamo Figino – seguendo a ritroso le carriere e i travasi di alcuni materiali di bottega in bottega. Quella che deriva dall'artista toscano è una tradizione che ha i suoi fondamenti nell'integrazione di lavoro artistico, ricerche e applicazioni tecniche²⁴, e che trova una sede perfetta in quel crogiolo di conoscenze culturali e professionali che è la città ai tempi di Lomazzo, grazie a un'imponente emigrazione di mestiere di cui la mascherata dei Facchini della Val di Blenio evidenzia, con causticità, l'importanza.

In questo contesto i dialoghi allacciati tra artisti e arti congeneri sono talmente fitti che non ha senso d'essere una categorizzazione netta, laddove uno stesso artefice poteva occuparsi di tecniche e oggetti diversi per dimensione e fruizione, mescolando le sue ad altre competenze attraverso l'uso (e il riuso) di disegni e modelli utili ad «ogni minima cosa dell'arte»: è il caso di uno scultore come Leone Leoni, già in contatto con l'officina farnesiana e legato ai modi e all'organizzazione del lavoro propri di Perin del Vaga²⁵. Leoni non è autore solamente di sculture, ma anche di oggetti non certo secondari

²⁰ Anche se i versi fanno verosimilmente riferimento alla perduta cappella di Palazzo Ducale: BORA 1998, p. 49. Sul rapporto del Pellegrini con questi elementi, soprattutto con le cariatidi, cfr. DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, soprattutto pp. 96-97.

²¹ Per le citazioni: LOMAZZO 1584, pp. 366-367; 1587, p. 500; per questo momento almeno MORANDOTTI 2005, soprattutto pp. 15-23, 132-141; AGOSTI 2005. Si ricordi che tra le caratteristiche ideali della villa secondo Anton Francesco DONI (1566, pp. 3329-3330) ci sono «le volte sopra tutto lavorate di stucchi al Tebaldi bolognese, pittore eccellente, tocchi d'oro come fosse di bisogno». Sull'universo delle botteghe artigiane milanesi del secondo Cinquecento, una sintesi aggiornata in ZANUSO 2016; SACCHI 2020.

²² La figura di Giovanni Ambrogio Brambilla si ricostruisce ora con ALBERTI 2020.

²³ BORA 1989; 1998; ISELLA 2005, soprattutto pp. 75-101. Sull'imposizione della figura dominante di Tibaldi nel contesto figurativo milanese almeno BORA 1980.

²⁴ Cfr. AGOSTI 1997, pp. 325-330; ZANUSO 2016, p. 101.

²⁵ Sulla formazione di Leone Leoni ZANUSO 2012.

nell'insieme della sua produzione, come il ciborio dell'altare maggiore del Duomo, costruito tra 1580 e 1600 circa con un repertorio, delle tecniche e da uomini provenienti dall'industria delle armi; da immaginare, splendente di dorature, come «un gigantesco zuccotto da parata»²⁶.

La questione della suddivisione e del paragone tra le arti che tanto ha appassionato artisti e teorici delle generazioni precedenti assume quindi un significato diverso, portando al centro l'ideazione, e quindi il disegno. Su questo argomento Lomazzo si rifà a Leonardo, e nei suoi *Scritti sulle arti* riporta la differenziazione tra plastica e scultura ragionata dal toscano, con la scultura inferiore alla pittura perché «fatica di corpo e strepito, tutte cose nemiche de lo studio», e quindi imitazione faticosa della plastica; la plastica perciò è «madre» della scultura e sorella della pittura²⁷.

Le possibilità della decorazione a grottesca sono portate alle estreme conseguenze proprio nelle arti che assumono la plastica come «madre», e con una grande consapevolezza evidente anche nei richiami di Lomazzo a Perin del Vaga come autorità quasi primigenia in materia²⁸. Così, la necessaria duttilità tecnica, la capacità di accumulare e rielaborare oggetti e fantasie con vari materiali, stucco compreso, diventa un dato espressivo di molti di questi artisti mossi da «una sperimentaltà incessante, da un'inquietudine fattivica che, ben prima di assestarsi in una scelta di metodo formalizzata, sono [...] un'irriducibile urgenza espressiva»²⁹.

È in questo clima fervido della Milano degli anni Ottanta che Annibale Fontana fa proseliti. La sua grande fortuna postuma, testimoniata anche dagli inizi di Cerano – e soprattutto del Cerano scultore in stucco³⁰ –, è uno dei segni di un cambio di passo che avviene nell'intermezzo tra i due Borromeo. Questi avvicendamenti, che sono anche scambi tra almeno due generazioni di maestri, si seguono anche in un'ideale mappatura delle decorazioni a stucco da sistemare sul filo della cronologia.

Un'attenzione particolare dev'essere diretta verso i cantieri che si protraggono maggiormente nel tempo, in cui vecchi e nuovi apparati si affiancano mostrando quanto rapidi siano stati gli aggiornamenti e quanto diverse le direzioni di gusto. Per esempio nelle cappelle della chiesa di Sant'Angelo a Milano, una vera e propria antologia della decorazione a stucco (non solo lombardo) tra fine Cinque e primo Seicento; ancora in città Sant'Antonio, San Celso, San Vittore al Corpo e Santa Maria della Pace; Santa Maria di Campagna a Pallanza, la villa di Pirro Visconti a Lainate, San Lorenzo a Lodi, il santuario di Saronno, quello di Tirano e Santa Maria degli Angeli a Vigevano³¹.

²⁶ ZANUSO 2010, soprattutto pp. 90-94; 2016, p. 100.

²⁷ Il passo di Lomazzo è commentato in NOVA 2003, pp. 185-189.

²⁸ LOMAZZO 1589, pp. 124-125; cfr. ROMANO 1995, p. 14.

²⁹ Cfr. AGOSTI 1995, soprattutto p. 72, e AGOSTI 1997 (la citazione è tratta da p. 328).

³⁰ Su Cerano scultore soprattutto TANZI 1995.

³¹ Sulla decorazione in stucco di Sant'Angelo un'apertura in MAGNI 1996, da leggere con le giuste osservazioni di MORANDOTTI 2005, p. 79, nota 57. L'individuazione in Ottavio Semino come l'inventore dell'intricato sistema plastico delle

In alcuni di questi contesti si afferma gradualmente un linguaggio decorativo sempre più autonomo, sollecitato da iniziative di prestigio e da una compagine politico-religiosa incisiva. È però una mappatura ancora piena di incertezze, a volte minata da ricerche sparse o riferimenti fugaci in cui gli apparati in stucco si liquidano perlopiù in poche battute, con i soliti elenchi di partiture o con il richiamo, ormai statutario ma di cui a volte sfuggono sia la misura che il senso, dell'avversione di Carlo Borromeo per la decorazione, esplicitato soprattutto in alcuni passaggi delle *Instructiones* del 1577³². Indicazioni che sembrerebbero apparentemente disattese proprio in alcuni dei cantieri maggiori aperti in questi anni, se non si associassero ad altri passaggi dello stesso testo.

Nelle norme borromaiche si prevede infatti che la materia utilizzata nella costruzione degli altari, ricca o povera che sia, debba essere modellata in forma ornamentale per far sì che la mensa non si confonda con qualsiasi tavolo, e che l'altare e il luogo fisico che lo contiene possano creare, in un dialogo tra luce, spazio e decoro, un colloquio incessante con il Mistero che faccia riconoscere nella chiesa la casa di Dio³³. Lette in questo modo, le istruzioni di Carlo Borromeo spalancano le porte ad una grande libertà creativa che si combina bene con le esigenze della Chiesa controriformata.

Le norme di San Carlo sono colte nelle disposizioni dei vescovi, in un articolato programma di visite pastorali che hanno tra i primi scopi quello di garantire la conformità e il decoro degli spazi dedicati al culto. Un controllo che porta inevitabilmente a una reiterazione di modelli architettonici che si diffondono seguendo proprio le tappe dell'attività pastorale di ogni vescovo, con dei sott'insiemi formali che corrispondono grossomodo all'estensione geografica di ogni diocesi. Per ricostruire, sistemare, restaurare altari, tabernacoli o interi edifici secondo queste nuove istruzioni bisogna infatti mettere in campo disponibilità di fondi, materiali e forze pronte. E tra le botteghe che hanno imparato a gestire con rapidità ed economicità queste richieste ci sono quelle degli impresari lombardi, interpreti di tendenze che, minimamente variate per diversi decenni, finiscono per diventare tradizionali³⁴.

cappelle Bossi e Brasca non è esclusa dal pagamento del 1570 a Giovan Battista Cambi detto il Bombarda «a conto delli stuchi quali detto Bombarda fa nella Capella dilla quondam Signora Hyppolita Bossa» (cfr. BRUZZESE 2009, p. 167; 2012, pp. 9-10; MUSICCO 2016-2017, pp. 69-71); quest'ultimo è esecutore, come sappiamo, di invenzioni altrui. Potrebbe essere lo stesso Semino a fornire il disegno per gli stucchi della cappella Fiorenza in San Maurizio al Monastero Maggiore, lavorati nel 1573 da Antonio Ferrari e Giuseppe Prevosti: AGOSTI, BATTEZZATI, STOPPA 2017, pp. 153, 173. Dal 1489 la fabbrica del santuario di Santa Maria presso San Celso è retta per decreto ducale da diciotto deputati che hanno piena autonomia rispetto ai cappellani e all'abate di San Celso. Questa condizione ha favorito una situazione del tutto particolare. I deputati, legati prima al potere ducale poi a quello imperiale, esprimevano delle scelte in ambito culturale che spesso si contrapponevano a quello del clero: BORA 1977, p. 51; 1998, p. 37; AGOSTI 1997, pp. 325-326; GIANI 2017, soprattutto p. 146. Per Santa Maria di Campagna a Pallanza di Verbania MARTINELLA 2017; sugli stucchi in Santa Maria della Pace BRUZZESE 2009, p. 171, nota 13; sugli stucchi del santuario di Saronno si veda più avanti nel testo; sulla decorazione in stucco del presbiterio di Santa Maria degli Angeli a Vigevano, realizzata tra 1583 e 1592, CASATI 2011.

³² BORROMEI 1577, soprattutto pp. 103-104.

³³ Cfr. GATTI PERER 1975, pp. 17-19.

³⁴ È esemplare la situazione genovese, in cui botteghe lombardo-luganesi replicano altari con forme pressoché identiche dagli ultimi due decenni del Cinquecento, e per almeno mezzo secolo, nella maggior parte delle chiese ricostruite o di nuova costruzione: cfr. LAMERA 1988, pp. 102-111.

In questo mondo in cui masse di migranti si inseriscono con successo dando vita a una rete di alleanze tra conterranei, emergono anche alcuni nomi noti che corrispondono bene a quanto detto finora, come quello di Camillo Procaccini, a Milano dal 1587. È infatti la sua vena più sperimentale ed eterodossa, insieme alla dimestichezza con le opere di Parmigianino e Correggio, ad attrarre Lomazzo e i suoi primi committenti lombardi, ma è l'estrema versatilità a sancirne l'affermazione³⁵; così è anche per Giulio Cesare Procaccini e l'«officina poliedrica perfettamente immersa nel proprio tempo e capace di far fronte ad imprese ecclesiastiche e laiche del più alto profilo, giostrando sui registri di tutte le arti»³⁶, del giovane Cerano.

Grazie a delle abilità acquisite durante una formazione che segue schemi sempre più precisi e alla frequentazione del cantiere, anche i figli dei «picapietra» o dei mercanti di marmo possono aspirare a carriere diversificate. Alcuni di questi giovani artigiani eccellono, e da meri esecutori diventano artisti completi in un contesto dove ha assunto da tempo grande peso economico e sociale l'artigianato suntuario. Le possibilità si moltiplicano grazie al bisogno di manodopera specializzata nella realizzazione di allestimenti più o meno temporanei per feste o funerali, per la costruzione o ricostruzione di cappelle secondo i nuovi dettami controriformati e nell'erezione dei sacri monti. Il successo professionale di un maestro come Francesco Silva da Morbio si conferma proprio in questi anni in apertura di Seicento. È al Sacro Monte di Varese, sotto la guida dell'architetto Giuseppe Bernascone detto il Mancino e di padre Giovanni Battista Aguggiari, che Silva riesce a rendere plasticamente il dramma sacro, con affetti e verità che richiamano ancora una volta Gaudenzio Ferrari. Maturato nel centro Italia a contatto con figure come Cristoforo Roncalli e grazie allo studio dell'opera di scultori e stuccatori come Federico Brandani, Ambrogio Bonvicino e Camillo Mariani, l'affermazione dell'artista nelle terre lombarde garantisce lavoro anche a una folta bottega di cui si sa davvero poco, ereditata alla sua morte dai figli, attivi pressappoco negli stessi luoghi, con tutte le conseguenze del caso. La maturità di Silva tra Insubria, Valtellina e luganese lascia tracce profonde e uno scatto in avanti nell'uso della plastica, stucco compreso, con un senso scultoreo che sarà fondamentale anche per Casella. Non a caso il suo nome si ripeterà più volte nelle prossime pagine.

Nelle propaggini del Ducato si cominciano perciò a mettere in scena alcune delle «catastrofi inno grafiche» che caratterizzeranno i primi decenni del Seicento³⁷. Casella, come si vedrà più avanti, è tra gli animatori di questi teatri di provincia.

³⁵ Sugli esordi lombardi del pittore MORANDOTTI 2005, soprattutto p. 64; CASSINELLI, VANOLI 2007, soprattutto pp. 46-47. La buona conoscenza dei linguaggi di Correggio e Parmigianino vale anche per gli inizi milanesi del fratello Giulio Cesare: ROSCI 1993, p. 16.

³⁶ FRANGI 2013a, p. 41; cfr. anche ROSCI 1992.

³⁷ Cfr. GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 1972, p. 87; la citazione, notissima, è di Giovanni Testori (almeno TESTORI 1961, p. 94).

A fare da ponte tra la generazione di stuccatori che ha subito fortemente l'influenza di Tibaldi e quella di Casella ci sono appunto le imprese di artisti nati intorno agli anni Sessanta del Cinquecento. Le loro opere, si diceva, hanno estremizzato le potenzialità della grottesca, sperimentando una maggiore libertà nelle impaginazioni e una grande duttilità nella ricerca degli effetti. Per questi maestri lo stucco non è più solamente un religioso rifacimento della decorazione antica, nemmeno si limita ad essere un'imitazione del marmo bianco, e cerca di sfuggire la pulizia formale tibaldesca. Si copre d'oro, simula il bronzo, i marmi colorati e la pietra facendo le veci di materiali difficilmente reperibili, troppo onerosi o che richiedevano tempi lunghi di lavorazione. Ma sia nei luoghi in cui il marmo è materia prima privilegiata delle nuove decorazioni, come la Liguria, sia in quelli, come le città della pianura, in cui si predilige lo stucco, sullo scorcio del secolo gli artigiani provenienti dai laghi lombardi, con le loro esperienze stratificate e diversificate, si fanno strada nell'intrecciarsi densissimo di maestranze provenienti tanto dal nord che dal centro Italia³⁸.

Gli anni a cavallo tra i due secoli sono perciò di grande libertà. La varietà, sperimentata a volte direttamente in cantiere, ha il sopravvento³⁹, come negli stucchi del catino absidale della Certosa di Pesio realizzati dall'impresa di Bartolomeo Rusca (fig. 1). Gli interventi policromi e gli eleganti viluppi dei cartocci di Pesio hanno un'aria festosa, in una combinazione di pittura e rilievi che deriva da soluzioni di gusto proposte per le volte e le pareti della Grande Galleria di Carlo Emanuele I in Palazzo Ducale a Torino.

Tra le chiese della provincia e le commissioni per la corte, sta mettendo le radici in Piemonte un nuovo clima nel quale Moncalvo è da subito in posizione prestigiosa, offrendo una brillante interpretazione dei temi decorativi che evidentemente è più in linea con i gusti del duca. Il progetto articolato e magniloquente di Federico Zuccari per la Galleria, basato sul fasto celebrativo, è abbandonato, lasciando così campo libero agli artisti della provincia piemontese e ai lombardi, sotto la guida del Moncalvo. Nel cantiere Rusca è appunto menzionato come capomastro costruttore, ma lavora probabilmente anche come stuccatore tra 1607 e 1608⁴⁰.

Gli stucchi di Pesio si potrebbero confrontare, senza timore di prenderla troppo alla larga, anche con la decorazione della cappella di San Francesco in Sant'Angelo a Milano (fig. 2), voluta da Bassiano

³⁸ BALESTRIERI 1996, in particolare p. 229; sulle nuove sperimentazioni cromatiche negli stucchi genovesi tra fine Cinque e primo Seicento, dovute, almeno inizialmente, all'urbinate Marcello Sparzo: VASSALLO 2020.

³⁹ Su questo passaggio delicato e complessissimo, il cui rapido aggiornamento si misura sull'esperienza degli artisti piemontesi e lombardi, da Moncalvo a Morazzone: ROMANO 1995, p. 48; SPIONE 2018, pp. 24-27.

⁴⁰ Sugli stucchi di Vicolungo, messi in rapporto con quelli della Certosa di Pesio, attribuiti da Giuseppe DARDANELLO (1995a, pp. 106-107) a Bartolomeo Rusca, e con quelli della cappella dell'Annunciazione in San Francesco a Cuneo: ROMANO 1995, p. 48, il confronto tra i due complessi è alle tavv. 18 e 19; AGOSTI 1996c; GORIA 2003, p. 42; G. Romano, in *La Carità* 2007, pp. 200-201, n. 13; RASPINI 2018, pp. 269-270; SPIONE 2018, pp. 23-24. Per la ricostruzione di questo momento di passaggio cfr. DARDANELLO 1995a, soprattutto pp. 101-103.

Porrone dopo il 1581 e sicuramente conclusa entro il 1595, quando Paolo Morigia la cita tra le «lodate opere» dei Fiammenghini⁴¹: sono compatibili la suddivisione degli spazi, l'uso dei *cartouches*, gli inserti di riempimento come ghirlande, vasi, sirene ed erme che qui, per questioni di spazio, sono più compressi che nella Certosa piemontese. Anche se queste opere possono difficilmente essere dello stesso maestro – o della stessa impresa –, certo è, come è già stato ricordato per le parti ad affresco, che a monte di tutta la decorazione c'è la stessa «cultura multiforme» in cui spiccano i riferimenti al Moncalvo⁴².

Lo stesso repertorio decorativo della cappella di San Francesco, con qualche accorgimento antiquario in più e un modellato più vigoroso, è anche nella cappella di San Diego d'Alcalà, ancora in Sant'Angelo, ideato probabilmente da Camillo e da Giulio Cesare Procaccini (dopo il 1588 e prima del 1595) e forse realizzato dallo stuccatore Francesco Sala (fig. 5)⁴³. I nomi di Guglielmo Caccia e Giulio Cesare Procaccini emergono anche in Sant'Antonio Abate a Milano. Il bolognese è impegnato per le decorazioni realizzate tra 1610 e 1611 per volontà dal regio senatore Ludovico Acerbi, e su progetto all'architetto Antonio Maria Corbetta, mentre a Moncalvo spettano, in anni immediatamente successivi, gli affreschi della volta⁴⁴.

Appartiene a questo momento ricco di «capricciose invenzioni», ed è già stato avvicinato alla decorazione della Certosa di Pesio, il rutilante apparato del presbiterio di Santa Maria delle Grazie ai Palazzi di Vicolungo (fig. 3), un allestimento realizzato da Giovanni Battista Panigate probabilmente pochi

⁴¹ MOSCONI, OLGINATI 1972, pp. 55-58; SACCHI 2020, p. 191. Si ricordi che è Giovanni Andrea Biffi a realizzare gli stucchi nelle cappelle dipinte da Giovan Battista della Rovere in Santa Maria presso San Celso terminati nel 1604: BERRA 1991, p. 71, nota 179.

⁴² Cfr. CAVIGLIOLI 1989, p. 341. Come mi fanno notare Jacopo Stoppa e Federico Gianì, Carlo TORRE (1674, p. 46) parla di Moncalvo in questi termini, accennando a un inizio da stuccatore: «questo Virtuoso qual Polidoro da Caravaggio, che si portò dalla calce ai colori, si tolse anch'egli dallo stuccare, per maneggiar Pennelli».

⁴³ Sulla cronologia della decorazione, protratta per circa vent'anni, V. Zani, in *Pittura* 1999, pp. 208-209; D. Cassinelli, in CASSINELLI, VANOLI 2007, p. 64. MAGNI (1996, p. 68) ipotizza che alla decorazione plastica abbia collaborato anche Giulio Cesare Procaccini, magari creando disegni e modelli e demandando ad altri la realizzazione finale; ricorda anche Francesco Sala e Giovanni Battista Lezeno come gli unici stuccatori documentati nel cantiere di San Vittore al Corpo, probabilmente come esecutori finali di disegni dei Procaccini. Sul possibile intervento di Sala: LONGERI 2000, pp. 558-559.

Su Francesco Sala da Lugano (o da Como), andrebbe messo un po' di ordine. È lo stesso artista, forse allievo di Francesco Silva (GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 1972, p. 88, nota 12), attivo nella cappella del Sacro Cuore (già del Crocifisso) nella Santissima Annunciata di Como, a San Salvatore in Borgovico, nel Sacro Monte di Varese, nella Madonna del Sasso di Orselina e nel santuario di Cannobio (con la collaborazione di Carlo Terugi di Dumenza). Opera con Giovanni Battista Lezeno in San Vittore al Corpo a Milano e nella cattedrale di Piacenza (almeno fino al 1605, nell'abside e nelle cappelle di Sant'Alessio e San Martino), poi autonomamente in Sant'Agostino, sempre a Piacenza, e – forse – in Sant'Angelo a Milano (in tutti questi ultimi casi gli stucchi si avvarrebbero di idee di Camillo Procaccini): PARVIS MARINO 1994, pp. 78-79; MAGNI 1996, p. 68; LONGERI 2000, pp. 554-559; COLOMBO 2002, p. 150; CAPELLI 2010, p. 5; TERUGGI 2020b. La figlia di Sala, Ippolita, nel 1651 sposa il pittore Francesco Torriani, nato a Mendrisio nel 1612 e attivissimo nella diocesi comasca fino alla morte, avvenuta a Como nel 1683 (GILARDI 2006, pp. 187-188, 192-193). Qualche dato ulteriore è negli interventi, ancora non pubblicati, della giornata di studi *L'arte dello stucco a Piacenza dal Cinquecento al Settecento. Artisti e maestranze, influenze e modelli*, a cura di A. Coccioli Mastroviti, S. Pighi, S. Quagliaroli (Piacenza, San Sisto, Sagrestia grande, 29 ottobre 2021).

⁴⁴ Per la cronologia della decorazione COPPA 1981, p. 97. Qualche aggiunta e revisione in F. M. Gianì, in *Fede* 2021, pp. 288-193, nn. 37-38.

mesi prima di morire⁴⁵. La temperie che ha originato quegli stucchi – che ci si potrebbe aspettare in una cappella del centro di Milano – guarda infatti verso oriente, giocando maggiormente sull’oggetto con figure vigorose ad altorilievo che hanno un’aria tibaldesca, inserite in uno schema già sperimentato e poi diffuso nelle chiese meneghine. L’accostamento più pertinente è con l’apparato della cappella di Sant’Antonio in Sant’Angelo a Milano (fig. 4), concluso entro il 1591 e per cui è stata avanzata, mi pare giustamente, la responsabilità di uno scultore vicino a Francesco Brambilla⁴⁶.

Questi sistemi decorativi esuberanti, d’alta qualità plastica, luminosi e coloratissimi, sono compagni anche di quello inventato da Giulio Cesare Procaccini e realizzato da Giovanni Andrea Biffi per la cappella dei Santi Nazaro e Celso in Santa Maria presso San Celso tra 1601 e 1602⁴⁷, delle campate ceranesche pressappoco contemporanee, sempre in San Celso (i cui lavori sono saldati in più occasioni dal 1603 al 1607), e non solo (figg. 6-7)⁴⁸. Gli strascichi delle innovazioni elaborate in questo torno d’anni si sentiranno almeno nei tre decenni seguenti. Svuotati degli intenti più sperimentali, normalizzati, raffreddati e ripetuti, gli stessi schemi si ritrovano – ed è una specie di canto del cigno – nelle cinque campate della navata maggiore nel santuario di Saronno, negli stucchi realizzati dai luganesi Giacomo Boni e Francesco Sala su disegni del pittore e ingegnere milanese Vincenzo Ciniselli tra 1631 e 1632⁴⁹. In tutti questi casi la cornice arricchita di decori e figure che riparte le vele delle volte si ripete come un modulo, rispettando la simmetria nel modo più semplice possibile: raddoppiando, specchiando tutti gli elementi; sempre gli stessi, magari utilizzando, per comodità ed economicità, anche molti stampi.

La parte plastica, preponderante in tutti questi casi, non entra mai in dialogo con la parte dipinta, tranne che per gli stucchi di San Celso sagomati da Cerano. La qualità del modellato «che discende di-

⁴⁵ L’artista è già defunto all’inizio del 1602, quando il saldo per questi lavori è ritirato dal fratello Giovanni Francesco: TERUGGI 2020a, p. 122 e, sull’attività dello scultore Giovanni Battista Panigate, originario di Milano ma residente a Novara, alla stessa pagina, nota 26.

⁴⁶ La proposta è in MAGNI 1996, pp. 68-69, che avanza il nome di Gerolamo Prestinari, nato però troppo in là, nel marzo 1610, anche se è sicuramente presente sul cantiere di Sant’Angelo perché autore delle sculture della facciata: sullo scultore almeno ZANUSO 1998, pp. 85, 101, nota 7. La datazione si basa su un’iscrizione ancora in loco e datata, appunto, 1591. Essa attesta che la cappella è stata realizzata per volere di Cesare Fossati come sepoltura per sé e per i propri eredi. Gli affreschi, un tempo dati a Ottavio Semino, sono più correttamente avvicinati da Maurizio Calvesi a Simone Peterzano (da ultimo PETRÒ 2020, p. 342, n. 82; le immagini di parte dei dipinti sono sullo stesso catalogo alle pp. 282-287).

⁴⁷ BOSSAGLIA 1968, p. 380; BERRA 1991, pp. 67-71; BRIGSTOCKE 2020, p. 17; BRIGSTOCKE, D’ALBO 2020, pp. 299-300, 302, nn. 9-9a, 14-14a; *infra*.

⁴⁸ Un elenco di volte in stucco coeve organizzate allo stesso modo, cioè intorno a un culmine incorniciato, con figure a forte rilievo, erme o cariatidi, che suddividono gli spicchi della volta, è in MAGNI 1996, pp. 65-66; sull’influsso di Cerano negli stucchi disegnati da Procaccini si veda ROSCI 2000, p. 112, nn. 56-57.

⁴⁹ GATTI PERER 1996, p. 358; 2011, pp. 13-15; Giacomo Boni da Campione è stato identificato con lo scultore attivo nella Fabbrica del Duomo milanese dove è documentato fra il 1618 e il 1647 e realizza, tra le altre cose, gli ornamenti marmorei del portale maggiore; lavora anche nella chiesa di San Giuseppe di Milano, prima o a ridosso del 1617, per tradurre in stucco il repertorio ornamentale subordinato al progetto architettonico di Francesco Maria Richini, con «cornicione corinto intagliato de mensole et goce e dentelli», poi «cartelloni» e «maschere de leone» e i due *Angeli* in controfacciata (COPPA 1997, pp. 20, 24-25).

rettamente da Gaudenzio Ferrari plastificatore al Sacro Monte di Varallo», intensifica la vitalità di queste cornici spingendo il discorso molto in avanti e facendo di questo sistema decorativo un «modello “forte”» nell'immediata cultura lombarda⁵⁰. Crespi combina affresco e stucco sfruttando l'impatto scenico di questa commistione d'immagini in piano e a rilievo. Mette quindi a frutto le potenzialità illusionistiche dell'insieme decorativo, come aveva imparato a Roma tra gli ultimi anni Ottanta e i primi Novanta del Cinquecento, dove si era avvicinato alla scultura «sotto alcuni maestri di plastica novaresi» tra cui, forse, Giovan Battista Ricci⁵¹, cioè un artista con una grande esperienza nella gestione di cantieri decorativi complessi, chiamato non solo ad affrescare, ma anche a fornire disegni per cornici a stucco.

Prende le mosse proprio dalle novità di Cerano la cappella di San Michele Arcangelo in Sant'Angelo (fig. 8), commissionata a Panfilo Nuvolone nel 1610 dalla famiglia Sansoni e conclusa solo sette anni dopo⁵². L'artista progettò un insieme di tele, affreschi e stucchi atti a illustrare, attraverso le *Storie di Sansone*, le virtù manifestate dai personaggi della famiglia Sansoni lì sepolti. Esiste un disegno (fig. 9) relativo proprio alla volta conservato alla Biblioteca Ambrosiana e corredato da un'iscrizione datata 1614, quando a Nuvolone furono pagate le varie spese inerenti la decorazione della cappella. Oltre al disegno, anche i «legnami e il ponte et fare il ponte e disfare», i telai dei quadri «et calcina fatta al volto»⁵³. L'artista si comportò perciò come regista, com'è richiesto esplicitamente nel contratto – «ogni cosa sarà a disegno di esso Pamfilo» –, ma anche produttore di tutta l'impresa. Era una consuetudine: l'amico Camillo Procaccini si era per esempio comportato allo stesso modo per i decori della cappella della Madonna delle Grazie in Santa Maria di Campagna a Pallanza⁵⁴. Sul foglio dell'Ambrosiana Nuvolone assemblò così quattro diverse proposte alternative in cui variò l'utilizzo di erme, cartelle, putti, sirene e telamoni. È una modalità di presentazione comune, che si riconosce anche in altri, se pur rari, disegni sopravvissuti di questo tipo.

Tra le proposte avanzate i committenti hanno prediletto quella con i massicci nudi maschili che sorreggono le mensole, evidentemente ritenuta l'invenzione più allineata alla magnificenza, alla potenza (fisica e militare) che si desiderava esprimessero le allegorie della cappella. Mentre nelle soluzioni scartate è più evidente il legame con un repertorio tradizionale, e con le campate di Santa Maria presso San

⁵⁰ La citazione da ROSCI 2000, p. 112, nn. 56-57.

⁵¹ La citazione, da TICOZZI 1818, p. 377, è commentata in STOPPA 2005a, pp. 100-101. Ricci si può ricostruire a partire da TOSINI 2016. Tra i maestri lombardi esperti di stucco attivi a Roma tra fine Cinque e primo Seicento spicca anche il «Mediolanensis scultor» Ambrogio Bonvicino che «con altri suoi paesani attese a lavorare di stucco, et a poco a poco, in questa sorte d'opere così crebbe, che tutti gli altri di quei tempi avvantaggiò» (BAGLIONE 1642, p. 170); su questo artista e la modalità progettuale dei «bozzetti di contratto» utilizzati negli apparati decorativi delle cappelle romane: SICKEL 2018.

⁵² I tempi lunghi furono rallentati dalla caduta della volta nel 1611 e dalla sua lenta ricostruzione. Come da contratto «ogni cosa sarà a disegno di esso Pamfilo»: BARONI 1946, p. 233; MOSCONI, OLGINATI 1972, p. 94. Sul contratto e il rapporto con Camillo Procaccini che se ne deduce BERRA 2002, p. 74.

⁵³ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 238 INF n. 2064: G. Bora, in *Il Seicento* 1973a, p. 35, n. 155.

⁵⁴ TERUGGI 2020a, p. 119.

Celso decorate dal Cerano, nella realizzazione finale l'enfasi è ottenuta grazie all'orchestrazione dei muscolosi telamoni «pordenoniani»⁵⁵. Panfilo cerca quindi di aggiornare le espressioni figurative che gli sono ben note, dei Campi e Malosso, in una direzione più moderna: i dipinti maggiori sono segnati dalla retorica teatrale che anima la contemporanea pittura milanese⁵⁶, specialmente di Cerano e Camillo Procaccini, mentre per l'apparato plastico l'artista dovette cercare esempi tra produzioni recenti, e non solo sacre, eredi di un partimento che risale alle innovazioni di Perino e diventa presto canonico, nel quale alle storie narrate in riquadri si alternano grandi telamoni in pose complesse⁵⁷. Quel rapporto proporzionale tra figura e decorazione era ancora impiegato dalle polivalenti botteghe milanesi a cavallo tra i due secoli, legate a esempi e modelli di Fontana di venti o trent'anni prima, con radici ben piantate nelle espressioni migliori dell'oreficeria manierista. Per dimostrarlo si può montare un confronto tra gli stucchi della cappella Sansoni e alcuni dettagli di oggetti importanti come i candelieri grandi del transetto della Certosa di Pavia, usciti dalla fonderia di Annibale Busca⁵⁸.

È inoltre suggestivo l'accostamento tra i muscolosi «omenoni» della cappella Sansoni e la produzione di Marco Antonio Prestinari, uno scultore che è tra i prediletti di Federico Borromeo per il suo linguaggio che interpreta accademicamente alcuni dei canoni sperimentali dei grandi artisti antichi e del passato prossimo, da Michelangelo ad Annibale Fontana, arrivando, in alcune opere, a una sintesi di naturalismo e classicismo che apre al Seicento⁵⁹. Panfilo poteva essere spinto verso questi scultori, cresciuti all'ombra della bottega dei Leoni e tanto attivi nelle maggiori fabbriche cittadine, dal sodale Procaccini. Ma l'esempio più importante, come si diceva sopra, è il lavoro di Cerano in San Celso. Lì Crespi aveva plasmato gli stucchi cercando di metterli in dialogo, attraverso pose e proporzioni, con le sibille, i profeti e tutte le figure affrescate che si affacciano dalle lunette. La preponderanza della decorazione sulle figure ha però limitato questo gioco relazionale ai vivaci putti che reggono le candelabre, animati da una giocosa irriverenza (figg. 6-7). Nella cappella Sansoni Panfilo riprende questa modalità tra alcune parti modellate e pittura amplificandola, giostrando lo spazio della volta attraverso figure più libere dai limiti delle cornici, e dando grande rilevanza ai rilievi in stucco nell'economia generale dell'apparato che per questi aspetti spicca – e spiccava – sugli altri presenti in città⁶⁰. Quei telamoni, a partire dal Sansone barbuto (come nell'iconografia più classica sul personaggio), inginocchiato a reggere sulle sue spalle il peso di tutta la struttura, riescono a trovare un legame tipologico,

⁵⁵ Cfr. G. Bora, in *Il Seicento* 1973a, p. 35, n. 155.

⁵⁶ Sui dipinti è ancora valida la lettura critica di BARONI 1946; anche FRANGI 2013b, pp. 28-29.

⁵⁷ Cfr. AGOSTI 2021, p. 30.

⁵⁸ Sui candelieri ZANUSO 2008, pp. 276-278.

⁵⁹ Sullo scultore, nato intorno all'ottavo decennio del Cinquecento e morto all'inizio del 1621, ZANUSO 1998; CASATI 2016b.

⁶⁰ Cfr. MOSCONI, OLGINATI 1972, pp. 91-92.

oltre che iconografico, con la «plasticità atletica di scorci violenti» e il «gigantismo mosso alla Fignino»⁶¹ espresso nelle tele sottostanti.

Questa modalità di dialogo tra gli elementi che partecipano alle decorazione, certamente avvantaggiata dalla concertazione da parte di un unico artista, non avrà futuro in città. La cappella Sansoni rimane così una sorta di *unicum*. Pratiche di cantiere diverse cambiano di nuovo, e in pochissimi anni, il ruolo dello stucco e degli stuccatori. Il giovane Casella ha certamente vissuto questo momento di transizione, ed è evidente anche nelle prime prove note che si affronteranno a breve, ma dall'osservatorio di Carona doveva essere chiaro, persino ovvio, quale sarebbe stato il passo successivo: lo stuccatore formato, colto e con esperienza, anche imprenditoriale, come Giovanni Battista Casella⁶² o, poco dopo, Francesco Silva – per fare solo due esempi che il nostro conosceva certamente –, non avrebbe più avuto bisogno di appoggiarsi totalmente o essere l'esecutore passivo delle idee di nessun altro artista o architetto.

Alessandro Casella entrò nei suoi primi cantieri proprio nei primi anni del nuovo secolo per iniziare, come si è detto sopra, un lungo apprendistato. Non abbiamo documenti che provino dove questo avvenne, ma è significativo che tutta la prima parte della sua vita professionale – almeno quella che è nota – si svolse nella valle dell'Adda. Un luogo geograficamente prossimo alle terre ticinesi che, insieme alla Valchiavenna, accoglieva già dal XVI secolo una massiccia presenza di manodopera luganese, con un apice tra Sei e Settecento⁶³.

Culturalmente la valle dipendeva molto dai centri maggiori più vicini: sicuramente da Como, sede della Diocesi, e, come Lugano e tutte le terre intorno al Ceresio, da Milano. Le premesse affrontate sinteticamente sopra sono perciò da tenere presenti.

Alessandro dovette quindi arrivare in Valtellina seguendo una rotta migratoria già ben collaudata da parenti più o meno stretti, lungo quei canali relazionali che estendevano la bottega a tutta la società del paese d'origine⁶⁴. Come si vedrà meglio più avanti, in quegli anni nei terziери valtelinesi le ragioni politiche fecero incrementare enormemente la spesa per il rinnovo degli edifici di culto, richiamando da oltreconfine manodopera e, soprattutto, maestranze specializzate e imprese ben organizzate.

⁶¹ BARONI 1946, p. 235.

⁶² Sulla carriera di questo stuccatore, documentato dal 1550 e deceduto nel 1602, e sui suoi lavori nella parrocchiale di Carona, certamente esemplari per tutti gli artisti delle generazioni successive: F. Bianchi, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, pp. 133-147; SPIRITI 2012, pp. 60-61.

⁶³ SALICE 1977; SCARAMELLINI 1985, pp. 75-77; COPPA 1996, p. 333.

⁶⁴ Un esempio lampante, ma non certo l'unico, è quello emerso dalle ricerche sui migranti della Valle di Muggio di Stefania BIANCHI (2007b, soprattutto pp. 288-289).

L'organizzazione della bottega era perciò essenziale per un giovane luganese con delle ambizioni. Ci fu quindi un probabile avvicendamento di aiuti e garzoni, l'affiancamento di almeno un altro maestro e la messa in rete – come si direbbe oggi – delle proprie peculiarità. Il modello fu quello di un'impresa specializzata sempre più autonoma ma che, almeno per le prime commesse, si dovette appoggiare alle direttive di un impresario-architetto. Le modalità erano quelle che sulla scena lombarda aveva imposto per primo Pellegrino Tibaldi. Architetto e stuccatori non si muovevano come un corpo solo: il primo sceglieva i secondi in base ai risultati, alle competenze, all'affiatamento o ai possibili legami familiari. In alcuni dei casi meglio documentati che si affronteranno, lo schema fu esattamente questo.

L'attività

3.1. Ponte e Albosaggia 1619-1621

Le decorazioni della chiesa della Madonna di Campagna di Ponte in Valtellina (figg. 10-14) sono realizzate da Bernardo Bianchi in modo «conforme al disegno dato il più bello», come specificato nell'accordo stipulato con i fabbricieri del dicembre 1619. Si concentrano nel coro, mentre i rosoni dei sottarchi e le altre decorazioni a stucco presenti nell'edificio fanno parte di campagne successive realizzate da altri maestri luganesi, come quella, non meglio specificata, dell'altrimenti sconosciuto Angelo Casella nel 1654, quelle di Andrea Ripa e Nicolò Rersi nel 1674, e quella registrata dai pagamenti a Paolo Adami di Carona per «la cornice della cupola con architravi delle archate e i suoi cartelli e per haver stuccata a fogliami et rose tre delle suddette archate con la cornice delle due colonne che sostengono la detta cupola»¹.

L'intradosso dell'arcone è scandito da teste d'angelo alternate a cinque cartigli polilobati su cui sono rilevati simboli lauretani², mentre il catino absidale è sezionato a spicchi da costoloni arricchiti da mensole decorate da piccole teste angeliche e da un pendone che scorre idealmente dalla mensola lungo la base, terminando con tre mazzi di foglie e rispettivi frutti: mele o pere, uva, forse melagrane. Su ognuna delle sei mensole poggia un angelo. I sei angeli, mossi in pose dinamiche, sorreggono una mezzaluna centrale con la colomba dello Spirito Santo. All'imposta dei costoloni sono presenti dei grandi *cartouches* che contengono mascheroni e volti femminili velati, sovradimensionati rispetto all'uso generalmente accessorio di questi elementi. Per forma, posizione e mole rimandano ancora alla tradizione manierista e ad esempi come la decorazione della cappella di San Giuseppe in San Marco a Milano, realizzata alla fine degli anni Settanta del Cinquecento³.

Le ghirlande, le cornici, le mensole e tutti gli elementi decorativi cercano di rispettare l'armonia e «la morbida pienezza del modellato» che si riscontrano anche nella produzione nota, e più tarda, di Isidoro Bianchi e della bottega⁴. I materiali messi in campo sono calibrati in un rapporto tra superfici piane, basso e altorilievo che accompagna l'aggetto delle figure. Sono così acuiti i chiaroscuri sui volti, nelle imponenti teste del sott'arco, nei nastri di frutta. Gli elementi in stucco si adagiano alle forme architettoniche decorandole, lo spazio è scandito da membrature che non si fa fatica ad immaginare poten-

¹ COPPA 1985b, p. 112, e la trascrizione del documento a p. 117; CORBELLINI 1993, pp. 34-35; su Adami (o Adamo) anche BRUZZESE 2018, p. 302, nota 2.

² Per questi simboli che celebrano le virtù della Vergine, già utilizzati a rilievo nel tornacoro del Duomo di Milano e legati gli interessi di Federico Borromeo, cfr. SCOTTI, SOLDINI 1999, p. 61.

³ Gli stucchi sono realizzati su disegno di Carlo Urbino, autore anche degli affreschi: BORA 1980, pp. 315-316; 1998, p. 45; ROSSI 1998, p. 161; GRISONI 2020, pp. 52-53, 65-66, figg. 3-4.

⁴ COPPA 1998a, p. 181. Sull'attività plastica di Isidoro Bianchi si vedano le indicazioni sparse in *Isidoro* 2003, e FACCHIN 2009; 2011; per i rapporti con Casella E. Agustoni, in AGUSTONI, BIANCHI 2003, p. 67, e *infra*.

zialmente intagliate in pietra e quindi coerenti con lo spazio tardo-cinquecentesco della chiesa prima che venisse arricchito dall'esuberanza, soprattutto cromatica, degli interventi successivi.

La novità sta in quel girotondo d'angeli in pose naturali e, soprattutto, variate (figg. 11-12). È qualcosa che nella produzione a stucco immediatamente precedente, compresa quella di Isidoro Bianchi e compagni, non c'è. È qui che si identifica l'intervento di Casella, che anima la plastica rinnovandone soprattutto le parti figurative. Queste, adagiate su partiture decorative sostanzialmente stabili, superano la standardizzazione che gli è fin qui toccata, finendo per trascinare, con il loro afflato sentimentale e la loro qualità, l'intera decorazione. Pur timidamente e con qualche ingenuità, l'intervento di Ponte si dimostra un tentativo di affrancarsi da una tradizione consolidata; uno sforzo sorretto da abilità non scontate sia nell'invenzione che nella modellazione.

Il contratto stabilisce che i lavori vadano terminati per la festa dell'Assunzione del 1620, «et la fabbrica sia obligata a dargli tutta la Materia bisognosa per tal opra; et aiuto a farli far i ponti, et lavoratori che bisognano in aiuto loro, et stanza per alloggiare». È però un momento delicato e dal 9 luglio una serie di piccoli eventi sfociano in una vera e propria guerra civile a sfondo religioso che tocca tutta la valle dell'Adda, con successive conseguenze importanti anche sul patrimonio sacro⁵. Con buona probabilità i lavori, presumibilmente ancora in corso a inizio luglio, slittano di qualche settimana⁶. Il saldo finale è consegnato al maestro due anni dopo, l'8 dicembre 1621⁷.

Come si diceva, l'intervento scansiona lo spazio architettonico attraverso le partiture in stucco, mettendo in evidenza la nervatura ritmica della volta; all'apice, come culmine scenografico e iconografico, è posta la colomba dello Spirito Santo.

Quella del giro d'angeli messi a chiave di volta è una soluzione che ha tante prove cinquecentesche che risalgono, per vie diverse, all'eredità di Perino⁸, mentre la colomba è al culmine della decorazione –

⁵ ZOIA 2006, pp. 330-331, 338.

⁶ NOÈ 1993, p. 65.

⁷ *Ibid.*; cfr. doc. 3.

⁸ Vanno ricordati, andando a ritroso, almeno alcuni esempi importanti per qualità e influenza, come gli interventi di Davide Reti nelle cappelle del Duomo di Salò (1598-1618), dove la grandissima varietà di elementi decorativi è utilizzata con esuberanza e versatilità sfruttando come legante figurativo i corpi dei putti (un sunto con qualche immagine in FISOGNI 2010, pp. 145-148). Poi la cappella Brasca in Sant'Angelo a Milano allogata, stucchi compresi, al genovese Ottavio Semino tra 1575 e 1576 e conclusa, ma non si sa in che misura, probabilmente con disegni di Tibaldi (BRUZZESE 2009, pp. 167-168; MUSICCO 2016-2017, pp. 90-94, ma anche i documenti, tra cui l'interessante e dettagliato contratto, pp. 129-131, n. 12, che mette in evidenza anche dei dati di gusto e tecnici che alludono evidentemente ad alcune delle problematiche già riscontrate in cantieri decorativi simili, per esempio: che lo stucco sia «bono et bello bianco bene lavorato da persone peritte et ben fatto in torno a detto quadro ut supra et dorato dove starà bene a detto frisono»; «che detto magistro Ottavio sia tenuto a mettere a sue spese tutti li giudi grossi et piccoli et ogni altri ferramenti boni et novi dove sarò necessario dove metterà il stucho azochè il stucho non possa crollar per nissuno tempo»; infine che «la opera de stucchi et figure et colori non siano et non stiano a paragone del suddetto ms, Jo. Paulo [Lomazzo]»); le volte dell'oratorio della Santissima Trinità a Siena i cui stucchi sono ascritti a Lorenzo Brazzi detto il Rustico tra 1565 e 1572 e dopo una lunga esperienza romana (CIAMPOLINI 2014, pp. 260-261; ma anche BICHI RUSPOLI 2019, p. 221); la decorazione della cappella Orsini in Trinità dei Monti a Roma, con stucchi di Prospero Antichi: un ciclo che segna «la promozione dello stucco a una misura monumentale e tridimensionale» grazie alla «fantasia dei partiti

per fare almeno un paio di esempi – nel coro del santuario di Tirano decorato da Pompeo Bianchi e collaboratori nel 1594⁹ e negli stucchi, pressappoco contemporanei a quelli pontaschi, realizzati da Giovanni Antonio e Dioniso Marchi in Santa Maria della purificazione a Comano, nel luganese¹⁰. I rilievi della Madonna di Campagna si distaccano però da questi ultimi esempi per una razionalizzazione degli elementi decorativi, pensati non solo per riempire lo spazio della parete con una concezione decorativa ancora tardo-manieristica, come a Comano, ma per creare attraverso la materia plastica delle vere e proprie sculture. Gli angeli, modulati da una naturalezza che li rende partecipi dell'azione, si richiamano infatti a quelli modellati da Cerano per le campate di Santa Maria presso San Celso nei primissimi anni del Seicento (fig. 7). Un prototipo che, come è già stato sottolineato, lascia tracce importanti nell'immediata cultura milanese e lombarda.

Si possono raggruppare altri precedenti prossimi, culturalmente e cronologicamente. Tra questi, gli stucchi della cappella della Visitazione in Sant'Antonio Abate a Milano, realizzati probabilmente fra 1610 e 1611. Il progetto della cappella risale all'architetto Antonio Maria Corbetta, mentre i dipinti sono di Giulio Cesare Procaccini così come l'idea a monte degli stucchi, realizzati dall'*entourage* del maestro e prossimi a quelli della cappella di San Diego d'Alcalà in Sant'Angelo (fig. 5), progettata da Camillo e Giulio Cesare Procaccini prima del 1595¹¹. I putti dell'intradosso, che per il loro modellato morbido e carnoso suggeriscono puntuali rimandi ai dipinti, hanno un evidente legame formale con quelli ceraneschi di Santa Maria presso San Celso.

Ancora più prossimi al coro di Ponte sono le volte della cappella del Rosario in San Vittore a Varese (fig. 15) e della cappella dell'Assunta nell'antica parrocchiale di Sant'Ambrogio Olona¹² (figg. 16-17). Alla prima lavorano dal 1598 sei maestri, tra cui almeno Domenico Fontana e Giuseppe Bianchi (entrambi già impegnati al santuario di Tirano). I dipinti sono di Morazzone. Nel contratto sono specificati i «campi» in cui l'artista deve dipingere e le iconografie: svolto entro la primavera dell'anno successivo, è il primo incarico del pittore al Nord dopo l'apprendistato romano¹³. Bianchi precede ancora il

decorativi e la capacità mostrata [da Daniele da Volterra] nel misurarsi da grande "indépendant" con il *Giudizio finale* scoperto proprio nell'anno di avvio dei lavori» (ROMANI 2016, p. 103; sono importanti anche i recenti contributi di GRAUL 2009; 2011, e le indicazioni in MARONGIU 2020, mentre KUMMER 1987, p. 19, definisce la decorazione della cappella il luogo di nascita della plastica figurale in stucco). A monte di tutte queste soluzioni c'è ancora la decorazione plastica perinesca, e in particolare gli angeli nella volta della Sala Regia in Vaticano.

⁹ BORMETTI 1996, p. 178; COPPA 1998a, pp. 178-179.

¹⁰ I singoli stucchi di Comano sono basati su un disegno fornito da Giovanni Antonio Marchi, e hanno «un'alta concentrazione di figure grottesche che accrescono l'effetto di bizzarro e mostruoso», in una sovrapposizione senza respiro di cariatidi morse da serpenti, leoni con ali di pipistrello, code di drago, sirene alate, zampe leonine, conchiglie e nastri attorcigliati: SIMONA 1949, p. 37; AGUSTONI, PROSERPI 1989, pp. 5-6, fig. 4.

¹¹ Cfr. *supra*.

¹² Sant'Ambrogio è attualmente una frazione di Varese sulla via per il Sacro Monte. La dedizione della chiesa è oggi alla Madonna di Caravaggio.

¹³ Seguirà una seconda *tranche*, trascinatasi per due anni dall'ottobre 1615; per i tempi di questi cantieri STOPPA 2003, pp. 173-174, 228-229, nn. 3, 50. Più confuso SPIRITI 2011, p. 232, che, se leggo bene, attribuisce a Giuseppe Bianchi tutti gli

Mazzucchelli sulla volta della sagrestia dei Mansionari del Duomo di Como, per i cui stucchi è pagato nel 1611¹⁴.

Gli stucchi in Sant'Ambrogio a Varese, molto rovinati ma di grande qualità, sono invece realizzati a ridosso dell'autunno 1617, di nuovo in anticipo sul coinvolgimento di Morazzone ma evidentemente non da Giuseppe Bianchi, morto nel marzo 1615¹⁵. I documenti non ne esplicitano la paternità ma è quantomeno da considerare che le decorazioni sono volute da Giovanni Angelo Tovagliari, già committente di Isidoro Bianchi a Viggiù nel 1606¹⁶. I putti dalle membra leggermente allungate, che sgambettano con naturalezza sui cornicioni e sulle mensole, sono il corrispettivo delle tipologie infantili che abitano gli affreschi. Lo stuccatore, certamente più giovane di Giuseppe Bianchi e aperto alle novità di Cerano, ha una buona affinità con Morazzone, tanto che si è pensato potesse essere un personaggio attivo nell'*équipe* del maestro¹⁷. Di nuovo, anche questi dati di stile spingono verso Isidoro. Il tema di tutto l'apparato è lo stesso di quello della cappella del Rosario in San Vittore, ma il risultato finale ha delle differenze significative: gli angeli vispi sono il materiale con cui sono movimentati gli apparati, mentre i simboli delle litanie lauretane sono dipinti nell'intradosso dell'arcone. Se a Sant'Ambrogio Olona si riscontra la stessa pienezza plastica che Isidoro dimostra a Campione, al Valentino e altrove, e gli stucchi sono completamente bianchi, privi di dorature, in San Vittore le difficoltà nella modellazione sono le stesse che si riscontrano nei cantieri di Giuseppe Bianchi (fig. 15), con un oggetto contenuto e un uso abbondante della policromia e di stampi, forse anche per alcune figure. Insomma, nella collegiata di Varese si avvantaggiano rapidità ed efficienza nella gestione del cantiere; l'insieme, a scapito della qualità dei singoli brani.

È difficile immaginare che i giovani stuccatori che lavoreranno di lì a poco a Ponte in Valtellina e ad Albosaggia ai loro primi incarichi autonomi non avessero studiato queste recenti imprese varesine. Possono averne visto i progetti, aver condiviso le idee con i molti colleghi luganesi intercettati a casa o sulla via di casa, o averli osservati da vicino. Pronti a superare le reiterazioni esornative dei loro padri, in queste novità così accessibili potevano trovare i mezzi adatti a conquistarsi una fetta di mercato laddove il rinnovato fervore spirituale richiedeva immagini vibranti e cariche di slancio.

stucchi di San Vittore, sia della cappella del Rosario (prima e seconda *tranche*, ma Bianchi muore nel 1615) che di San Gregorio, senza tenere in considerazione né la scansione cronologica degli interventi né le differenze stilistiche. Per quest'ultima cappella lo studioso ipotizza inoltre «un prevalere progettuale del pittore sullo stuccatore», dando quindi per scontato un apporto di Cerano per il progetto decorativo generale, stucchi compresi.

¹⁴ STOPPA 2003, p. 215, n. 38.

¹⁵ COLOMBO 1998c.

¹⁶ DELL'OMO 2003, p. 32, nota 36; STOPPA 2003, pp. 243-244, 283, n. 63.

¹⁷ STOPPA 2003, p. 244, n. 63.

Come si è visto sopra, gli angeli di Ponte sono stati avvicinati alla produzione di Isidoro Bianchi, un artista che dimostra di conoscere bene il sistema decorativo delle campate ceranesche di San Celso, riproposto infatti in più occasioni durante la maturità. Sappiamo però poco del suo lavoro di plastificatore prima del lungo soggiorno torinese iniziato nel 1617 e più volte interrotto da ritorni in patria¹⁸. Tuttavia, tra Isidoro e Bernardo Bianchi c'è un plausibile legame di parentela: Isidoro, di quindici anni più anziano, è probabilmente zio di Bernardo. È perciò stato ipotizzato che la bottega del maestro più maturo sia stata il luogo di formazione del presunto nipote¹⁹. Mancano purtroppo delle conferme documentarie, ma l'idea che il più giovane sia stato indirizzato verso i precedenti appena citati dal maestro più anziano resta quantomeno intrigante e comprovata anche dai riscontri sulle opere appena discussi.

Nel 1619 Bernardo Bianchi ha poco più di vent'anni, e ai fabbricieri di Ponte in Valtellina presenta soluzioni che non replicano pedissequamente ma giocano con gli elementi tradizionali, aggiornandoli sulle novità decorative messe in campo, come si è visto, da artisti affermati come Cerano, Procaccini e Morazzone e da stuccatori capaci, verosimilmente tutti luganesi come lui. Bianchi, nemmeno in questo caso come in tutti quelli successivi che si analizzeranno nelle prossime pagine, ha però lavorato in completa autonomia. La compresenza di almeno due maestri è suggerita dal confronto ravvicinato di alcuni brani: non sono per esempio tutte uguali, come ci si aspetterebbe, le grandi teste angeliche del sottarco di cui differiscono le fisionomie, il taglio degli occhi e il modo di incavare o meno le pupille, la forma delle piume e dei boccoli. Ed è chiaro anche il contratto, che si riferisce agli stuccatori presenti alla stipula con il plurale. È perciò probabile che la collaborazione con Alessandro Casella di cui parlano i documenti successivi, ed evidente in un cantiere quasi contemporaneo come quello in Santa Caterina di Albosaggia, si sia già avviata. Inoltre, gli elementi decorativi utilizzati a Ponte rappresentano una prima raccolta delle soluzioni che si ritrovano espresse con più maturità dai due stuccatori negli anni successivi. Gli angeli – ed è l'esempio più evidente –, con le loro folte chiome, gli occhi cadenti, le bocche dischiuse, riappaiono nella cappella di Sant'Antonio in San Giorgio a Grosio (fig. 37); il *sol invictus* che sta nella cartella all'apice dell'arco (fig. 11) è riproposto quasi identico a Chiuro e a Castione Andevenno intorno al 1628 (figg. 61, 82), mentre i mascheroni e i volti velati che si alternano alla base delle lesene si ritrovano negli anni successivi, anche se meno goffamente modulati, in quasi tutti i cantieri.

¹⁸ DELL'OMO 2003, pp. 24-25; per il legame di Bianchi con la corte dei Savoia anche STOPPA 2003, pp. 73-74.

¹⁹ Doc. 13; ZANELLA 1996, p. 200; COLOMBO 1998a, p. 244.

La cronologia della prima opera certa di Alessandro Casella è garantita dai documenti riletti in questa occasione: si tratta della cappella di San Carlo Borromeo in Santa Caterina ad Albosaggia (figg. 18-22, 25-26), in Valtellina.

È il 1620, Alessandro sta quindi per compiere, o ha già compiuto, ventiquattro anni. Gestisce insieme al socio Bernardo Bianchi di Campione un'impresa di piccole dimensioni ma la cui buona riuscita dovette garantire impegni sempre più cospicui. Già in questi apparati, anche se frutto di un lavoro corale, emergono delle differenze di ruolo tra i due colleghi e qualche dato sulla gestione del cantiere e sullo stile, utili in seguito per dirimere i problemi di lettura dei contesti successivi.

Dalla fine del XVI secolo, e fino ai lavori di ricostruzione e ingrandimento avvenuti a metà del secolo seguente²⁰, nella parrocchiale di Santa Caterina esistevano quattro cappelle laterali. Tra queste quella del Rosario, riedificata dal 1614 e «compita l'anno 1619 a spese della Chiesa»²¹. Gli stucchi che la decoravano, descritti nelle visite pastorali²² e oggi perduti, incorniciavano un quadro con l'effigie della Beata Vergine del Rosario²³. È stato ipotizzato che l'autore di questi apparati plastici realizzati a ridosso del 1619 fosse Bernardo Bianchi²⁴, documentato nel dicembre di quello stesso anno alla Madonna di Campagna a Ponte in Valtellina (figg. 10-14), distante pochi chilometri²⁵. Difficilmente si potrà andare oltre: mancano dei dati che possano confermare quest'ipotesi.

Ad Albosaggia i due soci dovettero replicare il *modus operandi* di Ponte, cioè una piena collaborazione sulla base di un progetto d'insieme forse dovuto a Bianchi. In questo caso non è però conservato il contratto; i tempi del cantiere della cappella di San Carlo nella chiesa parrocchiale si desumono da un memoriale, compilato dal parroco Cipriano Petrucci a partire dal 1727, che raccoglie notizie e documenti più antichi successivamente distrutti. Quindi, verosimilmente dopo la presentazione di disegni e l'individuazione della soluzione preferita dalla committenza, la cappella, voluta e pagata da Lorenzo Paribelli, «fu cominciata l'anno 1620» e «la stuccatura fu fatta da M.ro Alessandro Casella, et M.ro Bernardo suo compagno»²⁶.

²⁰ Nel 1644 la struttura antica, risalente all'inizio del Quattrocento, è «accresciuta del secondo arco verso la porta con le due ultime cappelle» demolendo le più antiche cappelle dedicate ai Santi Antonio, Bernardo e Rocco; tra il 1647 e il 1648 si completa la facciata, mentre dal 1652 al 1658 si eseguono una serie di lavori che portano all'edificio attuale, su progetto di Antonio Aprile: SOSIO 1987, pp. 94, 99; ROVETTA 1998a, p. 59; A. Rovetta, in *Atlante* 2000, p. 84.

²¹ Doc. 3.

²² ASDCo, Visite pastorali, Scaglia-1624, cart. XXX, fasc. 1, f. 424: la cappella è «stucata, inaurata et depicta»; ASDCo, Visite pastorali, Carafino-1629, cart. XLII, fasc. 2, f. 121: «Sacillum fornicatum cum ornamentis operis tectorij pulchris ac inauratis» (per entrambi ZANELLA 1996, p. 186).

²³ Il quadro è rimosso nel 1797: SOSIO 1987, p. 95.

²⁴ ZANELLA 1996, p. 186.

²⁵ Doc. 6; NOÈ 1993, pp. 65-66.

²⁶ Doc. 7; l'ipotesi che quel Bernardo «compagno» di Casella fosse il Bianchi è di Enrico NOÈ (1993, p. 65).

Il memoriale riporta poi la spesa totale e il nome del pittore coinvolto, il comasco Giovan Battista Recchi, pagato per la pittura e l'indoratura degli stucchi «dalla cornice in su» e per la pala d'altare con *San Carlo in adorazione del Cristo morto* (fig. 18). L'esecuzione di uno e dell'altro compito sono verosimilmente da datare al 1633: in quell'anno Gian Giacomo Paribelli commissiona al pittore sia la pala della cappella di San Carlo che quella per l'oratorio del castello di famiglia²⁷. I lavori nella cappella riprendono solamente nel 1646, dopo la morte del committente e le successive e problematiche divisioni della sua eredità, con la pittura e l'indoratura della parte bassa della cappella e la posa di un'inferriata oggi non più esistente.

Il coinvolgimento certo di Bianchi nel cantiere di Ponte potrebbe far scalare l'apertura e la prima *tranche* dei lavori di Albosaggia alla seconda metà del 1620, mentre i ponteggi devono già essere smontati all'inizio del maggio 1621, quando il cancelliere episcopale Giovanni Sala conferma beneficio e giuspatronato per la celebrazione di due messe a settimana sull'altare della cappella, evidentemente concluso. Se non bastasse, nel marzo 1624 è iniziata una nuova e accurata lista di spese sostenute per decorazioni e lavori di varia entità svolti in chiesa, e in essa non appare nessun pagamento o indicazione che faccia presumere che i lavori nella cappella di San Carlo fossero ancora in corso²⁸. La datazione degli stucchi è però stata posticipata dalla critica di diversi anni, appellandosi a una frase estrapolata dal memoriale del parroco Petrucci che fa in realtà riferimento alla seconda parte dei lavori, voluta dagli eredi Paribelli nel 1646, e che non riguarda l'esecuzione del modellato²⁹.

²⁷ LEONI 1986, pp. 132-133, che non dà però la collocazione del documento. L'originale è conservato nell'archivio privato della famiglia Paribelli; una trascrizione dattiloscritta è conservata tra le carte di Battista Leoni (in FBI; ringrazio qui Mirella Cantini e Pier Carlo Della Ferrera per l'aiuto nelle ricerche nel Fondo Battista Leoni della Biblioteca Credaro di Sondrio). L'accordo è sottoscritto tra Giovan Battista Recchi e Gian Giacomo Paribelli «in casa mia alla Torre» per le pale della cappella con *San Nicola da Tolentino celebra la messa e libera molte anime del purgatorio*, e per quella in Santa Caterina «co'l ministerio, quando il santo avanti il sepolcro del Signore, le fu annunziata la morte, li due laterali con li misterij delle visite et cure de gl'appestati et processione del Santo Chiodo al tempo della peste, et li tre del volto con altri misterij della sua vita, tutti ad olio»; le opere, per cui è pattuita la cifra di 100 ducaton, sarebbero dovute essere concluse entro sei mesi e periziate. I dipinti per le pareti laterali e la volta della cappella di San Carlo oggi non esistono più. Bisogna però sottolineare che una «tabula com Imagine S. Caroli», evidentemente non quella presente oggi, era già sull'altare della cappella durante la visita pastorale di Lazzaro Carafino nel 1629 (la trascrizione del brano degli atti è in ZANELLA 1996, p. 200); la notizia data dal maestro Leoni è ripresa almeno in COPPA 1998c, pp. 262-263; A. Rovi, in *Il Seicento* 1989, pp. 110-111, n. 16. Per il dettaglio dell'angelo nella parte alta della pala con *San Carlo in adorazione del Cristo morto* Recchi si affida a un'acquaforte di Paolo Farinati (*The Illustrated Bartsch* 1979, p. 268, n. 10) riutilizzata anche nella pala di San Rocco a Sondrio. Una copia del quadro, datata 1686 e quasi illeggibile, è in Sant'Anna a Cedrasco; Pierangelo Melgara mi segnala che l'autore di questa derivazione è il pittore Carlo Lupi di Sondrio: la notizia si ricava dai registri dei conti del parroco Giovanni Giorgio Dionigi Sertoli.

²⁸ La meticolosa «lista de li pagamenti fati per la Chiesa», iniziata il 10 marzo 1624, è in APA, *Documenti sciolti catalogati 103-217*, n. 117.

²⁹ Doc. 7: «Fu detta Capella fabricata et ornata come sopra parte in vita del sud.tto Sig.r D.r Lorenzo, e parte doppo sua morte per carico lasciato nel suo testamento». Il testamento è stilato il 10 dicembre 1625: SOSIO 1987, pp. 33, 98. Gli stucchi della cappella sono datati «post 1620» e «intorno al 1630» per COPPA 1985a, p. 164; 1989, pp. 108, 110; 1998, p. 182 e LANGÉ, PACIAROTTI 1994, p. 221; «verosimilmente» nel 1625 per COLOMBO 1998a, p. 244; «tra il 1625 e il 1630» per COLOMBO 1998b, p. 249; 1625-1630 circa da BORMETTI 1998b, p. 153; ante 1625 per BORMETTI, SASSELLA 1998, p. 60; 1620 per F. Bormetti, in *Chiese* 2000, p. 49; 1624-1625 circa per E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, pp. 179, 188; 1624-1625 per BIANCHI 2007a, p. 20; «nel corso del terzo decennio del Seicento» in AGUSTONI 2016, p. 1.

Anche dal punto di vista delle soluzioni compositive e dello stile questi stucchi non possono che essere associati a un momento iniziale della carriera dell'impresa Bianchi-Casella.

Non sappiamo se e quale architetto o ingegnere stesse seguendo i lavori di aggiornamento dell'edificio. È però evidente come la forma planimetrica della cappella di San Carlo rispetti un rapporto con lo spazio che corrisponde alle novità che l'architetto Gaspare Aprile fu Antonio andava diffondendo in zona almeno dal 1609-1610³⁰. Dall'inizio degli anni Cinquanta il cantiere di Santa Caterina è gestito dai figli di Gaspare, Antonio e Carlo³¹. Non può essere solo una casualità. Il loro avvento e i loro interventi non fanno che confermare le direzioni date all'edificio a inizio Seicento, come se la fabbrica di Santa Caterina fosse dipesa da subito, poi per quasi mezzo secolo, dall'attività familiare degli Aprile.

La cappella (fig. 18) ha pianta rettangolare, è leggermente aggettante rispetto alla navata centrale e coperta da una volta a botte; coincide per dimensioni alle altre cappelle già costruite o in fieri. Sulla parete di fondo sono presenti un'apertura e un altare sormontato dalla pala incorniciata da due «colonnelle di pietra macchiata»³², ovvero scolpite nel prezioso marmo rosso d'Arzo, alle cui cave si approvvigionavano architetti e «picapietra» luganesi. Esse sono abbracciate da due erme angeliche che richiamano, banalizzandolo, il «mezo angiole» che regge le colonne dislocate nella cappella della Guastalla in San Fedele a Milano, un'invenzione di Tibaldi ispirata alla Cappella Orsini di Trinità dei Monti a Roma³³. Le colonne sorreggono un fregio e una cornice che corre lungo il perimetro della cappella. Sul fregio è appoggiato un timpano spezzato. Cornice e timpano sono abitati da quattro angeli che emergono a tuttotondo nello spazio, in pose ripetute specularmente sui due angoli, con una simmetria controllata.

Al di là degli angeli – i quattro nella parte alta, i due che reggono lo stemma dei Paribelli appoggiati all'arco sulla parete della navata, le due erme che abbracciano le colonne – l'apparato in stucco è giocato su elementi fitomorfi, cornici, cartelle, teste d'angelo e volti femminili velati ripetuti ordinatamente lungo tutte le pareti, perlopiù con aggetti minimi ma che non sembrano sfruttare, se non nelle modanature e negli elementi più geometrici, degli stampi. Il risultato complessivo ha l'aspetto di un frontespizio editoriale reso con la materia della scultura.

Una personalità più emancipata emerge dalla irregolarità, dai volti e dai capelli degli angeli, dai chiaroscuri più accentuati e dal trattamento rapido, sprezzante, della materia. Una lavorazione che si è limi-

³⁰ LANGÉ, PACIAROTTI 1994, p. 93; ROVETTA 1998a, p. 59; F. Bormetti, in *Chiese* 2000, pp. 48-50; su Gaspare Aprile fu Antonio si veda anche *infra*.

³¹ ROVETTA 1998b.

³² Doc. 7.

³³ Sulla cappella della Guastalla almeno DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994, pp. 221-228.

tata però solo ad alcune zone; l'impianto generale si è così risolto in un equilibrio mancato tra pura decorazione e scultura, a favore della prima. Sulla convivenza tra architettura e decorazione Casella agirà con maggiore libertà solamente nei lavori successivi, e soprattutto dalla metà del decennio.

Si può provare, meglio che a Ponte, a distinguere le mani dei due stuccatori: è più agevole qui, in quest'opera ancora acerba in cui l'apporto di Casella è evidente ma ancora limitato ad alcune zone. Poco più tardi, raggiunto il quarto di secolo, il passo dello stuccatore di Carona si fa più sicuro, tanto da sommergere con la sua foga espressiva anche i dettagli collaterali: il ruolo del coetaneo Bianchi, che ad Albosaggia dev'essere stato ancora importante, pochi anni dopo è ridotto fin quasi a scomparire, sui muri e sulle carte.

Le due grandi teste d'angelo che fuoriescono dalle erme (fig. 19), con i loro occhi sgranati e la fronte molto alta, sono vicinissime alle capocce piene di ricci carnosi che s'affacciano dal sottarco del coro della Madonna di Campagna di Ponte (fig. 13): portano l'afflato, stralunato e inconfondibile, di Casella. A lui vanno attribuiti anche i bassorilievi delle lesene laterali con dei vasi poggianti su basamenti arricchiti da teste leonine (fig. 20-22). Dai recipienti si sviluppano racemi intrecciati, usati anche negli anni successivi, ma mai più con così tanta evidenza. Una targa – una per lesena – interrompe il viluppo vegetale. In quella di sinistra (fig. 20) è abbozzato rapidamente, con colpi di stecca decisi, un nudo femminile steso in paesaggio. È una Maria Maddalena ricavata da una delle numerose stampe con un corpo di donna steso, *Ninfa addormentata* o *Cleopatra* che sia; nella lesena di destra (fig. 21) c'è invece un putto addormentato che sembra ricavato dalla medesima incisione guardata all'inverso³⁴. Da altre carte stampate, questa volta della fabbrica di Fontainebleau, riutilizzate ancora negli anni successivi ed evidentemente nelle corde dell'artista, deriva anche la forma del basamento (figg. 23-24)³⁵.

Il rapporto degli stuccatori luganesi della generazione di Casella con la stampa è poco indagato³⁶. Nel corso di questa ricerca – lo si vedrà anche nell'affrontare i cantieri successivi – sono però emersi alcuni richiami ai rami, mai usati passivamente ma sempre interpretati; per questi stuccatori può valere ciò che è stato detto per alcuni pittori loro contemporanei: i mazzi di stampe stavano in bottega come dei manuali di grammatica per i giovani apprendisti³⁷. Quelle immagini, quei modelli, entravano così naturalmente nell'immaginario degli artisti in via di formazione. Vi si potevano rivolgere anche negli

³⁴ Il prototipo è evidentemente una delle tante stampe sul tema della *Ninfa dormiente* derivata dall'*Arianna addormentata* dei Musei Vaticani. Tra le più note variazioni vicine alla nostra, la *Panton todaki* dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), l'*Amygone* di Girolamo Mocetto (1504-1506) o la *Ninfa addormentata alla fonte* nella *Romanae urbis topographia* di Jean Jacques Boissard (1597-1602). La questione si può ricostruire a partire dalla sintesi di BORDIGNON 2019.

³⁵ Mi riferisco all'incisione con *Satiro o Divinità selvana* di Jean Mignon: una scheda aggiornata, con bibliografia, è sul sito internet del British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1850-0527-233. Teste di felini sono utilizzate nei basamenti delle altre figure della serie: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1850-0527-230.

³⁶ Sull'argomento è importante MARTINETTI 2007a, soprattutto pp. 92-100.

³⁷ FACCHINETTI 2012, p. 55; e i due saggi in CERETTI 2020.

anni successivi, magari arricchendo la collezione e avvantaggiandosi così con un bacino di invenzioni apprezzate e convalidate dalla loro stessa diffusione, certi che la stampa fosse un mezzo consono tanto per prendere spunti, interpretando liberamente forme e composizioni, quanto per aggiornarsi. Nel caso specifico, la ripresa di stampe vecchie di mezzo secolo o più, ha il sapore di una scelta di gusto ragionata, come un *revival* del Manierismo più estroso, delle bizzarrie più pungenti, degli accumuli più soffocanti e fuori norma, quasi per sostenere il confronto con il carattere via via più drammatico con il quale Casella ammanta le proprie figure.

Ancora di Casella è tutta la parte sotto la cornice, con le figure maggiori (fig. 19) e alcuni elementi realizzati con una libertà inventiva e un *pathos* che non si ritrova dovunque. In altri brani, come per rapidità o per l'intervento di una mano meno abile, la qualità del modellato scende. È così soprattutto nei quattro angeli della parte alta e nelle erme angeliche schiacciate dalle cornici nelle pareti laterali (figg. 20-21), dove l'equilibrio tra forme ed espressione sfocia quasi nella caricatura. Sono decisamente più misurati, ma tanto più banali, i due putti che reggono lo stemma dei Paribelli. Non possono essere di Casella. Nelle partiture decorative del sottarco e della volta invece le eleganti teste angeliche hanno dei tratti sottilmente delicati e la realizzazione dei dettagli, dalle piume ai riccioli, è meticolosa (fig. 25-26), come nei bellissimi rosoni o nelle ghirlande di frutti e fiori.

Insomma, Casella si dimostra un inventore attento ai caratteri più stralunati e grotteschi, realizza con foga ma è poco diligente o interessato alle minuzie, o forse non ha ancora acquisito abilità tecniche ed esperienze sufficienti per dare forma completa alle proprie fantasie, mentre dimostra grande abilità negli inserti decorativi più naturalistici. Al di là della lettura dei documenti, credo sia questo il motivo che ha fatto spingere avanti la datazione di questo complesso: l'esecuzione grossolana di alcune delle parti ascrivibili al *ductus* stilistico di Casella sono state associate a una maggior partecipazione degli aiuti, e quindi a una bottega già ben avviata.

Tutto sommato, l'equilibrio tra i due stuccatori regge: ad Albosaggia è sancito anche dall'inserimento della chiocciola e del serpente (figg. 20, 22) nel partito decorativo che sono – come è stato già notato – le insegne dei rispettivi paesi d'origine dei due artisti, Campione e Carona³⁸. Un uti-

³⁸ COLOMBO 1998a, p. 244. Chiocciola e serpente stanno nelle lesene laterali, sui vasi a bassorilievo. Le prime sono il simbolo riconosciuto di Campione almeno dal 1623, quando sono citate descrivendo lo stemma della comunità «che benissimo confà con 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 nutrisce ancora lei la vernata di quello ha mangiato l'estate. Et si 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 lattinamente, e a quest'huomini fa di bisogno dell'ingegno, e imaginativa, che nel capo risiedono» (RUSCA 1625, p. s.n.; Roberto Rusca scrive la sua *Descrizione* di Campione nel 1623: MARTINOLA 1963b, pp. s. n.).

La biscia si rifà probabilmente al biscione dei Visconti. Nel 1414 è infatti Filippo Maria Visconti a riconoscere la piccola comunità di Carona fornendo l'insegna: BASCAPÈ, DEL PIAZZO 1983, pp. 244, 247.

lizzo simbolico di alcuni elementi inseriti nella decorazione che non è unico nel panorama degli stuccatori dei laghi lombardi, basti pensare alla pannocchia di granturco, in dialetto intelvese «carlon», utilizzata dai Carloni di Scaria d'Intelvi come una sorta di firma nei loro apparati³⁹, al capitello sigillato da un putto che è un elemento emblematico utilizzato da Francesco Silva⁴⁰ o alla colomba, stemma dei Colomba di Arogno, immessa nei loro apparati⁴¹.

Man mano ci si inoltra nel decennio gli aspetti tardo-manieristici che avevano caratterizzato la decorazione a stucco, cioè quella sorta di *horror vacui* per cui la parete è un foglio bianco da riempire, suddividere, arricchire, da un disegno d'ornato stipato d'oggetti più o meno simbolici, più o meno grotteschi, è gradualmente sostituito da volumi scultorei, da aggetti più importanti, da figure a tuttotondo vitalizzate da chiaroscuri sempre più drammatici. Le cappelle, organizzate come fossero frontespizi editoriali e che devono tanto alle stampe cinquecentesche anche nei dettagli, si trasformano in coinvolgenti macchine sceniche, in parallelo con gli allestimenti effimeri montati dentro e fuori le chiese⁴²; un confronto che oggi è purtroppo possibile solamente attraverso le poche riproduzioni a stampa e le descrizioni di questi ultimi. Questa resa plastica in cui Alessandro si dimostrerà presto maestro, per perizia e vocazione, a scapito del collega, è sperimentata appena tra Ponte e Albosaggia, con dei risultati mediocri soprattutto in alcuni brani della cappella Paribelli.

In ogni caso, il disegno della cappella è sfruttato ancora nei decenni successivi. È riproposto, con minime variazioni, nella cappella della Vergine in San Cristoforo a Caslano intorno alla metà del XVII secolo da uno stuccatore ancora anonimo a cui fa seguito il pittore Andrea Casella per le parti dipinte (fig. 173)⁴³. Come si vedrà più avanti anche per altri casi simili, non è insolito che idee elaborate da una bottega venissero poi condivise, riutilizzate e variate da altri maestri anche a molti anni di distanza, in un duraturo scambio di forme, soprattutto sulle tratte di queste botteghe ticinesi legate spesso da parentele più o meno alla lontana, e quindi da travasi di materiali e disegni.

³⁹ MOLLISI 2015, p. 28.

⁴⁰ GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 1972, p. 88.

⁴¹ Su questa famiglia PEDRINI STANGA 1994.

⁴² Non sono mancati gli scambi tra queste decorazioni effimere e l'editoria, in un senso e nell'altro: cfr., per esempio, GAVAZZA 1988, p. 176.

⁴³ Sul complesso, sicuramente precedente il 1670 anche se rielaborato più volte nei secoli successivi: DAMIANI CABRINI 2011, pp. 45-46, 49, nota 53, dove è anche riportata l'ipotesi – difficilmente percorribile per la modesta tenuta qualitativa del modellato – di Edoardo Agustoni, che vede negli stucchi della cappella della Vergine un intervento di Alessandro Casella. Andrea si trova a lavorare nello stesso cantiere di Alessandro e Carlo Casella almeno al Valentino e a Palazzo Madama: GATTONI 2018c, p. 318; *infra*. Carlo sposa Francesca, una delle sorelle del pittore Andrea: MARTINETTI 2016, p. 325.

Occorre soffermarsi ancora un momento sulla cappella di San Carlo in Santa Caterina di Albosaggia e sul momento in cui è realizzata. È il primo cantiere dove Alessandro Casella è documentato, e non è un lavoro qualunque. Soprattutto, non ha dei committenti qualunque.

Su questi anni complicati e pieni di contrasti è stato scritto moltissimo⁴⁴. Oggi gli storici sono concordi nel definire le dispute confessionali che animavano la popolazione valtellinese come un motivo pretestuoso, e in parte fuorviante per spiegare le vicende che sfociano nei massacri del 1620. Ci sono cause di politica internazionale: ciò che succede in queste valli alpine tra Cinque e Seicento riflette in modo paradigmatico gli spostamenti della politica continentale; ma anche motivi insiti nella composizione e nella forma di governo, negli equilibri amministrativi venuti a mancare.

Quella che è oggi la provincia di Sondrio, tra Cinque e Seicento è l'unione di tre diverse entità politiche: i due contadi di Bormio e Chiavenna e la Valtellina, stretta tra i due contadi ed estesa da est a ovest lungo il corso del fiume Adda. La Valtellina è un corpo amministrativo unitario, costituito a sua volta da terziari a cui fanno capo i centri principali: Morbegno, Sondrio, residenza del governatore e capoluogo principale, e Tirano. Ognuno di questi tre centri è all'imbocco di vallate laterali e quindi sulla via di passi alpini. Dal 1512, con accordi diversi, Valtellina e contadi diventano baliaggi della limitrofa Repubblica delle Tre Leghe Grigie, un piccolo Stato a sua volta composto da moltissime unità amministrative parzialmente indipendenti l'una dalle altre, i cui confini corrispondono a quello che è oggi lo svizzero Canton Grigioni.

Lungo il XVI secolo i governanti grigioni stabiliscono una serie di norme per la convivenza delle diverse confessioni religiose sul territorio valtellinese: la possibilità di predicazione in qualunque luogo, la condivisione, tra cattolici e riformati, delle stesse chiese e degli stessi cimiteri o, viceversa, la costruzione di nuovi edifici per il culto riformato come onere per l'intera comunità. Con l'impedimento delle visite pastorali, il divieto di ingresso agli ecclesiastici stranieri e l'esclusione del vescovo di Como nelle nomine dei benefici vacanti, le Leghe arrestano di fatto la riforma della chiesa locale secondo le disposizioni del Concilio di Trento⁴⁵.

La popolazione riformata è numericamente inferiore, ma tra questa vi è la gran parte degli amministratori grigioni e del ceto intermedio fatto di notai, mercanti, funzionari legati al potere della Repubblica. La questione confessionale ha così dato un peso ideologico alla causa dell'identità valtellinese, finendo per diventare il cemento con cui costruire la pretesa d'indipendenza della valle dal governo delle

⁴⁴ La pubblicistica sull'insurrezione è già «immensa» a ridosso degli avvenimenti con contributi da tutta Europa sia da parte cattolica che protestante (LEONI 1990, pp. 14-15). Mi limito a citare alcuni dei lavori più recenti e completi sull'argomento: *La Valtellina* 1998; i diversi saggi in *Storia* 2000; DI FILIPPO BAREGGI 2005; MASA 2011; per le indicazioni metodologiche e l'approccio all'argomento è utile DI FILIPPO BAREGGI 2002.

⁴⁵ Sulle imposizioni legislative delle Leghe in materia ecclesiastica e i loro effetti fa una sintesi SALICE 1969, soprattutto pp. 23-24.

Leghe. Il massacro del 1620 è quindi ordito con lo scopo di cacciare i grigioni rimuovendo ogni possibile base di consenso al loro governo: l'eliminazione fisica dei riformati è un mezzo per raggiungere l'autodeterminazione e, attraverso questa, una redistribuzione dei poteri, restaurando infine l'autorità della nobiltà cattolica locale.

La valle, per decenni luogo d'accoglienza per esuli riformati in fuga dagli Stati italiani, è, almeno per Roma, una «sentina di tutti li sfratati» e «regno e sede del diavolo»⁴⁶. L'accoglienza e la convivenza obbligatoria tra confessioni diverse imposte per legge sono percepite come una forzatura politica violenta, che tocca nel vivo gli interessi economici della parte più povera delle comunità⁴⁷. L'appello alla religione permette così di coinvolgere la massa della popolazione, altrimenti per nulla sensibile ai problemi politici, nelle rivendicazioni del clero e della nobiltà locale. Inoltre, il ricorso all'appoggio dei contadini presuppone, nella rivolta che si sta lentamente approntando, «un alleato più fedele e sicuro rispetto agli abitanti del borgo dove convivevano, anche con legami di reciproca parentela, cattolici e riformati»⁴⁸. All'esercito di rivoltosi e mercenari guidato dal nobile Giacomo Robustelli si uniscono perciò dei contadini tanto infervorati da anni di prediche anti-protestanti da compiere brutalità truculente⁴⁹. E nel caos della sommossa anche i proprietari terrieri e la nobiltà locale, che pure avevano preparato e acceso l'insurrezione, sono minacciati dal desiderio dei mezzadri di emanciparsi dai censi⁵⁰. La situazione degenera per quelle che sono state definite «private vendette» ma anche per i saccheggi e «tanto rubamento» con cui si svuotano sia le case degli eretici e dei rappresentanti del potere delle Leghe, sia quelle di alcuni nobili.

La rivolta del luglio 1620 porta all'uccisione di circa quattrocento persone. È promossa quindi dalla nobiltà locale e dai fuoriusciti cattolici rappresentati da Robustelli, appoggiata dal duca di Feria, governatore di Milano, e dall'arciduca d'Austria. Filippo III di Spagna avrebbe infatti voluto collegare la Milano spagnola alla Baviera, ma per farlo senza urtare Francia e Savoia da un lato e la Serenissima dall'altro, restava solamente l'accesso attraverso le valli retiche: Valtellina e Valchiavenna sarebbero perciò dovute diventate dei corridoi di passaggio, con il consenso delle popolazioni locali e l'eliminazione delle resi-

⁴⁶ Sono definizioni tratte dall'istruzione di Clemente VIII al nunzio apostolico Giovanni Torriani, vescovo di Veglia, del 1595, citate da Jacob BURCKHARDT (1844, p. 11).

⁴⁷ I problemi sussistono da una e dall'altra parte e dipendono soprattutto dalla debolezza istituzionale dello Stato retico, come dimostra la lettura minuziosa della situazione immediatamente precedente al luglio 1620 (SALICE 1969, pp. 24-29); appare quindi esagerata l'idea, ripresa dalla storiografia cattolica lungo il Novecento, che nel caso valtellinese i termini *Riforma* e *Controriforma* si potessero persino invertire (FATTARELLI 1986, p. 201). Sulla questione «spinosissima» dell'arciprete Nicolò Rusca e più in generale sulla lettura storica di questi avvenimenti mette correttamente in guardia Claudia DI FILIPPO BAREGGI (2002, soprattutto pp. 119-121, 133).

⁴⁸ PASTORE 1995, p. 71.

⁴⁹ Come i contadini che a Mossini, dopo aver ucciso i nemici in fuga, si lavarono le mani col loro sangue: PASTORE 1995, p. 67.

⁵⁰ PASTORE 1995, pp. 69-70.

stenze del governo delle Tre Leghe. Il piccolo Stato retico, già minato da un sistema corrotto e da problemi interni, rischiava così di sparire sotto le molteplici pressioni, interne ed esterne.

L'eccidio del 1620 portò a un'effimera indipendenza politica della regione. Già nel settembre Valtellina e contado di Bormio erano tornate nelle mani delle Leghe, mentre Chiavenna era militarmente occupata dall'esercito spagnolo. Pochi mesi dopo i ruoli si invertirono e con il trattato di Milano del 15 gennaio 1622 il contado di Chiavenna tornò alle Leghe, mentre a Valtellina e contado di Bormio fu riconosciuta l'autonomia giurisdizionale in cambio di un tributo annuo ai grigioni. Ma i conflitti tra valtellinesi, spagnoli imperiali e grigioni durarono per tutto l'anno seguente, fino all'intervento dell'esercito pontificio che sostituì quello spagnolo con lo scopo di mantenere la pace nelle contese tra le grandi potenze per il possesso della valle e dei suoi valichi. A quest'ultima occupazione militare seguì quasi subito quella dell'esercito francese che portò anni di guerra generalizzata.

Lo sforzo del governatore a vita Robustelli e del Consiglio Reggente, che amministravano i terziери dall'indomani dell'insurrezione, fu teso a mantenere l'indipendenza della regione consolidandone il ruolo attraverso le ambasciate. Il diplomatico che eccelse in questo compito fu Gian Giacomo Paribelli, figlio di Lorenzo⁵¹. Lorenzo fu invece da subito membro del Consiglio Reggente e tra i cinque dottori del Collegio de' Savi⁵², cioè coloro che avrebbero dovuto amministrare la giustizia nei terziери e nelle contee – e il problema della giustizia era, oltre la questione religiosa, il *punctum dolens* che aveva giustificato la rivolta del 1620. Sono entrambi ruoli acquisiti grazie alla preparazione e alla partecipazione attiva nei fatti del 1620 dove Lorenzo, accompagnato dai figli Gian Giacomo e Orazio, era stato «capitano delle milizie, alla testa delle sue soldatesche [...] per dar guerra a' protestanti»⁵³. L'intera famiglia, in realtà, aveva legato influenza, averi e impegno alla causa.

È nei mesi così complicati del 1620 che Lorenzo Paribelli commissiona la cappella di San Carlo in Santa Caterina in Albosaggia. Il momento, ma anche l'intitolazione a San Carlo di cui erano certamente noti i tentativi di riallacciare i contatti con i «poveri catholicici» isolati nella Repubblica delle Tre Leghe⁵⁴, fanno pensare a una commessa che ha la sostanza di un ex-voto.

È in questo frangente che operano per la prima volta in Valtellina Alessandro Casella e Bernardo Bianchi. In assenza di documenti che possano precisare meglio i tempi, si può ipotizzare che il loro intervento in Santa Caterina sia avvenuto tra la fine dell'estate e l'autunno, magari mentre i lavori più im-

⁵¹ Su di lui la grande mole di informazioni e documenti raccolti in MASSERA 1970.

⁵² QUADRIO 1755, pp. 229-230.

⁵³ QUADRIO 1755, p. 138; MASSERA 1970, pp. 16-17; SOSIO 1987, p. 33.

⁵⁴ MAZZONE 1991, pp. 142-141; Carlo Borromeo entra in Valtellina dalla Valcamonica, dove era visitatore apostolico, attraverso il passo dell'Aprica. È a Tirano, al santuario della Beata Vergine, tra 27 e 28 agosto 1580; esce dai confini grigioni prima di inasprire il dialogo già difficile con il governo retico le cui norme impedivano l'ingresso sul loro territorio a religiosi stranieri. Sul suo culto nei terziери SERTOLI SALIS 1983; BOZZI 1986.

pegnativi di Ponte, che erano avanzati a rilento proprio per l'irrompere della rivolta, si stavano portando a termine. Sono stati quindi la commissione della cappella Paribelli e i rapporti con quella famiglia così influente, oltre al legame con l'architetto Gaspare Aprile, ad aprire a Bianchi e Casella le porte per il primo grande lavoro della loro carriera: la decorazione delle nuove cappelle nell'arcipretale della capitale dei terziери.

3.2. Sondrio 1622-1623

L'ottenimento dell'indipendenza dei terziери valtelinesi dal dominio delle Tre Leghe Grigie e l'omologazione confessionale guadagnata con i fatti cruenti dell'estate 1620 sono stati un propellente per l'incremento dell'edilizia religiosa in tutta la valle. La rapida riorganizzazione del sistema plebano, l'infittirsi del tessuto parrocchiale, l'urgenza di riconvertire e rinnovare completamente la *facies* di edifici religiosi condivisi – e quindi profanati – o dedicati esclusivamente al culto riformato⁵⁵ portò all'apertura di molti cantieri.

Questo susseguirsi di iniziative edilizie e decorative però non si appoggiava, a differenza di altre valli alpine e subalpine limitrofe, a una tradizione di maestranze artistiche autoctone. I maestri presenti erano perlopiù comaschi, milanesi e luganesi, mentre cominciava in modo sempre più massiccio, in parallelo con l'aumento dell'emigrazione, l'invio di opere dai centri maggiori della penisola come doni da parte dei valtelinesi emigrati⁵⁶.

A Sondrio, capitale dei terziери, l'arciprete in carica dopo la morte sotto tortura di Nicolò Rusca era Giovanni Antonio Paravicini, considerato il capo spirituale della parte cattolica sia durante che nel ventennio successivo alla rivoluzione⁵⁷. Il suo ingresso come arciprete avvenne il 19 giugno 1620 «con apparato et ornamento grande ecclesiastico, con sono di festa, con porte trionfali, con strepito d'archibusi»⁵⁸. Fu immediatamente incaricato di presentare gli interessi della nuova e fragile indipendenza presso la Santa Sede, in un dialogo intessuto con papa Gregorio XV⁵⁹. Dopo il ritorno da Roma, avvenuto nel marzo 1622, si occupò soprattutto di mettere in atto la riforma tridentina nella propria pieve. Si dedicò al rinnovamento dell'arcipretale dei Santi Gervasio e Protasio, non più minacciata

⁵⁵ Cfr., ad esempio, il caso del santuario di Grosotto: NICCOLI 1995, p. 110; più in generale una sintesi recente è in MASA 2019, p. 51.

⁵⁶ Su questi aspetti *I tesori* 2002; per l'emigrazione e le sue conseguenze in Alto Lario, una zona per tanti aspetti culturalmente e politicamente connessa ai terziери valtelinesi e al contado di Chiavenna: PELLEGRINI 2018.

⁵⁷ SALICE 1969, p. 14. Va ricordato anche che il fratello di Giovanni Antonio, Nicolò, era il cancelliere di valle che amministrava i beni dei defunti o degli espulsi durante la rivoluzione: SALICE 1969, p. 31.

⁵⁸ LAVIZZARI 1620-1624, p. 62.

⁵⁹ Sulla vita e il coinvolgimento dell'arciprete nelle questioni politiche vale ancora SALICE 1969.

dall'iconoclastia dei riformati e quindi liberata da cancellate e protezioni. L'edificio doveva rappresentare un nuovo corso e un nuovo modo di vivere gli spazi, fino a poco prima percepiti come disordinati per le «imagini, come uscite da varii affetti, in varii tempi, con rozza mano, e per varie persone non tutte uguali nei beni di fortuna, [che] confusamente s'erano sparse» e che già l'arciprete Rusca in gran parte «abolì con far imbianchire le pareti», lasciando solamente gli affreschi dell'abside⁶⁰. Su questa base bianca, più corrispondente ai dettami tridentini, «mi risolsi di fundare le due Capelle di S. Gioseffo, mio iuspatronato, e del Rosario, l'una dirimpetto all'altra, con farle stuccare, salicare di marmi, e chiudere con cancelli e scalini di pietra parimente nera e macciata: e un'altra ancora verso mezzogiorno, come quella del Rosario»⁶¹.

Le cappelle – sul lato sud quelle del Rosario e di Sant'Antonio, sul lato nord quella di San Giuseppe – furono progettate da Gaspare Aprile figlio di Antonio da Carona. L'architetto, che aveva lavorato negli anni precedenti in Piemonte, dal 1620 si era ritrovato a dirigere lo scavo e la costruzione delle fondamenta del seminario al Sacro Monte di Arona; un lavoro interrotto con decisione il 13 maggio 1621. Lo si viene a sapere dalla richiesta dell'oblato Giovanni Antonio Bussola all'ingegnere Fabio Mangone, direttore dei lavori del Sacro Monte di San Carlo, di rendicontare il lavoro di Aprile per il seminario, perché il maestro «si risolve di partire del tutto da queste parti, acciò non habbi a fare spese in venire inanzi indietro»⁶². La sincronia con i grandi cambiamenti politici e culturali che si stavano preparando in Valtellina è perlomeno sospetta. Non è improbabile che Aprile avesse già preso accordi per il rinnovamento dei Santi Gervasio e Protasio a Sondrio. In quel caso, l'intensificarsi dei lavori in Valtellina non gli avrebbe più permesso di tornare agevolmente ad Arona.

Le nuove cappelle dell'arcipretale sondriese progettate da Aprile furono costruite da maestranze locali e decorate in stucco da Bernardo Bianchi «con due suoi compagni» a partire dall'aprile 1622⁶³, quindi immediatamente dopo il ritorno dell'arciprete Paravicini da Roma. Di tutte le opere che richiedessero pietre lavorate si occupò Antonio Casella, mentre a pittura e doratura, alla pala d'altare e alle tele minori della cappella del Rosario pensarono, tra 1637 e 1638, i comaschi fratelli Recchi⁶⁴. Si riproponeva così lo stesso *team* di Albosaggia e, di nuovo, gli stuccatori allestivano completamente la cappella predisponendo le superfici da dipingere, compreso lo spazio per la pala d'altare, senza avere un rapporto diretto con i pittori.

⁶⁰ PARAVICINI 1636-1642, p. 66.

⁶¹ Sul ritorno da Roma e soprattutto su questi lavori, oltre alla cronaca dello stesso PARAVICINI (1636-1642, pp. 67-69, 274): LEONI 1991, pp. 231-232; BORMETTI, SASSELLA 1998, pp. 58-63.

⁶² Per la questione e il documento citato TERUGGI 2017, p. 441; sui tempi delle costruzioni del Sacro Monte di Arona almeno GENTILE 1977, pp. 50-60.

⁶³ Doc. 8; BORMETTI, SASSELLA 1998, p. 60.

⁶⁴ LEONI 1986, pp. 134.136; BORMETTI, SASSELLA 1998, p. 62, nota 90.

Il primo lotto di lavori fu quello dalla cappella del Rosario, che tenne impiegato Bernardo e compagni dal 19 aprile all'1 agosto 1622; poi una pausa fino all'8 marzo dell'anno successivo, quando Bernardo «cominciò a stuccare» la cappella di San Giuseppe e, quasi in contemporanea, dal 16 marzo, «ma sucintamente», quella di Sant'Antonio. Il cantiere è ancora aperto nell'aprile 1631, quando vi si ritrovano Bernardo Bianchi e Gaspare Aprile con il figlio Antonio⁶⁵. Sull'altare di San Giuseppe fu posizionata una pala pagata nel febbraio 1634 al «sig.r Pietro Mannio»; la cappella venne affrescata da due pittori, forse gli stessi Recchi, e indorata da un terzo, tra la fine del 1653 e l'inizio dell'anno successivo⁶⁶.

Tra i colleghi impegnati sui ponteggi delle tre cappelle di Sondrio doveva verosimilmente esserci Alessandro Casella anche se, reticenti i documenti, è impossibile dirlo con certezza: le cappelle sono state infatti distrutte nel rifacimento settecentesco della chiesa. È una lacuna che pesa in questo momento di forte cambiamento in cui la parte di Bernardo si fa sempre più discosta mentre in quegli stessi mesi, su un cantiere poco distante, e connesso a quello di Sondrio per molti versi, come quello di Castione Andevenno, la responsabilità di Alessandro Casella emerge con forza e senza nessuna obiezione.

3.3. Castione Andevenno 1623-1624 e 1626

Con i lavori di Sondrio terminati o a buon punto, Bianchi e i due colleghi presenti su quel cantiere si spostano in San Martino a Castione Andevenno. Già soggetta alla plebana di Sondrio, la chiesa si emancipa nel 1624 dopo una completa riedificazione avvenuta a partire dal 1610⁶⁷. Come nell'arcipretale sondriese, il responsabile del progetto di rinnovamento è Gaspare Aprile. L'architetto è coinvolto dal 1613, mentre a premere per i lavori e una riorganizzazione che avrebbero dato alla chiesa dignità di parrocchiale sono gli arcipreti di Sondrio: Nicolò Rusca e, successivamente, Paravicini, applicato a «riformar» quanto più possibile gli edifici della pieve secondo le norme tridentine⁶⁸.

⁶⁵ Doc. 31; APSO, cat. 2, gru. 7, n. 9, *Credito dell'arciprete e suo fratello Francesco di Sondrio verso la collegiata plebana et parrocchiale di Sondrio per spese fatte*, f. 8r: il 19 dicembre 1633 sono saldate 33 lire «del conto per le giornate nella fab[bric]a del 1631» a Gaspare e suo figlio Antonio Aprile. Negli stessi mesi tra 1632 e 1634 si ritrova spesso citato tra i creditori un maestro Marco, probabilmente lo stesso presente anche a Castione negli anni precedenti, e Antonio Casella per la fornitura e la messa in opera della scalinata e della balaustra del presbiterio fatte di una pietra proveniente dalla «Ripa».

⁶⁶ LEONI 1991, p. 232. La decorazione a stucco della cappella è terminata almeno nel 1629, quando è descritta negli atti della visita pastorale del vescovo Carafino: «Sacellum a parte evangelij dicatum S. Joseph est fornicatum dealbatum cum ornamentis operis tectorij» (trascritto in ZANELLA 1996, p. 187, nota 28). Viene da pensare che il Pietro Mannio altrimenti sconosciuto possa appartenere alla famiglia di scultori e marmisti Manni di Rovio, in Canton Ticino, i cui membri sono in contatto con lo Zoppo da Lugano. Il nome Pietro, del resto, torna spesso tra i membri della famiglia: MANDER 2007; più di recente sulla ramificazione familiare di questi marmorari e le loro attività bergamasche BERTASA, GHISETTI, RIGON 2017, soprattutto il terzo capitolo.

⁶⁷ DA PRADA 1995, pp. 142-145; per una cronologia dettagliata di questo frangente: DELL'AGOSTINO 2019a, pp. 64-72.

⁶⁸ PARAVICINI 1636-1642, pp. 67, 187; MASA 2019, pp. 51-52.

Il primo aggancio documentario sicuro che riguarda le decorazioni in stucco è del 27 settembre 1623: i castionesi emigrati a Padova stipulano un contratto con dei maestri stuccatori – di cui non si fa il nome – per la decorazione dell'altare maggiore della nuova chiesa parrocchiale (fig. 27). L'opera è conclusa nel 1624: la data è riportata nel fastigio dell'altare. Si può immaginare che l'allestimento dell'altare sia terminato entro il 29 giugno 1624, pronto cioè per la consacrazione da parte del vescovo della Germanicia, visitatore apostolico, Sisto Carcano, con una cerimonia ricordata da un'iscrizione dipinta a sinistra dell'altare maggiore, a sottolineare la fine del lungo processo per ottenere l'autonomia parrocchiale⁶⁹.

Nella primavera 1626 segue una donazione di più di trecento lire imperiali che arriva ancora da Padova per l'«anconae de novo constructae»⁷⁰: evidentemente i denari servono per realizzare rifiniture e dorature. Tra i testimoni all'atto ci sono i maestri Marco, figlio di Pietro Solari, e Antonio, figlio di Filippo Scala, entrambi luganesi e impegnati nei vari lavori edili la cui gestione, da contratto, era del compaesano Gaspare Aprile⁷¹. «Mastro Marco» è poi occupato nell'autunno del 1627 per «rompere il muro per le sante reliquie», mentre a dicembre gli stuccatori sono pagati per «il ritocco fatto» nelle due nicchie ottenute al lato dell'altare (figg. 27-28), che dovranno contenere ognuna uno dei due busti reliquiari già acquistati a Milano a luglio⁷². La necessità di creare dei vani nello spazio esiguo ai lati dell'altare è quindi intervenuta nell'estate 1627, con il cantiere dell'altare maggiore concluso o in via di conclusione. È probabilmente ancora agli stuccatori che spetta la doratura di quelle cornici, «esito altissimo del Casella decoratore», per cui il primo di aprile 1628 si acquistano «molte foglie d'oro»⁷³. Lo stuccatore doveva vigilare su tutto: come si vedrà fra qualche pagina, stava portando avanti, proprio lì accanto e insieme al socio Bernardo Bianchi, il cantiere della nuova cappella dedicata a San Carlo.

Se escludiamo i lavori perduti di Sondrio, questa di Castione si dimostra l'impresa decorativa più importante per estensione realizzata dall'impresa Bianchi-Casella in questo brevissimo giro d'anni subi-

⁶⁹ Cfr. MASA 2019, p. 52; secondo ALIVERTI, FELICI, NICOLI 2019, p. 132, la realizzazione degli stucchi è avvenuta entro l'autunno 1623, prima del rientro in patria invernale degli artisti, ma non è detto che il cantiere non si sia protratto ancora nel nuovo anno chiudendosi poco prima della consacrazione di San Martino in parrocchia. Battista Leoni pensava invece che il 1624 fosse una data del tutto simbolica (l'opinione è registrata in COPPA 1988-1989, p. 110). Bernardo Bianchi è sicuramente a Campione nell'estate 1624, quando è concepito suo figlio Giovanni Battista, nato il 5 maggio 1625 e morto probabilmente in fasce; è ancora a Campione alla fine del 1625, quando è concepito il secondo Giovanni Battista, nato nel settembre 1626 (nascita e battesimo dei due figli di Bernardo sono notificati nel registro dei battesimi dell'archivio parrocchiale campionesse: ZANELLA 1997, p. 200).

⁷⁰ Doc. 11.

⁷¹ DELL'AGOSTINO 2019a, p. 92, nota 51; i lavori in cui i due maestri sono implicati sono tra quelli citati nel contratto tra la fabbrica di San Martino e l'architetto Aprile: «far il tetto, far le volte, o crosere, at mantenerle, infrascharle, intonegharle, imbianchirle insieme con il resto di muri della chiesa» (*appendice* 2019, p. 305, n. 7).

⁷² DELL'AGOSTINO 2019c, pp. 223-224, 233, note 12, 16; *Appendice* 2019, p. 308, n. 12; il «ritocco» era probabilmente seguito all'inserimento delle grate di ferro commissionate nell'estate a un «ferraro di Morbegno».

⁷³ *Appendice* 2019, p. 309, n. 12; per il primo virgolettato COPPA 1988-1989, p. 110.

Tra dicembre 1627 e aprile 1628 c'è sicuramente un ritorno a Carona: Casella concepisce Carlo Francesco, che nascerà a metà ottobre (doc. 21).

to successivo ai fatti del 1620. Come se nei lavori di Sondrio ci fosse stata una sorta di consacrazione definitiva, l'identificazione di un gusto decorativo nuovo che coincide da subito con i desideri di rinnovamento della nuova classe dirigente cattolica. Aggiungere «vaghezza e maestà», «imbianchire le pareti», «isolare l'Altare», aumentare il «decoro», diventano termini correnti nelle recenti costruzioni (o ricostruzioni) degli edifici religiosi connessi a quello della capitale dei terziari⁷⁴. Queste nuove espressioni architettoniche trovano un regista nell'ingegnere Gaspare Aprile e nei suoi figli, e nell'uso della decorazione a stucco una peculiarità che non è però del tutto nuova per il territorio. I Paribelli, i Paravicini e tutti i notabili cattolici a loro legati dovevano ben conoscere l'enorme lavoro che aveva incrostato di rilievi l'interno del santuario di Tirano: dagli interventi di Domenico Fontana, Pompeo e Giuseppe Bianchi iniziati nel 1590 alle successive campagne del modesto ma fantasioso Martino Borserio tra 1597 e 1609⁷⁵. La rivolta del 1620 era iniziata proprio da Tirano e nel corso di quegli anni difficili il santuario è stato un luogo fisico e spirituale di rifugio per la parte cattolica, il cui potere apotropaico contro il male, la morte, l'eresia e le epidemie era noto e celebrato⁷⁶: la Madonna alla quale il santuario di Tirano (o quello vicino di Grosotto) è dedicato, nel 1620, per interventi miracolosi avvenuti proprio in questi luoghi, è diventata «heresum expugnatrici»⁷⁷.

Quella chiesa «tutta splendidamente fregiata, e variata di stucchi, pitture, et oro in tutte le parti da capo à piedi»⁷⁸ è perciò un modello al quale ispirarsi, anche nell'uso delle partiture a stucco per decorare gli interni, che saranno però commisurati al nuovo – almeno per il territorio – linguaggio controriformato. Le rapidità, l'economicità, la malleabilità della decorazione a stucco avevano reso il santuario di Tirano una sorta di scrigno manierista; quelle stesse potenzialità sono ora scenograficamente sfruttate per esprimere con chiarezza il messaggio di una Chiesa che, tra sofferenze, drammi e lotte, ha riacquisito gli spazi che sentiva come propri.

L'altare maggiore di San Martino a Castione Andevenno è realizzato in marmo nero di Varenna con intarsi di rosso d'Arzo e marmo giallo. È sormontato da due coppie di colonne nello stesso marmo

⁷⁴ Gli stralci vengono da PARAVICINI 1636-1642, p. 67.

⁷⁵ Sulla cronologia di questi interventi BORMETTI 1998a, pp. 178-186.

⁷⁶ NICCOLI 1995, pp. 112-113; si susseguiranno, da parte di molte comunità valtellinesi, anche i voti alla Madonna di Tirano in occasione della pestilenza del 1630. Per esempio la processione, i voti e le elargizioni economiche portate dagli agenti deputati della comunità di Chiuro il 12 maggio 1630 per arginare «il gran progresso, che va facendo il mal contagioso» (ASSO, fondo notarile, faldone 4050, notaio Quadrio Vincenzo fu Vincenzo, 1630, cc. 136r-137r).

⁷⁷ La citazione viene dalla cimasa del portale del santuario di Grosotto, datata 1639: «Coeli terrae reginae / Dei et gratiarum matri / heresum expugnatrici»: NICCOLI 1995, p. 111. L'11 settembre 1620 è l'aiuto soprannaturale del santuario a portare la vittoria dei cattolici nella battaglia del Campone, con l'intervento dell'arcangelo Michele la cui statua, dall'alto della lanterna della cupola, «visibilmente movendosi, e vibrando la spada contro l'esercito nemico senza mai cessare» avrebbe aiutato ad allontanare «di perfidi heretici» (CORNACCHI 1621, p. 21).

⁷⁸ CORNACCHI 1621, p. 18.

d'Arzo utilizzato ad Albosaggia, con capitelli corinzi che sorreggono una cornice con timpano spezzato, il tutto sovrastato da un attico idealmente incorniciato da una coppia di lesene modanate e chiuso da una mensola che regge un timpano arcuato spezzato.

La struttura ha dei riferimenti evidenti agli altari progettati a Roma nei primissimi anni del Seicento da architetti perlopiù di origine lombarda o ticinese come Giacomo della Porta, Carlo Maderno o Flaminio Ponzio. Non è difficile ritrovare alcuni degli elementi montati nell'insieme di Castione altrove, e perlopiù sulla scia degli scambi delle maestranze e dei commercianti di marmo luganesi in Liguria e Lombardia.

A monte, come ad Albosaggia e nella collegiata di Sondrio, ci sono state delle scelte dell'architetto e capomastro Aprile che, da contratto, deve «sequitar la fabrica già incominciata della giesa de Sancto Martino secondo il disegno fatto» che prevede le forme degli altari, «di pilastri, architravo, frisio, cornisono di dentro et il cornisono di fuori» eccetera⁷⁹. Aprile è quindi sia progettista sia direttore dei lavori, e sul cantiere impegnerà le proprie maestranze, comportandosi da vero e proprio imprenditore.

Sulla formazione di questo architetto si sa poco. Dai lavori noti è stato però desunto un debito importante nei confronti della cultura architettonica tibaldesca⁸⁰. La semplificazione dei volumi e la riduzione delle forme alla geometria lineare messa su carta da Gaspare asciugano il decorativismo più spinto del Tibaldi, come in una versione ripulita, quasi arcaizzante, di alcune soluzioni di Domenico Fontana⁸¹ (conosciute almeno attraverso la grafica) e di Francesco Maria Richini. Quest'ultimo, incrociato da Aprile in Piemonte all'inizio del terzo decennio del secolo, aveva concluso nel 1603 il proprio viaggio d'istruzione a Roma riportandone un aggiornamento sui modi di Carlo Maderno e sugli influssi di Jacopo Del Duca e Flaminio Ponzio per gli apparati decorativi: una cultura romana aggiornata tanto gradita al Borromeo, perciò rilevante anche per colleghi e collaboratori⁸².

L'attività piemontese di Aprile, emersa dalle ricerche recenti di Ivana Teruggi, si svolge almeno parzialmente al cuore di alcuni cantieri cari all'arcivescovo milanese, e a contatto con i suoi architetti. Nel 1607 è a Fontaneto d'Agogna, dove era probabilmente impegnato con una propria squadra nella costruzione della «casa grande» di Gerolamo Visconti fu Giovanni Giulio in capo al paese, e forse del Castello; nel maggio 1621 è ad Arona, feudo della famiglia Borromeo, per lo scavo e le fondamenta del seminario del Sacro Monte voluto dal cardinale Federico, affiancato dal capomastro Girolamo Guidabombarda e sotto la direzione dell'ingegnere Fabio Mangone che contemporaneamente, diretto da

⁷⁹ Il contratto è trascritto in DA PRADA 1995, pp. 143-144; *Appendice* 2019, p. 305, n. 7.

⁸⁰ Cfr. ROVETTA 1998a, p. 54; sull'attività dell'ingegnere caronese anche ROVETTA 1998b; ANGELINI 2010, pp. 174-175; DELL'AGOSTINO 2019a, pp. 65-67, e le precisazioni in BORMETTI 1998b, p. 145, nota 13.

⁸¹ Fontana, che è originario di Melide, il paese prossimo a Carona, è stato uno dei riferimenti formativi di tutti capimastri e architetti della zona nati verso il 1590: DAMIANI CABRINI 2000, pp. 298-302.

⁸² SCOTTI, SOLDINI 1999, p. 64.

Richino, conduce il cantiere della chiesa di San Carlo⁸³. In Valtellina Aprile arriva perciò con un bagaglio di esperienze importanti che continuerà ad arricchire negli anni seguenti, probabilmente con spostamenti continui tra novarese e terzieri. Giunge nella valle dell'Adda almeno nel 1610 per gestire il cantiere del santuario della Beata Vergine di Grosotto, e vi torna costantemente negli anni successivi. Nel 1613, come si è visto sopra, è a Castione Andevenno per il rinnovamento della parrocchiale. Nel 1621, dopo aver abbandonato definitivamente il cantiere di Arona, si trasferisce a Sondrio per ammodernare gli spazi dell'arcipretale dei Santi Gervasio e Protasio.

La struttura della chiesa di Castione Andevenno è un esempio lampante del processo di rinnovamento dell'architettura religiosa che in queste valli della Lombardia settentrionale vede proprio Aprile come maggior responsabile⁸⁴. La pianta di San Martino è a navata unica, con un ampio presbiterio voltato a botte e le cappelle minori poste lungo le pareti laterali. La profondità di queste ultime è contenuta dentro il perimetro esterno, in un tentativo di compattare gli spazi seguendo una modalità già sperimentata da Tibaldi, concretizzando il concetto della *simplex ecclesia* di Carlo Borromeo. È una revisione dell'aula sacra che, com'è noto, ha radici nel Cinquecento e uno sviluppo nelle *Instructiones* di Borromeo, aggiornate nel Seicento con i progressi dell'architettura lombarda d'età federiciana che, come detto sopra, Aprile conosce bene.

Anche le forme architettoniche degli altari, si diceva, sono derivate da progetti dell'Aprile. L'architetto forniva i disegni anche per parti accessorie utili alle varie maestranze, dagli scalpellini agli stuccatori⁸⁵. Poteva aver quindi tracciato un disegno preciso dal quale desumere misure esatte anche per l'approvvigionamento dei materiali, come accadeva per esempio per gli altari pressappoco contemporanei che Tommaso Casella, Giuseppe Ferrandino e altri maestri ticinesi stavano realizzando a Genova⁸⁶.

Nel caso di Castione lo stucco non è solo accessorio, non serve solamente a ripartire e arricchire lo spazio e non imita né solamente guarnisce il marmo, ma cerca di compartecipare

⁸³ TERUGGI 2017, pp. 440-443.

⁸⁴ ROVETTA 1998a, pp. 54-59; RINALDI 2004, p. 22, che pone l'attenzione sulla compresenza in Valtellina dell'architetto bresciano Giovanni Battista Lantana; ANGELINI 2010.

⁸⁵ Come nel portale del santuario di Grosotto, per cui nel 1638 fornisce almeno un prospetto: GIUSSANI 1931, pp. 59-62; ma riprendo PAPERETTI 2013, p. 280, nota 18: tra i maestri coinvolti a vario titolo nell'impresa del portale vi è la collaborazione di esperte maestranze luganesi, scalpellini e «taiapiode» di origine locale come Gervasio Canclino e Francesco Schena di Bormio, Giovan Antonio Robustelli e Bernardo di Maron; sono invece luganesi Giorgio Solaro e Carlo Casella, forse il figlio di Alessandro; compare anche il nome di Battista Aprile, forse figlio di Gaspare. Nel 1639-1640 è registrato un pagamento «a maestro Bernardo Solaro, et maestro Paulo suo compagno di Lugano stuchadori per giornate n. 21 a fare il mascarone sopra la porta maggiore di detta chiesa, et stuchare detta porta in chiesa come si vede a L. 5.10 al giorno, L. 115.10» (APG, Libro dei conti, I, c. 191; PAPERETTI 2013, p. 28, nota 21). Le parti in stucco forte del portale sono estremamente consunte.

⁸⁶ Riprodotti e discussi in LAMERA 1988, pp. 108-109.

all'architettura dell'altare. A monte, quindi, dev'esserci perlomeno un progetto d'insieme realizzato o condiviso con l'architetto.

È in stucco la cornice della pala da cui si dipanano, nella parte bassa, foglie di acanto. Sulla cornice si appoggiano due angeli che con i loro gesti fanno da tramite ideale tra osservatore e immagini e tra rilievi e pittura. All'apice della cornice è posta la colomba dello Spirito Santo e immediatamente sopra, nel timpano, da un conglomerato di nuvole e da un turbine di tessuti frangiati emerge il busto di Dio Padre. Alla cornice esterna del frontone sono appoggiati due angeli quasi completamente a tutto tondo. Alle loro spalle, sostenuti dalle grandi volute che incorniciano l'attico, due angeli suonano la tromba. Tra gli elementi decorativi le solite teste angeliche, nastri, ghirlande di frutta, verdure e fiori. Nella parte bassa, sotto le due nicchie per i busti reliquiari, due pannelli sono decorati con motivi fitomorfi (figg. 29, 30). Da un rosone si sviluppano dei racemi vegetali abitati da putti che giocano con creature mitologiche e animali: draghi, serpenti, scoiattoli e cigni. Sono combinazioni tradizionali, utilizzate e diffuse lungo il XVI secolo in pittura e scultura anche grazie alla diffusione di incisioni come quelle di Lucas van Leyden, Agostino Veneziano o il Maestro del Dado. All'inizio del Seicento questi motivi sono aggiornati con un senso nuovo, dove all'accumulo cerebrale, all'attenzione alla simmetria e ai giochi grafici degli ornati cinquecenteschi si sostituisce un nuovo vigore plastico, una naturalezza nell'intreccio delle forme e dei volumi che si rispecchia nel rapporto ludico e libero dei soggetti presenti. In specie, per cercare i modelli dei rilievi di Castione si può guardare all'«intreccio soffocato, senza fine, di forme reali e fantastiche» degli schizzi di Cerano (fig. 31) conservati nell'archivio di San Celso⁸⁷, e tra le tavole dei *Disegni Varii di Polifilo Zancarli* (figg. 32-33), una suite di stampe «a beneficio di qual si voglia persona, che faccia professione, del Disegno», come recita il frontespizio della collezione incisa da Odoardo Fialetti probabilmente tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio del Seicento. È una raccolta diffusissima, soprattutto tra le maestranze del Nord Italia che si occupano di decori, mobili e cornici, e ristampata per tutto il secolo⁸⁸. I carnosì girali vegetali di Zancarli, forse da subito pensati per l'ornato plastico, in cui satiri, chimere, cani, putti, uccelli e draghi s'intrecciano e contorcono, sono certamente noti anche a Isidoro Bianchi e ripresi, magari per suo tramite, dall'impresa Bianchi-Casella. Non è sicuramente l'unico caso in cui le partiture decorative dell'impresa si ispirano a stampe; anche questa scelta va in una direzione ben precisa e dimostra come all'intreccio calligrafico e bizzarro della scuola di Fontainebleau e agli accumuli tardo-manieristici di Cornelis Bos o Christoph Jamnitzer gli stuccatori preferiscano ora dei nodi concatenati di gesti, delle piccole metafore esistenziali e piene di vitalità che spingono verso un'instabilità delle forme propria del Barocco.

⁸⁷ ROSCI 1964, p. 50, n. 29, fig. 31; G. Bora, in *Il Seicento* 1973a, p. 23, n. 50; ROSCI 2000, p. 115, n. 58. L'archivio di San Celso è oggi in ASDMi.

⁸⁸ WALTERS 2009, I, pp. 87-88, 110-114; BARTLETT-RAWLINGS 2014, che data però la raccolta alla metà degli anni Venti, e in ogni caso non molto prima del 1528, data della prima ristampa in controparte.

All'apice della struttura sono posti tre grandi vasi colmi di uva, melagrane, pere e mele che non hanno solamente le tipiche modanature a *godron*, come quelli messi a bassorilievo ad Albosaggia e riutilizzati spesso negli anni successivi, ma complicano i loro profili con uno sviluppo quasi metamorfico della materia. Isolati dal resto, si direbbero pienamente barocchi, se non pre-rococò.

L'apparato plastico appena descritto si appoggia a strutture architettoniche limpidamente classiche, scandite ordinatamente, che sottolineano scenograficamente il messaggio delle immagini poste sugli altari. La pala dell'altare maggiore di San Martino è perciò messa programmaticamente in dialogo con la decorazione in stucco.

Non sappiamo quale sia il momento esatto in cui l'*Assunta con i Santi Pancrazio, Martino, Rocco, Maria Maddalena e Lucia*, firmata da Pietro Damini (fig. 27), sia giunta da Padova a Castione Andevenno. Certo è che il dipinto è già installato nel luglio 1627, quando si acquista a Milano una cortina per proteggere la tela⁸⁹. In ogni caso, Damini dovette accostarsi all'impresa con un'idea precisa delle forme e delle dimensioni della cornice. Ed è ovvio che oltre a quelle, al pittore doveva essere stata fornita un'indicazione anche sulla composizione del dipinto così che, idealmente, le forze messe in campo su tela e a rilievo potessero infine dialogare. L'insieme perciò è corale, portatore di quei caratteri proto-barocchi che continuano a mancare nelle contemporanee opere dei Bianchi di Campione e nella misura più classica che Francesco Silva ha esportato in quegli anni dall'Italia centrale.

Intanto continua l'interposizione tra spagnoli e francesi per l'occupazione della Valtellina. Dopo diversi accordi falliti, la minaccia di una nuova guerra mette le popolazioni locali «in gran timore, asportano le loro robbe, e molti sono fuggiti»⁹⁰. François-Annibal I, marchese di Coeuvres, è alla testa dell'esercito che nelle settimane tra il dicembre 1624 e il marzo successivo occupa gradualmente gli avamposti che le truppe pontificie presidiavano per mantenere gli equilibri. Le milizie del Coeuvres invadono Tirano già l'8 dicembre 1624 e da lì si muovono verso Sondrio: Bianzone il 13, Teglio il 14, Ponte il 15, il 17 dicembre sono a Montagna e il 19 a Sondrio. Le milizie mercenarie mandate a rimpolpare le fila dell'esercito franco-sabaudo-veneziano, malgrado le reiterate istanze della Serenissima, saccheggiano i villaggi e le chiese, depauperandone il patrimonio⁹¹. Nemmeno il Coeuvres disdegna i furti: «visto nella chiesa principale di Sondrio un quadro di Bernardino Luini rappresentante il Salvatore staccato dalla croce e deposto in grembo alla Vergine Madre, sia per avarizia, sia per buon gusto,

⁸⁹ DELL'AGOSTINO 2019b, p. 101.

⁹⁰ Lo stralcio viene da un dispaccio del 15 novembre 1624 dell'ambasciatore francese, citato in MARTINELLI 1898, p. 43.

⁹¹ MARTINELLI 1898, p. 55.

senza offrir pagamento, il domandò all'arciprete; ma risposto da questi che, trattandosi d'una proprietà della chiesa, non poteva egli alienarla senza permissione del vescovo, il Coeuvres fece tórre il quadro e, senza pagarne alcun prezzo, via seco lo volle»⁹².

Il clima, dentro e fuori dalle chiese, è difficile. Nei primi mesi dell'anno successivo «la malaria faceva vittime sopra vittime: gli ospedali improvvisati in Traona e in Morbegno erano ripieni di malati; l'alto prezzo del pane, la scarsità del soldo, l'inazione stessa induceva moltissimi a disertare»⁹³. Un equilibrio, pur fragilissimo, si ottiene solamente all'inizio della primavera del 1626 con la graduale smilitarizzazione delle valli e, nel 1627, l'abbattimento dei forti. Per tutto questo, lo svolgersi delle attività della bottega Bianchi-Casella subisce una pausa tra la fine del 1624 e la primavera 1626. I lavori di Castione riprendono dopo questa interruzione e l'apertura di altri cantieri: era evidentemente rimasto qualcosa in sospenso.

3.4. Grosio 1626

L'intervento di Alessandro Casella in San Giorgio è pacificato dalle ricerche di Simonetta Coppa⁹⁴. La studiosa circoscriveva gli stucchi delle due cappelle di Sant'Antonio e della Beata Vergine (figg. 35-42) agli anni fra il 1624 e il 1629 grazie a una lettura delle visite pastorali alla quale, per brevità, rimando⁹⁵.

Credo però che la datazione si possa delimitare ulteriormente. Cito, per cominciare, alcuni brani delle ricerche approfondite e ancora del tutto valide di Gabriele Antognoli:

Il forte incremento demografico, registrato nel corso di tutto il 1500, indusse la comunità grosina, già nel 1613, a considerare l'opportunità di costruire un nuovo edificio sacro ben più ampio dell'ormai insufficiente S. Giorgio. [...] Pertanto, iniziata la nuova costruzione nel 1626, ogni sforzo comunitario era ormai concentrato al compimento del sontuoso S. Giuseppe. Alla chiesa di S. Giorgio era dedicata solo un po' di manutenzione ordinaria e qualche intervento di poco conto in ottemperanza ai decreti vescovili.⁹⁶

⁹² ROMEGIALLI 1834-1844, III, p. 192. Una traccia del presunto Luini – se è lo stesso dipinto – è anche in un inventario dei beni della collegiata di Sondrio scritto nel 1628, dove l'«anconetta per l'Altarino è stata levata dal Marchese di Covre gen[er]ale dell'Armata franc[es]e in Valtellina»: APSO, Legati, f. 122.

⁹³ MARTINELLI 1898, p. 67.

⁹⁴ COPPA 1985a, pp. 162-170.

⁹⁵ COPPA 1985a, p. 162.

⁹⁶ ANTONIOLI 1985, p. 34.

Gli investimenti sulla vecchia San Giorgio calano perciò sensibilmente a partire dal 1626. Il 13 aprile di quell'anno è infatti posata la prima pietra della nuova chiesa di San Giuseppe. La costruzione procedette lentamente per le contingenze politico-militari che travagliarono la Valtellina anche negli anni successivi, ma non si fermarono mai del tutto, continuando ad assorbire le energie economiche della piccola comunità alpina⁹⁷. Nei registri dei conti per il nuovo edificio è segnalato l'onnipresente Gaspare Aprile, ma anche un altro «ingegner»: Bernardo Bianchi⁹⁸. Se il Bianchi citato nei documenti di Grosio è il nostro stuccatore, come sembra probabile per la convergenza di nomi e date, evitando di ridefinire lo spettro della sua attività e delle sue competenze su questo rapido appunto di spesa, si può però stabilire una sua presenza a Grosio immediatamente dopo l'aprile 1626. Come dicevo, si va oltre le semplici coincidenze e mi sembra naturale associare quella presenza agli stucchi di San Giorgio la cui esecuzione, per quanto appena detto, andrà posta a ridosso dell'inizio della fabbrica per la nuova chiesa parrocchiale. Come se, nell'attesa del nuovo edificio, la comunità grosina si fosse premurata di dimostrarsi partecipe del nuovo corso, religioso e culturale insieme, che stavano vivendo, o si aspettavano di vivere, i terzieri valtelinesi.

La lettura stilistica degli stucchi non fa che confermare ciò che le carte suggeriscono. Le vele della volta a crociera della cappella di Sant'Antonio sono evidenziate da costoloni ricoperti da rilievi (fig. 37). Come a Ponte, più che incorniciare degli spazi per la pittura o parcellizzare la superficie piana dei muri, lo stucco evidenzia le membrature architettoniche. Nelle proporzioni contenute della cappella l'aggetto si fa ancora più importante, esaltando la valenza plastica a dispetto della pittura che diventa meno che secondaria.

Quattro putti sono appoggiati a rispettive mensole a cui sono appese ghirlande di frutti. Le figure si muovono naturalmente nello spazio ristretto, originariamente perlopiù bianco, della cappella; gli affreschi quattrocenteschi di questa e della simmetrica cappella della Vergine (fig. 34) sono verosimilmente scialbati in quest'occasione⁹⁹.

Tutti e quattro gli angeli reggono con la mano sinistra un pannello che li copre solo in piccola parte, mentre il braccio destro è alzato e piegato verso il grande rosone centrale. Le pose di questi putti sono meno variate che a Ponte (figg. 11-12), ma lo stuccatore gioca su quello stesso identico modello.

⁹⁷ ANTONIOLI 1985, p. 46, nota 111.

⁹⁸ APG, Serie VI, sottoserie 5, 211, *Libro dei conti*, 1626: nella «Memoria del speso fatto per la fabrica di S.to Joseffo» sono segnalati i denari dati «al'inzigner per dar il disegno de la Giesa» e, più avanti, «all'ingegner sign.r Bernardo Biancho» e «al maestro venuto in compagnia del ditto in.gnier»: il documento è citato da ANTONIOLI 1985, p. 43, nota 43; la notizia è ripresa in BORMETTI 1998b, p. 151. Ricordo qui che anche Pompeo Bianchi è nominato sui documenti, che pure si riferiscono a lavori di stucco, «inginiere», forse per sottolinearne le abilità nella progettazione (COPPA 1988-1989, p. 108). Per una seconda occorrenza di Bernardo come ingegnere (nel 1628 sul cantiere della nuova parrocchiale di Sondalo, sempre in alta Valtellina) cfr. *infra*.

⁹⁹ COPPA 1985a, p. 175, nota 29.

Anche il modo di costruire i volti, con gli occhi molto grandi e cadenti e le occhiaie segnate, il mento piccolo e sporgente e le guance cascanti, è lo stesso. Così come le anatomie morbide di questi bambini con la vita stretta, i fianchi adiposi e le carni come palpitanti, che vibrano per gli scatti vitali che li animano. Sono figli di Alessandro Casella. Il suo carattere prorompente emerge in ognuna delle figure maggiori che abita la cappella, compresi i due angeli con gli emblemi di Sant'Antonio seduti sulla cimasa (fig. 36) e le cariatidi angeliche sottostanti (figg. 36, 38-39).

Il repertorio è ormai ben riconoscibile: cartelle, nastri che uniscono cespi di foglie e i soliti frutti, mascheroni, volti velati, draghi, rosoni, teste angeliche e vasi con modanature a *godron*. La realizzazione è finissima, frutto di un mestiere ormai ben rodato. L'assortimento ornamentale è ancora pienamente manierista ma caricato di guizzi, reinterpretato con un'inquieta bizzarria che tocca un ampio spettro di sensazioni con l'impressione che tutto quel tormento patetico sia ammantato da un sottile, sardonico sarcasmo.

L'ancona che fa da pala d'altare nella cappella di Sant'Antonio è completamente in stucco. Non ha parti marmoree e riprende le scansioni architettoniche della macchina intagliata da Pietro Bussolo e dipinta da Andrea De Passeris ancora conservata nella speculare cappella della Beata Vergine (fig. 34)¹⁰⁰. Nelle nicchie erano presenti le statue lignee con la *Madonna in trono con il Bambino*, *San Rocco*, *Sant'Antonio* e *San Sebastiano* (fig. 35), probabilmente pertinenti ad ancone preesistenti, purtroppo rubate nel 1983¹⁰¹.

Le forme architettoniche dell'ancona non sono solo rivestite da un repertorio decorativo. Figure e ornato si integrano nella struttura, con il predominio della parte figurativa, soprattutto nel primo ordine.

In alcune delle parti più compromesse dal punto di vista conservativo emerge uno strato di malta di corpo piuttosto regolare su cui si appoggia un sottile strato di finitura. La lavorazione è perciò proceduta per stratificazioni sovrapposte, seguendo un progetto che ha reso possibile quest'articolazione di elementi senza però perdere nulla della freschezza del modellato.

In alcuni dettagli, come nei capelli, nelle ali degli angeli telamoni o nei tessuti, la malta di finitura doveva infatti avere una malleabilità simile a quella della creta, cioè sufficientemente duttile da permettere all'artista la lavorazione di alcuni brani come le ciocche o i panneggi con tali effetti plastici. La stecca è utilizzata per incidere la superficie definendo i volumi e i molti particolari. Per aumentare il chiaroscuro, alcune delle ombre più profonde delle modanature realizzate con l'ausilio di stampi sono segnate con dei piccoli fori ravvicinati, come avrebbe fatto uno scultore del marmo con il trapano. Con lo stesso principio, la superficie delle parti più arretrate è lasciata scabra.

¹⁰⁰ Su cui almeno R. Casciaro, in *Legni* 2005, pp. 128-129, n. 28.

¹⁰¹ Su queste sculture COPPA 1985a, pp. 106-108, 162. Le sculture lignee presenti oggi sono dei rifacimenti delle opere trafugate.

Malgrado uno stato conservativo precario (e ulteriormente peggiorato rispetto a quanto si vede negli scatti della campagna fotografica del 1978, fig. 35), la grande padronanza tecnica dello stuccatore emerge in tutto l'apparato, tanto nella modellazione dei brani più fortemente naturalistici quanto nella pianificazione degli spazi. Le figure come quelle degli angeli con mitra e pastorale, per esempio, sporgono con un forte aggetto che dà pienamente – ma illusionisticamente – l'impressione di un tuttotondo. Considerazioni più precise, soprattutto sui dati tecnici, potranno avvenire solo dopo un doveroso restauro che dovrà emendare le integrazioni, grossolane ma relativamente nascoste, e lo strato di scialbo grigiastro che ricopre tutta la cappella. Laddove naturalmente distaccato, lascia emergere l'ultima finitura, che sembra priva di dorature e policromia salvo – al solito – il nero delle pupille.

Anche la cappella della Vergine, addossata al presbiterio sul lato opposto, è stata ricoperta dagli stucchi dell'impresa Bianchi-Casella (figg. 40-42). La decorazione fu realizzata a spese della confraternita del Rosario che è titolare della cappella, com'è esplicitato anche nel complesso *cartouche* posto sopra la finestra¹⁰².

La volta è abitata da quattro angeli telamoni che reggono la cornice di un finto oculo dal quale scende la colomba dello Spirito Santo (fig. 40). Sono accoppiati: le loro pose si corrispondono simmetricamente. Due di loro hanno il petto scoperto e reggono la veste; gli altri due utilizzano entrambe le mani per sorreggere il telaio del lucernario centrale. Sono, in fondo, elementi tradizionali che si possono ritrovare in numerosi apparati, soprattutto milanesi, da San Celso a San Vittore al Corpo, ma non toccano mai – o quasi mai: il caso di San Vittore sarà, in futuro, da indagare meglio di quanto la critica abbia fatto fino ad ora – vette espressive, rimanendo piuttosto ancorati al loro ruolo di cornici figurate. I telamoni di Casella hanno un volto magro, allungato, così pieno di pietà da deformarne i tratti, la bocca semichiusa e lo sguardo basso sui fedeli. Di nuovo, lo stuccatore si rivela un maestro nel tradurre in forme plastiche caratteri e forzature espressive che generalmente sono appartenuti non agli scultori, ma ai pittori della sua stessa generazione.

Nei sottarchi, come a Ponte, i simboli delle litanie lauretane si alternano a rosoni (fig. 41). Targhe identiche a quelle già utilizzate ad Albosaggia esplicitano i soggetti a rilievo: «Speculum Iustitiæ» (e lo specchio inserito è vero); «Puteus Aquarum»; «Font Signatus»; «Turris Davidica» e via di seguito; quattro simboli per ognuno dei due sottarchi. Sono gli stessi rilievi che si riaffacceranno nei complessi realizzati negli anni successivi.

¹⁰² COPPA 1985a, p. 162. La confraternita è istituita nel 1598 in sostituzione di un precedente consesso dedicato alla Vergine Maria: ANTONIOLI 1985, pp. 25-26.

3.5. Fusine 1626-1627

Dall'autunno 1626 Alessandro Casella, «con due compagni», è impegnato nella decorazione della cappella del Rosario nella chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Fusine (figg. 43-48), a pochissima distanza da Castione Andevenno.

Come a Sondrio e a Castione, la chiamata degli stuccatori si pone sulla scia dell'azione dall'arciprete di Sondrio Giovanni Antonio Paravicini¹⁰³. Le chiese valtellinesi si stavano rinnovando repentinamente come fertilizzanti dell'ortodossia, argini verso l'Europa luterana in una terra già «infettata» da «heretici marcessimi»¹⁰⁴. A gestire e finanziare questa trasformazione architettonica e decorativa erano i notabili cattolici o le comunità locali che potevano avere l'appoggio, come a Castione Andevenno, dei valtellinesi emigrati ma anche, come a Grosio, delle confraternite laicali. Queste ultime furono riorganizzate dal 1579 secondo la normativa del visitatore delegato della diocesi di Como Francesco Bonomi, che ne ribadiva in sostanza gli impegni di vita religiosa, individuali e collettivi, accentuando obblighi morali e assistenziali che si potevano spingere fino al prestito di denaro¹⁰⁵.

A Fusine le spese per il reperimento dei materiali furono quindi a carico della fabbrica della chiesa parrocchiale e della Scuola del Santissimo Rosario. Cominciarono ad essere registrate dal 17 novembre 1626 con l'acquisto di polvere di marmo, e si intensificarono dall'aprile 1627. I pagamenti a «Ms.r Alessandro stuccatore a bon conto della sua mercede» iniziarono l'8 dicembre 1626; seguì un successivo pagamento il 20 dicembre seguente. I lavori ricominciarono in primavera, e dopo l'acquisto di una grande quantità di calcina. Quindi tra gli ultimi giorni di dicembre 1626 e il marzo 1627 ci fu certamente un ritorno delle maestranze a Carona: è durante questi mesi invernali che venne concepito Carlo Francesco, figlio di Alessandro e della moglie Violante, battezzato nella parrocchiale di Carona all'inizio dell'ottobre seguente¹⁰⁶.

Dai documenti emerge che la calcina (152 pesi e 7 libbre) fu condotta con un carro dalla Valmalenco¹⁰⁷. Un territorio, quest'ultimo, caratterizzato almeno dalla fine del XVI secolo dalla presenza di cave e «calchère», cioè le fornaci per la produzione della calce¹⁰⁸. Non è specificato il luogo d'acquisto della pol-

¹⁰³ Cfr. ZANELLA 1996, p. 178.

¹⁰⁴ Su questo concetto di contaminazione cfr. PASTORE 1991, pp. 14-15; per la definizione virgolettata, riferita ai Martinengo da Brescia ma associabile a tutti gli immigrati per questioni di fede, PASTORE 1975, p. 104.

¹⁰⁵ Sulle confraternite nella diocesi comasca: VACCANI 1989; CARUGO 1990, pp. 121-124, 381-386, 395-398; GURINI 2002; PEZZOLA 2003; XERES 2006, pp. 95-103; DELLA MISERICORDIA 2015.

¹⁰⁶ Doc. 21.

¹⁰⁷ ZANELLA 1996, p. 196; doc. 15.

¹⁰⁸ TUANA 1589-1636, p. 145; per la produzione di calce e le modalità di cottura e trasporto tra XVI e XIX secolo nella limitrofa alta Valtellina: SILVESTRI 2016, pp. 90-102.

vere di marmo e nemmeno la spesa per il trasporto che avrebbe dato un'indicazione, se pur generica, della distanza percorsa dal materiale, ma non è improbabile che anch'essa arrivasse dalle stesse cave¹⁰⁹.

Dopo varie piccole spese, effettuate perlopiù per l'acquisto di materiali come la mezza «lipra» di chiodi dati «alli stuccatori», si registrarono due pagamenti importanti: il 3 luglio 207 lire sono date «alli stuccatori a bon contro di sua mercede nell'opera di stucco», seguite da 150 lire in un saldo successivo datato 26 settembre. Tra la fine di giugno e l'inizio di luglio si deve quindi verosimilmente datare la chiusura della prima *tranche* di lavori. Sulla lesena di sinistra della cappella venne infatti segnata, in capitali romane, la data «M.DC.XXVII» (fig. 44).

I lavori nella cappella ripresero, dopo l'inverno passato a Carona, nella primavera del 1628, ed è improbabile che i ponteggi fossero rimasti in opera per tanti mesi¹¹⁰. È forse nel rimettere le impalcature che si rovinarono alcuni degli stucchi aggettanti; si dovettero perciò «raccomandar le statue quali erano rotte» con 12 soldi di polvere di marmo che fu acquistata il 4 aprile «dalla Giesa di Caiolo»¹¹¹. L'appunto, come vedremo fra poco, documenta il fluire ininterrotto dell'attività degli stuccatori sul territorio valtellinese e come per tappe successive quasi dettate dalla prossimità.

Questo secondo tempo riguarda doratura e coloritura degli stucchi. L'oro per la doratura fu acquistato a Milano, probabilmente insieme ad altre tinte, da «Gulielmo Bossio milanese» su indicazione degli stuccatori impegnati – e pagati – per «metter l'oro, et collori». Quando nel marzo 1628 si manda Silvestro Tambello «a Sondrio a comprar calzina per adoperar insieme con li colori, dal pittore computati s[oldi] 20», credo ci si riferisca invece non più alla doratura degli stucchi ma agli affreschi completati in quello stesso momento dal «pittore» Cristoforo Caresana, coinvolto successivamente anche nella realizzazione della pala d'altare¹¹². Gli stuccatori e Caresana convivono perciò sugli stessi ponteggi per almeno qualche tempo.

È la prima volta che i documenti sono così precisi nel definire i ruoli degli stuccatori nei diversi passaggi e gli scambi tra maestranze, soprattutto con un pittore come Caresana. Vale la pena soffermarsi almeno un momento, per poi riprendere più avanti l'intera questione con ulteriori integrazioni.

¹⁰⁹ È così, per esempio, nella costruzione dell'altare dell'Immacolata Concezione in Santa Caterina a Boffetto di Piateda, a pochi chilometri di distanza da Fusine, per cui nel 1702 sono pagati gli eredi dello stuccatore Antonio Castello (o Castellazzi): GARBELLINI 1984, p. 23, nota 40.

¹¹⁰ Carlo Francesco Casella, quarto tra i figli di Alessandro, nasce il 10 ottobre 1628 (doc. 21): è quindi probabilmente concepito tra dicembre 1627 e gennaio 1628. Quest'ingerenza nel letto dello stuccatore garantisce perlomeno che i ritorni in patria avvennero quasi sempre nei più rigidi mesi invernali.

¹¹¹ ZANELLA 1996, p. 197; doc. 19.

¹¹² ZANELLA 1996, p. 197; doc. 20.

Cristoforo Caresana, figlio del pittore ticinese Domenico, risiedette con stabilità a Como. È un «morazzoniano di stretta osservanza»¹¹³. Nella sua produzione, esigua per la morte precoce avvenuta nel 1629 a ventotto anni circa, sono costanti e ripetuti i richiami all'opera del Mazzucchelli, tanto da far ipotizzare un discepolato diretto e l'utilizzo di disegni e cartoni del maestro varesino.

La paternità del ciclo di Fusine è certificata dalla firma apposta sull'affresco con l'*Immacolata*, «Christoforus Caresana pinsit anno Domini 1628» (fig. 44) e dalla sigla con le iniziali «CHR.C.» sulla pala d'altare con la *Madonna del Rosario con i Santi Carlo Borromeo, Antonio da Padova e Francesco* (fig. 43). La decorazione pittorica della cappella precede quindi la realizzazione della pala, posta sull'altare nel giugno 1629, quando è documentato un viaggio di Cristoforo a Fusine che si deve probabilmente connettere alla messa in opera della tela¹¹⁴. Sia gli affreschi che la pala citano o rielaborano prototipi del Morazzone¹¹⁵.

Purtroppo, sia le porzioni affrescate (una per ognuna delle pareti laterali, tre sulla volta) che, soprattutto, le dorature realizzate da questo epigono del Morazzone, sono state compromesse da successive ridipinture. Per poterne discutere senza timore di sbagliare bisognerà aspettare un restauro. Si può però notare come stia avvenendo quel ribaltamento proporzionale tra margini e pittura che era già evidente a Grosio, e che sancirà l'egemonia dei rilievi sui dipinti. Inoltre, il messaggio non è solo sottolineato dagli stucchi, ma passa anche attraverso questi. Per necessità, i rilievi diventano narrativi e accorpano elementi iconografici come i simboli lauretani (figg. 46-48; non a caso didascalizzati a Grosio, in una cappella dedicata al culto della Vergine, fig. 41), e comunicano anche attraverso l'accensione dell'intensità emotiva cercando un rapporto con l'osservatore che assomiglia sempre più a quello dei sacri monti o degli apparati effimeri di feste e funerali. La struttura sintattica si articola per elementi interconnessi, dando però prevalenza alle figure maggiori mentre la componente decorativa insiste sul ritmo giocando con forme arcinote. Qui vale anche il confronto con l'erigendo Sacro Monte e gli altri cantieri varesini in cui lavora Francesco Silva. In questo senso, lo scarto innovativo portato dalle produzioni di Silva, già messe in parallelo con questi lavori del Casella, è importante. Silva predilige elementi decorativi che si potrebbero definire neutri e che partecipano all'impianto generale senza però entrare in rapporto corale con un apparato tradizionale, d'ascendenza zuccaresca o derivato dalle tipologie di Maderno¹¹⁶ con cartelle molto regolari, ovali, conchiglie, festoni, protomi leonine, nappine, emblemi. A fare da protagoniste sono piuttosto delle vere e proprie sculture, a tuttotondo o a bassori-

¹¹³ COPPA 1988-1989, pp. 31-32; sul pittore un sunto in COPPA 1998b.

¹¹⁴ COPPA 1988-1989, p. 32.

¹¹⁵ Per questi rimandi COPPA 1988-1989, p. 32; STOPPA 2003, pp. 229-234, n. 51.

¹¹⁶ Cfr. GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 1974, soprattutto pp. 91-92.

lievo, caratterizzate da una pulizia formale classica, da un'abilità narrativa e da una sapienza tecnica notevoli.

Come a Grosio, la decorazione della cappella del Rosario di Fusine è completamente realizzata con lo stucco, non prevede quindi inserti in marmo. L'organizzazione architettonica è pressappoco identica a quella della cappella Paribelli in Santa Caterina ad Albosaggia (figg. 18, 43): un volume aggettante dal corpo maggiore dell'aula che crea uno spazio poco profondo, voltato a botte e illuminato da un'apertura che segue la curvatura del soffitto. Le partiture architettoniche, ancora evidenti ad Albosaggia e nel grande altare maggiore di San Martino a Castione (figg. 18, 27), sono affogate nella decorazione plastica, fluida e liberissima.

L'altare è fiancheggiato da eleganti angeli canefori dalle proporzioni allungate e scattanti nei quali si avverte un'impronta morazzoniana che ben si accorda con i dipinti di Caresana (figg. 44-46). Di nuovo, quegli angeli hanno radici nella cultura manierista, da Raffaello e Giulio Romano in qua¹¹⁷, ma sono riattati con l'afflato potentemente drammatico di Casella.

La pala è sormontata dalla colomba dello Spirito Santo e da Dio padre (fig. 43), con una soluzione analoga a quella dell'altare maggiore di Castione Andevenno (fig. 27). Sulla volta i tre affreschi sono incorniciati e legati tra loro da angeli vivaci (fig. 46). Non tutti i dettagli sono però modellati della stessa mano, hanno infatti piccole differenze, dai capelli alle proporzioni all'inclinazione dei volti, come se per le rifiniture fosse intervenuto un maestro diverso. Sul cornicione sono invece seduti quattro angeli che mostrano quattro dei simboli mariani già presenti nei sottarchi di Grosio, qui resi a tutt'ondo (figg. 46-48)¹¹⁸. La stessa idea è utilizzata anche dai Bianchi in Santa Maria dei Ghirli a Campione¹¹⁹ (figg. 49-50). I putti posti sui cornicioni della Madonna dei Ghirli, che spiccano per estrosità nell'insieme elegantemente austero ideato da Isidoro Bianchi, sono già stati avvicinati a Casella¹²⁰. È però difficile confermare questa attribuzione, e non solo per la scritta «Bianchi [ill.]» impressa con un lapis nel cartiglio in controfacciata, visibile dopo i recenti restauri. La costruzione tridimensionale dei simboli delle litanie mariane è molto diversa rispetto a quella utilizzata in modo costante da Casella. Inoltre, i corpi e i volti degli angeli sono più assottigliati e quasi tutti più composti di quelli dello stucca-

¹¹⁷ Sono per esempio in stucco le *Canefore* della sala di Psiche a Palazzo Te (1527-1528); sul prototipo e l'evoluzione di questi modelli: QUAGLIAROLI 2019, pp. 20-21.

¹¹⁸ Si riconoscono i simboli, ispirati ai versetti litani *Porta Caeli, Turris Davidica, Pulchra ut Luna*, mentre l'ultimo, del tutto perduto, poteva essere verosimilmente legato a *Electa ut Sol*.

¹¹⁹ I simboli di Campione si possono identificare in *Luna, Turris eburnea, Speculum sine macula, Ianna Caeli, Scala Caeli, Porta Caeli*. I Bianchi intervengono in diverse campagne decorative. La prima si data al 1623-1625 e coinvolge la cappella maggiore, la seconda comincia negli anni Trenta inoltrati e termina nel 1648: DE ANGELIS 1993, pp. 120-123; E. Agustoni, in AGUSTONI, BIANCHI 2003, pp. 64-69.

¹²⁰ BIANCHI 2006, p. 105; 2007a, p. 21; MOLLISI 2011, p. 207.

tore di Carona. Piuttosto che un'attribuzione a Casella, l'episodio dimostra l'influenza, sui figli di Isidoro – e soprattutto sullo stuccatore Francesco –, di Alessandro.

Ancora, nel sottarco di Fusine teste angeliche sorreggono ghirlande e si alternano a brani in cui putti a coppie giocano tra le nuvole, con cieli, boschi e montagne sullo sfondo (figg. 46, 48). Il ventaglio di possibilità insite nel materiale è sfruttato al massimo, dal bassissimo rilievo – compresa l'incisione della superficie – al tuttotondo, con un gusto per le qualità, anche pittoriche, proprie dello stucco, che ha pochi confronti ed è evidente nella lavorazione di getto, laddove con rapidità strati di malta fresca sono modellati lasciando impressi i segni delle spatole e delle dita¹²¹. A Casella non interessa portare ad estrema finitura lo strato superficiale, a imitazione del marmo, quanto, piuttosto, creare immagini fortemente distintive corrispondendo tanto alle aspettative della committenza quanto a una propria urgenza espressiva, creando figure trasfigurate, allungate, contorte, evidentemente autorizzato dal confronto non tanto con la scultura, ma con la pittura contemporanea.

A dare qualche indicazione in più e ad aprire uno squarcio sulla cultura di Casella sono le lesene. L'intreccio di oggetti di culto richiama da vicino i bassorilievi della facciata di San Paolo Converso a Milano (figg. 44-45, 51-52), disegnati dal Cerano e scolpiti da Giacomo Buono su modello di Giovan Andrea Biffi tra il 1614 e il 1619, con qualche strascico fino al 1626¹²². Tutta la facciata di San Paolo, in realtà, è «invasa da una specie di insinuante vegetazione, a carattere simbolico o puramente decorativo, intorno a finestroni e nicchie, sul cornicione del primo ordine, persino sotto le cornici aggettanti» con un «gusto formalmente bizzarro, ma in realtà molto meditato» già intelligentemente messo in rapporto alle strutture effimere montate a Milano nel 1610 per la canonizzazione di San Carlo, a cui Crespi fu tutt'altro che estraneo¹²³. In queste ultime, in un arco isolato posto di fronte al Duomo, negli spazi tra i pilastri «scorrevano per lo lungo li Trofei intrecciati di Cappelli Cardinalitij, di Mazze sole, e anco incrocicchiate, proprie delli Legati Apostolici; di Croce, di Mitre, di Pastoralis, di Freni, e di Serpi, corpi tutti propri o delle dignità, ò dell'Armi del Santo»¹²⁴. È una metafora araldica pertinente con le passioni erudite di Federico Borromeo e con il suo gusto permanentemente manierista¹²⁵, e che si riallaccia alla

¹²¹ Su questi aspetti tecnici qualche cenno in JEAN, FELICI, CAROSELLI, NICOLI 2020, p. 21.

¹²² Sul prospetto di San Paolo Converso, e soprattutto sul coinvolgimento del Cerano: ROSCI 1964, pp. 104-105, n. 130; TANZI 1995, pp. 60-61; ROSCI 2000, pp. 189-192, n. 121; STOPPA 2005b, p. 172; J. Stoppa, in *Il Cerano* 2005, p. 178, n. 38; TAGLIABUE 2008, pp. 112-121. Sui tempi della fabbrica, che si dovettero prolungare per qualche anno ancora oltre il 1619 che Girolamo Borsieri riporta come data conclusiva dei lavori, in particolare G. Cagni, in *Recensioni* 1984, pp. 302-303, e GIULIANI 1997, pp. 179-180; 2015, pp. 58, 73, nota 55.

¹²³ ROSCI 1964, pp. 104-105, n. 130, anche per il virgolettato; *infra*.

¹²⁴ ANONIMO 1610, pp. 5, 7.

¹²⁵ Su tema è importante AGOSTI 1996a, soprattutto alle pp. 53-118.

tradizione locale, e a prove clamorose che lasciarono tracce indelebili nella cultura figurativa lombarda, come il monumento funebre a Gaston de Foix di Bambaia¹²⁶.

Negli altorilievi di San Paolo, Cerano e gli scultori che ne hanno interpretato i progetti creano un inestricabile viluppo sul quale trionfa la Croce; una proliferazione organica di oggetti emblematici carichi di valenze simboliche la cui successione dall'alto al basso genera ulteriori correlazioni che in parte ancora ci sfuggono.

In San Lorenzo a Fusine Casella modella dei grovigli quasi identici a quelli milanesi. Oltre all'idea dell'insieme, alcuni di quegli ammassi sembrano essere infatti ripresi proprio dai bassorilievi di San Paolo. Hanno certamente una radice comune e un fraseggio figurativo e ornamentale che vibra alle stesse frequenze. È perciò evidente che lo stuccatore conoscesse in modo non superficiale la cultura che sta a monte del cantiere di San Paolo, e che su questo si fosse aggiornato per tempo.

Per chiarire, bisogna provare a mettere in parallelo la cronologia dello stuccatore a quella di questa fabbrica milanese. Come si vedrà nelle prossime righe, la spinta culturale che sottostà ai lavori della facciata di San Paolo Converso non è così distante da quella che orienta i lavori valtelinesi di Casella.

È stato Alessandro Mazenta, vicario delle monache del convento di San Paolo e «prattico d'architettura», ad affidare nel 1611 i lavori della facciata a Cerano, «peritissimo architetto, et che d'ingegno et disegni di fabbriche e pitture non ha pari in questa città»¹²⁷. Mazenta, canonico poi arcidiacono del Duomo e referente artistico del cardinal Borromeo, era stato anche autore dell'apparato per la canonizzazione di San Carlo nel 1610¹²⁸. Suo fratello Guido, uno dei più importanti collezionisti nella Milano tra i due secoli, morto nel 1613, si era adoperato per la fondazione dell'Accademia dell'Aurora per i giovani pittori; con un lascito testamentario aveva anche istituito una sorta di scuola di scultura presso una casa in contrada Quattro Marie, alle spalle del Camposanto, sotto la guida di Giovanni Andrea Biffi¹²⁹, prima che lo stesso artista diventasse insegnante di scultura con l'apertura dell'Accademia Ambrosiana nel 1621. Biffi era anche stuccatore, così come altri discepoli o collaboratori di Francesco

¹²⁶ Sul monumento e il composto ornamentale di armi, fiaccole, carri, satiri, putti, protomi leonine e oggetti vari presente nei pilastri: AGOSTI 1990, pp. 151-152.

¹²⁷ I lavori sono promossi da Agata Sfondrati; la citazione viene dal manoscritto della *Vita dell'angelica Agata* del 1632: G. Cagni, in *Recensioni* 1984, p. 303; GIULIANI 1997, p. 179.

¹²⁸ AGOSTI 1996a, p. 162; e *supra*. Sui Mazenta alcune indicazioni preliminari e qualche indicazione bibliografica in MILANO 2008; ROMERI 2016, pp. 187-189; BRUZZESE 2021, pp. 149-150. Anche Guido (battezzato Guido Antonio) Mazenta (SACCHI 2020, p. 100) era esperto di allestimenti effimeri, essendosi occupato, da regista, degli ornamenti montati per l'ingresso a Milano di Margherita d'Austria nel 1598 in cui lavorò anche il Fiamminghino (*Annali* 1877-1885, IV, pp. 328-329; CAVIGLIOLI 1989, p. 341).

¹²⁹ *Annali* 1877-1885, V, p. 107; AGOSTI 1996a, pp. 138, 160; BIANCHI 1999, p. 49; SCOTTI, SOLDINI 1999, p. 57; VANOLI 2015, pp. 47-49. I deputati della Fabbrica del Duomo diedero esecuzione al testamento del Mazenta solo nel 1616: il protostatario Biffi avrebbe dovuto insegnare la scultura a quattro fanciulli. Queste iniziative educative non erano nuove all'interno della Fabbrica del Duomo; un compito simile a quello del Biffi era già toccato, negli anni Novanta del secolo precedente, anche a Brambilla. Su Biffi almeno BOSSAGLIA 1968, p. 380 e, da ultimo, ZANUSO 2017 e S. Zanuso, in *Milano* 2017, pp. 279-284; 299-300.

Brambilla nell'ambito della Fabbrica del Duomo, come Pietro Antonio Daverio, che Paolo Morigia ricorda «raro nella scultura e ne' stucchi», o Giacomo Boni da Campione¹³⁰. Tutti erano, prima che scultori di pietra e marmo, plasticatori. Era infatti usuale che, nelle fasi preparatorie e intermedie, tra il modello disegnato e la realizzazione finale, alcuni di questi artisti fossero impegnati nella creazione dei modelli in creta.

Casella può avere avuto per le mani dei modelli o dei *d'après* dei rilievi di San Paolo Converso. Sicuramente ha potuto studiare da vicino quell'ordito plastico nato dalle passioni antiquarie e dal gusto – tutto manierista – per l'accumulo proprio di Borromeo e dei Mazenta. Ne dà una lettura profonda, cogliendo anche i significati creati dagli accostamenti. Con tutti i limiti del caso e con meno pretese, a Fusine imita queste «specie di Colonne Antonine o Traiane erette al culto cattolico apostolico romano» dimostrando di saper utilizzare la lingua parlata tra i maestri di educazione pellegriniana della Fabbrica¹³¹.

La maturazione di Casella dev'essere quindi da porsi in anni immediatamente precedenti il 1619 di Ponte, e nell'ambiente di cui qui si sono tracciati i sommi capi. Un contesto in cui Cerano è, e resta, centrale per molto tempo: l'artista fornisce cartoni per i rilievi della facciata del Duomo ancora nel 1628, ed è immediatamente dopo nominato capomastro della Fabbrica e sovrintendente alla decorazione statuaria. Anche a queste date, l'anziano Crespi propone assembramenti di forme e forzature antinaturalistiche perfette per la modellazione plastica, ma impossibili da scolpire in marmo, soprattutto per la realizzazione dei sottosquadra¹³².

Non stupirebbe quindi se prima o poi si ritrovassero le prove della presenza di Casella in città, o in uno dei cantieri sollecitati da Borromeo e animati da una forte spinta ideologica e da salde basi teoriche¹³³, quindi con un percorso molto simile a quello dell'architetto Gaspare Aprile. Messa così, la presenza di questi due caronesi nella valle dell'Adda – cioè in un luogo di confine tanto infuocato dalle dispute politiche e religiose –, a servizio di una controriforma tardiva voluta da un manipolo di notabili cattolici in costante contatto con Borromeo, li rende un parallelo, dal punto di vista artistico, dei primi sacerdoti educati al Collegio Elvetico di Milano. Questi erano formati proprio per assistere le popolazioni a rischio di deviazioni ereticali, come appunto quella dei terziari valtelinesi¹³⁴.

¹³⁰ BERRA 1991, p. 71; AGOSTI 1998, pp. 136-137; SACCHI 2020, pp. 92, 170. Daverio è impegnato nel decorare a stucco il coro di Sant'Antonio Abate tra 1604 e 1606: BARONI 1968, II, p. 239. Per Boni, cfr. *supra*, nota 49.

¹³¹ La citazione virgolettata viene da ROSCI 1964, p. 103.

¹³² I Deputati portarono le loro obiezioni a Gaspare Vismara, che non riusciva a rispettare a pieno i modelli di Cerano: ROSCI 1964, pp. 102-103; 2000, pp. 248-256, n. 173.

¹³³ Cfr. BIANCHI 1999, pp. 48-49.

¹³⁴ Sul rinnovamento della classe ecclesiastica valtelinese e, nello specifico, sull'impegno che l'arciprete di Sondrio Nicolò Rusca, rigoroso interprete della strategia borromaica, profuse alla causa, DI FILIPPO BAREGGI 2002; più ottimista sullo stato del clero locale MASA 2011, pp. 148-156. Rusca aveva frequentato il Collegio Elvetico grazie alle raccomandazioni dei

Nella lesena di sinistra della cappella del Rosario di Fusine (fig. 44), dall'alto al basso, si sovrappongono la Croce, dei ceri accesi, un vassoio e una brocca per manutergio; immediatamente sotto uno spartito, una tromba e un organo su cui è incisa la data di realizzazione dell'apparato. Poi una tiara che sovrasta le chiavi incrociate, un calice e un candelabro sovrapposti su un piatto; infine un'acquasantiera. È un intreccio di trofei che risponde a una vivace tradizione cinquecentesca, largamente diffusa dalle stampe, ma tutti questi oggetti, nessuno escluso, si ritrovano anche nei rilievi della facciata di San Paolo Converso, nelle decorazioni verticali o negli intradossi degli archi, a volte con somiglianze inquietanti e certamente non casuali.

Sulla lesena del lato opposto (fig. 45) il senso cambia ma la lettura deve procedere, oltre che dall'alto al basso, coordinata tra i due lati. Dai richiami più generali alla Chiesa, alla messa e ai sacramenti di sinistra, la corona con le palme del martirio introduce nella lesena di destra i simboli legati al Santo titolare dell'edificio. In San Paolo Converso la stessa corona è stata utilizzata come *pattern* nel fregio che corre orizzontalmente lungo la trabeazione della facciata, legandosi idealmente ai rilievi sottostanti in cui gli oggetti liturgici sono allacciati ai simboli di San Paolo; e, ancora, sulla facciata della chiesa milanese non si fa economia di teste di putti sproporzionatamente grandi e stralunate, visibili in scorcio dal basso, abbondantemente presenti anche negli apparati dell'impresa Bianchi-Casella. A Fusine ci sono inoltre la graticola, le frecce, l'Albero della conoscenza del bene e del male a cui è sovrapposto un *memento mori*; più sotto una mitra con pastorale e messale e di nuovo simboli della messa: le ampolle liturgiche, uno spegnimoccolo, due borse per le offerte incrociate, una campanella e, a chiudere, una targa su cui, a rendere più espliciti i rimandi, doveva probabilmente essere presente una didascalia o un richiamo alla Scuola del Rosario.

3.6. Caiolo 1628

Prossimo a Fusine e ultima propaggine della pieve arcipretale di Sondrio sul versante orobico della Valtellina, c'è Caiolo. Nella parrocchiale di San Vittore, a picco sulla valle del torrente Livrio, Alessandro Casella e Bernardo Bianchi, con l'ausilio della bottega, realizzano la decorazione della cappella di Sant'Antonio Abate (figg. 53-56).

La datazione del complesso è stata sempre posta a ridosso dei lavori nel paese limitrofo e avvicinata a quella, stilisticamente molto vicina, della cappella di Sant'Antonio in San Giorgio a Grosio (fig. 36)¹³⁵.

cardinali Tolomeo Gallo e Alessandro Farnese, e fu Carlo Borromeo a seguirne da vicino gli studi; fu ordinato sacerdote nel 1587, divenne arciprete di Sondrio nel 1590 fino alla morte sotto tortura avvenuta nel 1618.

¹³⁵ COPPA 1985a, p. 164; 1988-1989, pp. 108, 110, 113; LANGÉ, PACIAROTTI 1994, p. 251; COPPA 1998a, p. 182.

La rilettura dei registri delle spese annotate dai fabbricieri di Fusine non fa che confermarlo: l'acquisto della polvere di marmo «dalla Giesa di Caiolo»¹³⁶ il 4 aprile 1628 è un indizio importante. Evidentemente in San Vittore erano in corso dei lavori di cui gli stuccatori presenti a Fusine erano informati. Che si trattasse proprio della decorazione della cappella di Sant'Antonio lo prova la relazione della visita pastorale di Lazzaro Carafino del 1629, dove l'altare, non ancora consacrato e senza pala, è descritto come ornato di stucchi¹³⁷. La contiguità stilistica tra i due complessi è infine la verifica migliore.

Come a Fusine e a Grosio, l'organizzazione della cappella dipende esclusivamente dall'uso dello stucco che interviene ancora una volta su un'architettura semplicissima. Nella parete di fondo la pala è affiancata da due angeli a figura intera tipologicamente vicini a quelli di Fusine. Portano pastorale e mitra, hanno lunghi capelli ricci, vesti frangiare e mosse e lo sguardo caricato di patetismo. La pala è poi incorniciata da due erme angeliche che fungono da cariatidi (figg. 53-54). Sono vicinissime a quelle dell'ancona di Grosio (fig. 39) e richiamano, com'è stato notato, delle figure molto simili utilizzate anche da Francesco Silva (fig. 59)¹³⁸. La sostanza decorativa messa in campo è sempre la stessa: teste angeliche di fronte e di profilo, nastri con frutti e ghirlande, cartelle, teste femminili velate, rosoni, e i soliti putti vispi a tuttotondo che giocano con libri e nastri, seduti sulle cornici. L'impressione però è che qui le parti accessorie siano state demandate alla bottega, o realizzate in velocità. Certo la lettura è parzialmente compromessa da una storia conservativa complessa (figg. 57-58)¹³⁹, ma nelle lesene (fig. 55), per esempio, la sovrapposizione di oggetti messa in campo a Fusine qui è estremamente semplificata e rientra nell'alveo più tradizionale già ben sfruttato nelle decorazioni a stucco, almeno da Giulio Mazzoni in qua¹⁴⁰. Lo spazio è più contenuto, ma non è sufficiente a spiegare questo diradamento di forze che pure non aveva toccato le superfici limitate delle cappelle di San Giorgio a Grosio. Evidentemente in questo frangente gli impegni si sono affollati e la bottega deve dividersi su più cantieri. La mano di Casella si riconosce comunque in alcuni dei putti e nelle figure maggiori intorno alla pala, e l'impegno dell'impresa è garantito dalla scritta dipinta che corre sullo zoccolo della parete ovest della cappella, di cui nell'ultimo restauro si sono malamente riprese solo alcune lettere: «BL ARDIN BLANCU E | CASELLU

¹³⁶ ZANELLA 1996, p. 197; doc. 19.

¹³⁷ Il brano degli atti della visita pastorale è trascritto in ZANELLA 1996, p. 200.

¹³⁸ COPPA 1988-1989, p. 110; per questi angeli-cariatide è stato tentato un confronto con i putti eseguiti da Tiburzio Vergelli e Sebastiano Sebastiani tra 1600 e 1607 per il fonte battesimale della basilica di Loreto, che Silva doveva conoscere (GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 1972, p. 89), ma puntuale è anche il paragone con un disegno di Cristoforo Roncalli probabilmente eseguito per la perduta cupola lauretana (quindi dopo il 13 dicembre 1609, data del contratto): COLOMBO 2002-2003, pp. 263-264, n. 5.2.b.

¹³⁹ Dalle fotografie precedenti il restauro, gentilmente fornitemi da Federico Pollini, si nota come molte delle parti più aggettanti si siano perdute e come gli interventi di manutenzione (con l'inserimento di chiodi e l'uso di stuccature) abbiano peggiorato il degrado. La superficie era poi ricoperta da spessi strati di colore rimossi durante l'ultimo restauro eseguito tra 1998 e 1999. Un restauro che ha però purtroppo ulteriormente peggiorato la lettura non solo degli strati di finitura (ricoperti da pesanti tinte bianche e colorate che nascondono le integrazioni) ma dell'intero complesso.

¹⁴⁰ TOSINI 2009, pp. 495-496, figg. 373, 380-381

B UR IO PETR | PU RO BO». Faceva evidentemente riferimento almeno ai nomi dei due stuccatori, a Bernardino Bianchi e Alessandro Casella, e si chiudeva probabilmente su una data.

Non sono purtroppo sopravvissuti nemmeno i dipinti, perduti non solo per motivi legati al degrado dei materiali. Nel 1983 è stata rubata la pala con *Sant'Antonio tentato dai demoni* (fig. 60) che nel 1638 aveva impegnato, forse insieme alle dorature, Giovan Paolo Recchi¹⁴¹. E ancora emerge, nei pagamenti a quest'ultimo, la responsabilità dell'arciprete Giovanni Antonio Paravicini.

3.7. Di nuovo Castione Andevenno, 1628-1629

Dal 1628 i maestri stuccatori Bernardo Bianchi e Alessandro Casella tornano in San Martino a Castione Andevenno. È ancora la comunità dei castionesi emigrati a Padova a impegnarsi economicamente, con una somma di 1370 lire e 17 soldi, per la decorazione della cappella di San Carlo (figg. 61-62, 64-68). Una cifra proporzionata alle dimensioni, se confrontata con i compensi ricevuti dagli stuccatori per la cappella del Rosario nella chiesa parrocchiale di Fusine¹⁴². Nella promessa di pagamento del 12 novembre si dà l'opera per terminata, e così garantisce anche la data in capitali romane, MDCXXVIII, segnata sull'organo della lesena di sinistra. Le spese per alcune assi di «peggio», cioè abete, e la presenza degli stuccatori ancora ad aprile 1629, quando sono dati «alli medesimi per caparra del lavello dell'acqua santa ducatonì numero 4», fa pensare che i lavori siano in realtà proseguiti, forse, come per la cappella maggiore, su dorature e rifiniture¹⁴³. Le attività sono di sicuro terminate e i ponteggi definitivamente tolti prima del 20 giugno, quando la decorazione in stucco è descritta negli atti della visita pastorale di Lazzaro Carafino¹⁴⁴.

Il ricco apparato sborda dai limiti architettonici della cappella come se cercasse vita propria. Le partiture decorative si riducono al minimo e Casella si confronta con la tridimensionalità da vero e proprio scultore. I due angeli con le insegne di San Carlo sull'estradosso dell'arco (figg. 62-63, 67) sembrano la traduzione plastica delle figure incise da Jacques Bellange – in più di un'occasione associato a Cerano, Morazzone e Giulio Cesare Procaccini¹⁴⁵ –, in una mescolanza di eleganza esasperata, inserti realistici ed espressività propria di quest'ultima fiammata del manierismo transalpino a cui anche la scultura, so-

¹⁴¹ LEONI 1986, p. 133.

¹⁴² Docc. 22-23, 26-28. Per i documenti e la cronologia dei pagamenti di Castione: DELL'AGOSTINO 2019a, p. 72, e *Appendice* 2019, p. 309, nn. 12, 13.

¹⁴³ Il lavello al quale si riferisce la caparra è quello della sagrestia meridionale: DELL'AGOSTINO 2019a, p. 72.

¹⁴⁴ Il testo degli *Atti* sulla visita di San Martino, datato 20 giugno 1629, è riportato in *Appendice* 2019, p. 310, n. 14. La cappella dei Santi Biagio, Bernardo e Carlo è «fornicatum cum ornamentis operis tectorii. Nulla adest icona in pariete, sed in parietibus sunt signa operis tectorii Sanctorum Blasii et Bernardi».

¹⁴⁵ A partire da LONGHI 1926-1927, p. 36; ROSCI 2000, p. 13; STOPPA 2003, p. 12; BRIGSTOCKE 2020, pp. 21-32.

prattutto in Austria e Germania meridionale, non è immune¹⁴⁶. Si appoggiano alla cornice ravvivata da una modanatura a kyma lesbio trilobato e un astragalo a fusarole e perline: un decoro classico, ma sovradimensionato rispetto all'insieme e utilizzato per enfatizzare il chiaroscuro. Aveva la stessa funzione sia intorno alla pala dell'altare maggiore nella stessa chiesa, sia in quella di Fusine realizzata verosimilmente con gli stessi stampi, mentre le modanature di Caiolo e Grosio sono più sintetiche, geometriche, essendo perlopiù a ovoli e lancette o con semplici kyma di fogliette lanceolate.

Ai lati dell'altare Casella ha modellato le statue dei *Santi Biagio e Bernardo di Chiaravalle*, contitolari della cappella (figg. 64-65). Le due figure, più grandi del vero, sono appoggiate a delle mensole rette da conchiglie e sporgono sopravanzando le colonne in stucco che, originariamente dipinte di nero, simulavano il lucidissimo marmo nero di Varenna. Più che dialogare con la (modesta) pala (fig. 61)¹⁴⁷ i due santi, con le loro notevoli dimensioni, rivolgono i loro sguardi pieni di pietà verso il basso e quindi a un ideale fedele posto davanti all'altare. Non vogliono spaventare né atterrire, stemperando la tensione nell'eccesso affilato, quasi umoristico, delle fisionomie e delle pose. Le loro figure sottili si valgono di quella sigla impennata e tortile, carica di orgogliosa bizzarria che caratterizza tutta la cappella e le espressioni più eccentriche che il Casella di questi anni riesce a modellare in un dialogo con la pittura di Morazzone rinvigorito anche attraverso la collaborazione ravvicinata di emuli come Caresana.

Nella parte alta (fig. 67) e sulla volta i soliti putti reggono le cornici o giocano con oggetti simbolici, come la tavoletta, in parte rotta, con il motto borromaico *Humilitas* e il morso da cavallo, un'allegoria di fermezza legata alla vittoria di Giovanni I Borromeo sugli svizzeri di cui aveva fermato nel 1487 l'avanzata in territorio milanese.

Come è stato già riconosciuto da Simonetta Coppa, l'intervento di Bernardo Bianchi dovrebbe potersi riconoscere in alcune delle parti ornamentali, mentre le parti figurative, almeno quelle maggiori, vanno ascritte ad Alessandro Casella¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Un'eco della scultura controriformata sviluppatasi tra Germania meridionale, Austria e il vicino Alto Adige a cavallo tra i due secoli potrebbe essere arrivata sulle vie delle migrazioni dei maestri dei laghi, e si ricordino anche gli intrecci con la cultura rudolfina dovuti ai percorsi di tanti colleghi come, per esempio, Isidoro Bianchi (DE ANGELIS 1993, p. 45). Mi chiedo se tra i riferimenti possibili in questo senso non possano esserci gli artisti usciti dalla bottega fiorentina di Giambologna, in alcuni casi con soggiorni milanesi, come Hubert Gerhard, Adriaen de Vries, Hans Reichle, o il cognato di Frederik Sustris, Hans Krumpper, per fare solo i nomi più noti.

¹⁴⁷ Come la tela dell'altare maggiore, anche questa con *San Carlo benedivente*, datata e firmata dal veronese Giovanni Battista Pellizzari nel 1630, è inviata dalla comunità dei castonesi a Padova. Sull'opera, da ultimo, DELL'AGOSTINO 2019b, pp. 104-105.

¹⁴⁸ Cfr. COPPA 1998a, p. 182, seguita da BIANCHI 2007a, p. 20: «A lui [Bernardo Bianchi] si deve l'ambientazione delle figure delle rappresentazioni del Casella. Sono parti decorative che si distinguono per l'eleganza dei singoli elementi, attinti dalla tradizione classica interpretati in una chiave decisamente barocca»; E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 200; di diverso avviso sulla divisione dei compiti ALIVERTI, FELICI, NICOLI 2019, pp. 138-139.

Gli angeli sul cornicione non sono tutti uguali per qualità. Si possono evidenziare alcune differenze che dimostrano la compresenza di almeno due maestri, se non tre. Da sinistra a destra: il primo angelo, con i grandi occhi cadenti, la fronte alta e i capelli in riccioli carnosì si confronta bene con quelli all'apice della decorazione sul muro esterno, e pare di mano di Casella; diverso è l'angelo sull'angolo sinistro interno del cornicione: le pieghe del corpo accentuate e il viso semplificato

Sono infatti inequivocabilmente suoi gli angeli dell'estradosso, i santi ma anche i due profeti (fig. 66) seduti accanto alla finestra soprastante, tra cui *Davide*, riconoscibile da scettro e corona, e almeno l'impostazione dei putti sulla cornice, rifiniti nei dettagli meno visibili in modo leggermente differente tra uno e l'altro.

Se i due grandi angeli con galero e mitra e i *Santi Biagio e Bernardo* sembrano un parallelo di certe figure allungate e contratte di Morazzone e dei morazzoniani di stretta osservanza come, appunto, Caresana, i profeti mostrano invece una robustezza da «omenoni» invecchiati, come Michelangelo tradotto da Goltzius, con quell'attenzione così nervosamente pronunciata alle mani e alla barba e alle pieghe delle vesti fino al turbante puntuto, in un rovello irrequieto di carni e riccioli abilmente plasmati; tra gli antenati in scultura hanno i bellissimi *Profeti* inseriti nel rivestimento marmoreo della Santa Casa di Loreto, realizzati da Aurelio e Girolamo Lombardo, e per tutto l'apparato si sente forte il debito con i plasticatori da Sacro Monte, ma anche un interesse verso la fase più inquieta, fuori norma e anticlassica di Giovanni Angelo Del Maino: sarebbe strano pensarlo se non ci fossero esempi a pochi passi da Castione¹⁴⁹.

Le tavole mostrate dai due vegliardi sono evidentemente ridipinte, ma laddove il colore è più consunto riemergono dallo strato inferiore le stesse citazioni poi riprese: «MEMORIA IUSTI CUM LAUDIBUS», dal libro dei Proverbi (10, 7), e «MIRABANTUR SAPIENTIA[M] EIUS», dal libro di Giuditta (11, 20).

Di Casella devono essere anche alcune parti decorative, come le teste angeliche nella cornice della finestra superiore, e forse il *cartouche* compresso da due erme angeliche che nei riccioli della parte bassa, in un *divertissement* metamorfico, diventa una maschera accigliata e baffuta (fig. 67). È lavorata con una certa freschezza anche la base su cui poggia un piede l'angelo di sinistra sull'estradosso, che sembra traduzione plastica di certe maschere grottesche dell'incisore olandese Frans Huys, la cui invenzione è

sembrano solo imitare gli stilemi del maestro principale. Ancora non sono di Casella, ma certamente dello stesso collaboratore, i due angeli seguenti con i simboli legati a San Carlo: per molti versi ricordano i putti di Ponte e alcuni di quelli di Albosaggia, sembra perciò naturale attribuirli a Bianchi. Mi sembra invece di Alessandro, e con buona sicurezza, il putto dell'angolo interno destro, mentre l'ultimo della serie è forse della stessa mano del secondo da sinistra.

¹⁴⁹ Vegliardi con un ruolo e un aspetto simile a quelli di Casella sono negli affreschi dei fratelli Lampugnani nell'oratorio di Sant'Ambrogio (1618) e in San Magno (1633-1634) a Legnano: A. Alberti, in *Giovan Francesco* 2002, pp. 104-106, 124-128, nn. 5, 16; nel 1630 figure simili sono plasmate da Giovanni Antonio Colomba nella cappella della Madonna del Rosario della chiesa di Santo Stefano ad Arogno (su cui SIMONA 1949, p. 57; AGUSTONI, PROSERPI 1989, pp. 6-7; PEDRINI STANGA 1994, pp. 88-93), e successivamente nel duomo di Valenza (1633), nella parrocchiale di Codogna (1638, ma è un lavoro perlopiù di bottega), in quella di Maroggia (1640) e di Rovio (1640 circa): PEDRINI STANGA 1994, pp. 96-98, 102-111, 114-115.

Per i *Profeti* dei Lombardo a Loreto: ZANI 2005a, pp. 505-506; 2005b, pp. 514-515.

Sulla fase ultima dei Del Maino, con l'esempio calzante dell'ancona di San Lorenzo ad Ardenno conclusa – policromia e doratura compresa – nel 1540, è ormai un classico CASCIARO 2000, pp. 201-207, anche per i debiti seicenteschi nei confronti di questi scultori. In San Lorenzo ad Ardenno stava lavorando in quegli stessi mesi anche Francesco Silva: COPPA 1998a, p. 189, con bibliografia precedente.

stata attribuita a Giulio Romano (figg. 68-69)¹⁵⁰; da confrontare con quella del lato opposto, in cui carattere chiaroscurale e forza caustica sono dosati diversamente.

Insomma, la divisione del lavoro non si può davvero schematizzare. Emergono, piuttosto, la preponderanza assoluta del maestro principale, il suo impegno per le figure maggiori e gli sforzi della bottega nell'imitare i tratti più caratterizzanti del suo stile. La regia di Casella si doveva esprimere soprattutto sui ponteggi con indicazioni, correzioni, aggiustamenti. Non sappiamo però se in questa pratica di cantiere fossero compresi dei disegni e se gli assistenti si basassero anche su questi. Abbiamo la certezza dell'esistenza di almeno un progetto d'insieme solo nel caso di Ponte, perché citato nell'accordo conservato. Un disegno verosimilmente realizzato con una modalità grafica simile a quella utilizzata da Panfilo Nuvolone vista sopra (fig. 9), adatta più a una presentazione generale che non al cantiere. È stata però tentata un'associazione tra una serie di fogli e gli stucchi appena discussi.

La questione dei disegni è spinosa. Sappiamo che i giovanissimi apprendisti stuccatori si dovevano esercitare per molte ore nel disegno¹⁵¹, mentre in bottega dovevano essere presenti dei veri e propri album di soluzioni, prototipi e modelli decorativi messi insieme dal maestro negli anni. Tra le poche testimonianze associabili a questa pratica c'è una *sonite* di schizzi a penna, sanguigna e carboncino di collezione privata presentata in più occasioni da Andreina Griseri a partire dal 1967, quando il primo di questi fogli è illustrato con un'attribuzione al Cerano e associato a un passaggio molto contratto delle sue *Metamorfosi*, dove la storica dell'arte individua come genesi della decorazione barocca l'esperienza collettiva di cantiere. L'innescò è l'interpretazione dei disegni dell'Alessi da cui transita un senso dell'ornato a rilievi e a stucchi agganciato finalmente ad un gusto europeo, e che diventerà normativo. Secondo la studiosa saranno infatti l'Alessi e le maestranze luganesi di stanza tanto a Genova quanto a Milano a dare vita a una concatenazione di scambi, portando su diverse piazze quella stessa modalità di produzione che ha nel disegno la fonte primigenia, e conseguenze immediate nelle produzioni dei lombardi Rocco Lurago e Giovan Battista Castello detto il Bergamasco¹⁵². Nello stesso testo, come si vedrà meglio fra qualche pagina, la Griseri individua l'esistenza di due momenti creativi molto diversi nella decorazione degli appartamenti del Valentino: il disegno presentato si associa al secondo di questi, corrispondente agli interventi di Alessandro Casella.

Più tardi la Griseri presenta altri diciassette schizzi (figg. 70-73, 145) appartenenti allo stesso album, riconducendoli all'ambiente dei ticinesi al lavoro al Castello del Valentino, i Bianchi e i Casella, ponendo

¹⁵⁰ MASSARI 1980, p. 35, n. 19. Una scheda aggiornata, con bibliografia, è presente sul sito internet del Rijksmuseum: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/mijn/verzamelingen/143835--akermariano/frans-huys/objecten#/RP-P-OB-6132,13>.

¹⁵¹ Cfr. *supra*.

¹⁵² GRISERI 1967, p. 33, tav. 39.

doli a confronto con le opere in stucco e discutendo proprio del ruolo avuto dagli stuccatori luganesi nella nascita del nuovo gusto barocco¹⁵³. Successivamente Giuseppe Dardanello aggiunge alla serie altri tre fogli inediti, dando una nuova lettura critica e una revisione delle attribuzioni, perché «una così spigliata fantasia, che rivendica alla cartella ornamentale una posizione di primato nell'insieme di un apparato decorativo, relegando in secondo piano il fregio e il soggetto iconografico, non si ritrova in questi termini neppure nel momento più estroso dei lavori in stucco dell'impresa diretta da Alessandro Casella negli appartamenti del Castello del Valentino. In quelle sale la cartella non può permettersi una tale autonomia inventiva ed è costretta in una formula più misurata»; resta però che questi disegni sono da ricondurre ad un «giro ristretto di luganesi, a volte in stretta connessione con l'ornato modellato negli stucchi del Casella»¹⁵⁴. Contemporaneamente Simonetta Coppa tenta un'associazione tra alcuni dei fogli presentati dalla Griseri e gli stucchi valtelinesi di Casella, in specie proprio con elementi delle cappelle di San Carlo a Castione¹⁵⁵.

E fin qui, la questione critica. Il confronto proposto dalla Coppa, rimontato oggi, può dare qualche altro spunto: è chiara l'aderenza di questi fogli alle esperienze degli stuccatori dei laghi e, se non per altro, l'inserimento di un elemento come la chiocciola (fig. 73) spinge nella direzione di Campione. Ma se è indubitabile che questo gruppo di disegni sia appartenuto ad artisti dello stucco provenienti dalla zona dei laghi lombardi, è più difficile pensare che a realizzarli sia stato proprio Casella. La grande varietà di forme naturali e di animali di fantasia avviluppati a cartocci che si spalancano in creste e ali di drago o pipistrello, i giochi di putti che, ridotti per dimensioni e ruolo, si annidano nei riccioli delle cornici, sembrano andare in una direzione diversa rispetto all'interesse sempre molto pronunciato di Casella per le figure che, pur partecipando sempre a un insieme decorativo, hanno vita propria. È una questione di cultura figurativa. Il forte interesse del caronese per l'eredità di Tibaldi, verso Cerano, la pittura e l'ambiente artistico milanese d'inizio Seicento, oltre a quello per le realizzazioni del collega Silva, non emergono da questi schizzi, o perlomeno non in tutti. Se un dubbio può ancora rimanere, è per i disegni più vibranti ed espressivi che riprendono, almeno in un caso, una stampa verosimilmente nota anche a Casella (figg. 72, 74)¹⁵⁶.

¹⁵³ GRISERI 1983a; 1983b; 1988; 2004, p. 177, dove i disegni «a carboncino o a sanguigna [...] servivano per molte occasioni, come i cartoni del cantiere di Gaudenzio»; 2007, pp. 224, 227.

¹⁵⁴ G. Dardanello, in *Diana* 1989, pp. 284-285, nn. 304-306, in cui si evidenzia anche la presenza di una numerazione progressiva su alcuni fogli: il numero più alto è un 48. A questo gruppo si può aggiungere un altro foglio (numerato 41) segnalatomi di Sara Martinetti, che ringrazio; il disegno è pubblicato in FUHRING 1989, I, p. 47, n. 15.

¹⁵⁵ COPPA 1988-1989, pp. 108; 110-112.

¹⁵⁶ Tra gli altri riferimenti di quel disegno, pubblicato in GRISERI 1983a, fig. 9, ci potrebbe essere anche l'*Uomo urlante* di Agostino Carracci: se noto, insieme ai *Satiri* dovette perlomeno accendere l'attenzione dell'autore di questi schizzi (*The Illustrated Bartsch* 1980, pp. 276-277, nn. 250-257).

Come si diceva, il primo proprietario di questi fogli era sicuramente legato al contesto degli stuccatori dei laghi, perciò non si fa fatica a ritrovarvi elementi di quella tradizione utilizzati anche nei margini a stucco dell'impresa Bianchi-Casella dove draghi, conchiglie, maschere, arpie, ghirlande eccetera si incastrano nei viluppi dei cartocci con una formula decorativa più misurata. Come le teste di cigni, aquile, draghi e leoni che sporgono dai fregi della cappella di San Carlo (fig. 62) ma rispondono alle simmetrie, e sono ancora contenute nello schema architettonico d'insieme diversamente da quanto accade, appunto, nei disegni o in certe partiture decorative dipinte.

Resta infine il dubbio che raccolte di schizzi come quella qui analizzata non siano altro che un canovaccio, e che nessuno di quei disegni sia stato realmente pensato per un'immediata applicazione – almeno non plastica. La realizzazione di apparati a stucco è infatti possibile grazie a una conoscenza profonda della materia, applicata secondo modalità tecniche che di volta in volta si adeguano al luogo, agli spazi, ai materiali edili disponibili. Le modifiche in corso, i pentimenti come le improvvisazioni¹⁵⁷, sono inevitabili, e affrontabili grazie alla sensibilità degli stuccatori e a un repertorio di forme mandato a memoria ma modificabile all'occorrenza. Il coordinamento di ruoli e compiti – tra maestri, allievi, garzoni, fornitori – può avvenire solamente sui ponteggi. In un contesto del genere è inevitabile avere una presentazione d'insieme fornita dall'architetto (o da uno stuccatore che, per sua formazione, ha un'attenzione particolare alle forme architettoniche, come Bernardo Bianchi) che ha ricevuto il beneplacito del committente. Questo vale soprattutto per gli ambienti più vasti o che prevedano l'utilizzo di materiali diversi come i marmi. Ma si può pacificamente pensare che la modellazione dei dettagli sfrutti l'estro creativo e le capacità rodiate dei maestri, lasciando al disegno, quando e se c'è, una funzione piuttosto indicativa¹⁵⁸.

Una recente analisi degli stucchi di Castione Andevenno e il restauro in corso hanno permesso di soffermarsi su alcuni aspetti tecnici¹⁵⁹. C'è un primo dato che riguarda l'uso di materiali diversi dallo stucco. Nella cappella di San Carlo la catena con cui San Bernardo di Chiaravalle tiene imprigionato il demone è una vera catena di ferro (fig. 61); è poi abbondante l'uso di sostegni fatti di pietre locali sagomate: le mitre dei due santi sono realizzate con una lastra di serpentino, come pure di pietra sono le tavole tenute dai putti e i sostegni per le ali che sembrerebbero solamente appoggiati allo strato di corpo, senza agganci

¹⁵⁷ Qui vale soprattutto lo studio ravvicinato delle tecniche e dei materiali con cui è stato realizzato ogni singolo cantiere. Nel santuario di Carona, il meglio indagato da questo punto di vista, non mancano i pentimenti, come negli angeli sull'arco trionfale, o l'approssimazione nella costruzione delle armature in ferro le cui curvature non sempre seguono quella delle figure, o vengono integrate man mano la modellazione avanza. Per queste ed altre informazioni tecniche utilizzate nel testo sono debitore a Marta Caroselli, Alberto Felici e Giacinta Jean.

¹⁵⁸ Cfr. DARDANELLO 1995a, soprattutto pp. 130-131.

¹⁵⁹ ALIVERTI, FELICI, NICOLI 2019, soprattutto pp. 134-138; il restauro è iniziato nel maggio 2021.

metallici. Sono invece di ferro sagomato e ricoperto di stucco altri elementi, come le palme impugnate dai due angeli sopra le nicchie con i reliquiari dell'altare maggiore e i filatteri retti dai putti.

Da una visione ravvicinata è possibile constatare un uso parco delle armature in ferro, riservate alle figure maggiori e intelligentemente predisposte. Il loro utilizzo ha gioco forza previsto una programmazione accurata dei lavori, delle varie competenze e delle richieste di materiali. Doveva perciò esistere almeno un progetto di massima, anche se è vero che l'uso limitato di vergelle e impalcature di sostegno, a fronte di un utilizzo di materiali di facile reperibilità come le lastre di serpentino, consentiva agli stuccatori modifiche in corso d'opera. Il restauro si concluderà nei prossimi mesi, quando queste pagine saranno ormai chiuse. A cantiere ultimato si potranno sicuramente tirare le fila su molti altri dati che riguardano questo *pastiche* di materiali che ha chiaramente avuto anche un ritorno espressivo, ma anche sulla policromia che ha ricoperto integralmente i bianchi e le dorature originali. Ha il sapore di un aggiornamento coerente con gli interventi di Cesare Ligari e «Stefano pittore» per i riquadri con la *Morte di San Carlo*, la *Gloria di San Carlo* e *San Carlo e Filippo Neri* «sotto il volto», nel 1746 e nel 1757¹⁶⁰.

La questione delle dorature e delle policromie su queste cappelle è complessa e si potrà affrontare in modo più certo solamente con altri dati e dopo altri restauri. Si può però già parzialmente fare un riassunto sui complessi analizzati fin qua, stando ben attenti a non fare generalizzazioni su modalità d'intervento che hanno avuto ampia variabilità.

Nella cappella di San Carlo in Santa Caterina in Albosaggia gli stucchi, realizzati dall'impresa Bianchi-Casella nel 1620, furono dorati in un momento successivo, all'inizio degli anni Trenta, e «dalla cornice in su» da Giovan Battista Recchi. Le dorature originali sono poi state ricoperte con almeno due strati diversi: il primo, più antico, eseguito con colori a calce; il secondo, a tempera, corrisponde a una maldestra ristrutturazione effettuata nel 1948¹⁶¹. Il restauro del 1999 ha infine cercato di recuperare la cromia originale degli stucchi, in grandissima parte privi di colorazione. Facevano eccezione le pupille delle figure, dipinte in nero, e alcuni dettagli dorati. Della doratura eseguita a foglia su un bolo rossastro sono infatti emersi piccoli frammenti su cornici e modellato.

Pochi anni dopo l'intervento ad Albosaggia, Paolo Recchi, fratello di Giovan Battista, si occupò della policromia, oggi completamente perduta, della cappella di Sant'Antonio in San Vittore a Caiolo, mentre entrambi i Recchi lavorarono nel cantiere dei Santi Gervasio e Protasio di Sondrio: anche qui, malgrado i loro interventi (e gli stucchi Bianchi-Casella) siano perduti, le fonti sono precise sulla crono-

¹⁶⁰ Sugli interventi ligariani: DELL'AGOSTINO 2019b, pp. 105-106.

¹⁶¹ Devo queste informazioni ad Anna Triberti, che ringrazio per avermi messo a disposizione la relazione seguita al restauro del 1999 e le sue conoscenze, in un fruttuoso e costante confronto ormai più che decennale, che ha arricchito anche varie parti di questo libro. Sugli interventi di restauro in Santa Caterina anche F. Bormetti, in *Chiese* 2000, pp. 48-50.

logia e ci dicono che i Recchi intervennero tra 1637 e 1638. Fino a quel momento, quindi per più di tre lustri, gli stucchi rimasero completamente bianchi.

A Fusine e a Castione i documenti ci assicurano invece che sono stati gli stessi stuccatori ad occuparsi della policromia e quindi della doratura degli stucchi, ma in entrambi i casi è impossibile, senza un restauro, conoscerne le scelte¹⁶². Nel presbiterio di Chiuro invece non sappiamo di chi sia stato il compito di dorare e dipingere i rilievi, ma una pulitura recente ha permesso di stabilire con certezza le proporzioni delle cromie¹⁶³. Per i cantieri della maturità, il tema si dovrà necessariamente riprendere di volta in volta nelle prossime pagine.

3.8. Chiuro, dal 1628

Il santuario della Madonna della Neve e di San Carlo di Chiuro (fig. 75) sorge in luogo di un edificio esistente almeno dall'inizio del XVI secolo e intitolato alla Madonna della Verità¹⁶⁴. È innalzato dal 1620 come santuario isolato nella campagna, voto della comunità locale per invocare la protezione della Vergine a fronte dei tumulti bellici; per ringraziarla dell'allontanamento appena avvenuto, e per via di stragi, dei riformati¹⁶⁵. La formula architettonica corrisponde ai modelli dell'Aprile¹⁶⁶ e si conforma, in alcuni casi alla lettera, alle *Instructiones* di Carlo Borromeo¹⁶⁷.

Il santuario è consacrato nel 1629 ma i lavori di decorazione proseguono con continuità almeno fino al 1670; gli apparati plastici, in gran parte distrutti nei rifacimenti tra fine Sei e Settecento, avevano immediatamente caratterizzato la direzione di gusto nell'arredo dell'edificio¹⁶⁸, e ancora contraddistinguono, se pur parzialmente, sia la facciata che l'aula.

Casella vi lavora una prima volta in un giro di mesi carico d'impegni che lo vede quasi contemporaneamente presente a Caiolo e a Castione. Il primo cantiere di Chiuro si potrebbe quindi porre tra l'estate e l'autunno 1628, tra quello di Caiolo, già aperto i primi giorni di aprile, e l'inizio dei lavori per la cappella di San Carlo di Castione, verosimilmente in corso già in autunno. Lo garantisce, almeno per

¹⁶² Nell'altare maggiore di Castione Andevenno le dorature sono state oggetto di interventi di ripristino nel XVIII secolo e di un goffo rifacimento completo nella prima metà del Novecento. I documenti su questi interventi, in APCastione, sono citati in ALIVERTI, FELICI, NICOLI 2019, p. 141, nota 28.

¹⁶³ Devo le informazioni e delle buone fotografie ravvicinate delle parti restaurate nella chiesa della Madonna della Neve e San Carlo a Chiuro alla disponibilità di Giorgio Baruta.

¹⁶⁴ Sulla chiesa CARUGO 1989, pp. 207-213; NOÈ 1994; ANGELINI 2008; RAINOLDI 2009.

¹⁶⁵ Il voto emesso è sancito con documento notarile sottoscritto il 23 luglio 1620, a pochissimi giorni dall'eccidio dei protestanti: RAINOLDI 2009, p. 7.

¹⁶⁶ ROVETTA 1998a, p. 59.

¹⁶⁷ Come ha notato RAINOLDI 2009, p. 14; vale anche per le immagini in facciata.

¹⁶⁸ RAINOLDI 2009, p. 20.

le sculture sulla fronte esterna, il 1628 inciso sul basamento della statua di *San Carlo* (fig. 76) recuperato nel restauro del 2018¹⁶⁹.

In quel momento è parroco di Chiuro don Nicolò Peverelli. Formatosi al Collegio Elvetico di Milano, già vicino a Nicolò Rusca, la sua ortodossia era tanto nota ai cattolici del Terziere da averlo messo in lizza come successore del Rusca proprio nell'arcipretura di Sondrio¹⁷⁰. Morto per peste Peverelli, diventa parroco del paese il canonico di Sondrio Francesco Paravicini, fratello dell'arciprete Giovanni Antonio¹⁷¹. È chiaro, perciò, che la comunità di Chiuro sia ben allineata al pensiero ormai dominante, sulla scia dell'influenza dei notabili cattolici guidati da Giovanni Antonio Paravicini. È altrettanto evidente che le immagini potenti, taglienti, catastrofiche, cupe e sontuose insieme – per dirlo con aggettivi testoriani – sono il frutto di una richiesta esplicitata a Casella dal parroco Peverelli e dalla famiglia Quadrio, che detiene il giuspatronato perpetuo della chiesa. Le immagini, e soprattutto quelle concentrate nel presbiterio, dovevano trasmettere con chiarezza quello che era appena avvenuto attraverso uno svelamento dei termini in campo ormai lecito: cioè la vittoria della fede sull'eresia; per confermare la protezione dell'ortodossia, a tutti i costi.

Per la facciata il caronese modella in stucco forte tre grandi statue: una *Madonna con il Bambino*, *Sant'Andrea apostolo*, a cui è dedicata la parrocchia del paese e il *San Carlo Borromeo* datato, la cui posa risponde specularmente a quella di *Sant'Andrea* sul lato opposto (figg. 75-78). Tutte e tre le figure rivolvono gesti e sguardi a ovest, nella direzione del centro abitato.

Il rapporto più ovvio che sottostà all'utilizzo dello stucco per delle statue poste all'esterno è quello con gli scultori veneti¹⁷². In questo senso si può almeno ragionare sul percorso di un altro Casella di Carona, Francesco. Più vecchio di Alessandro di almeno trent'anni e già morto nel 1602, con il nostro ancora bambino, è stato un architetto con un discreto successo e uno scultore mediocre ma attivo con

¹⁶⁹ Devo questa preziosa segnalazione al restauratore Giorgio Baruta, che ringrazio. Per COPPA (1985, pp. 162-170; 1988-1989, p. 113; 1998a, p. 182) gli stucchi del presbiterio, della cappella di San Francesco e della facciata sono databili intorno al 1629-1630 «e oltre», mentre per ZANELLA (1996, p. 192) «verso il 1630»; per COLOMBO (1998b) essi sono eseguiti «dopo il 1621 e entro il 1630»; attorno al 1629-1630 per AGUSTONI (2002a, pp. 180, 212-213), «e di qualche anno posteriore» le tre statue in facciata, da porsi «in una fase successiva rispetto alla decorazione interna, tra la fine del quarto o nel corso del quinto decennio del Seicento». Più di recente don Felice RAINOLDI (2009, pp. 20-21, 28) ha ipotizzato, appoggiandosi ad alcuni documenti, alle visite pastorali e alla lettura critica della Coppa, che gli interventi del Casella nel presbiterio, in facciata e nel cornicione interno possano cadere tra 1627 e 1629, mentre le cappelle laterali sono per lui da datare «intorno all'anno 1640».

¹⁷⁰ SALICE 1969, p. 12.

¹⁷¹ Più giovane di diciott'anni, è meno aperto del fratello al dialogo con i riformati ma avvezzo alla politica e «puntiglioso e caustico» per le sue frecciate beffarde rivolte ai governanti: PARAVICINI 1636-1642, p. 281, nota 109; RAINOLDI 2009, p. 24.

¹⁷² Lo stucco forte è generalmente realizzato con un impasto di calce (un terzo) e polvere di marmo setacciata finemente (un terzo) e caolino (un terzo), senza l'utilizzo del gesso (AMENDOLAGINE, BOCCANEGRA, CUTTINI 2000, pp. 31-32, nota 4). Nelle architetture venete tra fine Cinque e primo Seicento, per tramite di Sansovino, Palladio e Vittoria, esso è utilizzato nel contesto architettonico con funzione plastica anche in esterno, con opere dai forti aggettivi (cfr. AMENDOLAGINE 2001, pp. 9-11).

il figlio Giovanni Paolo in centro Italia, poi in Friuli e in Veneto vicino ad Alessandro Vittoria e allievi¹⁷³. Se non per altre vie, questa modalità di utilizzo dello stucco che integra, compete e a volte sostituisce la scultura, può essere arrivata a Carona per suo tramite.

Per la loro gestualità veemente, le pieghe scavate profondamente con la stecca, i panneggi voluminosi e i gesti più amplificati, queste tre figure sono adatte ad essere riconosciute anche a grandi distanze.

Non hanno l'enfasi drammatica degli stucchi posti all'interno del santuario, ma sono già state accostate al linguaggio comunicativo dei sacri monti¹⁷⁴. Più che a Giovanni d'Enrico o Cristoforo Prestinari, sembrano avvicinati alla plastica nervosa ed espressiva del luganese Martino Retti. Questo scultore lavora nella settimana cappella del Sacro Monte di Varese, sia per le figure in facciata che, tra 1608 e 1609, in dialogo con Morazzone, al gruppo in terracotta della *Flagellazione*¹⁷⁵.

Sant'Andrea (fig. 77) rimanda immediatamente ai *Profeti* della cappella di San Carlo a Castione (fig. 66), realizzati quasi simultaneamente, ma ha una maggior prestantza e lo sguardo da pietoso si fa penetrante, aperto e diretto. Si può provare ad affiancarlo, soprattutto per la qualità plastica, alle terrecotte di Marco Antonio Prestinari realizzate per la Biblioteca Ambrosiana subito dopo il 1615¹⁷⁶, cioè negli anni in cui Marco Antonio è indicato dall'arcivescovo milanese come l'«esperto statuario» da seguire per la realizzazione delle terrecotte del Sacro Monte varesino. Lo scultore determina quindi un indirizzo stilistico che spinge verso un modellato persuasivo ma dalla misura pulitamente classica, capace di sintonizzarsi empaticamente con i visitatori¹⁷⁷.

Bisognerà, prima o poi, tornare anche su Francesco Silva. Per le sue capacità espresse in massimo grado già in alcuni brani della Sagrestia vecchia della basilica di Loreto, oltre che nelle successive opere per il Sacro Monte varesino e in Valtellina, meriterebbe un approfondimento maggiore di quanto fatto fin qua. Gli sono state attribuite anche le sculture nelle nicchie della chiesa di San Giuseppe a Varese, realizzate all'inizio degli anni Venti¹⁷⁸. Un avvicinamento che avrebbe bisogno di una revisione puntuale: in quegli anni l'artista doveva avere una bottega vasta a cui i figli, ancora troppo piccoli, non potevano dare alcun apporto. Pur attenuate da una regia generale che spetta verosimilmente all'artista di Morbio, le differenze stilistiche e di qualità tra una e l'altra scultura non sono poche e il confronto con le bellissime terrecotte del 1623 con i quattro eremiti *San Macario*, *Sant'Onofrio*, *Sant'Ilarione*, *San Paolo di*

¹⁷³ Sull'artista F. Bianchi, in BIANCHI AGUSTONI 2002, pp. 111-131; per il legame con il cantiere della Biblioteca Marciana e il giovane Camillo Mariani anche DE LOTTO 2008, pp. 37, 96, nota 161.

¹⁷⁴ E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 212.

¹⁷⁵ STOPPA 2003, pp. 191, 181, n. 19; COLOMBO 2002, pp. 144-150, 153; 2011, p. 31; a Retti, nato a Viganello ma domiciliato a Genova poi a Varese, sono riconosciute anche due sculture lignee con *San Giovanni Battista* e un *Apostolo* ai Musei Civici di Varese (invv. 60-61): COLOMBO 2002, p. 148; D. Cassinelli, in *Musei* 2014, pp. 66-68.

¹⁷⁶ ZANUSO 1998, p. 90, figg. 163-170; S. Zanuso, in *Restituzioni* 2004, pp. 268-273, n. 54.

¹⁷⁷ Cfr. COLOMBO 2011, p. 39.

¹⁷⁸ SPIRITI 2011, pp. 232-233.

Tebe (figg. 79-80), in Sant'Antonio alla Motta, sempre a Varese, in alcuni casi è schiacciata¹⁷⁹. Ci si deve almeno chiedere se in quella bottega attivissima, tra sacri monti e allestimenti di apparati, effimeri e non, non ci potessero essere alcuni dei maestri ticinesi che negli anni successivi lavoreranno in modo indipendente altrove¹⁸⁰. Certo è che alcune tra queste sculture, come il sofferente *Giobbe* o il *Sant'Onofrio* (fig. 79) in cui la modellazione non cede nemmeno sui dettagli minutissimi, con un realismo che è quasi mimesi, possono almeno aver destato l'interesse di un giovane alla ricerca di una propria strada, come doveva essere Casella in quel momento, dopo i lavori ancora acerbi di Ponte e Albosaggia e un attimo prima degli incarichi di Sondrio e Castione.

La *Madonna con il Bambino* (fig. 78) sulla facciata del santuario, più che «tenera e sorridente»¹⁸¹ sembra cercare di contenere un bimbo sgambettante; lo sguardo è pieno di pietà, non sorride, ma tenta un flebile sussurro. Il suo volto ovale, il naso allungato e il mento tondo e sfuggente ricordano superficialmente una tipologia femminile propria del Cerano (figg. 81, 88), e quindi un artista come Giovanni Bellandi, attivo per la Fabbrica del Duomo proprio in questi anni¹⁸² e la cui produzione potrebbe trovare diversi punti di contatto con quella di Casella.

Si può seguire anche una pista da e verso la Liguria. Nella complicatissima mappa degli scambi sulla piazza genovese testimoniati da opere e documenti, i rapporti degli intelvesi Orsolino con scultori, scalpellini e marmorari luganesi, Casella e Solari compresi, erano molti. In questa rete entrano anche alcune sculture di Tomaso Orsolino come la *Madonna con il Bambino* per le clarisse di San Martino d'Albaro¹⁸³, il *San Matteo* di poco successivo per la chiesa del Gesù di Genova o l'*Assunta*, derivata dal prototipo di Annibale Fontana per San Celso a Milano, collocata entro il 1635 nella cappella Ayrolo in San Francesco da Paola, sempre a Genova¹⁸⁴. La temperatura espressiva è molto diversa, quasi opposta a quella dello stile pacato e rassicurante di un altro maestro che può aver fatto da tramite almeno tra il luganese, la Liguria e il Piemonte, e che Casella può aver incontrato più avanti a

¹⁷⁹ BIZZOZERO 1874, p. 77; SPIRITI 2011, pp. 232-233.

¹⁸⁰ Di fatto, l'entità della bottega di Francesco Silva non è nota, salvo la presenza di Francesco Sala come aiuto nella Terza cappella del Sacro Monte di Varese e la citazione di Domenico da Castagnola nell'Undicesima: COLOMBO 2002, pp. 150, 159.

¹⁸¹ COPPA 1988-1989, p. 113.

¹⁸² La personalità di Bellandi si può ricostruire a partire da S. Zanuso, in *De Pierre* 2016, pp. 16-21.

¹⁸³ La scultura fa parte di una serie che risale alla *Madonna delle Vigne*, la prima opera nota di Tomaso, realizzata con il cugino Giovanni per Santa Maria delle Vigne a Genova nel 1616 in sostituzione di un'antica tavola di Taddeo di Bartolo (G. E. Solberg, in *Taddeo* 2020, pp. 172-173, n. 12). Il modello per la statua delle Vigne è nella *Madonna con il Bambino* realizzata da Andrea Sansovino e giunto a Genova nel 1503 per essere esposto in cattedrale; Orsolino replica l'opera realizzata con il cugino nelle due statue che firma da solo e data 1618 e 1619, rispettivamente per il coro della chiesa delle clarisse a Genova Albaro e per la chiesa di S. Domenico a Bonifacio (sulla questione della *Madonna delle Vigne* e sull'influenza di queste opere di Orsolino nella scultura genovese della prima metà del XVII secolo: PARMA ARMANI 1988, pp. 15-22; FRANCHINI GUELFI 2005, p. 263; SANGUINETI 2013, pp. 739-740; su questo frangente della carriera di Orsolino, che precede gli incarichi alla Certosa di Pavia, di recente MONTANARI 2016). Sull'importanza dell'artista e di queste sculture per gli stuccatori dei laghi SPIRITI 2012, pp. 56-60.

¹⁸⁴ Cfr. CASATI 2016a, pp. 26-27.

Torino, Tommaso Carlone. Per i maestri luganesi della generazione di Alessandro la produzione e i successi di questi scultori rappresentavano certamente un modello, se non per via di un'osservazione diretta, grazie a scambi e disegni, e ai tanti parenti (suoi e della moglie Violante) coinvolti nelle attività artistiche e decorative genovesi.

Dell'ancona e della grande volta del presbiterio, originariamente completamente ricoperta da stucchi, sopravvivono ai rifacimenti solamente le statue di angeli sopra il cornicione e le decorazioni del sott'arco trionfale con serafini e rosoni alternati (figg. 82-84, 86). Restaurati nel 2018, questi stucchi, perfettamente conservati, rivelano la travolgente forza espressiva di Casella sbrigliata nell'incarico più cospicuo della sua carriera fino a questo punto. Non una cappella, ma un'intera chiesa da incrostare di stucchi in pochissime settimane. Una prova complessa che evidentemente lascia strascichi importanti anche nel futuro, e che dimostra le grandi capacità dell'impresa in cantieri così vasti.

L'impatto che dovettero avere questi stucchi è difficile da immaginare oggi nello sfarzo cromatico degli affreschi del Gianolo, di Giuseppe Coduri e Cesare Ligari. La caratterizzazione fortissima dei rilievi del presbiterio e dell'altare maggiore, evidente nei pochi brani sopravvissuti, ne ha purtroppo sancito la distruzione. È chiaro che le forme stravolte, le espressioni sardoniche, le pose contorte che colgono i corpi in convulsioni dolorose ma contemporaneamente caricano le raffigurazioni di un sarcasmo affilato, non potevano convivere pacificamente con i bambolotti affettati del Gianolo e sotto i cieli rococò di Ligari. Le forme tese e allungate proprie di queste figure, la loro anima beffarda e la profonda espressività trovano ancora corrispondenze nella pittura contemporanea, come nel tentativo di mettere in scultura la poetica tragica e cruenta messa in scena nei capolavori di Cerano del secondo decennio del secolo (figg. 87-88), un momento prima che un ritorno all'ordine – con una miscela di classicismo colto, dato naturale e decoro – fosse imposto dal cardinale Borromeo¹⁸⁵.

Nella parete di fondo del presbiterio del santuario di Chiuro, sopra l'ancona in stucco che conteneva la statua della *Beata Vergine con il Bambino* (ancora conservata nell'ancona marmorea settecentesca), Casella pone due angeli adulti, stesi nudi sulle cornici della serliana, che sorreggono con una mano i simboli mariani del sole e della luna, con l'altra un festone di frutta (fig. 82). Agli angoli del cornicione altri quattro angeli reggono i simboli episcopali: mitra, galero, pastorale e ferula (figg. 82-84). Si direbbero loricati, con un'armatura all'antica come quelle inventate da Filippo Negroli, con

¹⁸⁵ Sulla *Disobbedienza di Gionata* di Cerano (fig. 87), qui utilizzato come confronto indiretto per la «sintetica possanza teatrale» e la «fortissima emergenza plastica, in un controllo densamente pittorico, dei due recitanti» in arte contemporanea: ROSCI 2000, pp. 207-208, n. 133. Secondo lo studioso, il quadro «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».

Su questo momento di passaggio in Cerano STOPPA 2003, pp. 65-68; 2005b, pp. 172-173, e J. Stoppa, in *Il Cerano* 2005, p. 180, n. 39.

spalline zoomorfe e corazza anatomica¹⁸⁶; volti e corpi sono stravolti da un impeto spaventoso. Gettano gli oggetti indietro come proteggendoli da una possibile minaccia e dirigono lo sguardo sospettoso verso il basso, al centro del presbiterio dove, prima dei rifacimenti, poteva essere indirizzata anche l'attenzione di altre figure.

Sotto, chissà quante prediche infervorate contro gli eretici, nel ricordo del recente e violento «sacro macello» a cui gli angeli dell'esercito modellato da Casella con i loro sguardi irosi, strali, urla e sputi verso il nemico avevano idealmente partecipato. È un accorgimento narrativo intelligente. Mostra una sensibilità per il grottesco che deriva da «inflexioni» e «atteggiamenti» propri della cultura figurativa settentrionale (fig. 85) che – per dirlo con un noto affondo di Mina Gregori – è caratterizzata nei primi tre decenni del Seicento «dalla circolazione senza frontiere dell'estrema “maniera” anche con i suoi risvolti erotici e smitizzanti» e «una durata narrativa di tono romanzesco»¹⁸⁷. Mentre il «verticalismo» e la «tensione linearistica» di queste sculture sono stati messi in rapporto con il recupero della cultura tardogotica, in analogia con quanto si verificava nell'Europa centrale e orientale, ma corrispondendo anche all'impeto neomedievale nella predicazione e nell'azione dei due Borromeo¹⁸⁸.

I corpi degli angeli, con sproporzioni evidenti da riprese ravvicinate, rispondono a una messa in scena che prevede un'osservazione da lontano e dal basso verso l'alto. Quelle che da vicino sembrano dilatazioni disarmoniche amplificano in realtà la mimica e il dinamismo, con accorgimenti che si direbbero derivati dall'esperienza, per nulla improbabile, nelle costruzioni di scenografie e apparati effimeri.

Il recente restauro ha permesso di recuperare la cromia originale. Il bianco è imperante, mentre le dorature sottolineano pochi elementi: le frange, i capelli, parte delle ali, delle foglie e dei frutti; le pupille sono tinte di nero, il galero è rosso.

Il 1628 delle sculture in facciata può funzionare bene anche per gli stucchi del presbiterio, certamente già terminati entro l'estate dell'anno successivo. È più difficile stabilire i tempi per la realizzazione della cappella di San Francesco (figg. 89, 91-101).

Negli atti della visita pastorale del 9 luglio 1629 la chiesa è infatti imbiancata, è già presente la decorazione a stucco della cappella maggiore, ma le cappelle laterali sono ancora senza copertura; solo nella cappella di San Giuseppe (fig. 90) è stata predisposta la volta e l'altare è costituito da una tavola. In-

¹⁸⁶ Per queste tipologie di armature e la loro diffusione almeno *Heroic Armor* 1998.

¹⁸⁷ La definizione di Mina Gregori (in *Il Seicento* 1973b, p. 67), citata di prima e seconda mano in molti contesti, indaga le radici della pittura di Genovesino nella cultura lombarda di primo Seicento sintetizzando un pensiero su cui la studiosa, ma anche la critica di marca testoriana, è tornata spesso: il persistere, tra gli artisti lombardi dell'epoca, della cultura manierista, di fermenti realistici penetrati attraverso la diffusione del quadro di genere e di un tono narrativo «volgente al romanzesco e all'umoresco».

¹⁸⁸ Cfr. COPPA 1988-1989, p. 113; 1998a, p. 184; E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, pp. 190-191. Più in generale, sulla reinvenzione creativa delle esperienze e delle iconografie medioevali già presenti nelle opere di Pellegrino Pellegrini per il Duomo milanese, SCOTTI, SOLDINI 1999, pp. 60-61, e sulla ricaduta degli interessi rivolti al medioevo di Federico Borromeo AGOSTI 1996a.

somma, nell'estate del 1629 l'edificazione della chiesa è ancora in corso, tanto che dedicazione e consacrazione si rimandano a settembre, e immediatamente dopo sono ribaditi gli ordini vescovili per porre termine a sacrestia e cappelle laterali¹⁸⁹. Quindi nell'autunno del 1629 le cappelle laterali ancora non sono decorate. Mancano purtroppo successivi appigli documentari, ma qualche ipotesi con ciò che c'è si può fare.

Gli stucchi della cappella di San Giuseppe (figg. 90, 102-107) sono evidentemente lavorati da maestri vicini a Casella che imitano il suo linguaggio. Tutta la decorazione corrisponde simmetricamente a quella della cappella di San Francesco (fig. 89) che gli sta di fronte, senza averne però né la qualità plastica né il carattere espressivo. Questa simmetria ha fatto in ogni caso ipotizzare un impegno progettuale unitario, e quindi una realizzazione simultanea condivisa tra maestro (da un lato) e bottega (dall'altro)¹⁹⁰. Se così fosse entrambe le cappelle sarebbero state realizzate nel 1640: la data è infatti segnata su un cartiglio sotto la mensola su cui è appoggiato San Sebastiano (figg. 104-105) nella cappella di San Giuseppe¹⁹¹. È davvero improbabile. In un allegato agli atti della visita pastorale del 1643 entrambi i vani sono ricordati come stuccati a imitazione dell'altare maggiore, anche se per uno dei due, non del tutto terminato, occorre ancora un altare portatile¹⁹². Mi sembra quindi logico pensare che la decorazione plastica della cappella di San Giuseppe, già iniziata ma non portata a termine dalla bottega Bianchi-Casella, sia effettivamente compiuta in tutte le sue parti, e di nuovo dagli aiuti, solamente nel 1640. Non è così inusuale, come si è visto per Castione, che pause più o meno forzate possano posticipare la chiusura di un cantiere per diversi anni.

C'è da sottolineare anche la ricercata coerenza delle decorazioni tra altari laterali e maggiore, esplicitata nei documenti. Fa pensare al buon apprezzamento dei lavori del presbiterio, ma anche ad un'ipotetica esistenza di un progetto iniziale di massima per la decorazione dell'intero edificio.

Se sulla cronologia degli interventi le carte non sono del tutto chiare, si può tentare di risolvere la questione in un altro modo e procedendo per gradi.

Il biennio 1628-1629 è stato un anno impegnativo per l'impresa Bianchi-Casella, occupata su più fronti: per i lavori di Caiolo, poi per quelli di Castione interrotti forse per spostarsi a Chiuro e infine terminati nella primavera 1629. In più nel 1628 comincia la costruzione della chiesa di Santa Maria a

¹⁸⁹ RAINOLDI 2009, pp. 18-19.

¹⁹⁰ RAINOLDI 2009, p. 28.

¹⁹¹ La data è ricordata in più occasioni, ma come 1650 ed erroneamente sulla statua di San Rocco, da Simonetta COPPA (1985a, p. 170; 1998, p. 189) su segnalazione di don Luigi Carnovali. La data è riconsiderata da don RAINOLDI (2009, p. 87, nota 171), che propone di decodificarla con un 1640 che tornerebbe meglio con la lettura dei documenti, invece che nel 1650: cfr. *supra*.

¹⁹² RAINOLDI 2009, p. 26; dei lavori intrapresi nelle cappelle di cui non si conosce l'entità sono menzionati nei registri di fabbrica già nel 1630: *Chiuro* 1989, p. 208; COPPA 1998a, p. 184.

Sondalo. Il responsabile dell'erezione è «mastro Antonio Casella ingegnere», ma è richiesta una consulenza almeno iniziale all'«ingegnere Gasparo da Lugano», evidentemente l'Aprile, e all'«ingegnere Bernardo di Bianchi da Lugano» che appare in questa veste per la seconda volta¹⁹³.

L'affastellamento degli impegni per i due soci apre perciò una breccia per altri stuccatori. Il parroco di Montagna, Bartolomeo Rusca, fratello minore dell'arciprete di Sondrio Nicolò, per la decorazione della chiesa di San Giorgio si affida a Francesco Silva (figg. 108-110)¹⁹⁴.

Proprio nei lavori di questi anni Casella e Silva raggiungono la massima distanza formale. Sono quasi antitetici uno rispetto all'altro. Silva è più anziano di Casella di almeno un paio di decenni¹⁹⁵ e le sue esperienze in Italia centrale, tra Roma e Loreto, sono imparagonabili a quelle del collega. È un artista che andrebbe riaffrontato con uno spazio adeguato, sistemando la biografia, ancora parecchio sconquassata, e allestendo un catalogo di opere con immagini leggibili e confronti utili che vadano oltre l'ovvio. Le sue opere, quando ben conservate, mostrano una conoscenza profonda della scultura a Roma a cavallo tra i due secoli. L'artista è infatti documentato nell'Urbe tra 1599 e 1600 dove ha già raccolto un discreto successo¹⁹⁶ e una conoscenza ravvicinata, evidente anche nelle opere successive, dei risultati e dell'uso innovativo dello stucco di Ambrogio Bonvicino e Camillo Mariani, in parallelo con il giovane Francesco Mochi, a Roma almeno dal 1603¹⁹⁷. Forse per guadagnarsi una fetta del ricco mercato valtellinese del momento, a Montagna Silva crea uno dei suoi capolavori dove associa la gran-

¹⁹³ SALA 1978, p. 11, da leggere con le precisazioni in BORMETTI 1998b, p. 150. Per Bernardo Bianchi in veste di ingegnere cfr. *supra*.

¹⁹⁴ Il cantiere di Montagna si colloca a ridosso del 1629: il 21 giugno 1629 negli atti della visita pastorale di Lazzaro Carafino si registra che l'apparato marmoreo e plastico dell'altare maggiore sono in lavorazione; la data 1629 appare sulla cimasa dell'altare, forse progettato dallo stesso Silva. Gli stucchi sono realizzati verosimilmente negli stessi mesi. Per la questione: COPPA 2018.

¹⁹⁵ La bibliografia, anche recente, riporta la data di nascita dell'artista al 1560 sulla base della voce dedicatagli da Johann Caspar FÜSSLI (1774, p. 18). Ma l'opera di Füssli (pittore, collezionista, studioso d'arte e funzionario comunale, padre del noto letterato e pittore svizzero Johann Heinrich Füssli), pur molto utilizzata per la grande quantità di notizie presentate, mescola informazioni di prima mano a dati riportati risultando poco affidabile. Pochi dati passano la verifica delle fonti (un carotaggio su alcune voci biografiche in ROMERI 2012-2015, pp. 73-75). Una nascita al 1560 appare davvero troppo in anticipo (cfr. AGUSTONI 2017, che pensa più verosimilmente a un 1680 circa); non è più nemmeno sostenibile un apprendistato dello stuccatore a Roma presso la bottega di Guglielmo della Porta, già morto nel 1577.

¹⁹⁶ Una testimonianza in questo senso è la tela del pittore toscano Cristoforo Roncalli detto Pomarancio con la *Crocifissione con i Santi Francesco e Rocco* che lo stuccatore dona nel 1599 al santuario del proprio paese d'origine, Morbio Inferiore (ora conservata nel museo parrocchiale). Sul quadro e questo passaggio della carriera dello stuccatore ROMERI 2020, p. 23, con bibliografia precedente. Nel 1600 Silva lavora nel cantiere della Santissima Trinità e, successivamente, dal 1606, nel palazzo dei Crescenzi (PUPILLO 2001, p. 16; e la voce *Sebregondi, Nicolò* scritta da Stefano L'Occaso per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91, 2018, solamene in digitale su www.treccani.it), una famiglia lungamente frequentata anche dal Pomarancio (AMBROSINI MASSARI 2017, pp. 340-341) prima degli incarichi nella basilica di Loreto, dove nel secondo decennio è compresente anche Silva: CHIAPPINI DI SORIO 1983, pp. 13-16, 18-22, 95-102, nn. 9-13. Sui rapporti Silva-Pomarancio anche AGUSTONI, PROSERPI 2003, p. 54, nota 24.

¹⁹⁷ Per Bonvicino vedi *supra*. Su Mariani sono fondamentali DE LOTTO 2008 e, sul suo uso dello stucco, DICKERSON 2015. Per Mochi: SARTI 2011.

de capacità plastica e registica già sperimentata a Varese con un'eleganza formale che, sottotraccia, rimanda di nuovo alla pittura lombarda contemporanea, in specie di Giulio Cesare Procaccini¹⁹⁸.

Nel maggio del 1629 circa ventimila fanti e cinquemila cavalieri lanzichenecci, perlopiù con famiglie al seguito, avevano attraversato il passo dello Spluga diretti alle guerre di Mantova e Casale. Si fermarono in Valchiavenna fino a settembre saccheggiando il possibile, con incursioni fino alle sponde del Lario e nei terziери valtelinesi. È probabilmente incrociando il percorso di queste macilente soldatesche imperiali sulla via di Fusine che anche il pittore Cristoforo Caresana contrasse il morbo che lo uccise a luglio¹⁹⁹.

I mercenari tornarono poi l'anno successivo, occupando i Terzieri già colpiti dal morbo. La peste arrivò a Chiuro nell'aprile 1630. Il contagio si protrasse fino a luglio 1631 uccidendo circa seicento persone; sopravvissero solamente duecentotrenta degli ottocentocinquanta abitanti del paese. Morirono il parroco Peverelli ma anche il cappellano della Madonna della Neve e di San Carlo, don Giovanni Gatti²⁰⁰. Per la chiesa fu in ogni caso un periodo di grandi elargizioni che ridette nuova linfa alla fabbrica, con una particolare concentrazione sulla cappella dedicata a San Giuseppe grazie soprattutto ai lasciti di Geronimo Quadrio e dei suoi eredi, con un'evidente ricaduta iconografica per la presenza così evidente dei Santi protettori dalle epidemie Sebastiano e Rocco (fig. 90)²⁰¹. Ma quando si può datare la decorazione della cappella di San Francesco, di patronato Rusca²⁰²?

¹⁹⁸ Cfr. COPPA 2018, p. 9.

¹⁹⁹ COPPA 1998b, p. 247. Sul passaggio dei lanzichenecci e il contagio MASSERA 1971; DA PRADA 1995, pp. 93-101.

²⁰⁰ RAINOLDI 2009, p. 21; per l'elezione del nuovo cappellano, Giovanni Battista Quadrio di Chiuro, e del nuovo parroco: ASSO, fondo notarile, faldone 4050, notaio Quadrio Vincenzo fu Vincenzo, 1630, ff. 197, 199r.

²⁰¹ Basta una scorsa dei testamenti e dei codicilli stilati in gran numero a partire dall'inizio di maggio in studi notarili improvvisati in tutta fretta «in via pubblica» per verificare la presenza assidua di lasciti alla Madonna delle Neve e di San Carlo, soprattutto per le messe e il mantenimento del cappellano. Il parroco Peverelli specifica che la sua donazione alla chiesa servirà per creare due effigi, di San Nicola di Bari («a parte evangelii», cioè a sinistra dell'altare) e di San Nicola da Tolentino («a latere epistolae», a destra dell'altare), da porre nella cappella di San Giuseppe (ASSO, fondo notarile, faldone 4050, notaio Quadrio Vincenzo fu Vincenzo, 1630, f. 127r; RAINOLDI 2009, p. 174, n. 4). I due quadri sono stati commissionati molti anni dopo: *San Nicola da Bari* è richiesto al pittore Carlo Marni dai fratelli Carlo Giuseppe e Maurizio Quadrio tra 1650 e 1659; *San Nicola da Tolentino* è datato 1667. Ma sono il testamento di Geronimo Quadrio del fu Nicola (ASSO, fondo notarile, faldone 4050, notaio Quadrio Vincenzo fu Vincenzo, 1630, ff. 143r-145v), e la successiva organizzazione dei suoi beni e dei molti lasciti (ASSO, fondo notarile, faldone 4052, notaio Quadrio Vincenzo fu Vincenzo, 1633, ff. 119v-123r), che legavano i suoi eredi e le confraternite del Rosario e del Santissimo Sacramento alla cappella e ai suoi bisogni, a spingere verso il completamente della decorazione. Sono documenti interessanti per la storia locale, che hanno avuto delle conseguenze anche per altre parti della stessa chiesa, come l'organo, per la cui buona conservazione sono pagati gli organari Rogantini di Morbegno (anche: ASSO, fondo notarile, faldone 4051, notaio Quadrio Vincenzo fu Vincenzo, 1632, f. 136), e non solo.

²⁰² Francesco è un nome ricorrente tra i Rusca di Chiuro. Per esempio, nel maggio 1630 «nella Piazzetta tra le case del sig.r Fran[ces]co Rusca, et m.r Alessandro Visconte» si congregano i notabili della comunità del paese (ASSO, fondo notarile, faldone 4050, notaio Quadrio Vincenzo fu Vincenzo, 1630, f. 136r); il luogo è l'attuale piazza Stefano Quadrio, tra via Roma e via Torre, su cui si affacciano alcune delle abitazioni dei notabili del paese tra cui la fortificata casa Quadrio.

Sarebbe logico pensare che durante l'acuirsi della pestilenza gli stuccatori fossero tornati a Carona per fermarsi almeno qualche mese. Dopo anni di incarichi serrati, nei lavori dell'impresa Bianchi-Casella dovette certamente esserci un allentamento. Eppure, Bernardo Bianchi compare a Sondrio nell'aprile 1631, e ancora per gli stucchi delle cappelle del Santo Rosario e di San Giuseppe in Santi Gervasio e Protasio²⁰³. Un incarico che, come sappiamo, era iniziato nel 1622. Il documento non esplicita molto: si potrebbe riferire solamente ad un saldo, o a rifiniture minori. Certifica però che Bianchi era ancora presente in Valtellina. Poco dopo, a giugno, Alessandro Casella concepì a Carona il suo quinto figlio, Paolo Alberto, nato a metà marzo 1632²⁰⁴.

La decorazione della cappella di San Francesco, ancora non conclusa nel settembre 1629, potrebbe quindi essere stata realizzata tra l'autunno e l'inverno 1629-1630, cioè prima dello scoppio violento della peste – dando però per scontato un mancato ritorno a Carona. Oppure, come mi sembra davvero più probabile, all'inizio del nuovo decennio e in una delle occasioni in cui Casella ripercorre la valle dell'Adda per delle nuove commissioni.

Il punto di stile è pressappoco lo stesso di quello delle parti sopravvissute nel presbiterio e della cappella di San Carlo a Castione. Le figure restano assottigliate, slanciate in verticale o deformate dall'intensità emotiva; i panneggi abbondanti, gonfi, sono lavorati rapidamente, quasi di getto, lasciando in vista i segni della spatola. Si chiudono spesso con delle pieghe molto scavate, a serpentina.

Le erme angeliche inserite nelle cornici delle pareti laterali richiamano quelle già utilizzate nella cappella Paribelli di Albosaggia (figg. 20, 21, 91, 96-97). Il confronto tra queste e quelle è però parlante, e dice di una maturità raggiunta in cui l'espressionismo non ammantava ma stravolge, vivifica e libera le forme trattate con freschezza e rapidità, lasciando scabre le superfici più in ombra o arretrate, segnando rughe e dettagli con la stecca o utilizzando le spatole di taglio, con colpi veloci (fig. 95). L'artista, sempre sostenuto da una grande abilità nel trattare la materia, esaspera così i contrasti tra luci e ombre, e quindi i sentimenti più cupi, anche nelle figure con un oggetto relativamente contenuto (figg. 96-97). Per amplificarne i volumi Casella ha sfruttato le pose, appoggiando al fondo le punte delle ali o gli arti di profilo su cui contrastano, emergendo, gambe e braccia, soprattutto flesse, lanciate verso la navata: così, per esempio, negli angeli sul cornicione esterno o nei putti della volta e intorno all'altare (figg. 99-101).

Spessori e oggetti ridotti implicavano una maggiore rapidità esecutiva, ma anche un minor ricorso ad armature metalliche e quindi una spesa più contenuta e la possibilità di cambiamenti in corso

²⁰³ Doc. 31.

²⁰⁴ E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 184.

d'opera. Segno, forse, che qui, più che altrove, era importante portare rapidamente a termine la decorazione, e con poche spese.

Nelle lesene (figg. 91-96-97) di nuovo si ripetono le sovrapposizioni d'oggetti simbolici con la modalità utilizzata per la prima volta a Fusine: emblemi francescani, come l'incrocio delle braccia di Cristo e San Francesco, o il bellissimo Cristo dell'apparizione che riaggiorna un'iconografia medievale, mescolati a simboli della Passione e della liturgia.

Solo un restauro come quello del presbiterio potrà dare maggiori indicazioni sull'eventuale policromia, rimuovendo le scialbature e ponendo rimedio ai danni provocati dalle infiltrazioni: il confronto dello stato attuale (fig. 92) con le fotografie della campagna del 1978 (fig. 98) mostra come il degrado sia avanzato molto negli ultimi decenni.

Nella cappella di San Giuseppe (figg. 90, 102-107) mancano l'immediatezza del tocco, il fremito sentimentale, l'uso intelligente dei piani e dei volumi, a fronte di scorrettezze anatomiche e approssimazioni. La difficoltà di questi stuccatori nel ripercorrere il modello di Casella è evidente.

Intanto il socio Bernardo Bianchi scompare temporaneamente dalla scena lombarda. È certamente lui il Bernardo Bianchi stuccatore presente almeno dal maggio 1632 e a più riprese sul cantiere della chiesa parrocchiale dell'Assunta di Valtice e nei castelli di Lednice e Bučovice, in Moravia, accanto all'architetto Giovanni Giacomo e al fratello (o cugino) Giovanni Tencalla²⁰⁵. A rafforzare questa ipotesi c'è la prossimità tra Campione, paese di origine di Bianchi, e Bissone, luogo natio dei Tencalla, che ha garantito continui rapporti tra le due famiglie ma anche legami di parentela che, per ora, restano purtroppo vaghi: Giovanni Giacomo Tencalla ha infatti sposato una Giulia dei Bianchi di Campione.

Anche gli stucchi dell'Assunta di Valtice (figg. 111-112) spingono in questo senso²⁰⁶. Richiamano infatti i lavori dei cantieri valtelinesi la compresenza di un apparato decorativo piuttosto tradizionale fatto di cornici, cartelle polilobate, volti velati, teste angeliche, ghirlande, con parti figurative che in alcuni casi – come negli angeli su mensole della cupola o nei profeti del presbiterio – rieditano schemi

²⁰⁵ COLOMBO 1998a, p. 244; PROSERPI 1999, p. 94, cita Bianchi nella parrocchiale di Valtice in società con Giovanni Giacomo Tencalla dal 1641. In realtà il contratto con lo stuccatore risale al 20 giugno 1637, mentre i lavori si conclusero entro il primo di settembre dell'anno successivo con la collaborazione di Giovanni Tencalla. Bianchi aveva realizzato due diverse proposte decorative; doveva poi occuparsi della stuccatura della cupola divisa in otto campi, della volta della navata, del coro, del transetto e delle cappelle laterali, di collocare profeti e altri ornamenti intorno alla grande finestra nella controfacciata e intorno alle tre finestre all'estremità orientale, di decorare le nicchie dei pilastri, i ventidue capitelli e lo stemma dei von Liechtenstein in facciata. La cupola crollò nel 1638 mentre gli stuccatori erano al lavoro, e per questo motivo fu licenziato l'architetto Giovanni Giacomo Tencalla: FLEISCHER 1910, p. 19; MOLLISI 2008, p. 84; FIDLER 2014, pp. 279-280 (dove sono condensati gli studi precedenti sull'edificio).

Dal 1633 a Bučovice la squadra dell'architetto Giovanni Giacomo Tencalla aveva costruito una nuova chiesa parrocchiale e rimodernato il vecchio castello. Una nuova cappella con decorazioni in stucco di Bernardo Bianchi, oggi perdute, fu costruita nel castello tra 1637 e 1641: FIDLER 1993-1995, p. 94.

²⁰⁶ Ringrazio Giacinta Jean e Alberto Felici: il confronto con loro, importante in diversi punti di questa ricerca, è stato fondamentale su questi apparati che conosco purtroppo solamente attraverso le loro fotografie.

utilizzati dalla bottega Bianchi-Casella già agli esordi. Ma queste sculture, a differenza di quelle create da Casella, non spiccano, piuttosto affogano in un intarsio decorativo che scandisce ritmicamente, ma superficialmente, lo spazio architettonico.

Come dichiarano i documenti, il progetto decorativo spetta a Bianchi, ma è difficile trovare in questi stucchi una scrittura plastica già vista. Le figure non hanno la carica espressiva che vivifica gli stucchi di Casella, mentre il forte legame con la cultura lombarda, evidente soprattutto a Chiuro, è qui come diluito, sfilacciato nella concertazione di un repertorio di maniera. Si può pensare che in Moravia Casella sia stato sostituito da Giovanni Tencalla, mentre a Bianchi spettarono, come nei cantieri valtellinesi, un progetto decorativo d'insieme e forse la realizzazione delle parti decorative, con una divisione dei compiti che somiglia a quella tra le maestranze nella bottega di Giulio Romano, laddove tra gli artisti impegnati nella decorazione di Palazzo Te, Nicolò da Milano e Giovanni Battista Mantovano che plasmavano le figure, isolate o organizzate in scene, si distinguevano dai loro colleghi che invece modellavano cornici o figure con funzione ornamentale: i primi erano denominati «scultori», gli altri erano invece «stucher»²⁰⁷.

3.9. Vervio 1633-1634

Si deve a Francesca Bormetti la scoperta dei documenti sul cantiere di Sant'Ilario a Vervio, in alta Valtellina (figg. 113-116). Il nome di Casella è riportato nella contabilità della chiesa tra le spese datate 1633-1634. Con «2 garzoni di mastro Alessandro di buona mano» si lavora alla «cornice della chiesa e dell'altare di San Giacomo»: la prima è evidentemente la parete di fondo del presbiterio, ancora conservata malgrado i rifacimenti e i danni ne abbiano appesantito l'aspetto e reso più difficile la lettura; la cappella di San Giacomo è perduta. Il coinvolgimento di Bernardo Bianchi è invece garantito da un saldo ritirato nel 1639 proprio da «mastro Bernardo stuccatore di Lugano per la mano dell'oro»²⁰⁸.

La chiesa era stata ricostruita tra il 1623 e il 1632 su progetto dell'ingegnere Antonio Casella²⁰⁹, legato ad Alessandro perlomeno da amicizia, se non parentela²¹⁰, e già incontrato almeno sul cantiere di Sondrio. Dovette essere Antonio l'aggancio per l'arrivo dell'impresa Bianchi-Casella a Vervio.

²⁰⁷ SAMBIN DE NORCEN 1995, p. 69.

²⁰⁸ Doc. 32; BORMETTI 1998b, p. 152.

²⁰⁹ Sulla storia dell'edificio e l'attività di Antonio Casella: BORMETTI 1998b, pp. 141-152; Antonio riappare in San Giorgio a Montagna come capomastro, probabilmente per gestire i lavori di realizzazione delle cappelle laterali dedicate alla Beata Vergine e a Sant'Antonio, nel 1647 e nel 1652: ROVETTA 2021, pp. 113, 146, nota 116.

²¹⁰ Cfr. *supra*.

La decorazione plastica sopravvissuta è concentrata nella parete di fondo del presbiterio. Disegna tre grandi cornici: le due laterali destinate a immagini dipinte e quella centrale, più ampia, era forse una nicchia per contenere una pala o, data la dimensione, un'ancona.

Il repertorio decorativo non è quello utilizzato da Casella altrove. Non c'è l'usuale sovrabbondanza dei festoni di frutta, teste angeliche, maschere grottesche, volti velati e simboli; le modanature si limitano a motivi vegetali mentre, come è già stato notato da Francesca Bormetti, nelle figure è completamente assente quell'espressività marcata fino alla deformazione che tanto ha caratterizzato le opere del caronese fin qua.

Le uniche figure che si potrebbero legare – non senza fatica – all'immaginario dello stuccatore, sono le due cariatidi angeliche ai lati della nicchia maggiore. Nella parte bassa si appoggiano a due modiglioni, in realtà appena rilevati, su cui è presente un volto grottesco costruito di foglie e peluria (figg. 115-116). Qui il repertorio è del tutto manierista, magari ispirato da incisioni ancora presenti nel bagaglio formativo degli scultori di questa generazione, come quelle che riproducono la decorazione della Galleria di Francesco I a Fontainebleau, o quelle di Mignon²¹¹. Un ceffo barbuto simile, un po' satiro silvano manierista un po' «homo salvadego» medievale, è riproposto qualche anno dopo da Casella anche nella sala della Guerra al Valentino (figg. 138-139).

La qualità di tutto l'apparato di Vervio è bassa. Lo si può forse riconoscere come opera dei due garzoni «di mastro Alessandro di buona mano», ma non mancano le riprese, i restauri e gli aggiornamenti fatti in epoche successive. I due garzoni erano probabilmente già in contatto con Casella, e forse attivi nei cantieri precedenti per lavori di contorno, un tanto al braccio, delle cornici, dei capitelli, delle figure secondarie. Un modo simile di lavorare lo stucco, senza i grafismi nervosi e precisi di Casella ma per grandi masse, semplificando e arrotondando – si direbbe senza strumenti –, e soccombendo al peso della materia, è evidente in alcuni brani secondari dei cantieri precedenti, e nella cappella di San Giuseppe nel santuario di Chiuro (figg. 90, 102-107). Resta però difficile associare la decorazione del presbiterio di Vervio alla bottega di Casella: la distanza nella composizione dell'apparato decorativo fa propendere piuttosto per un subappalto a una nuova impresa, magari proprio formata da collaboratori già noti al maestro, mentre Alessandro, come si vedrà fra poco, è chiamato a Torino per incarichi ben più prestigiosi.

L'influenza diretta di Casella ha lasciato tracce evidenti sul territorio. Questo di Vervio è un caso documentato, ma non certo l'unico, segno che almeno una parte di queste maestranze cresciute sui

²¹¹ Per esempio l'incisione che riproduce le *Ninfe di Fontainebleau*, realizzata subito dopo la metà del XVI da Pierre Milan e dall'allievo René Boyvin (una scheda aggiornata, con bibliografia, è presente sul sito internet del Rijksmuseum: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-9772>), o la *Deposizione* di Mignon su disegno di Penni del 1544 circa (una scheda sul sito internet del MET: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336922>).

ponteggi dell'impresa Bianchi-Casella si fermarono o continuarono a tornare nei terziери valtelinesi. Il discorso vale anche per il fronte piemontese. Riprendo, sul tema, una frase di Federica Bianchi: «Il Terziere valtelinese divenne un formidabile e pionieristico laboratorio di immagini, destinate ad essere esportate dagli stessi artigiani e dai loro discepoli non solo nella regione dei laghi e delle pianure a ridosso delle prealpi, ma fino a Torino e in Piemonte»²¹². Si tornerà sull'argomento in chiusura.

3.10. Torino 1634

A' 17 di agosto 1634

Allo Scultore m.r Aless.ro Casella L. 12 per comprar verzelle di ferro, et altre cose per far due statue di gesso per serv[izi]o della vigna di Madama R[eale].²¹³

È solamente una nota di pagamento, ma costringe a ripensare al rapporto di Casella con Torino, anticipando di qualche anno il suo primo intervento noto in città. L'incarico è da incastrare verosimilmente tra i lavori di Vervio per cui Alessandro ha forse fornito le idee o un progetto iniziale, e poi subappaltato, e probabilmente prima della cappella del Rosario di Sacco di Cosio.

Come si vedrà fra qualche pagina, la presenza dello scultore nella Vigna di Cristina di Francia rende ancora più esplicito il legame tra questa residenza e il Valentino. Inoltre, anticipare, pur di poco, il primo soggiorno torinese dell'artista, significa pensare alla decorazione delle sale del Valentino non come un *exploit* nato dal nulla, o isolato tra le mura della «balera» sul Po, ma a una richiesta meditata, a una scelta di merito nel grande ventaglio di possibilità che le imprese luganesi potevano offrire.

Questo affondo torinese serva anche a Casella per rimeditare, come si vedrà nelle rimanenze di Sacco, sulla lingua di Morazzone (fig. 85) attraverso l'interpretazione pacatamente classica e aggraziata di Isidoro Bianchi, diversa dalla rilettura più pungente ed espressiva che dei modelli di Mazzucchelli aveva dato Caresana (figg. 43-45).

3.11. Sacco di Cosio, post 1634

L'ultimo cantiere valtelinese in cui è stata riconosciuta la mano di Alessandro Casella è quello di Sacco di Cosio. Dell'apparato realizzato per la cappella del Rosario in San Lorenzo sono però soprav-

²¹² BIANCHI 2008, p. 117.

²¹³ Doc. 33.

vissute solo le statue con *San Domenico* e *Santa Caterina da Siena* (figg. 118-120). Alterate da un pesante restauro ottocentesco²¹⁴, sono state poste cronologicamente «non lontano dagli stucchi di Chiuro»²¹⁵. Conservano infatti lo slancio verticale e la stessa attenzione alla fisionomia fortemente espressiva dei due santi francescani della cappella di San Francesco a Chiuro. L'unico cambiamento che emerge, cercando di andare oltre il rovinoso stato conservativo, è nel volume dei panneggi, trattati per campi sempre più vasti e semplici, non più sciolti in ondulazioni morbide e pastose, ma come scheggiati nel degradare più aspro dei piani segnato da pieghe nettissime. Sono gli stessi drappaggi che si ritrovano in tutti i lavori più tardi. Casella cerca da qui in poi una direzione diversa: semplifica le masse con una modellazione plastica meno tormentata, dilata i volumi dando alle sue figure un'imponenza sempre più evidente negli anni successivi, e che gli viene da nuove esigenze ma anche dal confronto con l'ambiente torinese. Si abitua anche a dosare l'espressività, e ad ammantare la propria produzione con una vena elegante, guizzante, che credo suggerita dall'interpretazione di Morazzone che dà Isidoro Bianchi con il quale i rapporti, dall'ultimo viaggio torinese, si sono evidentemente rinsaldati.

La cronologia del cantiere di Sacco si può stringere intorno al 1634. La data è graffita sull'intonaco della parete esterna della sagrestia della chiesa parrocchiale e indica l'anno in cui la sala è stata eretta. Le decorazioni a stucco realizzate all'interno (figg. 121-122) sono perciò successive a questa data. Sono partiture molto semplici e di qualità modesta, con modanature a ovolo e lancette, un astragalo a fusarole e perline, teste di putti, rosette e mazzi di foglie, frutta e verdura (con i soliti carciofi, melagrane, mele) legati da nastri. I volti allungati degli angeli inseriti nella cornice (fig. 121) con la loro bocca socchiusa e le sopracciglia aggrottate cercano di ricreare, anche se in modo davvero elementare, il *pathos* delle figure di Casella. C'è quindi un legame di stile tra questa decorazione e quella della cappella del Rosario. Come è successo a San Martino a Castione, agli stuccatori al lavoro in chiesa potrebbe essere stato chiesto un intervento in sacrestia, demandato dai maestri a garzoni e apprendisti.

Bisogna poi ricordare che a metà del marzo 1635 Bernardo Bianchi e Alessandro Casella ritirano insieme un credito di 20 ducatonì da parte del capomastro Antonio Casella per lavori svolti nella collegiata dei Santi Gervasio e Protasio²¹⁶. I due stuccatori sono quindi di nuovo documentati sul territorio valtellinese dove, evidentemente, erano per lavoro: a Sondrio, a pochi chilometri da Sacco e a pochi chilometri da Chiuro.

²¹⁴ L'altare del Rosario «Nell'anno 1880, circa, a spese della Fabbriceria venne restaurato nella decorazione, ma certo non in modo perfetto»; le due statue rappresentano San Domenico e «l'altra dovrebbe essere S. Rosa di Lima, invece la tradizione dice essere Santa Caterina», sono «in cartone Romano e non hanno nulla di speciale. Probabilmente vennero collocate dopo la formazione e posa in opera del nuovo altare»: le note di don Domenico Clerici sono aggiunte nel 1927 in APSa, CR, *Libro per la Chiesa del Monte Calvario, Libro della Cronaca della Chiesa Parrocchiale di S. Lorenzo di Sacco, 1750-1927*, pp. 42-43.

²¹⁵ COPPA 1988-1989, p. 113.

²¹⁶ Doc. 35.

Pochi giorni dopo Bernardo è documentato a Torino. Il 5 giugno è infatti pagato per una «mesata scarsa da 20 marzo fino a 20 di aprile passati» insieme a Francesco Bianchi, figlio di Isidoro, Antonio Rigolo e Carlo Solaro «per il travaglio loro attorno a' stucchi della nuova gall[eri]a del palazzo di S. A. R.»²¹⁷. È il primo di una serie di pagamenti registrati fino al 22 novembre del 1635, sempre per «mesate» (da qui in poi piene) di lavoro alla galleria «e gabinetti attinenti» del palazzo progettato da Carlo di Castellamonte per Vittorio Amedeo I e Cristina di Francia con affaccio sul lato Nord della piazza San Giovanni. La trasformazione dell'antico complesso delle chiostre nel nuovo palazzo ducale era stato uno dei primi progetti del giovane principe Vittorio Amedeo, perseguito fin dai preparativi per le nozze con Cristina di Francia, celebrate nel 1619. L'impegno costruttivo subisce però frenate e accelerazioni repentine, finché il cantiere si interrompe dopo la morte del duca; danneggiato con l'assedio del 1640, non fu mai concluso per le mutate esigenze di corte e fu definitivamente distrutto alla fine del XIX secolo²¹⁸.

L'anno successivo, ancora a marzo, Casella compare di nuovo a Torino. Riceve una mansione che ne definisce l'autorità nel contesto complicato, variegato e certamente competitivo dei luganesi in trasferta²¹⁹. Bernardo invece torna in Moravia.

3.12. Torino, dal 1636

Il contesto nel quale Casella si trova in questo secondo passaggio torinese documentato è quello della cappella di Sant'Anna dei luganesi in San Francesco. È noto il rapporto, a queste date ormai consolidato, tra i maestri ticinesi e la città, in un processo di riorganizzazione politica e amministrativa dello Stato che ne ha comportato un riassetto architettonico²²⁰. L'impegno nella ridefinizione di un'immagine di Torino adeguata al ruolo di capitale, sede di una delle monarchie dell'assolutismo europeo, si è sostenuto anche grazie al patrimonio di conoscenze tecniche, edilizie, artistiche dei luganesi.

L'erezione della cappella di Sant'Anna è voluta dai membri del sodalizio dei maestri lombardo-ticinesi di stanza a Torino. Oltre ad essere un luogo di culto era uno spazio di aggregazione, dove al richiamo delle proprie origini s'intrecciava una spinta condivisa per un riconoscimento sociale.

²¹⁷ 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. 40.

²¹⁸ Sulle complicate vicende del palazzo CORNAGLIA, FAILLA 2016.

²¹⁹ Doc. 36.

²²⁰ Sul tema almeno COMOLI MANDRACCI 1992 e il recente GIANASSO 2016, con le indicazioni bibliografiche a p. 90, nota 8.

Alla costruzione della cappella si pensava almeno dal 1634 con raccolte di donazioni, soprattutto di materiali edili, e una prima organizzazione dei lavori. Alessandro Casella è tra i confratelli che hanno avuto da subito un ruolo particolare, prima come responsabile della fabbrica poi intervenendo in prima persona con la propria attività di stuccatore²²¹. Dopo un primo pagamento, all'inizio di luglio 1637 è infatti già sui ponteggi. Il 26 dello stesso mese, nella consueta riunione nel giorno di Sant'Anna, sindaci e massari della Compagnia confermano la loro volontà di concludere questa prima fase decorativa. Per la direzione del lavoro è incaricato il capomastro Cristoforo Capodoro «per la giusta[mento] della Cappella, per il stucho che a fato è fatto e si è da fare per compir la Capella»²²²; non si fa invece il nome dello stuccatore facendo pensare – come appare sensato, dati i pochi giorni trascorsi – a una continuità nel coinvolgimento di Casella.

Nel decennio seguente comincia una seconda, lunga fase di perfezionamento negli apparati del sacello²²³. Gli stucchi hanno intanto subito dei danneggiamenti dovuti alle infiltrazioni d'acqua dal tetto e a problemi strutturali che avevano comportato reiterati interventi manutentivi. Per il degrado, ma anche per la volontà di dimostrare un aggiornamento di gusto, l'apparato decorativo è interessato da diversi rifacimenti. Nel 1713 un nuovo apparato in stucco della volta, ingrandita verso la navata, è affidato a Francesco Maria Bettino²²⁴.

Il successivo incarico torinese di Alessandro è di poco posteriore al luglio 1637. Lo stuccatore – ma di nuovo sulla carta è definito scultore, quasi a sottolineare la differenza con gli altri colleghi nell'impresa – è coinvolto nella costruzione degli apparati per il funerale di Vittorio Amedeo I (18 dicembre 1637), per cui tra novembre e dicembre riceve un pagamento per sette statue²²⁵. L'intero progetto si deve a Carlo di Castellamonte; tra gli artisti è Isidoro Bianchi ad avere un ruolo di spicco²²⁶: è a lui, infatti, che spettano probabilmente i disegni per le «trenta statue tutte coperte d'Argento, in atti diversissimi, altre a sedere, altre in piedi»²²⁷ realizzate da Alessandro, Gabriele Casella, Carlo Solaro e dall'intagliatore Pietro Botto²²⁸. E queste statue sono «il principale dell'Apparato»²²⁹ secondo la descrizione del gesuita Luigi Giuglaris, ideatore del programma iconografico. Nelle tre tavole incise

²²¹ Doc. 36; M. V. Cattaneo, in CATTANEO, OSTORERO 2006, p. 44; CATTANEO 2011, p. 145.

²²² M. V. Cattaneo, in CATTANEO, OSTORERO 2006, p. 45; CATTANEO 2011, p. 146. Su Capodoro: POLETTI 2008a.

²²³ Su questa fase DI MACCO 1992, soprattutto pp. 26-28.

²²⁴ DI MACCO 1992, pp. 30-31.

²²⁵ Doc. 38.

²²⁶ Cfr. DI MACCO 2003, p. 35, e D. Pescarmona, in *Isidoro* 2003, p. 122, n. 16.

²²⁷ GIUGLARIS 1638, p. 22; «per argento et colori» è pagato 402 lire il doratore Casasopra: 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.

²²⁸ I documenti di pagamento per gli artisti sono segnalati da Franca Varallo, in *Feste barocche* 2009, pp. 88-91, n. II.7.

²²⁹ GIUGLARIS 1638, p. 5.

all'acquaforte e bulino da Giovenale Boetto che accompagnano il testo di Giuglaris²³⁰ l'allestimento è riprodotto in modo meticoloso. Erano in stucco almeno i nove Amedei «a tutto rilievo di Gigantesca grandezza, argentati a mordente»²³¹, e probabilmente tutte le figure allegoriche, stagliate d'argento sulla tappezzeria nera che rivestiva l'interno del Duomo torinese fino alle finestre.

Dal 1636 Casella si trovò quindi a Torino senza il socio, impegnato in Moravia almeno fino al 1638. Di certo l'impresa si poteva sciogliere e riorganizzare in base agli impegni, lasciando inevitabilmente anche qualche strascico economico e lavorativo da sistemare negli anni, come il passaggio dei due a Sondrio nel 1635, e di Bianchi a Vervio nel 1639 per dorare gli stucchi realizzati precedentemente dalla bottega²³².

Resta che i soggiorni piemontesi di Casella sembrano seguire l'imponente richiesta, consolidatasi in questi anni, di maestranze luganesi²³³. L'afflusso seguiva un percorso suggerito da legami lavorativi e spesso, ma non necessariamente, familiari – o non strettamente tali. Ma era il bagaglio di esperienza accumulato nei cantieri valtelinesi a porre Casella tra i più importanti stuccatori della sua generazione nati sulle sponde del Ceresio.

Le chiamate torinesi di Bernardo Bianchi e Casella si possono anche porre sulla scia di Isidoro Bianchi. Ci dobbiamo basare quasi solamente su prove indiziarie ma Isidoro, come all'inizio della storia imprenditoriale del maestro di Carona, torna ad essere un punto di riferimento. Con le sue attività nei cantieri sabaudi e in alcuni edifici ecclesiastici torinesi si era guadagnato un grande consenso che nel 1634 gli valse il riconoscimento a cavaliere dell'ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro. Già a Rivoli dal 1623 accanto a Morazzone, arriva al Valentino nel 1633; nel 1635 il figlio Francesco, stuccatore, è con Bernardo Bianchi in una piccola compagine impegnata nei lavori del palazzo dei principi; nel 1636 il «Cavaglier Isidoro Bianco pitore» apre, con i figli Francesco e Pompeo, la lista degli appartenenti alla Compagnia di Sant'Anna nel documento di possesso della cappella in San Francesco²³⁴. L'anno dopo, come si è visto sopra, Isidoro ha avuto una parte centrale nell'allestimento per i funerali di Vittorio Amedeo I. In alcuni di questi impegni – vistosi, importanti, in cui il suo ruolo, riconosciuto sia nella compagnia che dalle autorità sabaude, è espresso in massimo grado – è coinvolto, e non come semplice comparsa, anche Alessandro Casella. Lo stuccatore di Carona è quindi integrato nelle imprese quali-

²³⁰ Su cui: M. Viale Ferrero, in *Diana* 1989, pp. 83-84, nn. 87-88; D. Pescarmona, in *Isidoro* 2003, pp. 122-125, n. 16; F. Varallo, in *Feste barocche* 2009, pp. 88-91, n. II.7.

²³¹ GIUGLARIS 1638, pp. 22-23.

²³² Cfr. *supra*.

²³³ Cfr. DARDANELLO 1988, p. 165.

²³⁴ N. Ostorero, in CATTANEO, OSTORERO 2006, p. 37.

ficcate e ramificate della famiglia Bianchi, acquisendo una posizione preminente solo con il ritiro, volontario e determinato probabilmente da problemi d'età e salute, del capobottega.

Si arriva quindi agli anni difficili tra il 1638 e il 1642: la morte del duca e la conseguente guerra civile «dei cognati» avevano fortemente rallentato, se non del tutto fermato, commissioni e lavori in città e non solo²³⁵. Il conflitto aveva tracciato un solco profondo nella politica sabauda e i cantieri avviati o riavviati dopo l'accordo definitivo del 14 giugno 1642 – che sanciva la sostanziale prevalenza dei madamisti sui principisti – dovevano esplicitare la nuova condotta politica²³⁶.

Nel mentre Casella, accompagnato solamente da garzoni e non più da soci alla pari, si ritrova a Invorio, nel novarese, come fosse sulla strada verso Torino (e in luoghi ben noti a Gaspare Aprile). Lì si sente autorizzato a utilizzare nella propria firma, per la prima e unica volta, l'epiteto che gli è associato anche in alcuni documenti, «scultore» (fig. 127)²³⁷.

3.13. Invorio 1642

Immediatamente dopo la chiusura del conflitto civile, Casella torna in Piemonte. Lavora alla Madonna del Carmine di Invorio Inferiore (oggi frazione di Invorio, a meno di dieci chilometri da Arona), una piccola chiesa a navata unica edificata a inizio Seicento. La scansione della facciata attraverso le lesene, la presenza di un timpano spezzato e dell'allineamento tra portale e serliana soprastante ricordano da vicino le formule architettoniche di Gaspare Aprile, che in apertura di secolo ha lavorato poco distante, a Fontaneto d'Agogna e ad Arona. L'idea che l'architetto si fosse spinto fino a Invorio non mi sembra del tutto da escludere, a maggior ragione per la presenza di Casella: si ripeterebbe lo schema già visto nei cantieri valtelinesi.

Casella conclude la sua «macchina scenografica» (figg. 123-126) che mescola «la leggiadria del racconto e la monumentalità applicata alle figure a tutto tondo»²³⁸ nel 1642, quando data e firma l'apparato: l'anno è sulla mensola che regge il putto nella parte sinistra, la firma, «ALESSAN | DRO C | ASELA | CHARO | NA . VA | LE LUG | ANO [S] | CHU[L]T | OR»²³⁹, in quella di destra (fig. 127).

²³⁵ Una stasi dell'attività edilizia è evidente anche nel rarefarsi delle annotazioni nei registri della Compagnia di Sant'Anna, data dalla minore presenza di maestranze luganesi nella capitale sabauda: CATTANEO 2011, p. 147.

²³⁶ Cfr. DARDANELLO 1988, p. 164.

²³⁷ Anche lo stuccatore Francesco Sala è definito dalle fonti con il titolo di «scultore»: TERUGGI 2020b, p. 49.

²³⁸ La citazione da BIANCHI 2007a, p. 25; cfr. anche BIANCHI 2006, pp. 107-108.

²³⁹ Doc. 40. La firma, emersa nel 1988-1989 durante le indagini preparatorie al restauro (API, *Restauri chiesa del Carmine 1979-2017*), è riportata in più occasioni e con qualche piccolo fraintendimento a partire da E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 213; in modo corretto da TERUGGI 2014a, p. 112, che confronta inoltre questi stucchi con quelli della cappella del Rosario nella parrocchiale di Invorio.

Riprendo Edoardo Agustoni:

Al centro è una nicchia con una bella statua lignea policroma seicentesca della *Madonna col Bambino*. A ravvivare l'impianto rigorosamente frontale e statico dell'altare un grande drappeggio color giallo-oro e foderato di rosso, sostenuto da quattro dinamici angiolotti dalle ali dispiegate. Da un piccolo padiglione decorato con nappine, con una croce sulla sommità trattenuta da un lungo nastro pieghettato, scende l'ampio e gonfio drappeggio dei bordi sfrangiati sottolineati da un delicato motivo di girarli d'acanto. Questa specie di baldacchino verrà riproposta nell'ultima opera a noi nota del Casella, ossia nell'incorniciatura di un affresco con la *Sacra Sindone* realizzata nel 1650 in un ambiente ricavato dalla copertura del cortile di Palazzo Madama a Torino. Ai lati dell'altare sono due statue femminili di sante, la cui assenza di particolari attributi pone qualche difficoltà nella loro identificazione²⁴⁰.

A questa descrizione si può aggiungere qualcosa. Intanto la «bella statua lignea», ora in restauro, si può pacificamente avvicinare alla bottega del noto intagliatore Bartolomeo Tiberino, impegnato nella produzione di diverse statue raffiguranti la *Madonna del Rosario* a partire dagli anni Venti del Seicento. Il confronto con la *Madonna del Rosario* del 1635 in San Giorgio a Losone²⁴¹ è parlante, così come quello con la *Vergine della cintola* commissionata allo scultore nel 1639 per il santuario della Madonna del Castello a Invorio Superiore²⁴².

Alla bottega di Tiberino sembra attribuibile anche l'architrave ornata del Carmine, da confrontare con quelle realizzate da Francesco Perella tra anni Cinquanta e Sessanta²⁴³. Scultura e apparati lignei e in stucco non devono quindi discostarsi cronologicamente molto²⁴⁴.

Si può dire anche della cartella nel timpano, dove una scritta dipinta ricorda la consacrazione della chiesa avvenuta il 13 maggio 1613 (con una modalità nel contrarre e spezzare le parole simile a quella utilizzata nella firma di Casella). E vanno infine messi in evidenza i risultati del restauro del 1992, rea-

²⁴⁰ E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 213. Le due figure laterali, già identificate come consorelle della confraternita del Carmine (TERUGGI 2014b, p. 112) potrebbero più facilmente essere Sant'Anna e Santa Elisabetta, a sottolineare il ruolo della Vergine come madre.

²⁴¹ Riconosciuta al maestro da DELL'OMO, MONFERRINI 2017, p. 167, fig. 4.

²⁴² COLOMBARA 2007, pp. 144-145, fig. 74.

Gli allievi di Tiberino reiterano i suoi modelli per decenni. Per esempio, la *Madonna del Rosario* in Sant'Amatore a Cressa, realizzata nel 1680 da Francesco Perella, è molto vicina a quella di Invorio Inferiore e dimostra come la religiosa adesione ai modelli del maestro valichi la metà del secolo. L'attività di Perella si ricostruisce a partire da DELL'OMO 2019.

²⁴³ Soprattutto a quelle in Santa Maria in Egro a Castelletto Ticino prima del 1660, e di San Pietro a Graglia Piana (1661): DELL'OMO 2019, pp. 205, 209, figg. 1-4.

²⁴⁴ In quel momento a Invorio Inferiore è parroco Baldassarre Visconti Regacini, mentre la confraternita del Carmine è fondata nel 1638 (TERUGGI 2014b, p. 112). Esiste anche un contatto documentato tra alcuni allievi di Tiberino e l'importante famiglia dei Visconti presente in paese tramite il reverendo Carlo Visconti fu Francesco originario di Invorio Inferiore: TERUGGI 2014a, p. 31.

lizzato dal laboratorio Mastrotisi-Semigiro e diretto, per la Soprintendenza, da Paolo Venturoli²⁴⁵. L'intervento ha permesso il discialbo e l'eliminazione di aggiustamenti grossolani che ricoprivano in parte il modellato originale, facendo riemergere anche la policromia e lo strato di bolo preparatorio per le dorature steso su alcuni elementi marginali come frange, nastri e cornici. Sono apparse così delle scelte nell'uso del colore simili a quelle fatte sugli stucchi del presbiterio del santuario di Chiuro (figg. 83-84): il nero è utilizzato per le pupille delle figure mentre alcuni – pochi – oggetti sono stati colorati incrementandone il senso illusionistico. Sono brani che, ben lungi dall'imitare il marmo, con le loro forme e dimensioni così fedeli alla realtà cercano un rapporto empatico con l'osservatore, in una convivenza spiazzante di veridicità e finzione. Sul bianco dello strato di finitura, che rimane prevalente, il colore e le dorature aumentano i contrasti, i giochi di luce e le vibrazioni luminose, accrescendo la spettacolarità dell'intero apparato. Commistioni di questo tipo, non bisogna dimenticarsene, sono arricchite dalle esperienze sulle sculture policrome dei sacri monti e sugli allestimenti effimeri. In questi ultimi le sculture in stucco e legno erano spesso ricoperte da colori o materiali che permettevano l'enfatizzazione dei riflessi dati dal lume artificiale.

La distanza rispetto ai complessi valtelinesi meglio conservati, e che risalgono a più di dieci anni prima, si misura anche nella preponderanza assoluta delle figure sulle parti ornamentali, ridotte a nastri sottili, a piccoli medaglioni di frutti, verdure, pigne e foglie, alle teste d'angelo, ai motivi fitomorfi carnososi e alle solite modanature a ovali e palmette e a rosette nelle cornici della nicchia. I toni drammatici, l'enfasi, l'espressività e le dilatazioni quasi caricaturali delle figure modellate in Valtellina sono scomparsi: il contesto è diverso e i putti acquistano volume, chiome folte, ridono o sorridono. Le superfici sono lavorate rapidamente, e spesso incidendo o graffiando la superficie con gesti veloci e sicuri. I dettagli delle ali, delle stoffe, dei volti, delle foglie, sono disegnati di getto, con la punta della spatola o con una stecca (figg. 124, 126, 98). Non ci sono invece i mascheroni, i volti velati e tutti quegli elementi grotteschi, spesso minuti, nascosti e ambigui, ancora legati alla maniera, che avevano caratterizzato gli apparati dei decenni precedenti. Ogni singola parte compartecipa a un effetto scenografico d'insieme, con un'intensità magniloquente che è evidentemente entrata nelle corde dello stuccatore almeno dal suo primo soggiorno a Torino.

3.14. Di nuovo Torino, 1646-1650

A differenza degli anni valtelinesi caratterizzati dall'accumulo di commissioni, da cantieri aperti contemporaneamente in diversi luoghi limitrofi e legati da una volontà programmatica nata dalle forti

²⁴⁵ La documentazione è in API, *Restauro chiesa del Carmine 1979-2017*.

contrapposizioni confessionali, le successive attività di Alessandro note sono più diluite nel tempo, e meno ideologicamente orientate. Dopo l'esperienza di Invorio del 1642, lo stuccatore riappare a Torino e Carona nel 1646. Tra le due date, almeno sino ad ora, non è emersa nessun'altra commissione.

A Torino è chiamato per partecipare alla fervente fase decorativa del Valentino. L'insieme degli stucchi e degli affreschi del padiglione rappresentano già dalle prime fasi «la testimonianza più completa delle attività delle maestranze luganesi e lombarde di stuccatori e di pittori che si succedono a Torino»²⁴⁶.

Negli anni dopo il matrimonio tra Vittorio Amedeo e Cristina di Francia l'edificio aveva subito delle grandi modifiche. Sul cantiere era operante dal 1619 l'«architetto di Sua Altezza» Carlo di Castellamonte, poi coadiuvato dal figlio Amedeo dal 1633²⁴⁷. Si configuravano due appartamenti speculari e separati dal Salone d'Onore: uno verso Torino, l'altro verso Moncalieri. Tradizionalmente definiti «del re» e «della regina», la divisione, sottolineata anche dalla differenza nelle scelte decorative e iconografiche, è in realtà probabilmente tra spazi privati (appartamento di sud-est) e di ricevimento pubblico (appartamento di nord-est)²⁴⁸. Nel primo vi sono le sale dei Gigli (figg. 130-133), della Nascita dei fiori (fig. 128), dello Zodiaco o dei Pianeti (fig. 129), delle Rose, il gabinetto dei fiori Indorato e la sala Verde (figg. 134-135); il secondo è composto dalle sale della Guerra (figg. 136-139, 142, 144), del Negozio (fig. 146-150), delle Magnificenze (fig. 151-154), della Caccia (figg. 161-164), delle Feste e dei Fasti (fig. 165) e dal gabinetto delle Fatiche di Ercole.

La prima fase decorativa dell'appartamento verso Moncalieri va dal 1633 al 1637-1638 circa. Sono coinvolti, probabilmente per lavori minori, Carlo Solaro e Tommaso Carlone, mentre a Isidoro Bianchi e ai figli Francesco e Pompeo dal 1633 spetta l'impegno preponderante, a partire dalla stanza del «Valentino» o della Nascita dei fiori (fig. 128), che celebra il matrimonio tra Cristina di Francia e Vittorio Amedeo²⁴⁹. Il cantiere si ferma tra la morte di Vittorio Amedeo I nel 1637 e l'inizio della guerra civile; sicuramente nel 1639, quando Isidoro vende la propria abitazione in prossimità della Madonna degli

²⁴⁶ La citazione da DI MACCO 2007, p. 252.

²⁴⁷ Amedeo sarà soprintendente al cantiere del Valentino fino al 1670: MATTA 2016, p. 39; sulla storia precedente dell'edificio le indicazioni in MONES 2004, mentre un sunto recente con riferimenti bibliografici in CAMMARATA, TESTA 2018, pp. 43-44.

²⁴⁸ Cfr. ROGGERO, BARDELLI 2015, pp. 50-51; in ROGGERO, SCOTTI 1994, pp. 87, 91, si ricorda che nell'inventario del 1644 le stanze al piano terra erano citate come l'appartamento privato della duchessa, mentre il piano superiore era in allestimento e si ipotizza potesse essere destinato al nuovo duca Carlo Emanuele II.

²⁴⁹ Per la cronologia di questi lavori VIALE 1949, pp. 260-270; qualche aggiornamento, soprattutto per l'appartamento verso Moncalieri, è in ROGGERO, SCOTTI 1994, pp. 51-104. I pagamenti a Francesco Bianchi per gli stucchi sono mensili e registrati dal 4 gennaio 1634 (chiaramente per i lavori del «Dicembre passato»): ASTO, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Registri relativi ai conti fabbriche e fortificazioni, art. 179, n. 3, *Registro Giornale del denaro delle fabbriche del Valentino*, c. 50r.

Angeli, con botteghe e pertinenze, a Carlo di Castellamonte²⁵⁰, e torna con i figli a Campione. In quel momento il Valentino è un campo di battaglia²⁵¹.

Il 20 aprile 1642 Madama Reale stabilisce che Francesco e Pompeo Bianchi «maestri pittori, architetti ed intendenti di statue, macchine et altre simili opere per eccellenza virtuosi et veri imitatori del padre», riacquisiscano uno stipendio perché «abbiano occasione di fermarsi qua [a Torino] e tralasciare ogni altra partita»²⁵². Non torna invece Isidoro che, data l'età avanzata, non si sente più le forze di presenziare i cantieri con la stessa assiduità; sosterrà in ogni caso i figli da lontano, fornendo disegni e vendendo «di tempo in tempo per aiuto»²⁵³.

Tra i compiti dei fratelli Bianchi, va detto, non si è mai fatta molta chiarezza, come fossero un solo individuo. Dai documenti emerge invece come Francesco si sia occupato esclusivamente di stucchi, mentre Pompeo abbia avuto maggior dimestichezza con la pittura²⁵⁴.

I lavori al Valentino riprendono tra settembre e ottobre, regolati da pagamenti cospicui ai due Bianchi. L'appartamento di rappresentanza è così concluso – salvo le incorniciature delle porte – entro il 1645, quando gli artisti ricevono un acconto per «soffittare di stucchi la stanza della guerra» nell'ala opposta. Il 19 agosto 1646 c'è un primo saldo per «il volto della stanza della guerra»: 406 lire d'argento su un totale di 1800 preventivate per tutto il soffitto. È la stessa cifra – e non è un caso – che Casella patuisce per i soffitti delle stanze successive²⁵⁵. È infatti in questa sala, come già avevano intuito Anna Maria Brizio e Andreina Griseri, che i Bianchi escono di scena e appare Alessandro Casella²⁵⁶. L'artista di Carona è il vero responsabile degli stucchi (figg. 136-139, 142, 144), evidentemente subappaltati

²⁵⁰ CLARETTA 1869, p. 531; *Schede Vesme* 1963, p. 135; DELL'OMO 2003, pp. 26-27; BENETOLLO, BOCASSO 2016, p. 26.

²⁵¹ GRISERI 1967, p. 141, nota 23.

²⁵² CLARETTA 1869, pp. 531-532; anche VIALE 1949, p. 264-265; *Schede Vesme* 1963, p. 135.

²⁵³ La notizia viene da una lettera di Isidoro al marchese di San Tommaso del 25 giugno 1642: VIALE 1949, p. 265; *Schede Vesme* 1963, pp. 135-136; DELL'OMO 2003, p. 30.

²⁵⁴ Ne cito alcuni da esempio: 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. 9, 8 luglio 1634: il «pittore s.r Pompeo Bianchi» è pagato per otto quadri «delli principali» per la volta della galleria grande nel palazzo di Sua Altezza Reale, e per un fregio nell'anticamera di Madama Reale; c. 12, 24 luglio, il pittore è pagato per «rabeschi e pitture». Quasi contemporaneamente «Francesco Bianco stuccadore» è assunto e pagato a «mesata», a volte con un garzone, per gli stucchi nelle sale del Valentino: ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Registri relativi ai conti fabbriche e fortificazioni, art. 179, n. 3, *Registro Giornale del denaro delle fabbriche del Valentino*, c. 69v, 14 giugno; c. 73v, 23 luglio; c. 76v, 24 agosto.

²⁵⁵ Doc. 41; cfr. docc. 50-51, 56-58.

²⁵⁶ BRIZIO 1949, p. 212; GRISERI 1967, p. 142, nota 24. Già VIALE (1949, p. 292) notava, su un impianto simile a quello delle stanze dell'appartamento opposto e probabilmente dovuto a un disegno di Isidoro sia per soffitto che per le porte, «una maggiore ridondanza di sapore barocco». L'indicazione della Brizio e della Griseri non è stata colta da chi ha analizzato la sala: DE ANGELIS 1993, pp. 27, 117-118; ROGGERO 2007, p. 18; ROGGERO, SCOTTI 1994, pp. 89, 92, attribuiscono gli stucchi ai Bianchi seguendo i documenti, ma desumono che nelle sale con lo stucco bianco ci sia una «mente ordinatrice diversa da quella dei Bianchi e che possiamo identificare nella persona di Alessandro Casella»; l'osservazione è colta da DI MACCO 2002, p. 347, che esplicita un possibile intervento dello scultore di Carona.

mentre gli stessi fratelli Bianchi sono occupati in altre attività per la corte²⁵⁷. Ed è perciò naturale che i lavori successivi siano commissionati direttamente a lui. Il 9 settembre Casella riceve infatti un saldo per le incorniciature delle sei porte nelle stanze delle Rose e dei Gigli (figg. 131-133)²⁵⁸. Seguono altri pagamenti nei tre mesi successivi: le cornici delle porte, oggi perlopiù perdute, sono realizzate «con figure di stucho, fioraggi, arabeschi, trofei, et vasi» (fig. 135). Diventano, in totale, dodici²⁵⁹.

Alla fine della primavera successiva Casella comincia a decorare il soffitto della stanza della Caccia e, probabilmente in breve, quello della stanza della Magnificenza; quasi in contemporanea è sui ponteggi della sala del Negozio, portando avanti in parallelo, almeno per un tratto, le tre imprese²⁶⁰. Dopo qualche mese passato a Carona – in tempo almeno per realizzare gli stucchi datati 1648 della controfacciata della Madonna d’Ongero (fig. 157) –, tra l’aprile e la fine di dicembre 1648 è sui ponteggi della stanze della Magnificenza e della Caccia²⁶¹. I pagamenti si concludono a maggio dell’anno successivo, per un totale di 1800 lire d’argento a soffitto che, come si diceva sopra, è esattamente la stessa cifra richiesta dai Bianchi per la decorazione della stanza della Guerra.

Nel 1650 lo stuccatore è documentato sul cantiere di Palazzo Madama (fig. 160), poi il suo nome scompare anche dai registri della Compagnia dei Magistri Luganesi a Torino²⁶².

Le stanze rimanenti sono decorate diversi anni dopo. Giovan Luca Corbellino è pagato nel 1657 «per statue fatte per sotto li portici del Valentino» e per le cornici in stucco intorno ai dieci «ovati incavati» che nello stesso portico contengono busti di imperatori antichi²⁶³, mentre Carlo Casella conclude nel 1660 i lavori nella sala della Caccia, «già cominciata dal fu suo padre» con il quale doveva aver svolto un lungo apprendistato proprio nelle sale precedenti. Due anni dopo, a novembre, i Recchi sono pagati «per le pitture che fanno a quattro stanze del palazzo del Valentino», mentre nel febbraio successivo Bernardino Quadri ed Elia Castelli ricevono un compenso «per haver stuccato e fatto tutte le figure del stuco al picol gabineto nel pavaglione del Valentino verso Torino rapresentante le forze d’Hercole», lavorato tra la fine del 1661 e il 1662²⁶⁴. La duchessa muore nel 1663; i lavori agli stucchi dell’appartamento si concludono nella sala delle Feste e dei Fasti: per la decorazione del soffitto e delle porte nel 1664 è pagato Giovan Luca Corbellino²⁶⁵ e, nel 1665, Giovan Paolo Recchi²⁶⁶.

²⁵⁷ Nel 1645 sono pagati per realizzare i fondali scenografici del carosello organizzato al Valentino per il compleanno di Carlo Emanuele II: da ultimo VARALLO 2002, p. 491; F. Varallo, in *Feste Barocche* 2009, p. 97, n. II.14.

²⁵⁸ Doc. 42.

²⁵⁹ Docc. 43-45.

²⁶⁰ Docc. 47-48.

²⁶¹ Docc. 52-59.

²⁶² BIANCHI 2007a, p. 24.

²⁶³ MONES 2004, p. 369.

²⁶⁴ Per la cronologia di questi lavori dell’inizio degli anni Sessanta: MONES 2004, p. 371.

²⁶⁵ *Schede Vesme* 1963, p. 365; ROGGERO, SCOTTI 1994, p. 103. Sul soffitto della sala dei Fasti MARTINETTI 2007b, pp. 74-76.

A distinguere in modo netto i tempi e le differenze tra le campagne decorative dei due appartamenti è stata Andreina Griseri che sul tema è tornata più volte, dagli anni Sessanta in qua. La lettura critica della studiosa è rimasta sostanzialmente intoccata. Per lei la decorazione a cui mettono mano i luganesi con le loro capacità rodiate è un «guscio decorato»²⁶⁷, «una sorta di giardino interno» creato per affrontare la realtà in modo libero e concreto insieme. Al loro intervento Carlo di Castellamonte avrebbe lasciato «campo libero» perché sostenessero con il loro mestiere «la magnificenza dello spettacolo, partendo dalle invenzioni della nuova lingua escogitata dalla metafora come segno barocco, invitandoli a intervenire nella cornice oltre che nelle scene»²⁶⁸. Per la Griseri gli interventi dei Bianchi e quelli di Casella si distinguono in modo nettissimo: la campagna dei primi coinciderebbe con l'inclinazione retorica di Filippo San Martino d'Agliè, con il tono aulico, sontuoso, della corte di Cristina di Francia, «sempre bella, sempre felice, quasi nuova fenice fattasi specchio nel Sole nascente del glorioso Figlio»²⁶⁹, mentre «il secondo tempo del Casella indica infatti un accrescimento e un svolta che non possono essere confusi con il primo tempo, di gran lunga più arcaistico e di ritmo rallentato»²⁷⁰. I motivi resi tridimensionali dai Bianchi risalirebbero perciò a un costume celebrativo di origine manierista su cui la studiosa dà un giudizio critico preciso: «eludono lo spazio»; «è uno stucco vetroso, rastremato, come i versi della poesia preziosa»; «un formalismo miope al massimo. Puntano su una fittizia sensibilità epidermica e non certo sulla fantasia e sulla sensibilità come vera immaginazione. Continuano a pizzicare la superficie, increspandola con la stecca»; il simbolo è «raggelato in ornati che equivalgono a un fra-seggio divagante, iterato e monodico»²⁷¹.

La gamma dei modelli decorativi fatta di cartelle, complicatissimi viluppi di carnose girali d'acanto che s'innestano in un'architettura trasfigurata da sguinci, cornicioni e mensole, riveste i soffitti dei Bianchi di una componente naturalistica che è nobilitata dalla profusione dell'oro (figg. 128-131, 134). Complessi di questo tipo nascevano guardando anche alla progettazione dei giardini, nell'intreccio di competenze e nella collaborazione dei mestieri a cui fa capo l'ingegnere-architetto: non è utile ridurne la lettura come fossero un costume superficiale, se non altro per la lunga sopravvivenza di questo repertorio nella tradizione decorativa di quei decenni, garantita anche dalla grande circolazione dei modelli a stampa. I motivi modulari con girali ed elementi fitomorfi che compongono gran parte di questi apparati sono probabilmente desunti da raccolte di prototipi incisi e da bozzetti e disegni utilizzati co-

²⁶⁶ VANOLI 2016, p. 115.

²⁶⁷ GRISERI 1967, p. 118.

²⁶⁸ GRISERI 1988, p. 132.

²⁶⁹ VIALE FERRERO 1965, p. 40; DI MACCO 1988, p. 55; indicazioni bibliografiche su *La fenice rinnovata* in M. L. Sebastiani, in *Feste Barocche* 2009, p. 95, n. II.12. Per il ruolo di Filippo San Martino d'Agliè nella politica artistica durante la reggenza di Cristina di Francia si può partire da ROGGERO 2014.

²⁷⁰ GRISERI 1967, p. 118; su questa lettura PEROTTO 1991, p. 166; cfr. anche DI MACCO 2007, p. 252.

²⁷¹ GRISERI 1967, p. 120.

me strumenti di lavoro. È un repertorio adattato di volta in volta in base all'utilizzo finale, e nelle corde di stuccatori d'esperienza che sapevano realizzare quelle partiture rapidamente, con un'abilità rodada e strumenti adeguati per la riproduzione su vasta scala²⁷².

Casella è affrancato dalla soggezione a Carlo di Castellamonte, cui subentra il figlio Amedeo, ma resta la partecipazione di Filippo d'Agliè alle scelte culturali. L'architetto, come il padre, dovette continuare a fornire disegni progettuali d'insieme. Potevano essere non troppo diversi da quelli già avvicinati a Carlo, probabilmente dei disegni ben rifiniti per «stupire e stimolare la curiosità e il piacere dell'occhio dell'osservatore e committente»²⁷³, o come quelli che l'architetto e stuccatore intelvese Carlo Lurago fornì per il castello di Náchod, in Repubblica Ceca, dove lavorarono verosimilmente maestranze luganesi vicine alle nostre, o, ancora, come i progetti di Maderno per decorazioni figurate, da sottoporre alla revisione della committenza prima di essere ridisegnati nel dettaglio da un artista poliedrico come Giovan Battista Ricci²⁷⁴. In tutti questi casi gli stuccatori avevano evidentemente una libertà relativamente limitata sulla partizione dello spazio, ma autonomia nella definizione dei dettagli, dei volumi e quindi della concertazione del repertorio decorativo.

Della partita era anche Emanuele Tesauro, occupato da qualche anno nel suggerire programmi e combinazioni per le decorazioni di palazzi, feste e funerali²⁷⁵. Tra queste, resta «insuperabilmente vaga et arguta» la celebrazione delle nozze tra Cristina di Francia e Vittorio Amedeo I descritta in alcune pagine del *Cannocchiale aristotelico*. Comparivano, in una «corriera» di sapore ancora cavalleresco, alcuni dei soggetti e degli oggetti che si ritroveranno squadernati anche nelle sale del Valentino, in una messa in scena del matrimonio e dei compiti degli sposi per via di immagini e giostre allusive. «Tutta la Piazza era un *Giardino*», e le «barriere dello steccato, erano *Siepi*, che ritirate in quadri diagonali, frondavano di fresche verdure instellate di fiori». E «tra via stranissime et mostruosissime *Fiere* à luogo à luogo: che con terribili forme ricche d'oro et di argento, spaventavano et piacevano». Poi «erano ingegnose le *vestimenta*, le *armature*, et le *barde* arabescate a' ricami del proprio Fiore. Ingegnose le *Imprese* degli Scudi, argutamente alludenti alla proprietà dell'istesso Fiore». E su tutti questi fiori, «Simboli delle *Dame*», prevale il giglio «Simbolo delle *Regia Sposa*». Infine le fiere sono abbattute, per dimostrare per via di metafora l'«umanità et cortesia Cavalleresca, sostener la verità oppressa, et proteggere col bellico valore un sesso imbelles»²⁷⁶.

²⁷² Cfr. DARDANELLO 1989; con particolare riferimento a questa parte delle sale del Valentino: BERGAMO, LAURENTI 2016, p. 272.

²⁷³ DARDANELLO 1995a, p. 130.

²⁷⁴ I disegni, alla Württembergischen Landesbibliothek di Stoccarda, sono presentati in SEEGER 2007. Sulle pratiche del disegno nei cantieri romani di Maderno sono importanti le schede di E. Pallottino, in *Il giovane* 1999, pp. 322-326, nn. 171-175.

²⁷⁵ Cfr. GRISERI 1982, p. 20; 1988, p. 183; GAUNA 2014.

²⁷⁶ TESAURO 1670, pp. 56-57. Cfr. BIANCHI 2010, pp. 40-41.

Come si è visto, il rapporto tra Casella e i Bianchi è datato e profondo, abbastanza da poter escludere la separazione netta che vuole la Griseri. Per la studiosa le stanze decorate dai Bianchi sono un approdo tutto interno e lontano dai problemi e dalle crisi del ducato, mentre il bianco degli stucchi di Casella, «quasi brivido metafisico»²⁷⁷, restituisce valore alla luce naturale e quindi un rapporto più franco con l'esterno. Ma credo siano differenze da ascrivere, più che al salto Bianchi-Casella o al gap generazionale tra i Castellamonte o, ancora, all'urto con la cultura di Tesauro, all'utilizzo finale di quelle sale, che andrà in futuro indagato meglio, e che ha avuto una ricaduta inevitabile anche sulle scelte figurative. L'incarico assunto da Casella è infatti nel segno di una continuità, e si può legare a un passaggio di consegne interno dell'entourage Bianchi in cui il peso di Isidoro è ormai ridotto ai minimi termini. Alessandro è evidentemente ritenuto capace di gestire un cantiere tanto complesso – ha, in fondo, molte prove nel suo curriculum –, ma è probabilmente scelto anche per le sue peculiarità stilistiche, così adatte – più di quelle dei due Bianchi – ad arricchire le architetture così severamente spoglie del Valentino di una selva di sculture animate da (e che sollecitano) una scala variegata di sentimenti. A riprova sono la chiamata di Carlo Casella e i lavori di Corbellino. Entrambi, di nuovo rimarcando una certa coerenza d'insieme, sfruttano i modelli di Alessandro, pur attenuandone le esasperazioni espressive con un rinnovato classicismo²⁷⁸. Un rientro nei ranghi con un linguaggio più pacato che sarebbe, per la Griseri, come l'accento a un terzo tempo, esplicitato pienamente però fuori dalle sale del Valentino, nei cantieri della Vigna e, soprattutto, di Venaria (dove pure si è ipotizzato un improbabile intervento di Casella²⁷⁹). È però solo in quest'ultima residenza, crocevia di diverse tendenze figurative, che avviene un vero e proprio cambio di passo.

Gli studi sugli inventari seicenteschi hanno messo in rapporto le cornici figurate in stucco del Valentino con l'arredamento delle sale. Nell'appartamento verso Moncalieri la tappezzeria era in cuoio fiammingo con fondo azzurro, rosso o verde a seconda delle stanze, inciso a Torino con motivi floreali dorati; nelle sale speculari le pareti erano invece ricoperte di broccato o «gaza» – esclusa la stanza della Caccia, rivestita di «tapisserie di corame fundo rosso fiorata d'argento»²⁸⁰. Il gusto per le cornici figurate e metamorfiche del soffitto trovava perciò corrispondenza nell'opulenza degli arredi, nei «tavolini piccoli coperti d'hebanò, con figure et intagli d'osso bianco», altri coperti di tartaruga, guarniti di trofei e ar-

²⁷⁷ GRISERI 1983a, p. 72.

²⁷⁸ Cfr. MARTINETTI 2007b, p. 76.

²⁷⁹ GRISERI 1963, p. 142, nota 24, nel salone della Venaria Reale; MONETTI, CIFANI 1987, p. 78.

²⁸⁰ La descrizione di questi parati sono negli inventari del 1644 e del 1677 (il primo è pubblicato in *Il Castello* 1949, pp. 336-365), con alcune differenze dovute o a cambi stagionali o di gusto, su cui le indicazioni di VIALE 1949, pp. 320-323, 326-328; alcune importanti puntualizzazioni sono in DI MACCO 1988, pp. 48-49, nota 42; più sintetico ROGGERO BARDELLI 2015, pp. 51-52.

mi d'argento, adorni di colonne, pietre preziose, cristalli, statuine e sportelli dipinti, negli orologi, negli stipi, negli oggetti da gabinetto delle meraviglie²⁸¹, nelle porte intagliate da Pietro Botto.

Gli affreschi e gli stucchi, insieme agli sviluppi dell'architettura del Valentino, corrispondono all'idea di Cristina che vuole trasformare la residenza in una *maison de plaisance* su modello francese, mediato però attraverso la cultura arcadica del cardinal Maurizio e quella «per emblemi» elaborata fin dal terzo decennio in simboli e immagini poetiche e concettose da Filippo d'Agliè²⁸².

I rilievi e le pitture sono quindi al servizio della retorica del marchese, a partire dall'affresco al centro del soffitto della sala della Nascita dei fiori con *Il Castello del Valentino regno di Flora* (fig. 128), una sintesi del programma impartito da Filippo a Isidoro Bianchi e ai suoi collaboratori²⁸³: Apollo affida la tutela del castello, raffigurato nello sfondo, al saggio centauro Chirone. Quest'ultimo è figlio di Saturno, eccellente nell'astrologia, nella musica e nella cognizione delle erbe, allievo di Diana per quanto riguarda la caccia e perciò, in cielo, posto nello Zodiaco come Sagittario. Chirone è anche maestro del giovane Achille, l'eroe che Tesauro aveva associato al principe Carlo Emanuele²⁸⁴. Al centro del dipinto un genietto porge a Flora un canestro colmo di fiori di specie diverse; a destra le ninfe e le muse raccolgono e mondano i fiori componendoli in canestre; in primo piano sono i vasi del giardino di Cristina. Il Valentino è perciò il regno di Flora, dove si assicura la nascita dei fiori utili ai «putti profumieri» del fregio sottostante, che li distillano in essenze e combinazioni alchemiche per le più diverse applicazioni.

I temi raccolti nell'affresco si sviluppano anche nelle sale successive. Le virtù proprie delle specie naturali, e soprattutto dei fiori – simbolo tanto caro alla cultura letteraria e figurativa, tra le espressioni massime del collezionismo cinque-seicentesco ma anche tra i soggetti principali della trattatistica scientifica e botanica di quegli anni²⁸⁵ –, sono accompagnate da un'infinita varietà di figure di infanti. La scelta di utilizzare i putti, anziché le figure femminili, nella messa in scena delle allegorie, conferma una

²⁸¹ Sugli arredi, ora dispersi, e sul gusto della corte di Cristina di Francia sono importanti DI MACCO 1988, soprattutto pp. 48-49, 55; 2002, pp. 343-348; 2007 pp. 251-252.

²⁸² Una definizione della difficile arte degli emblemi è ne *L'art des emblèmes* di Claude-François Ménestrier, pubblicata a Lione nel 1662: «Cet art qui fait les images des mœurs, et qui met en figure toutes les maximes de la Politique, et de la sagesse agissante à des beautés qui ne sont pas universellement connües, et quoyque ces peintures ingénieuses fassent les ornemens ordinaires des Palais, et des cabinets, elles sont le plus souvent des mystères cachez à ceux qui en embellissent leurs Galeries» (cfr. ROGGERO 2014, p. 83).

²⁸³ Sull'opera e sul programma poetico e allegorico esplicitato nella decorazione delle sale del piano nobile del Valentino sono fondamentali la comparazione tra queste e gli apparati della Vigna di Cristina di Francia fatte da Andreina GRISERI (1988, soprattutto p. 126) e le schede di Michela di Macco, in *Diana* 1989, pp. 104-105, n. 111, e in *Isidoro* 2003, pp. 94-95, n. 4.

²⁸⁴ GRISERI 1988, pp. 44, 126. L'associazione Achille-Carlo Emanuele II è anche nel balletto ideato da Filippo d'Agliè *L'education d'Achille e delle Nereidi sue sorelle nell'Isola d'Oro* del 1650 circa, su cui M. L. Sebastiani, in *Feste* 2009, p. 103, n. II.19.

²⁸⁵ Un sunto sulla trattatistica e la diffusione della cultura botanica nella prima metà del Seicento è in TONGIORGI TOMASI 1984; IODICE 2004; sul ruolo del florilegio nel collezionismo tra Cinque e Seicento: BOSAZZA 2004.

predilezione iconografica già rilevata nelle committenze del cardinal Maurizio, allora vicinissimo a Filippo d'Agliè²⁸⁶.

Gli inventari elencano inoltre decine di dipinti, concentrati soprattutto nell'appartamento del piano terra, con canestri e catini con fiori e frutti, vasi e ghirlande, paesaggi e «horti» che insieme alle tappezzerie del piano superiore davano l'esatta immagine di quelle pareti, in «stanze che erano in realtà una enorme natura morta»²⁸⁷, un artificioso giardino interno.

Come già sottolineato dalla critica, il castello, una vera e propria Arcadia ad uso della corte²⁸⁸, è il luogo idoneo per ospitare anche i quattro tondi con gli *Elementi* commissionati a Francesco Albani da Maurizio di Savoia nel 1625 e giunti a Torino nel 1633, nella fase iniziale degli allestimenti del piano nobile²⁸⁹. Il paesaggio classico-arcadico dei dipinti di Albani è legato tanto alla celebrazione della pace nel ducato sabauda quanto alle attenzioni del cardinal Maurizio verso la cultura romana, oltre ai suoi interessi verso le forme del giardino e le allegorie floreali, e si connetteva naturalmente all'allestimento originale della sala delle Rose, dove i tondi trovavano posto.

Il soffitto della sala era caratterizzato da un dipinto di Isidoro Bianchi con *Venere e Marte*, ora perduto, che alludeva all'unione di Vittorio Amedeo I e Cristina di Francia²⁹⁰. I genietti che circondavano gli sposi accompagnavano con leggiadria allusioni alle virtù del casato, così come quelli delle cornici in stucco: le coppie che reggono gli stemmi, i sedici putti aggrappati alle mensole del tamburo della volta, le teste ridenti – del tutto simili a quelle della sala della Nascita dei fiori – e quelle che reggono canestre di fiori e frutti inserite nelle cartelle del fregio che corre lungo la stanza.

Nei dipinti, rimaneggiati nell'Ottocento, come tutta la decorazione, dall'*entourage* di Ferri, coppie di bambini alati compongono mazzi di rose, a richiamare il motivo araldico della rosa sabauda e le rose di Cipro²⁹¹, e giocano con il collare dell'Ordine della Santissima Annunziata.

Nella sala dei Gigli (fig. 130) i protagonisti sono, di nuovo, i fiori come motivi araldici: i gigli, soprattutto, legati alle origini francesi di Cristina. L'apparato in stucco mescola un repertorio tardo-manierista con candelabre, sirene, ghirlande, conchiglie, rose e nastri. L'organizzazione dello spazio del soffitto è scandita da quattro fasce con palmette o doppie palmette che incrociandosi determinano otto

²⁸⁶ Su questo aspetto, di recente, NATALE 2016, pp. 18-20.

²⁸⁷ Per l'inventario *Il Castello* 1949, pp. 336-365; la citazione da GRISERI 1988, p. 121.

²⁸⁸ Cfr. GRANDI 1962-1963, p. 75; GRISERI 1981, p. 562.

²⁸⁹ I dipinti sono inventariati nel 1644 nella sala delle Rose (*Il Castello* 1949, p. 347). Sui di essi, ora alla Galleria Sabauda (invv. 489, 495, 500, 509), DI MACCO 1988, p. 48, nota 38; A. Griseri, in *Diana* 1989, pp.100-102, nn. 104-107; DI MACCO 2002, pp. 345-347; NATALE 2016, p. 18.

²⁹⁰ Il dipinto, ancora presente nel Settecento, è sostituito a metà del secolo successivo perché «tanto lacero dalle sassate scagliatevi contro» da una «Fama, che regge lo stemma di Madama Reale, dipinta da uno degli allievi dell'egregio Professore Gaetano Ferri»: VICO 1858, p. 87; RUGGERO, SCOTTI 1994, p. 66; dell'ovale è ancora conservato un bozzetto, ora alla Biblioteca Ambrosiana (cod. F 254, inf. 1448): V. Zani, in *Isidoro* 2003, p. 138, n. 21.

²⁹¹ Vittorio Amedeo I è re di Cipro dal 1632.

campi: quello centrale era occupato da un dipinto «a figure naturali» oggi perduto, negli altri vi sono nicchie accompagnate da cariatidi alate o sirene con code d'acanto. In ognuna di esse una coppia di amorini regge un vaso: sono forse colmi delle misture e dei profumi prodotti nella sala adiacente? La costruzione, evidentemente allusiva, è l'ennesimo enigma figurato che doveva solleticare i piaceri intellettuali della duchessa, dei suoi amici e dei visitatori del castello. Così come nella stanza dello Zodiaco (fig. 129), in cui i pianeti presiedono alla distillazione del Tempo che scorre in un complicato congegno metaforico che incrocia miti antichi a gioie moderne, in un soffitto intarsiato come un gioiello – o uno degli orologi tanto amati da Madama Reale²⁹² – illusionisticamente aperto su un cielo abitato, di nuovo, da putti giocosi. Sono «emblematici» figurati concepiti con un linguaggio cifrato e «curioso», difficilmente comprensibile ma tanto apprezzato nelle decorazioni sia del Valentino che della Vigna collinare di San Vito²⁹³. Nel 1656 è lo stesso Filippo d'Agliè a spiegare a Cristina di Svezia, in visita al castello, «de dipinte Historie e le curiosità de' pensieri Accademici da se medesimo espressi, per dar spirito a gl'insensati Fiori con ben sensati motti»²⁹⁴.

Nel fregio dipinto nella stanza dei Gigli (figg. 130-131) Isidoro Bianchi simula attraverso la pittura uno spazio ulteriore, un corridoio, con il soffitto a cassettoni, che corre lungo la parte alta della stanza. È abitato da putti alati che giocano con gigli al naturale e lunghi nastri in cui sono scritti motti che, almeno da Giovanni Vico – che li trascrive tutti – in qua, sono ritenuti autografi di d'Agliè²⁹⁵. Non è così: alcuni di essi sono versi, con leggerissime modifiche, di Giovan Battista Marino²⁹⁶, altri di Jean

²⁹² Cfr. GRISERI 1988, p. 104.

²⁹³ Per esempio, in una lettera del 18 ottobre 1636, Giovanni Tarino è occupato nella decorazione della Vigna e scrive alla Borbone per sottoporle probabilmente dei bozzetti: «Ho raccolto i fiori secondo le quattro stagioni dell'Anno per riporre ne i quattro vasi, che servono per scriver in Griffa; ma perché aspetto i comandi di S.R.A., quale veda quelli resta servita si pongano in pittura». Lo stralcio è citato da M. di Macco, in *Diana* 1989, p. 105, n. 111; Tarino è forse da riconoscere con l'intagliatore (e probabilmente pittore) Giovanni Taurino, su cui un sunto in GIULIANO 2018b.

²⁹⁴ CASTIGLIONE 1656, p. 32. Questa tipologia decorativa che intreccia emblemi e citazioni è utilizzata anche in apparati contemporanei. «30 motti nel fregio della Camera degli Imperatori» del Palazzo di San Giovanni erano stati pagati il 30 novembre 1634 al pittore Pompeo Bianchi: 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. 29.

²⁹⁵ VICO 1858, pp. 93-96; credo che l'identificazione del conte di San Martino come autore di questi cinquantacinque «motti» abbia origine nelle descrizioni della dimora fatte da Valeriano Castiglione: già nelle *Pompe torinesi* del 1645 ricorda «gli affreschi espressi a finissimi colori ed impressati con motti spiritosi dal Signor Conte Filippo d'Agliè» (cfr. GRISERI 1967, p. 141, nota 23; ma anche CASTIGLIONE 1656, p. 32); una trascrizione parziale di questi «motti» anche in VERZONE 1942, p. 14; *Il Castello* 1949, p. 243; DE ANGELIS 1993, p. 114. Sono «scritte d'amore» (per VIALE 1949, p. 274), «invenzione del ministro Filippo d'Agliè» (BERNARDI 1961, p. 126, con alcune trascrizioni); i «motti moltiplicati» di Filippo d'Agliè accennano a «passioni ben governate» secondo GRISERI 1988, pp. 120-121, 129.

²⁹⁶ Per esempio «MERA VIGLIA MAGGIOR OCCHIO NON VEDE» deriva dal sonetto *Tratta della bellezza e della alterigia della sua donna* delle *Rime amorose*; «BENCHÉ FOCO SFAVILLI ANIMA HO ALGENTE» da *Alla Luna, per una donna chiamata Cinzia*; ancora dalle *Amorose* «LASSO CHE SEMBRA NEVE ET EGLI È ARDORE», dal sonetto *Sdegnoso amoroso* (MARINO 1602a, pp. 65, 87, 191, nn. 15, 26, 78). «E DEL RISO E DE PIANTO IL PREGIO HA TOLTO» è tratto dal sonetto *Paragona il mare alla sua ninfa* delle *Rime marittime* (MARINO 1602b, p. 97, n. 36); «RICCHE NE TRAGGO ET ODORATE PREDE» dalle *Boscherecce* (MARINO 1602c, p. 36, n. 10); «O D'UMANO SPLENDOR BREVE BALENO», dal primo sonetto delle *Rime lugubri* (MARINO 1602d, p. 65, n. 1). Tutte sono contenute nell'edizione veneziana del 1602. «RADICI MIE FITTE NEL CORE» potrebbe invece essere variante di una frase delle *Dicerie sacre*, uscite a Torino nel 1614 da Luigi Pizzamiglio e dedicate al duca Carlo Emanuele I, «La virtù [...] ha le sue radici

Bertaut, poeta amato da Maria de' Medici²⁹⁷. E se non fosse già sufficientemente palese, è in alcune varianti rispetto ai versi originari che si coglie come gli stralci, idealmente selezionati dalla sposa, abbiano come soggetto il valore e le sfumature dell'unione amorosa²⁹⁸. Un lavoro meticoloso su questi nastri, con la bonifica delle trascrizioni e la comparazione di queste con i testi originali, potrà certamente aprire qualche altra pista di ricerca.

Sotto, una «tapessaria di corame fundo d'oro fioratta al naturale fatta in Fiandra», tavolini e scrittoi d'ebano, osso e pietre preziose, una spinetta d'argento con «due Statue, che ballano», e una foresta di ventiquattro «Statue di Bronzo intiere piccole», mori e orologi²⁹⁹. E ciò che più ci interessa qui: le tre porte incorniciate dagli stucchi di Casella scampati alle distruzioni e ai rifacimenti ottocenteschi.

A metà degli stipiti, su mascheroni chiusi fra grandi foglie di acanto, si appoggiano due telamoni di sesso diverso, curvi sotto il peso dell'architrave, malinconici, anziani. Portano ognuno un mazzo di gigli fioriti. Sull'architrave due amorini alati presentano vasi ricolmi di gigli: ridono, e sono molto più sguaiati dei loro fratellini sul soffitto. La cornice di fiori e foglie lascia spazio a un ottagono che doveva probabilmente contenere un dipinto, sostituito nell'Ottocento da una cartella con cifre intrecciate. La parte superiore è molto simile a quella delle porte della stanza Verde che ha, in vece dei telamoni, coppie di sirene con la coda intrecciata.

Come si è visto sopra, Casella lavora alle cornici delle dodici porte «con figure di stucho, fioraggi, arabeschi, trofei, et vasi»³⁰⁰ (figg. 131-133, 135) nel 1646 e la direzione che prende è chiara: la sovrapposizione di età, di giovani putti sui telamoni affaticati, o di sirene con chiome e seni prosperosi, si accompagna a un'espressione dei sentimenti quasi caricaturale. Un teatro di maschere sardoniche; il prolungamento, nelle stanze, degli spettacoli e delle feste ambientati nei giardini. I balletti ideati, forse persino nelle partiture musicali, dal conte d'Agliè, avevano trame piuttosto semplici; quelli satirici o «ridicoli» giocavano con i travestimenti, con le contrapposizioni e per via di allusioni. E il loro sistema di allegorie ed «emblemi» non era diverso da quello sperimentato nella decorazione delle sale del castello.

fitte tenacemente nell'anima» (MARINO 1614, p. 330), o dei versi del XII canto dell'*Adone*: «Quest'ór, che fitte tanto ha le radici / ne' petti umani» (MARINO 1623, II, p. 1294).

²⁹⁷ Per esempio «CE QUI CAUSE MA GLOIRE ENGENDRE MA TRISTESSE», da una delle *Stances* dei *Vers amoureux* di Bertaut pubblicati a Parigi nel 1620 (BERTAUT 1620, p. 431); «AUTANT DE MORTS QUE DE BEAUTEZ» da una delle *Chansons* (BERTAUT 1620, p. 460), così come «EN NE LE VOYANT POINT IL CHERCHE A NE RIEN VOIR», dalla *chanson* successiva (BERTAUT 1620, p. 461); o, ancora, «LES DELICES DU CIEL ET L'ESPOIR DE LA TERRE» dal *Cantique de la Vierge Marie* pubblicato nel 1602 (*Les Muses* 1602, p. 104v).

²⁹⁸ Il verso «copri a lei la bellezza, a me 'l diletto?» del ventunesimo componimento delle *Amorose* di MARINO (1602a, p. 77, n. 21) diventa nel cartiglio del Valentino «COPRE A LUI LA BELLEZZA A ME 'L DILETTO». Restano da spiegare ancora diverse stringhe, come «JE NE TROUVE MA PAÏX QUE DANS MES ENNEMIS», che non mi pare trovi un'esatta corrispondenza nei testi di Bertaut, mentre «VOYEZ DE MON BEAU SEIN ET LA FLAMME ET LA GLACE» sembra una risposta al verso «Ma belle fond sa glace aux ardeurs de vos flames», in un sonetto di Guillaume Colletet che anticipa la raccolta degli scritti di BERTAUT (1620, p. s.n.).

²⁹⁹ Dall'*Inventario* del 1644: *Il Castello* 1949, pp. 346-347.

³⁰⁰ Doc. 43.

L'artista di Carona trasforma però la narrazione spontanea e vibrante d'origine gaudenziana e moncalvesca dei suoi maestri in qualcosa d'altro: tutto s'ammanta di un realismo che tocca il grottesco, mentre i semplici e decorativi «rabeschi» dei Bianchi diventano, a confronto, citazioni neomanieriste in un accumulo serrato, senza scampo. Forse non troppo consapevolmente, Casella ripescava uno dei concetti centrali dalla cultura di Giovanni Paolo Lomazzo, per cui il grottesco aveva una funzione investigativa ed era capace, attraverso lo studio dei fenomeni naturali, di schiudere i meccanismi universali favorendo il transito da una dimensione fisica a una metafisica³⁰¹. Certo però è che le attenzioni dello stuccatore ai dati naturali, e la sua capacità di rimpastare i prototipi decorativi in un insieme metamorfico e figurativo, conferma il suo legame radicato con la cultura milanese. Il suo serbatoio di forme proviene da quei continui riflussi di Manierismo che hanno caratterizzato la pittura e la scultura contemporanea in terra lombarda, al quale Casella si accosta con grandi capacità di plastificatore. Le sue figure grottesche, vitalizzate da una profonda conoscenza del mestiere, sono infatti tutt'altro che inerti ripetizioni di repertorio. Esse ammantano di una sensibilità terrena, farsesca, giocosa, le sale di un palazzo che, prima che per l'encomio di corte, era stato progettato per lo svago.

Intanto, come detto sopra, a Carlo di Castellamonte nel dicembre 1640 subentra definitivamente il figlio Amedeo. Si predilige quindi la continuità, e la scelta dei pittori e dei decoratori è sempre in uno stretto giro di maestranze d'origine lombardo-luganese³⁰². Inoltre, alle favole concettose e alla parlata del d'Agliè, che presuppone un forte interesse mitologico-erudito e un rapporto stretto con la cultura accademica sostenuta dal cardinal Maurizio – quasi un regista occulto delle sale dell'appartamento opposto –, si avvicendano più pragmatici riferimenti al presente, al passato prossimo e alle politiche militari. L'oro delle stanze di sud-est, per cui il doratore di corte Giovanni Antonio Casasopra, luganese, aveva ricevuto l'ingentissima cifra di 4942,5 lire tra 1633 e 1635³⁰³, è sostituito dal bianco; l'unico segno di pittura sugli stucchi dell'appartamento verso Torino è il nero delle pupille.

Come detto, gli stucchi della stanza della Guerra (figg. 136-139, 142, 144) sono subappaltati a Casella tra 1645 e 1646. I lavori cominciano verosimilmente nel 1645, interrotti per la pausa invernale quando lo stuccatore data e firma gli stucchi del presbiterio della Madonna d'Ongero di Carona (figg. 158-159). Il soffitto della sala è quindi realizzato immediatamente prima delle porte appena citate.

³⁰¹ La pittura grottesca nasceva dall'osservazione meticolosa dei fenomeni naturali, e non da una meccanica riproduzione stilematica di modelli assunti acriticamente («che non sono fatti a studio, ma natura»): cfr. A. Ruffino, in LOMAZZO 1587, pp. XIV, 10.

³⁰² Un giudizio positivo di Amedeo di Castellamonte su Giovan Paolo Recchi, sul nipote Giovanni Antonio, e su Giacomo e Giovanni Andrea Casella, è in *Venaria* 1672, p. 65.

³⁰³ I venticinque pagamenti sono ricordati da VIALE 1949, p. 267; BERNARDI 1961, pp. 60, 124; GIULIANO 2018a, p. 316. Su Casasopra: BOLANDRINI 2011, p. 320.

Per essere certi della completa responsabilità di Alessandro sulle decorazioni a stucco di questa stanza basta confrontare alcuni elementi. Per esempio i putti (figg. 138-139): l'allegria che deforma i visi di questi amorini senz'ali è la stessa che anima i genietti delle porte (fig. 134). Mostrano i denti, strizzano gli occhi, si muovono convulsamente cercando di rompere il più possibile l'ordito imposto dalle simmetrie. C'è poi un repertorio decorativo che è utilizzato da Casella già negli apparati valtelinesi: le modanature a fiori e palmette, identiche a quelle delle porte e alternate a quelle più canoniche a ovali e lancette o palmette; i cespi di fiori e frutta (con qualche aggiunta, qui e nelle prossime stanze, di forme insolite ed esotiche); i volti grotteschi inseriti in elementi metamorfici. Di più: questi musi grifagni costruiti da foglie e peluria, con lingua e denti in evidenza, ripetuti nella decorazione (figg. 138-139), sono piuttosto vicini a uno degli abbozzi più rapidi e grotteschi pubblicati da Andreina Griseri (fig. 145)³⁰⁴.

Se non bastasse, è diversissima la scrittura plastica rispetto ai soffitti dei Bianchi. I sottosquadri profondi creano un chiaroscuro e insieme un senso illusivo molto forte. La capacità di gestione della profondità permette allo stuccatore di giocare con i piani e le sovrapposizioni, facendo emergere intere porzioni dei corpi o degli oggetti di taglio, superando la grafia elegante ma ben più limitata dei rilievi dei Bianchi, dove si alternano elementi frontali e di profilo.

La perizia acquisita nella modellazione dello stucco è evidente anche nella riproduzione mimetica degli oggetti. Sovrapposte o legate da nastri si ritrovano infatti credibilissime panoplie con armature con maniche zoomorfe, guanti d'arme, scudi con il monogramma di Vittorio Amedeo o con volti grotteschi, trofei da parata, cannoni, elmi, tamburi e via di seguito (figg. 138-139, 142, 144). Sono accorpamenti tradizionali, tra decorazioni più o meno effimere, frontespizi e stampe come quelle del manierista Hans Vredeman de Vries (figg. 140-141), da cui lo stuccatore può avere ricavato qualche forma³⁰⁵. Rievocano una modalità che Casella ha già messo in atto nelle lesene delle cappelle valtelinesi, a partire da quella del Rosario in San Lorenzo a Fusine (figg. 44-45), rifacendosi a una cultura che fa capo a Cerano. Così, sembra meno improbabile accostare questi bellissimi mazzi di arnesi da guerra che ritmano gli spazi dipinti della sala con quelli dell'antiporta della *Mediolanensis Historia Patria* di Tristano Calco (fig. 143). L'incisione riprendeva un disegno di Crespi che per quel foglio aveva ideato decorazioni sontuose e complicatissime, esasperando il gusto per i trofei già sperimentato in San Paolo Converso.

³⁰⁴ GRISERI 1983a, fig. 11, attribuito però a Isidoro Bianchi.

³⁰⁵ Come i grotteschi, le cariatidi e gli ornamenti architettonici, anche i trofei di Hans Vredeman de Vries sono raccolti in fascicolo come modelli per artisti e artigiani: *Panoplia* è pubblicato nel 1572 in più edizioni con la collaborazione di Gerard de Jode, Joannes e Lucas van Doetechum ad Antwerp: *The New Hollstein* 1997, pp. 9-23, nn. 336-352; 1998, pp. 97-108, nn. 599-615.

Figure e oggetti sono resi con una plasticità – per Rosci un «turgore barocco» – tale da rendere la pagina un bassorilievo³⁰⁶.

Con il loro forte aggetto, l'attenzione ai dati reali e una lavorazione che non è solo di superficie, i rilievi di Casella sono in perfetta sintonia con le invenzioni estreme del Cerano. E per non smentire la propria vena ironica, lo scultore di Carona mette elmi sulla testa delle robuste sirene con code d'acanto (fig. 138), tanto meno sensuali di quelle dei Bianchi nella sala Verde (fig. 134), elegantissime ma tutto decoro e poca materia. Gigli e rose finiscono negli spazi minori, sulle e tra le mensoline che reggono il cornicione del secondo riquadro a partire dal centro del soffitto. Il soggetto, è evidente, non sono più Cristina e il suo mondo, ma la celebrazione delle virtù militari di Vittorio Amedeo I e delle potenzialità belliche del Piemonte. Le cataste di armi sembrano alludere, su grande scala, al motto del padre Carlo Emanuele I, *NEC CONDUNTUR NEC RETUNDUNTUR*, che richiamava la prontezza militare verso le minacce straniere³⁰⁷. C'è quindi, di sala in sala, la rievocazione del duca, defunto da quasi un decennio, ma anche la resa per immagini dei suoi successi e quindi, più in generale, dei compiti del capo dello Stato. Sono moniti per il suo giovane successore, la cui gravosità è alleggerita da putti divertiti come compagni di gioco.

A giugno 1647 Casella comincia i lavori nella stanza della Caccia. È un'impresa lunga, che l'artista porta avanti quasi subito insieme a quelle delle stanze che probabilmente hanno la priorità. All'inizio di settembre è quindi già sui ponteggi della sala del Negozio (figg. 146-150).

La decorazione di quest'ultima stanza è segnata da una trama fitta di mensole rette da telamoni e putti apteri. Se nell'appartamento verso Moncalieri le figure di infanti partecipano alle scene con leggiadra noncuranza giocando, divertendosi, tanto nei dipinti quanto negli stucchi, qui reggono invece l'intera cornice che si evolve su quattro diversi livelli. I loro corpi, quasi completamente staccati dal fondo, si appoggiano alla struttura architettonica di questo padiglione amplificandone la profondità illusiva. I fiori sono completamente scomparsi, ma il rimescolio metamorfico di materia umana e vegetale ha come unico limite lo spazio (figg. 148, 150).

Il tema è la pace. Palese già dagli stucchi: le sirene, alate, con la coda d'acanto intrecciata ai viluppi delle cartelle, si stringono le mani quasi facendo il verso alle scene che incorniciano, dipinte solamente qualche anno dopo dai Recchi (fig. 147).

³⁰⁶ Su questa incisione la scheda in ROSCI 1964, pp. 107-110, n. 134, riaggiornata in ROSCI 2000, pp. 246-248, n. 167; per la datazione del volume del Calco al 1628 AGOSTI 1996a, p. 42, nota 8.

³⁰⁷ MARINI 1914, p. 98, n. 23. Il motto, associato a una panoplia, è nell'antiporta della sontuosa edizione della *Gerusalemme liberata* stampata a Genova nel 1617 con le illustrazioni di Bernardo Castello e dedicata a Carlo Emanuele I: F. Bondi, in *Donne* 2013, pp. 69-71, n. 18.

Nel soffitto non c'è solo evasione: nella fascia più bassa gli affreschi rappresentano accordi avvenuti tra i rappresentanti dello Stato sabauda e sovrani o messi di Stati stranieri. Sono scene tutt'altro che generiche: già Vico le identificava con alcuni fatti della guerra civile appena conclusa³⁰⁸. È però difficile decodificare tutti gli eventi, e non lo si può certo fare in questa sede. In ogni caso, gli affreschi sono affiancati da cariatidi e telamoni sofferenti, affaticati o rassegnati (fig. 148). Ai piani superiori c'è invece la gioia per gli accordi sanciti e le paci raggiunte visibile anche nei volti sorridenti dei genietti.

L'intera decorazione si trova così ad essere inscritta in un progetto diverso da quello dell'appartamento verso Moncalieri. La «simpatia per la materia» spinge le realizzazioni di Casella oltre il loro ruolo primario di cornici: sono architetture interne che strutturano le illustrazioni della storia (ovviamente, narrata da un punto di vista dinastico). Come lenti – riprendendo una metafora di Andreatina Griseri – che mettono a fuoco e ingrandiscono il racconto, ritmando le tappe dell'esaltazione barocca fuori dalle siepi dei giardini dell'assolutismo³⁰⁹. Casella comincia quindi a tagliare i ponti con il canovaccio ormai consunto del Manierismo e il suo linguaggio si adatta alla differenza che giocoforza c'è tra i due appartamenti che hanno funzioni, temi iconografici ed esigenze figurative diverse.

La guerra, che ha sancito forzatamente la chiusura della campagna decorativa nell'appartamento verso Moncalieri, ha evidentemente rotto anche l'idillio arcadico del Valentino di Madama Reale, di Filippo d'Agliè e di Maurizio di Savoia. La spaccatura e le successive convergenze hanno però ampliato l'arco delle emozioni umane vissute nelle stanze del palazzo. Lo stuccatore, esperto della rappresentazione di sentimenti accesi, non si lascia sfuggire la possibilità di caricare le sue figure di un'espressività a volte greve (figg. 147, 150), ma che problematizza la cornice amplificando il senso dell'intero apparato.

Nell'estate 1648 è la volta della stanza della Magnificenza (figg. 151-153). I livelli sono di nuovo tre. Nel più basso gli spazi dipinti si alternano a modiglioni che sorreggono il cornicione successivo, animati dalle volute laterali che nella parte sommitale si trasformano in profili di satiri. Sul cornicione si appoggiano, in coppia, dei putti seduti che ridono o sorridono. Reggono con la schiena ciuffi di acanto dalle cui volute emergono delle cariatidi che a loro volta sostengono il cornicione del terzo ordine. Lì altre figure sorridenti, girali vegetali, nastri inghirlandati; sotto, le tre porte, dove una coppia di genietti seduti sulla trabeazione sostenuta da colonne tortili sorregge targa e cartigli (fig. 154).

I dipinti dei Recchi esaltano i sovrani costruttori attraverso la rappresentazione di edifici, fortificazioni o brani di città che rimandano alle committenze di Carlo Emanuele I, Vittorio Amedeo I e Cri-

³⁰⁸ VICO 1858, p. 71; alcune scene sono identificate in BERNARDI 1961, pp. 132-133.

³⁰⁹ Cfr. GRISERI 1983a, soprattutto p. 79.

stina di Francia³¹⁰. Non c'è, almeno in apparenza, nessun legame tra la cornice e i temi degli affreschi se non quell'ottimismo che fa sogghignare e sorridere cariatidi e amorini. Questi ultimi si divertono coprendo e scoprendo i genitali, in un gioco irriverente di sorrisi e malizie che allude ad un momento di svago e concordia.

Intanto avanzavano, lentamente, anche i lavori nella stanza della Caccia: ci sono dei piccoli pagamenti in aprile, poi più nulla. La data 1648 appare anche in un cartiglio sulla controfacciata della Madonna d'Ongero di Carona (fig. 157): Casella era probabilmente tornato al paese natale nell'inverno tra 1647 e 1648, in quello successivo o in entrambi.

3.15. Carona, dal 1646; Torino 1649

Nel suo *L'Arte dello Stucco nel Cantone Ticino* Luigi Simona descriveva con queste parole il santuario della Madonna d'Ongero a Carona:

Il Santuario della Madonna d'Ongero sorge nella solitudine del bosco, sulla china settentrionale del monte S. Grato presso Carona, ed è dedicato alla Madonna Lauretana. L'affresco cinquecentesco, con la data 1515 ha dato origine al Santuario e spicca sulla parete sopra l'altare maggiore della bella ed ampia chiesa, costruita di getto fra il 1624 e il 40. È ad una sola navata, con due grandi altari, oltre al maggiore, sul transetto sul quale si innalza la cupola. La decorazione in stucco, intercalata da pregevolissimi affreschi, in gran parte di Giuseppe Petrini da Carona, abbraccia i tre grandi altari e le volte della cupola, si estende fino alla parete di fondo. Che questa decorazione debba attribuirsi ad Alessandro Casella da Carona lo sappiamo da una iscrizione recentemente scoperta sopra il cornicione, ai piedi della grande statua del re Davide che sta sopra l'altare maggiore in cornu epostolae.³¹¹

Lo studioso ricordava anche le due date, 1646 e 1648. La prima è apposta in una targa al di sopra del cornicione, appunto ai piedi del *Re Davide*, la seconda in controfacciata. La firma, «ALESANDER CASELA EX | PIETATE HOC OPUS | INTERNUM FECIT 1646»³¹², e la seconda data, ci assicurano l'impegno di Casella proprio a ridosso dei lavori del Valentino. Non tutto quanto è di stucco dentro la Madonna d'Ongero però è suo: bisogna fare qualche distinzione.

³¹⁰ Per l'elenco dei soggetti rappresentati ROGGERO, SCOTTI 1994, pp. 95-96.

³¹¹ SIMONA 1949, p. 47.

³¹² Doc. 46.

A Casella si possono infatti pacificamente attribuire le decorazioni del presbiterio³¹³, garantite anche dalla firma, mentre non sono sue quella della cupola, posteriori e di qualità nettamente inferiore. Sono di Alessandro le due sculture maggiori con *San Giorgio* e *Sant'Andrea* in controfacciata (fig. 157), mentre non è sua, o non del tutto sua, la cornice dell'*Immacolata*. Sono attribuibili a Casella anche gli *Angeli* (figg. 155-156) quasi a grandezza naturale appoggiati su mensole rette da foglie di acanto nei pilastri d'imposta della cupola: sono bellissime figure allungate e sinuose, ricoperte da stoffe leggere e increspate. Ed è forse su una di loro (fig. 155) che possiamo vedere una prima prova, sorvegliata dal maestro anziano, dello stesso stuccatore che ha lavorato alla cornice in controfacciata. Quest'ultimo è meno attento ai dettagli, al fluire naturale dei panneggi che perdono in leggerezza e assumono uno spessore innaturale; è un artista che arrotonda i volti, riducendo la fisionomia ai minimi termini. Malgrado il vecchio Casella abbia evidentemente diretto il cantiere anche in queste parti, quegli angeli-cariatidi e quei putti così goffi sulla cimasa (fig. 157) ripropongono con così tanta superficialità le sue peculiarità espressive da diventare caricature, rimandando ai brani meno freschi nella stanza della Caccia al Valentino e alle opere certe del figlio Carlo.

Non è semplice a queste date distinguere tra ciò che è effettivamente farina del sacco di Carlo e ciò che è invece un suggerimento di Alessandro. L'attività del più giovane dei Casella si innesta però proprio qui, su quei profili taglienti e quei panneggi ariosi, sui volti smagriti con i nasi allungati che hanno perso la loro caratterizzazione grottesca e che compaiono per la prima volta sui soffitti del Valentino (figg. 161-164). Sono angeli e santi più grandi del vero (figg. 157-158), più pacati rispetto alle figure fortemente espressive dei cantieri valtelinesi: lontano dal contesto di frontiera, Alessandro sembra essere alla ricerca di una misura più classica, sollecitata da ciò che ha visto a Torino e dal rapporto rinnovato con i Bianchi.

Le indagini tecniche svolte negli scorsi anni confermano ciò che è suggerito dallo stile: Casella ha usato, qui come altrove, una malta che gli ha consentito una grande libertà plastica, mentre le strutture di sostegno appaiono liberamente modificate durante la modellazione. Le curve delle vergelle o le congiunzioni tra gli elementi metallici, predisposte sulla base di un'idea iniziale, dovevano successivamente risultare d'incomodo, tanto da essere in alcuni casi slegate dalle pose delle figure, perdendo di fatto la loro funzione statica. Con questa modalità basata in buona parte sulla capacità inventiva del maestro, la realizzazione di strutture costituite da altri materiali di facile reperibilità e con un minor tempo di preparazione, come legno, pietre sagomate, cocci o fibre vegetali – evidente per esempio nella cappella di San Carlo a Castione – diventava necessaria.

³¹³ Per le corrette attribuzioni di tutti gli apparati – dove però si distingue tra Casella e bottega solo per le decorazioni della cupola – si vedano: E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, pp. 227-232; AGUSTONI 2010, pp. 25-37, con le fotografie di Peter Keller.

Nel santuario, alle parti stilisticamente avvicinati a Carlo citate sopra corrisponde anche una minore perizia tecnica e una qualità materica più modesta. Lo strato di finitura che ricopre gli stucchi di Alessandro è applicato in strati sottili quasi di getto, lavorato con le spatole o con le dita, a volte inciso e graffiato con stecche e punte, mentre nelle figure in controfacciata queste finezze mancano e uno strato di finitura più spesso e corposo aggiusta i difetti della modellazione³¹⁴.

L'eccezionale conservazione di questi ultimi strati permette di ragionare senza paura anche sulle rifiniture di colore, che qui è sostanzialmente uno: la tinta nera o bruna applicata a pennello a sottolineare le pupille, le nappe, le pieghe e alcuni oggetti in un modo del tutto coerente con quanto visto nei complessi meglio conservati.

Sul santuario di Carona, almeno finché le reti che proteggono da eventuali cadute di frammenti di stucco non saranno smontate (fig. 158), non si potrà purtroppo dire molto di più né analizzare i singoli brani uno ad uno. In ogni caso, è evidente che l'impegno profuso in questo edificio da tutta la famiglia Casella ha sancito, presso la comunità locale, i termini del successo di Alessandro e dei suoi eredi; com'è stato alla Madonna dei Ghirli di Campione per Isidoro Bianchi³¹⁵, nel santuario di Morbio Inferiore per i Silva³¹⁶, ad Ascona per i Serodine³¹⁷, a Melide per i Fontana³¹⁸ eccetera.

Nella primavera 1649 Alessandro torna a Torino. Il 10 maggio si chiudono i pagamenti per la stanza della Magnificenza: i lavori della sala sono conclusi e la sua attività al Valentino si interrompe in modo definitivo, malgrado le decorazioni della sala della Caccia siano state già perlomeno impostate tra 1647 e 1648, ma ancora non terminate³¹⁹.

3.16. Torino 1650

Nel catalogo della *Mostra del Barocco piemontese* Luigi Malle sintetizzava efficacemente quel passaggio di testimone tra i Bianchi e Casella al Valentino sul quale la Griseri sarebbe tornata più volte nei decenni successivi³²⁰. Dopo le esperienze ancora manieriste di Isidoro, appena ravvivate dai figli – ma qui

³¹⁴ Cfr. *supra* nota 157.

³¹⁵ DE ANGELIS 1993, p. 120.

³¹⁶ ALIVERTI, FELICI, JEAN 2019, pp. 101-102; ROMERI 2020, p. 23.

³¹⁷ G. Agosti, J. Stoppa, in *Serodine* 2015, pp. 13-14.

³¹⁸ DAMIANI CABRINI 2000, pp. 303-304.

³¹⁹ Docc. 47, 52.

³²⁰ MALLÉ 1963, p. 4.

temo che lo studioso si riferisse alla stanza della Guerra –, con Casella gli stucchi del Valentino tornavano «ad un gusto lombardo più puro, ma anche più vivace e non senza punte grottesche». A quei cicli si aggiungeva infine anche l'apparato che nel «salone voltato» di Palazzo Madama incornicia un affresco con l'ostensione della Sacra Sindone (fig. 160)³²¹. Un episodio già menzionato da Viale³²² e documentato ad Alessandro nel 1650³²³, da associare al processo di riorganizzazione che tocca gli ambienti interni del palazzo negli anni precedenti, con il solito impegno delle maestranze luganesi, tra cui gli onnipresenti Bianchi³²⁴.

Come è già stato ricordato³²⁵ la composizione, incorniciata da un baldacchino aperto sul davanti con un tendaggio sostenuto dagli angeli, è utilizzata da Casella a Invorio nel 1642 (fig. 123). A Palazzo Madama però la qualità è più modesta, l'oggetto è minimo, la realizzazione più stanca.

All'apice della struttura è posta la corona di Madama Reale. È stata verosimilmente la duchessa a ordinare che un'immagine della Sindone fosse posta alla testa del grande salone realizzato voltando il cortile medievale pochi anni prima. Il manufatto fissava il ricordo dell'ostensione della reliquia avvenuta nel maggio 1642 per celebrare la fine delle ostilità della guerra civile.

L'affresco con la *Sindone retta dalla Madonna, dal beato Amedeo IX di Savoia e da San Maurizio* è stato realizzato dal pittore Andrea Casella: gli è retribuito cinque mesi dopo la conclusione degli stucchi, il 27 ottobre 1650³²⁶. Come al Valentino, l'immagine dipinta sembra in subordine rispetto alla preponderanza della cornice bianca in stucco. Gli elementi che la compongono, del resto, fanno parte del repertorio dello stuccatore: le modanature a fiori e palmette, i tessuti ampi, rigonfi e sempre frangiati, e le teste d'angelo, alate e con folte capigliature, che s'innestano su cartelle ridotte a volute per sottolineare o rendere meno monotono il disegno geometrico delle cornici.

Le due figure maggiori si possono poi confrontare con gli angeli all'imposta della cupola della Madonna d'Ongero di Carona (fig. 159), verosimilmente da accorpate alle decorazioni del presbiterio datate 1646. Il gruppo trova a sua volta dei paralleli in alcune realizzazioni a stucco dei Bianchi dall'anima del tutto morazzoniana³²⁷.

³²¹ MALLÉ 1963, p. 27, n. 4, tav. 4; ripreso in MALLÉ 1965, p. 219, tav. 250.

³²² VIALE 1949, pp. 314, 335, nota 12; un'immagine è a corredo del saggio della Brizio sullo stesso volume, p. 238.

³²³ Doc. 61.

³²⁴ MALLÉ 1970, pp. 103-113; CORRADO, SAN MARTINO 1997, pp. 86-87.

³²⁵ E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 213.

³²⁶ 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. 188: «Al s. Andrea Casella Pittor L. 50 per la pittura del S. Sudario in Castello». Cade quindi l'ipotesi attribuita a Giovanni Grattapaglia (*La Sindone* 2018, p. 38), a cui Madama Reale aveva pur concesso nel 1638 il privilegio di riprodurre la Sindone «con inibizione ad ogn'altro d'ingerirsi nella pittura e miniatura della sacra reliquia» (GIUDICE 2002, p. 745).

³²⁷ Un confronto con una composizione simile in San Giovanni Battista a Brenzio, dove i Bianchi lavorano tra 1639 e 1640, è già notato in AGUSTONI, BIANCHI 2003, p. 70; si aggiunga anche che queste figure elegantemente allungate sono del

Il legame con i Bianchi, rinsaldato sotto le volte del Valentino, potrebbe essere continuato anche in questi anni estremi in una forma diversa. Andrà infatti verificata l'attendibilità di quanto riportato da Giuseppe Michele Crepaldi, che al «celebre» Alessandro Casella attribuisce – ma solo su base stilistica – il disegno degli angeli dorati del presbiterio e del coro della Real chiesa di San Lorenzo a Torino³²⁸. Nel 1680 alla decorazione della chiesa lavora anche Pompeo Bianchi, coinvolto per la realizzazione degli angeli sugli arconi dell'aula³²⁹.

tutto simili a quelle realizzate da Isidoro nel santuario della Caravina di Cressogno entro il dicembre 1648: DE ANGELIS 1993, pp. 155-156, fig. 137.

³²⁸ CREPALDI 1963, p. 52.

³²⁹ FACCHIN 2011, p. 290, che inoltre riscontra negli stucchi del presbiterio «tipologie allungate che ricorrono nella produzione caselliana» e una modellazione diversa rispetto alle statue in stucco presenti nel resto dell'aula; GATTONI 2018a.

La morte. Il futuro della bottega: accenni a Carlo

Casella muore, forse a Carona, tra la primavera e l'inverno del 1656. Sono passati sei anni dall'ultimo incarico documentato e non abbiamo, ad oggi, nessun'altra notizia sull'ultimissima parte della sua carriera. La data di morte ci garantisce però che l'omonimo «scarpellin» occupato nel 1661 con Carlo Pozzo, Bernardino Quadri e Domenico Ramello per l'esecuzione del camino nella sala degli Svizzeri in Palazzo Reale non può essere il nostro¹.

I lavori sulle decorazioni delle sale del Valentino, interrotti nel 1649, ricominciano qualche anno dopo la sua morte – e bisognerà, prima o poi, capire il perché di questa interruzione: è solo per uno spostamento delle risorse su altre residenze e per attendere gli interventi nelle altre aree del palazzo? L'attività di Amedeo di Castellamonte, che era concentrata proprio nella dimora sul Po, si sposta a Rivoli, poi alla Vigna di Madama Reale dove i lavori si intensificano insieme a quelli nei castelli di Torino e Moncalieri; nel 1659 arriva la prestigiosa commessa della Venaria Reale² dove pure, se non la presenza, l'influenza di Casella è già stata messa sul tavolo della ricerca³.

Nel dicembre 1660 Carlo Casella è pagato 900 lire d'argento per gli stucchi realizzati nella sala della Caccia «quale era già cominciata dal fu suo padre e da lui fornita come per sua promessa dell'ultimo agosto 1660». Quanto avesse già fatto Alessandro e quanto ha invece realizzato Carlo lo si può desumere secondo diverse testimonianze. Intanto quella appena riportata: il pagamento, dopo circa quattro mesi di lavoro, è di 900 lire d'argento, che è esattamente la metà di quanto richiesto dal padre per ognuna delle stanze già lavorate. Il calcolo sembra davvero elementare: Alessandro aveva certamente ideato tutto il progetto decorativo e completato lo stesso almeno per metà. Ma quale metà? Credo che la parte finita dallo stuccatore più anziano fosse quella del soffitto (figg. 161-162), con quel florilegio di mensole arricchite da teste rubiconde, che hanno nei capelli le stesse rose visibili qua e là tra i girali d'acanto della stanza della Magnificenza (fig. 153). Ancora sua è la cornice sottostante con mascheroni, e la strutturazione della fascia di raccordo tra questa e le pareti verticali. Queste fasce più basse dovettero invece rimanere spoglie (o quasi del tutto spoglie): i bambini-cacciatori (fig. 163) appoggiati sono infatti più allungati, meno voluttuosi e non ridono come i loro compagni di giochi realizzati per sala della Magnificenza da Casella *senior* – e, lo si ricordi, queste due stanze sono state iniziate nello stesso

¹ SIMONA 1933, p. 51; TAMBURINI, GIGLI 1978, p. 293; sul camino MALLÉ 1963, pp. 32-33, n. 12, tav. 17; BAVA 1995, pp. 162-163. Un Alessandro Casella fu Battista è presente come scalpellino a Genova nel dicembre 1628 (DECRI 2009, p. 167, n. 1628f). Il camino in marmo destinato alla Reggia di Venaria nel 1671 è realizzato da Giovanni Battista Casella (LANZI, PALMIERO, RIZZO 2005, p. 132), non da Alessandro, come qualche volta si è ripetuto, forse confondendo i Casella presenti sul cantiere: FUHRMANN 1997; GATTONI 2018a, p. 317; ma anche POLETTI 2008b; MOLLISI 2011, p. 209. È forse lo stesso artista che qualche anno prima ha lavorato a Castello dell'Acqua, in Valtellina: cfr. *infra*.

² Cfr. MATTA 2016, p. 40.

³ GRISERI 1967, pp. 142, 160; l'esclusione di Casella, per motivi cronologici, dal cantiere di Venaria è recentemente ribadito in GATTONI 2018a, p. 317.

momento⁴. Assomigliano più a quelli modellati da Corbellino (fig. 165), già presente sul cantiere da qualche anno, ma sono più goffi e impacciati, tanto da essere già stati avvicinati a quelli di Vervio (figg. 114, 116) di venticinque anni prima⁵. Non è nemmeno possibile che quegli animali a bassorilievo tra pareti e sovrapporta (figg. 163-164), così elementari, siano lavorati da Alessandro, generalmente molto attento ai dati naturali. La superficie di quelle bestie alla Walt Disney è inoltre incisa con una stecca a delimitare i volumi, i pieni e i vuoti, le parti anatomiche, i baffi, il pelo, gli occhi e il costato di cani e selvaggina. Un accorgimento rozzo, mai utilizzato da Alessandro e presente invece in abbondanza nelle opere certe e più tarde di Carlo (figg. 167-168).

Più problematica è l'ultima fascia, in cui gli affreschi dei Recchi con scene venatorie sono intervallati da cariatidi maschili e femminili innestate in cartelle (fig. 164). Qui la qualità, almeno di alcune di queste figure, è più alta, malgrado i corpi non abbiano quella presenza volumetrica delle cariatidi della sala della Magnificenza (fig. 153). Su alcuni di quei volti senili e sofferenti si sente forte l'impronta del Casella più anziano, come in tutti i brani migliori del modesto Carlo.

Per chiudere, bisognerà almeno citare i successivi lavori noti di Carlo Casella e occuparsi di alcune attribuzioni ad Alessandro fatte in passato, tutte, purtroppo, da rettificare.

Dalla scoperta dei cantieri valtelinesi in poi le attribuzioni a Casella si sono moltiplicate, soprattutto nella bibliografia locale, su tutti e tre i fronti della sua attività e oltre: in Lombardia, Piemonte, Canton Ticino e Trentino Alto Adige.

L'influenza del *team* Bianchi-Casella è evidenziata negli stucchi del coro della parrocchiale di Fontaneto d'Agogna, modellati prima del 1631⁶, in quelli, realizzati prima del 1637, della cappella del Rosario nella chiesa di San Maurizio della Costa di Ghiffa⁷, in quelli del 1641 circa di Pieve di Ledro⁸, nella cappella Canacci della parrocchiale di Pellizzano⁹, negli stucchi un poco più tardi in San Francesco e in San Martino al Basto a Trecate¹⁰ e nella cappella dell'Angelo custode in San Nicola a Saluzzo¹¹, per ci-

⁴ Cfr. *supra*.

⁵ Cfr. E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 225.

⁶ TERUGGI 2017, p. 436, che mette anche in evidenza l'attività nel novarese di Antonio Maria del fu Andrea Casella.

⁷ BIANCHI 2008, pp. 117-118. È più esplicita nell'attribuzione all'impresa Bianchi-Casella TERUGGI 2017, pp. 438-439.

⁸ Per gli stucchi dell'Annunciazione di Maria di Pieve di Ledro, attribuiti alla bottega di Carlo Romeri, e il rapporto con gli stucchi di Santa Caterina ad Albosaggia: CATTOI 2011, p. 241, con bibliografia precedente.

⁹ Gli stucchi sono illustrati in COLBACCHINI 2011, pp. 226-227, con datazione tra anni Quaranta e Sessanta del Seicento.

¹⁰ BIANCHI 2006, pp. 105-111; 2007a, p. 26, dove aggiunge anche altre altri possibili segni della fortuna e della diffusione dei modelli di Alessandro Casella tra Piemonte e Lombardia, compresa la decorazione di Palazzo Ferrero-Fieschi a Masserano.

¹¹ La decorazione della cappella, di patronato di Carlo Treves, si data tra 1671 e 1674. Gli affreschi incorniciati dagli stucchi sono di Sebastiano Taricco, mentre sull'altare è presente una tela di Bartolomeo Caravoglia. Gli stucchi sono

tarne solo alcuni. Solo in una piccola parte di questi esempi si può però misurare un legame reale con i lavori noti della bottega Bianchi-Casella. Sussistono, piuttosto, riferimenti generici a un repertorio e a delle modalità compositive diventate usuali per tutta una generazione di stuccatori nati e cresciuti sulle sponde del Ceresio a cavallo tra Cinque e Seicento. Laddove però queste influenze sono manifeste, come in Palazzo Ferrero-Fieschi a Massarano¹², diventa evidente come l'esperienza di successo della bottega di Alessandro e Bernardo poté diventare normativa non solo per le compagnie di stuccatori nate nel luganese e impegnate sul territorio lombardo-piemontese, ma anche per la loro committenza. Così anche nel caso di Carlo Casella, tra Colletto di Pinerolo e Villarbasse, sulla scia dell'influenza, e dei finanziamenti, dei marchesi Porporato¹³. Insomma, l'aver lavorato nei centri del potere ducale aveva fatto salire il valore delle azioni dei Casella e, di conseguenza, dei loro modelli.

A Villarbasse, soprattutto, Carlo Casella, evidentemente coadiuvato da aiuti, si occupa del riallestimento della cappella dei Porporato (figg. 166-167) ma anche, come in una gara tra la nobiltà locale, di gran parte delle altre cappelle della chiesa parrocchiale di San Nazario (fig. 168). Un edificio la cui ricostruzione è conclusa nel 1676, cioè a ridosso dell'intervento dello stuccatore¹⁴.

Nelle decorazioni volute dal conte Gaspare Alessandro Porporato, Carlo riversa tutte le proprie modeste capacità: la cappella Porporato, l'ultima sul lato sinistro dall'ingresso, ha una cornice in stucco mossa da grandi figure quasi a tuttotondo, come erano quelle del padre. I putti sui cornicioni reggono i simboli della Passione di Cristo mentre le due colonne tortili sono rette da due angeli del tutto simili, nell'impostazione, a quelli della cappella di San Carlo di Albosaggia (figg. 18-19). Nell'adiacente cappella Gaj Rasini (fig. 168) si ritrovano invece, estremamente semplificati, gli angeli che a San Lorenzo a Fusine reggono cesti di frutta (figg. 44-45); e si potrebbe continuare così per tutte le altre cappelle dove si scorge la mano dello stuccatore di Carona. Carlo Casella riedita insomma le invenzioni del padre con un modellato spesso rapido e approssimativo, che si può associare chiaramente alle parti più grossolane della controfacciata della Madonna d'Ongero, della sala della Caccia del Valentino e ad un cantiere intermedio tra questi e Villarbasse, cioè l'altare di San Grato nel santuario dell'Apparizione a Savigliano, dove Carlo lavora nel 1669¹⁵.

avvicinati ad Alessandro Casella, ma senza avanzare un'attribuzione, da DAMIANO, VILLANO 2004, p. 83; anche SPIONE 2008, p. 311.

¹² Su cui ROMANO 1988, pp. 361-362; BIANCHI 2006, p. 111, dove si nota anche un rapporto con le decorazioni delle sale del Valentino; 2007a, p. 26.

¹³ CIFANI, MONETTI 2005, pp. 455-456.

¹⁴ Doc. 67. Sulla ricostruzione della chiesa e i cambiamenti nelle cappelle: GOZZI BRAYDA, TAMBURINI 2013, pp. 202-206. La cappella dei Porporato è dedicata alla Madonna Addolorata.

¹⁵ G. Spione, in *Realismo* 1998, p. 266, n. 58; RASPINI 2018, p. 270.

L'avanzamento degli studi permetterà di verificare anche la penetrazione di queste botteghe, e soprattutto seguire le ramificazioni dell'attività di questi stuccatori itineranti che in alcune zone periferiche del Piemonte e della valle dell'Adda continuano a riproporre per decenni le formule inventate a inizio secolo. In questi casi, più che alla qualità del modellato, bisognerà guardare a come i vecchi modelli sono interpretati e come si modificano adattandosi ai cambiamenti di gusto e alle richieste. Faccio qualche esempio: il primo è la decorazione dell'altare maggiore della chiesa di San Rocco a Sondrio, decorato in un momento difficile da precisare, tra il 1650 e il 1668, e con un probabile intervento, nella pala, di Giovan Battista Recchi¹⁶. Oltre a conservare un incastro di dettagli decorativi comune a tante opere dell'impresa Bianchi-Casella, anche la tipologia delle figure risponde bene al confronto con i lavori dello stuccatore di Carona. Dai putti più minuti ai grandi angeli, tutto subisce una deformazione in senso manierista, richiamando anche la versione dimessa, ma fedele alla lingua di Alessandro, della cappella di San Giuseppe nel santuario di Chiuro e dei più tardi interventi del Castello in Santa Caterina a Boffetto di Piateda¹⁷. Sul territorio è attivo inoltre almeno uno stuccatore di Carona, quel «GIO. BATISTA CHASELA DE CARONA VALE DI LUGANO» che nella chiesa di San Giuseppe della frazione di Cortivo di Castello dell'Acqua ha «FATO QUESTA OPERA DI STUCHO 1663 [i/z] 10 OTTOBRE»¹⁸ (fig. 169). Gli artisti che lavorano a Chiuro e Sondrio, ma anche il Giovanni Battista Casella di Cortivo, cercano di adattarsi al mercato locale confrontandosi con i campioni migliori per questo tipo di manufatti. Il primo maestro è evidentemente legato ad Alessandro di cui conosce profondamente il linguaggio plastico e i modelli; il secondo utilizza i prototipi della bottega Casella in un modo più superficiale e decorativo; Giovanni Battista Casella, invece, più che imitare in modo più o meno franco la grafia figurativa di Alessandro si inserisce nell'alveo di una tradizione familiare consolidata.

Più avanti nel secolo anche in provincia si istituiscono vere e proprie imprese in cui tutte le maestranze partecipano a un progetto d'insieme. Il lavoro si consegna finito, tutto compreso, dalle fondamenta al tetto agli apparati decorativi. Si diffonde cioè quel modello che, come si è visto nelle pagine precedenti, è agli albori tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento, ed ha successo nelle collaborazioni Aprile-Bianchi-Casella, o Bianchi-Tencalla – per citare alcuni dei casi indagati sopra –, e soprattutto nei grandi cantieri cittadini di Roma, Torino, Genova e Praga. Per non spostarci troppo dalle zone oggetto di questa ricerca, un esempio è quello dell'impresa di Stefano Panizza, un architetto e capomastro originario della Val di Sole che per anni risiede a Ponte in Valtellina. Tra fine XVII e inizio

¹⁶ ROMERI 2013, pp. 78-79.

¹⁷ Su cui GARBELLINI 1984.

¹⁸ La scritta sembra ripassata con un lapis. Gli stucchi sono citati da BORMETTI 1998b, p. 151, nota 26, dove è riportata la firma, ma la data ricordata, probabilmente per un refuso, è 1633.

XVIII secolo si occupa di costruire o riammodernare intere chiese coordinando manodopera specializzata. Tra queste figure c'è lo stuccatore Antonio Castello – a cui, sullo scorcio del secolo, si aggiungono i figli, poi sostituiti da Lorenzo Zarmella –, quasi certamente appartenente ai Castello (o Castelli o Castellazzi) di Melide, e il pittore Giuseppe Ferrari detto «Pittorello», da Como ma anch'esso residente a Ponte. Panizza e i suoi lavorano a Samaden, in Engadina, in Valtellina, nei pressi di Trento, in Val di Sole eccetera¹⁹. I loro modelli sono quelli delle imprese che li hanno preceduti su questi territori: non è perciò difficile riscontrare rapporti tra i progetti di Gaspare Aprile e le chiese di Panizza, sia nelle strutture architettoniche che negli allestimenti decorativi.

È ancora più interessante, anche perché intercetta scambi tra rami diversi dei Casella caronesi, oltre che diverse specializzazioni, l'esempio dei dipinti dell'ex convento di San Nicola da Tolentino a Vigone. Qui il rapporto tra i modelli usati dal pittore – verosimilmente Giacomo Casella «de Fomasio», lo stesso ramo familiare del pittore Andrea – e gli aggiornamenti in senso romano, producono un insieme vivace in cui la pittura si appropria di forme già rodiate nell'ornamentazione a stucco²⁰.

È invece vivo e profondo, e per nulla passivo, l'interesse che uno artista abile come Giovan Battista Barberini ha nei confronti di Casella. Le esperienze degli stuccatori-scultori come quella del suo maestro Giovanni Antonio Colomba, ma anche di Francesco Silva, Retti e Alessandro Casella, sostengono l'artista di Laino nelle sue velleità pienamente barocche sotto diversi punti di vista: Barberini, imbevuto di cultura romana, come i suoi predecessori gestisce molti grandi cantieri grazie all'aiuto della bottega, ma ampliando il suo raggio d'azione su scale fino allora inusitate. Il suo ruolo è quello di ideatore, regista e coordinatore nella realizzazione degli apparati in stucco in un momento in cui il ribaltamento tra cornice e contenuto, stucco e pittura, iniziato in apertura di secolo, è ormai pienamente maturo. In questo senso trova nelle realizzazioni di Casella una «fonte inesauribile di modelli» che sfrutta in diversi cantieri²¹. Lo «stile Casella» interessa Barberini anche per quello che è stato definito «algarismo implicito»²², per la concertazione di dati realistici e sentimenti accesi ma anche per il suo repertorio, smaccatamente manierista e metamorfico.

Tra le dirette attribuzioni a Casella c'è invece quella della cornice in stucco di un affresco ormai completamente svanito su una facciata di casa Andreoli a Carona, datata 1638²³ (fig. 170). Da ciò che si

¹⁹ Su questi artisti almeno GARBELLINI 1984, pp. 13-25; BORMETTI 2007, pp. 165-171.

²⁰ Su questo ciclo murale, databile tra il 1638 e i primi anni Quaranta, sono fondamentali le ricerche e le aperture sugli scambi tra i Casella di Sara MARTINETTI (2010, pp. 109-112, 129-130; anche 2007b; 2016).

²¹ Sul rapporto Casella-Barberini SPIRITI 2012, soprattutto pp. 60-61, e sull'ipotesi di «una joint venture di Barberini – anche a distanza – con caselliani superstiti», p. 189.

²² SPIRITI 2011, p. 61.

²³ BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 19; E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 180; BIANCHI 2007a, p. 21, nota 5.

può giudicare ci sono delle differenze sensibili tra le varie parti dovute ai restauri (soprattutto nella parte inferiore della cornice), ma entrambe le erme angeliche presenti sui lati hanno, a monte dei rifacimenti, delle incertezze nella costruzione anatomica e nella resa dei volumi dei panneggi tali da non permettere di poter identificare Casella in questo, o questi, stuccatori.

Ancora, a Casella è stata attribuita la cappella della Pietà nei Santi Fedele e Simone a Vico Morcote²⁴. Se va escluso un suo intervento, non è però improbabile che a creare gli stucchi di questa cappella siano state maestranze a lui vicine. Oltre alla presenza del solito repertorio, in verità comune a tanti stuccatori dei laghi, è evidente come a mettere mano a questo apparato siano stati diversi stuccatori, non tutti abili allo stesso modo. Il trattamento minuzioso e raffinato delle lesene (fig. 171), dove s'innesta anche un serpente, simbolo di Carona, è per esempio diverso da quello, più grossolano, degli angeli e delle ghirlande nell'intradosso (fig. 172), e alcuni di questi putti con il volto rotondo e i capelli sciolti sono vicinissimi a quelli della controfacciata della Madonna d'Ongero di Carona (fig. 157) e agli angeli delle cappelle della parrocchiale di Villarbasse (figg. 167-168).

Si è già detto sopra come sia da escludere la presenza di Alessandro Casella in Santa Maria dei Ghirli a Campione d'Italia (figg. 49-50), ed è stata citata anche la cappella della Vergine in San Cristoforo a Caslano. Anche in quest'ultimo caso l'attribuzione è da emendare. L'impianto della cappella (fig. 173) è certamente debitrice di quella di San Carlo ad Albosaggia (fig. 18), decorata dall'impresa Bianchi-Casella nel 1620, ma non sono di Alessandro gli stucchi che la arredano (fig. 174), come è stato invece più volte riproposto²⁵. L'ipotesi attributiva è da respingere per le sproporzioni anatomiche che non sono frutto di consapevoli modalità espressive, per la poca attenzione ai dati naturalistici e per gli equilibri mancati tra la decorazione e le figure, ridotte a fantocci.

²⁴ BORMETTI 1996, pp. 156-157, nota 37; AGUSTONI 2001, p. 22, individua dei legami tra questo edificio e il santuario di Carona. Lo studioso attribuisce inoltre l'apparato della cappella della Pietà allo stesso maestro della bottega Casella che realizza il cornicione perimetrale e alcuni partiti decorativi secondari nella Madonna d'Ongero.

²⁵ MOLLISI 2011, p. 209; DAMIANI CABRINI 2011, pp. 45-46, 49, nota 53.

Appendice

Regesto della vita e delle opere di Alessandro Casella e della sua bottega

In quest'appendice il percorso di Alessandro Casella e, per qualche tratto, del suo socio Bernardo Bianchi e di suo figlio Carlo, sono seguiti dal punto di vista documentario. La ricerca si è svolta per la maggior parte nei mesi particolarmente sfortunati della pandemia da Covid19, ci si è perciò dovuti limitare all'essenziale, con pochi carotaggi archivistici mirati. In ogni caso, i riscontri per il regesto sono stati fatti nella maggior parte dei casi; qualora non sia stato possibile verificare la trascrizione sul documento originale si è rimandato a studi recenti, e ci si è limitati a riportare il testo dalle fonti bibliografiche citate (questo vale per i docc. 2, 6, 13, 15, 18-20, 25, 36, 66-67). Qualora non appaiano ai piedi del documento informazioni bibliografiche, è perché esso è del tutto inedito. Quasi mai si sono date trascrizioni integrali. Le fonti riportate sono, nella grandissima parte dei casi, collettanee di informazioni su comunità o cantieri, come registri di credito o di battesimo, da cui si sono estrapolate le informazioni utili a ricostruire il progressivo affermarsi di un maestro stuccatore e della propria bottega, bonificandone quanto più possibile le tappe. Sono perciò state comprese anche le datazioni e le firme presenti sulle opere. Nelle trascrizioni sono stati introdotti minimi interventi di normalizzazione.

1. 1596, 26 settembre

Carona

Nasce Alessandro, figlio di Giovanni Antonio Casella del Pozzo e di Marta. Padrino al battesimo è Bernardo Solari, madrina Petrina Casella, entrambi di Carona.

APCarona, *Liber Baptizatorum Ecclesia S. Giorgi ab 1589 uoque 1680*, f. 15.

E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 183 (riassunto).

2. 1596, 8 dicembre

Campione d'Italia

Nel *Libro dei battesimi* dell'Archivio parrocchiale di Campione d'Italia (il registro va dal 1576 al 1674) è annotato il battesimo di Bernardo, figlio di Marta e di maestro Giovanni Battista Bianchi. Padrino è Giovanni Domenico «postaporta» di Bioni, madrina Barbara Priosti.

ZANELLA 1996, p. 200 (trascritto).

3. 1614-1619

Albosaggia

Secondo un memoriale iniziato tra 1660 e 1661 dal sacerdote Giovan Pietro Sertoli e continuato da altri, la cappella del Rosario nella parrocchiale di Santa Caterina è «cominciata l'anno 1614 e compita l'anno 1619 a spese della Chiesa». Gli stucchi sono descritti nelle successive visite pastorali¹ e oggi perduti. Incorniciavano un quadro con l'effigie della Beata Vergine del Rosario rimosso nel 1797².

APA, *Libro intitolato C del Parroco Cipriano Petrucci. 1727*, f. 2

CAVALLARI 1961, p. 52 (parzialmente trascritto); SOSIO 1987, p. 95 (riassunto); ZANELLA 1996, pp. 184-185 (riassunto e parzialmente trascritto).

4. 1617, 29 marzo

Carona

È battezzato Pietro Carlo, figlio di Antonio Casella detto de Fomasio. I padrini sono Antonio Casella detto de Ambrosio e Violante «uxor Mr Alexandri Casella d[ett]o de Pozo caronenses». Alessandro Casella ha quindi già sposato Violante, figlia di Pompeo Solari del Curto e Margherita Solari de Tabaco di Carona.

APCarona, *Liber Baptizatorum Ecclesia S. Giorgi ab 1589 uoque 1680*, f. 73.

E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 183 (riassunto).

5. 1617, 13 agosto

Carona

È battezzato Giovanni Battista, figlio di Gaspare Solari e Giacobina Scala, tra i padrini è presente Violante «uxor m.ri Aless.ri Casella de Poz.ones caronenses».

APCarona, *Liber Baptizatorum Ecclesia S. Giorgi ab 1589 uoque 1680*, f. 73.

¹ ASDCo, Visite pastorali, Scaglia-1624, cart. XXX, fasc. 1, c. 424: la cappella è «stucata, inaurata et depicta»; ASDCo, Visite pastorali, Carafino-1629, cart. XLII, fasc. 2, c. 121: «Sacillum fornicatum cum ornamentis operis tectorij pulchris ac inauratis» (per entrambi ZANELLA 1996, p. 186, che ipotizza come autore degli apparati Bernardo Bianchi).

² SOSIO 1987, p. 95.

6. 1619, 16 dicembre – 8 dicembre 1621

Ponte in Valtellina

Bernardo Bianchi è documentato in un contratto per gli stucchi del coro della chiesa della Madonna di Campagna a Ponte, da lavorarsi in modo «conforme al disegno dato il più bello». L'opera va terminata per la festa dell'Assunzione del 1620, «et la fabrica sia obligata a dargli tutta la Materia bisognosa per tal opra; et aiuto a farli far i ponti, et lavoratori che bisognano in aiuto loro, et stanza per alloggiare». In calce al contratto la ricevuta del saldo finale, datata 8 dicembre 1621.

NOÈ 1993, p. 65 (parzialmente trascritto); ZANELLA 1996 (citato).

7. 1620

Albosaggia

Secondo un memoriale del parroco Cipriano Petrucci, iniziato nel 1727 raccogliendo notizie e documenti più antichi³, la cappella di San Carlo in Santa Caterina «fu cominciata l'anno 1620 dal Sig.r Dottor Lorenzo Paribelli f.q. Sig.r Giacomo. La stuccatura fu fatta da M.ro Alessandro Casella, et M.ro Bernardo suo compagno⁴ per il prezzo di scudi n.o 240 comprese le colonnette di pietra macchiata. Fu dipinta da Giovan Battista Recco Pittor Comasco, et indorata dalla cornice in su per il prezzo di ducati cento. Il resto dell'indoratura fu compito il 1646 per il prezzo di tt 300 lire oltre libbre tt 14 oro. La ferrata con l'indoratura costa tt 672 lire imperiali⁵. Fu detta Capella fabricata et ornata come sopra parte in vita del sud.tto Sig.r D.r Lorenzo, e parte doppo sua morte per carico lasciato nel suo testamento⁶, dal Sig.r D.r Gio. Giacomo suo figlio, e compita finalmente il 1646 sud.to dalla Sig.ra Lucia Torelli moglie del d.tto Sig.r D.r Gio. Giacomo, come curatrice del Sig.r Lorenzo suo figlio. Il carico nel d.to testamento era di spender scudi 600⁷ benché si sia speso molto più».

³ Alla pagina numerata 250 (*recto*), nel fascio di fogli titolato «Copia del libro de legati vecchio – 1635», sono raccolte le notizie sul lascito di Lorenzo Paribelli e la chiusura del cantiere nel 1646, riassunte da Petrucci nel testo citato sopra e a loro volta copiate dal *Libro dei legati – 1635-[1644]* (APA, L. 1, ff. 3^v-4^r). Non sono purtroppo conservati i documenti a cui Petrucci attinge per ricavare i nomi degli stuccatori.

⁴ Identificato con Bernardo Bianchi da NOÈ 1993, p. 65.

⁵ La ferrata fu pagata 871 lire a mastro Giovanangelo Caij da Giovan Battista e Giacomo Paribelli, figli di Lorenzo, fra 1628 e 1630: ASSo, Notarile, vol. 3622, notaio Giovanni Baracco di Fusine, 2 ottobre 1631, f. 272 (citato in SOSIO 1987, p. 98).

⁶ Il testamento è citato in SOSIO 1987, pp. 33, 98, senza la segnatura d'archivio.

⁷ Nel *Libro dei legati – 1635-[1644]*, APA, L. 1, f. 3^v, il lascito testamentario rimonta a un totale di 650 lire imperiali, «ora che è il 1634 è stato trattenuto in mano delli heredi» probabilmente per le discussioni tra i figli sulla notevole eredità di Lorenzo Paribelli (SOSIO 1987, pp. 36-39). Dante SOSIO (1987, p. 98) riprende, probabilmente per errore, questi stessi documenti come «atto del notaio curiale Giovanni Sala del 12 aprile 1621», trascrivendo anche cifre ed anni in modo scorretto: 1648 per 1646 e 800 per 600 lire (purtroppo alcuni di questi errori passano a COPPA 1988-1989, p. 110, e da qui alla bibliografia succes-

APA, A. 2, *Libro intitolato G, 1727 – [1779]*, f. 3.

CAVALLARI 1961, p. 52 (parzialmente trascritto); SOSIO 1987, p. 97-98 (riassunto e parzialmente trascritto); COPPA 1988-1989, pp. 108-110 (citato); ZANELLA 1996, p. 189 (riassunto e parzialmente trascritto); E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 179 (riassunto e parzialmente trascritto); ALIVERTI, FELICI, NICOLI 2019, p. 141, nota 13 (citato).

8. 1622, 19 aprile

Sondrio

Bernardo Bianchi di Campione «con due suoi compagni» cominciò l'esecuzione dell'apparato decorativo a stucco, oggi perduto, della cappella del Rosario nella collegiata dei Santi Gervasio e Protasio, «et al primo d'agosto del sudetto anno fu finita di stuccare».

ASSo, Fondo Romegialli, vol. 125, ff. 87^v e 88^r.

LAVIZZARI 1620, p. 75 (trascritto); LEONI 1991, p. 232 (riassunto); ZANELLA 1996, pp. 182, 186 (riassunto e parzialmente trascritto); BORMETTI, SASSELLA 1998, p. 60, nota 88 (trascritto); VALENTI AIROLLI 2004, p. 166 (trascritto).

9. 1623, 8 marzo

Sondrio

Bernardo Bianchi «cominciò a stuccare» la cappella di San Giuseppe, giuspatronato Paravicini, nella collegiata dei Santi Gervasio e Protasio, oggi non più esistente.

ASSo, Fondo Romegialli, vol. 125, ff. 101^v e 102^r.

LAVIZZARI 1620, p. 81 (trascritto); LEONI 1991, p. 232 (riassunto); ZANELLA 1996, p. 187 (riassunto); BORMETTI, SASSELLA 1998, pp. 60-61, note 88-89 (trascritto).

siva). Nel *Libro dei legati* citato sopra – e nello stesso testo copiato dal parroco Petrucci – l'atto del cancelliere episcopale Sala è solamente richiamato (e con data 12 maggio 1621): conferma beneficio e giuspatronato per la celebrazione di due messe a settimana sull'altare della cappella di San Carlo, e nulla dice sui lavori, a quella data probabilmente già terminati.

10. 1623, 16 marzo

Sondrio

Bernardo Bianchi «cominciò ad ornare, ma sucintamente» la cappella battesimale dedicata a Sant'Antonio, oggi non più esistente, nella collegiata dei Santi Gervasio e Protasio.

APSo, *Libro dei Conti con la Chiesa, Fabrica, et Archiprebenda, con la copia della transazione seguita l'anno 1656*, B, II, 6/6, f. 8r.

LAVIZZARI 1620, p. 80 (riassunto); LEONI 1991, p. 232 (riassunto); ZANELLA 1996, p. 187; BORMETTI, SASSELLA 1998, p. 60, nota 88 (trascritto).

11. 1623, 27 settembre

Castione Andevenno

I lavoratori di Castione emigrati a Padova stipulano un contratto con dei «magistri anconae» per realizzare l'intera decorazione dell'altare maggiore. Il 28 maggio 1626 seguono quindi una donazione e una promessa di pagamento dei castionesi emigrati a Padova, da destinarsi alla realizzazione dell'ancona in San Martino⁸.

APCastione, *Conti*, Quinteretto, 1623, f. 4r.

ZANELLA 1996, pp. 187, 197-198 (trascritto); E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 201; ALIVERTI, FELICI, NICOLI 2019, p. 131 (citato); *Appendice* 2019, p. 306, n. 8 (trascritto); ALIVERTI 2020, p. 33 (citato).

12. 1624

Castione Andevenno

La data è riportata in capitali romane nel fastigio dell'altare maggiore della chiesa parrocchiale di San Martino.

COPPA 1989, pp. 108, 110 (citato); ALIVERTI, FELICI, NICOLI 2019, p. 131 (citato).

⁸ DELL'AGOSTINO 2019a, p. 92, nota 60; i documenti sono in ASSo, Notarile, b. 3957, 28 maggio 1626, e APCastione, sez. I *Parrocchia*, fald. XVIII, cart. 6, fasc. 2, 1628-1629; entrambi sono trascritti in *Appendice* 2019, pp. 307, 309, docc. 10, 13.

13. 1625, 5 maggio

Campione d'Italia

Nasce Giovanni Battista, figlio del maestro Bernardo Bianchi e della moglie Felicità, battezzato nella chiesa di San Zenone a Campione d'Italia. Padrino è maestro Isidoro Bianchi, madrina una certa Angela.

ZANELLA 1996, p. 200 (trascritto).

14. 28 maggio 1626

Castione Andevenno

Nel documento sono specificate le cifre raccolte dai castionesi emigrati a Padova per l'erigendo edificio di San Martino e, in particolare, per l'ancona appena costruita. Tra i testimoni alla stesura sono presenti i maestri luganesi Marco figlio di Pietro Solari (verosimilmente lo stesso maestro Marco che lavora l'anno successivo alle nicchie per i busti reliquiari accanto all'altare maggiore: cfr. doc. 17) e Antonio Scala, forse coinvolti all'interno della fabbrica.

ASSo, Notarile, b. 3957, notaio Giovanni Stefano Perario, 28 maggio 1626.

Appendice 2019, p. 307, n. 10 (trascritto); DELL'AGOSTINO 2019a, p. 68 (riassunto e parzialmente trascritto).

15. 1626, 12 novembre – 1627, 26 settembre

Fusine

Nella «Lista del speso» compilata dal 12 di novembre 1626 da Giovanni Antonio Ronco, priore della scuola del Santissimo Rosario, è presente il rendiconto dei lavori per la cappella della confraternita in San Lorenzo. I pagamenti per «il stuccatore con due compagni» sono gestiti da Giovanni Pietro figlio di Rodolfo Baracco. La prima spesa viva risale al 17 novembre, quando sono acquistate 14 «staia» di polvere di marmo. Il nome del principale artista coinvolto nell'impresa, «Ms.r Alessandro stuccatore» compare per la prima volta l'8 dicembre per un pagamento di sole 10 lire «a bon conto della sua mercede» per la cappella del Rosario, segno che i lavori sono almeno iniziati. Seguono altri pagamenti agli stuccatori, senza più specificare il nome di Alessandro, il 20 dicembre (13 lire e 6 sol-

di), il 30 aprile (5 ducaton), il 31 maggio (18 lire e 8 soldi), il 3 luglio (207 lire) e il 26 settembre (150 lire) 1627. Si comprano anche calcina della Valmalenco (152 pesi e 7 libbre, il 3 aprile 1627) e chiodi (14 maggio 1627).

È stato ipotizzato da Daniela Zanella che tra i due compagni dello stuccatore ci sia Bernardo Bianchi.

COPPA 1985a, p. 164 (riassunto e parzialmente trascritto); 1988-1989, p. 110 (riassunto e parzialmente trascritto); ZANELLA 1996, pp. 190-192, 194 (trascritto); COLOMBO 1998, p. 244 (citato); COPPA 1998, p. 182 (citato); E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, pp. 179, 199-200 (riassunto e parzialmente trascritto); VENTUROLI 2009 (parzialmente trascritto); ALIVERTI 2020, pp. 36-37 (citato e parzialmente riprodotto).

16. 1627

Fusine

La data è segnata in un cartiglio sulla lesena di sinistra nella cappella del Rosario nella chiesa parrocchiale.

COPPA 1985a, p. 162 (citato); 1988-1989, p. 110 (citato).

17. 1627, 19 dicembre – 1629, 16 aprile

Castione Andevenno

In una lista di spese sostenute per il cantiere della chiesa di San Martino sono ricordati dei pagamenti agli stuccatori «per il ritocco fatto attorno alle sante reliquie L 126 s 4» e a «mastro Marco per giornate 2 fatte per detti reliquiari L 7» (entrambi il 19 dicembre 1627); «al ferraro di Morbegno per saldo delle ferate de reliquiari et de 4 ruzzelle [rondelle, verosimilmente le cerniere per le inferiate] di ferro L 80 delle quali 44 si ha sborsato mese di agosto [1627]» (5 gennaio 1628); «speso in molte foglie d'oro per indorare il stucco intorno ai reliquiari L 40» (1 aprile 1628); «per indorare il stucco de reliquiari L 45 s 2» (22 aprile 1628); ci sono poi elencati i costi di alcune assi lunghe «passa 3 di peggio», verosimilmente pino, e per il loro trasporto (23 gennaio) a ridosso, e quindi forse da connettere, al pagamento per i lavori in stucco alla Cappella di San Carlo (16 febbraio e 16 aprile 1629), in un resoconto da ritenersi conclusivo (cfr. doc. 27). In chiusura della

stessa lista, alla data del 16 aprile 1629, sono elencate le spese per il «lavello dell'acqua santa»: una caparra (36 lire e 16 soldi), un pagamento (59 lire e 12 soldi) e una somma «per condotta e spesa in piantarlo etc.» (28 lire e 8 soldi). Il lavello è da riconoscersi in quello della sagrestia meridionale della chiesa⁹.

APCastione, Registri amministrativi, A4, 1627-1629, ff. 6r-8r.

ALIVERTI, FELICI, NICOLI 2019, pp. 131-132 (riassunto e parzialmente trascritto); DELL'AGOSTINO 2019a, p. 72 (riassunto e parzialmente trascritto); *Appendice* 2019, pp. 309-310, n. 12 (trascritto).

18. 1628, 22 marzo

Fusine

Nella «lista C» delle spese fatte per la Confraternita del Rosario, risulta che gli stuccatori sono stati pagati 13 lire e 16 soldi per i lavori di doratura e coloritura nella cappella del Rosario in San Lorenzo. Il 29 dello stesso mese al milanese Guglielmo Bossio sono date 172 lire e 8 soldi per aver comprato a Milano l'oro «per indorar la Capella». In quegli stessi giorni, ma sul foglio non è specificata la data, a Silvestro Tamberllo sono dati pochi spicci per comprare della calcina a Sondrio che il «pittore» dovrà usare insieme ai colori. L'artista è il comasco Cristoforo Caresana, pagato il 10 aprile 220 lire e 2 soldi per le pitture «fatte intorno alla Capella» e, successivamente (il 16 giugno), «per cappara di far il quadro del Sant.mo Rosario»¹⁰.

ZANELLA 1996, pp. 190-192, 196 (trascritto).

19. 1628, 4 aprile

Fusine

Nella «lista C» delle spese fatte per la Confraternita del Rosario, sono segnalati 12 soldi di polvere di marmo comprata «dalla Giesa di Caiolo» per fare lo stucco «per raccomandar le statue quali erano

⁹ DELL'AGOSTINO 2019a, p. 72, fig. 13.

¹⁰ Le spese per il quadro del Caresana, consegnato nel giugno 1629, sono elencate nella «Lista D» dello stesso registro: sono riportate e commentate in COPPA 1988-1989, pp. 31-32.

rotte» forse a seguito delle attività di indoratura e coloritura sui rilievi della cappella del Rosario in San Lorenzo¹¹.

COPPA 1985a, p. 164 (parzialmente trascritto); COPPA 1988-1989, p. 110 (parzialmente trascritto); ZANELLA 1996, p. 197 (trascritto).

20. 1628, 10 aprile

Fusine

Nella «lista C» delle spese fatte per la Confraternita del Rosario, risulta che l'artista comasco Cristoforo Caresana è stato pagato 220 lire e 2 soldi per le pitture «fatte intorno alla Capella» del Rosario in San Lorenzo.

ZANELLA 1996, p. 197 (trascritto).

21. 1628, 10 ottobre

Carona

È battezzato Carlo Francesco, figlio di Alessandro e Violante Casella. Tra i padrini c'è Felicità, moglie di Bernardo Bianchi.

APCarona, *Liber Baptizatorum Ecclesia S. Giorgi ab 1589 uoque 1680*, f. 113.

E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 188 (riassunto).

22. 1628, 12 novembre

Castione Andevenno

Il curato di Castione Giovanni Paravicini e Giovanni Stefano Perario, «deputato da gli huomini di Castione abitanti a Padoa» promettono di pagare i maestri stuccatori Bernardo Bianchi e Alessandro Casella «per l'opera dell'ancona di San Carlo» tra Natale e carnevale prossimi. La spesa totale accordata

¹¹ Il documento, letto solo parzialmente, ha fatto pensare (COPPA 1988-1989, p. 110) a una contemporaneità dei due cantieri.

per i lavori è stata di 300 scudi con l'aggiunta di 12 scudi «comandati dal molto reverendo curato d'Albosaggia per certe cose fatte che non erano nell'accordio»¹².

APCastione, sez. I Parrocchia, fald. XVIII, cart. 6, fasc. 2, 1628-1629.

DELL'AGOSTINO 2019a, p. 92, nota 60 (citato); *Appendice* 2019, p. 309, n. 13 (trascritto).

23. 1628

Castione Andevenno

La data, coperta ma leggibile nell'incisione tracciata nella materia grazie alla visione ravvicinata possibile dai restauri attualmente in corso, è in capitali romane.

24. 1628

Chiuro

La data, riemersa con i restauri del 2018, è incisa sul basamento della statua di *San Carlo* nella facciata del santuario della Beata Vergine della Neve e di San Carlo a Chiuro¹³.

25. 1628

Sondalo

Gaspare Aprile e Antonio Casella collaborano per la ricostruzione della chiesa parrocchiale di Sondalo.

SALA 1978, p. 11 (riassunto e parzialmente trascritto); BORMETTI 1998b, p. 150 (riassunto e parzialmente trascritto).

¹² ZANELLA 1996, p. 199, segnala un «foglio volante» conservato nell'Archivio Parrocchiale di Castione con data del 12 novembre in cui sono riportati gli stessi dati qui elencati, ma in cui legge un «Fu terminata l'opera 1629 16 Febraro».

¹³ Come per Castione Andevenno, anche in questo caso devo l'informazione a Giorgio Baruta, che si è occupato dei restauri della facciata e del presbiterio del santuario di Chiuro nel 2018.

26. 1629, 24 gennaio – 18 giugno

Castione Andevenno

In una lista di spese sostenute per il cantiere della parrocchiale di San Martino il 24 gennaio si elencano 188 lire e 6 soldi imperiali «alli stuccatori a conto dell'indoratura dell'ancona di San Martino». Il 18 giugno sono elencati 452 lire e 10 soldi imperiali da scuotere «dalla Borsa di San Carlo imprestati per pagar li stucadori».

APCastione, Conti, Quinteretto, 1623, 1623-1629, ff. 11^v, 13^v.

ZANELLA 1996, p. 198 (trascritto); DELL'AGOSTINO 2019a, pp. 72, 92, nota 60 (citato); *Appendice* 2019, p. 306, n. 8 (trascritto).

27. 1629, 15 febbraio – 4 giugno

Castione Andevenno

Il 15 febbraio i maestri stuccatori dichiarano di aver ricevuto dal curato di Castione e dal deputato della chiesa di San Martino Giovanni Stefano Perario 100 scudi, cioè 650 lire imperiali. Il pagamento è ritirato da Bernardo Bianchi, al quale si alloga un ulteriore pagamento di 100 lire imperiali dal «Castion mercante in Sondrio». Seguono altri pagamenti: 376 lire e 12 soldi imperiali sono ritirati da Casella il 16 aprile; 76 lire dallo stesso nei giorni precedenti; il 4 giugno entrambi i maestri ricevono i denari mancanti per un totale di 1370 lire e 17 soldi imperiali.

APCastione, sez. I Parrocchia, fald. XVIII, cart. 6, fasc. 2, 1628-1629.

DELL'AGOSTINO 2019a, p. 72 (riassunto); *Appendice* 2019, p. 307, 309, n. 13 (trascritto).

28. 1629, 18 giugno

Castione Andevenno

In un rendiconto delle spese fatte per la chiesa di San Martino al curato di Castione sono segnalati lire 452 e 10 soldi utilizzati per pagare «li stucadori».

APCastione, Conti, Quinteretto, 1623, 1623-1629, f. 13^v.

ZANELLA 1996, pp. 198-199 (trascritto); DELL'AGOSTINO 2019a, pp. 72, 92, nota 60 (citato); *Appendice* 2019, p. 306, n. 8 (trascritto).

29. 1629, 9 luglio

Chiuro

Nella relazione descrittiva stesa durante la visita pastorale del vescovo di Como Lazzaro Carafino nella chiesa della Beata Vergine della Neve e di San Carlo, di nuova costruzione, sono citati gli ornamenti a stucco della cappella maggiore e le tre statue in facciata con la *Vergine con il Bambino*, *San Carlo* e *Sant'Andrea*; non è ancora terminata la costruzione delle due cappelle laterali.

ASDCo, Visite pastorali, busta XLIII, fasc. 2, f. 60.

RAINOLDI 2009, pp. 17-18, 172-173, n. 2 (trascritto).

30. 1629, agosto

Grosio

Nella relazione descrittiva stesa durante la visita pastorale del vescovo di Como Lazzaro Carafino nella chiesa di San Giorgio a Grosio, la cappella di Sant'Antonio è: «A parte Evangelij extra chorum sacellum fornicatum cum ornamentis operis tectorij cum altare sub titulo S. Antonij».

ASDCo, Visite pastorali, busta XLIII, fasc. 2.

COPPA 1985a, p. 162 (trascritto).

31. 1633, 7 dicembre

Sondrio

Sono rilevate a Giovan Battista Sertoli, come creditore verso la Fabbrica dei Santi Gervasio e Protasio di Sondrio, 231 lire (su un totale di 431) per i lavori svolti nella chiesa nell'aprile 1631 e già anticipati a Bernardo Bianchi «stuccatore delle Capelle del Rosario, e S. Giuseppe» dall'arciprete Giovanni Antonio Paravicini. La nota di spesa è piuttosto complessa ma, se interpreto bene, il pagamento a Bianchi è fat-

to dall'arciprete Giovanni Antonio Paravicini perché Giovan Battista Sertoli possa cedere temporaneamente il suo credito alla parrocchia di Castione.

APSo, cat. 2, gru. 7, n. 9, *Credito dell'arciprete e suo fratello Francesco di Sondrio verso la collegiata plebana et parrocchiale di Sondrio per spese fatte*, f. 8r¹⁴.

32. 1633-1634

Vervio

Il nome di Alessandro Casella è riportato nella contabilità della chiesa di Sant'Ilario del 1633-1634 dove, insieme a quello di «2 garzoni di mastro Alessandro di buona mano», lavora alla «cornice della chiesa e dell'altare di San Giacomo»: la prima evidentemente la parete di fondo del presbiterio, il secondo è perduto nei successivi restauri dell'edificio. Il totale versato a Casella è di 143 lire e 20 soldi. Segue un altro pagamento nel 1639, ritirato da Bernardo Bianchi (cfr. doc. 38).

APV, Libro intitolato *Monte di Pietà*, ff. 95v-96r.

BORMETTI 1998b, p. 152 (riassunto e parzialmente trascritto).

33. 1634, 17 agosto

Torino

Nel registro delle spese del tesoriere Carlo Cardazzo è segnalato che «Allo Scultore mr. Aless.ro Casella L. 12 per comprar verzelle di ferro, et altre cose per far due statue di gesso per serv[izi]o della vigna di Madama R.».

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, f. 24.

¹⁴ La notizia è trascritta anche in un appunto di Battista Leoni: FBL, Sezione III, Schede autografe, *Bianchi Bernardo*.

34. 1634

Sacco di Cosio

La data «1634» è graffita sull'intonaco della parete esterna della sagrestia della chiesa parrocchiale di Sacco di Cosio e sta probabilmente ad indicare la data di erezione della sala.

35. 1635, 17 marzo

Sondrio

Gli stuccatori Bernardo Bianchi e Alessandro Casella ritirano un credito di 20 ducaton per il capomaestro Antonio Casella per lavori svolti nella collegiata dei Santi Gervasio e Protasio.

APSo, Prebenda, 2.7.7, f. 16r.

BORMETTI, SASSELLA 1998, p. 63, nota 96 (riassunto ma senza segnalare la fonte); ROMERI 2013, p. 86, nota 23 (trascritto).

36. 1637, 4 luglio

Torino

Nei registri dell'Archivio della Confraternita di Sant'Anna dei Luganesi di Torino (*Ordinati e verbali*, II, fasc. 1, f. 7r) è segnalato un pagamento ad Alessandro Casella per gli stucchi «che eso fa a la Capella» della compagnia di Sant'Anna dei luganesi in San Francesco¹⁵.

SIMONA 1932, pp. 51-52 (trascritto); 1933, p. 14 (trascritto); TAMBURINI, GIGLI 1978, p. 293 (riassunto); COLOMBO 1998b (riassunto); M. V. Cattaneo, in CATTANEO, OSTORERO 2006, p. 44, nota 42 (parzialmente trascritto); CATTANEO 2011, p. 145 (citato); MOLLISI 2011, p. 208 (citato).

¹⁵ «Per la giusta della fatura della Capella per il stucho che e fato et si è da fare per compir la capella» si dà incarico a Cristoforo Capodoro (ACSALTO, *Ordinati e verbali*, II, fasc. 1, f. 7r; M. V. Cattaneo, in CATTANEO, OSTORERO 2006, p. 45). Per l'aspetto originale della cappella alcune ipotesi in DI MACCO 1992, p. 27.

37. 1639, 9 gennaio

Torino

Nei registri dei mandati relativi ai conti di fabbriche e fortificazioni sono elencate le spese sostenute tra il novembre e il dicembre 1637 per il funerale di Vittorio Amedeo I. Tra le voci ci sono quelle relative al pagamento di Alessandro Casella «Scultor», retribuito 214,4 lire per l'esecuzione di sette statue in stucco, allo «stuccator» Gabriele Casella 280 lire per otto statue e allo «Stuccator» Carlo Solaro per lavori sulle statue 64 lire. 31,18 lire sono state sborsate per «Garzoni che fan servito a stuccator».

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.

F. Varallo, in *Feste Barocche* 2009, p. 90, n. II.7 (trascritto); DELL'OMO 2016, p. 107 (citato); GATTONI 2018, p. 316 (citato).

38. 1639

Vervio

Bernardo Bianchi riceve un pagamento di 9 lire e 6 soldi «per la mano dell'oro» data agli stucchi realizzati negli anni precedenti in Sant'Ilario dalla bottega di Alessandro Casella.

APV, Libro intitolato *Monte di Pietà*, c. 91r.

BORMETTI 1998b, p. 152 (riassunto e parzialmente trascritto).

39. 1640

Chiuro

La data è incisa sotto la mensola di San Sebastiano nella parte sinistra della cappella di San Giuseppe, di patronato Quadrio, nella chiesa della Beata Vergine della Neve e di San Carlo.

COPPA 1985a, p. 170 (citato come 1650); COPPA 1998, p. 189 (citato come 1650)¹⁶; RAINOLDI 2009, p. 87, nota 171 (trascritto, ma come 1640).

¹⁶ In entrambi i casi la studiosa ricorda erroneamente la data sulla statua di San Rocco.

40. 1642

Inorio

Sulle mensole che reggono i putti ai lati dell'allestimento decorativo, Alessandro Casella firma e data gli stucchi della Madonna del Carmine: «ALESSAN | DRO C | ASELA | CHARO | NA . VA | LE LUG | ANO [S] | CHU[L]T | OR».

E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 180 (trascritto); TERUGGI 2014a, p. 112 (trascritto).

41. 1646, 19 e 24 agosto

Torino

L'intendente Baldassarre Pansoia salda «alli sig.ri Pompeo et Francesco fratelli Bianchi» per «stuccare il volto della stanza della guerra esistente in d[ett]o Valentino» 406 lire d'argento su un totale di 1800 promesse. I due artisti firmano la ricevuta del denaro sul *verso* dello stesso foglio il 24 agosto.

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

42. 1646, 9 settembre

Torino

Baldassare Pansoia notifica un pagamento di «lire novantaquattro d'argento da soldi venti l'una al sig.r Allessandro Casella al quale si fanno dare a conto delle porte di stuchi, che deve fare nella stanza delle rose et Gigli». La notula è firmata da Pietro Antonio Palliero, mentre sul *verso* dello stesso foglio è firmata la ricevuta da «Alisandro Chasella».

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

VICO 1858, p. 136 (parzialmente trascritto).

43. 1646, 22 e 23 ottobre

Torino

Baldassarre Pansoia notifica un pagamento di 100 lire d'argento ad Alessandro Casella «à conto delle porte che deve fare con figure di stucho entro alle stanze delle Rose et quella delli Gigli». La notula è firmata da Pietro Antonio Palliero, mentre sul *verso* dello stesso foglio il giorno successivo è firmata la ricevuta da «Alisandro Chasella».

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

VICO 1858, p. 136 (parzialmente trascritto, ma come 11 ottobre).

44. 1646, 15 novembre

Torino

Baldassarre Pansoia notifica un pagamento di 100 lire d'argento ad Alessandro Casella «a conto delle porte che fa al Vallentino, nelle stanze della Guerra, Rose, Gigli, et stanza Verde». La notula è firmata da Pietro Antonio Palliero, mentre sul *verso* dello stesso foglio è firmata la ricevuta da «Alisandro Chasella».

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

VICO 1858, p. 136 (parzialmente trascritto).

45. 1646, 2 e 17 dicembre

Torino

Baldassarre Pansoia notifica un pagamento di 506 lire d'argento ad Alessandro Casella «per haver fatto dodici porte con figure di stucho, fioraggi, arabeschi, trofei, et vasi nelle stanze del Vallentino». La nota è firmata da Pietro Antonio Palliero, mentre sul *verso* dello stesso foglio il 17 dicembre è firmata la ricevuta da «Alisandro Chasella». In allegato un foglio, datato sempre 2 dicembre, con un calcolo più preciso per i lavori: le porte sono 3 per ognuna della 4 stanze, della Guerra, Verde, delle Rose e dei Gigli. Per esse lo stuccatore ha già avuto 294 lire d'argento su un totale preventivato di 800 lire.

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

VICO 1858, p. 137 (parzialmente trascritto); SIMONA 1933, p. 27 (parzialmente trascritto).

46. 1646

Carona

Alessandro Casella firma e data gli stucchi del presbiterio della Madonna d'Ongero ai piedi della statua di *Davide* sopra l'altare maggiore: «ALESANDER CASELA EX | PIETATE HOC OPUS | INTERNUM FECIT 1646».

SIMONA 1949, p. 47 (trascritto); VIALE 1949, pp. 315 (trascritto); COPPA 1985a, pp. 162, 182, nota 4 (trascritto); COPPA 1989, p. 108 (citato); L. Damiani Cabrini, in *Seicento* 1996, p. 132, n. 18 (citato); E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, pp. 180, 227 (trascritto e riprodotto).

47. 1647, 5 e 11 giugno

Torino

Baldassarre Pansoia notifica un pagamento di 100 lire d'argento ad Alessandro Casella «a' conto delli lavori di stucco che farà alla soffitta della stanza della Caccia». A questo è aggiunto: «Anche sono per lavori di stucco che deve far alla stanza detta della Magnificenza». La nota è firmata da Pietro Antonio Palliero, mentre sul *verso* dello stesso foglio l'11 giugno è firmata la ricevuta da «Alisandro Chasella».

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

VICO 1858, p. 137 (parzialmente trascritto); VIALE 1949, p. 268, (riassunto e parzialmente trascritto); *Schede Vesme* 1963, p. 281 (parzialmente trascritto); GRISERI 1967, pp. 142-143, nota 24 (riassunto); S. M. S. Cammarata, in CAMMARATA, TESTA 2018, p. 49 (citato).

48. 1647, 10 settembre e 7 ottobre

Torino

Baldassarre Pansoia notifica un pagamento di 352 lire d'argento ad Alessandro Casella «a' conto delli lavori di stucco che fa nel corrente Anno al soffitto della stanza del negozio». La nota è firmata da Pietro Antonio Palliero, mentre sul *verso* dello stesso foglio il 7 ottobre è firmata la ricevuta da «Alisandro Chasella».

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

VICO 1858, p. 137 (parzialmente trascritto); VIALE 1949, p. 268 (riassunto e parzialmente trascritto); GRISERI 1967, pp. 142-143, nota 24 (riassunto).

49. 1647, 15 e 17 ottobre

Torino

Baldassarre Pansoia notifica un pagamento di 250 lire d'argento ad Alessandro Casella «a' conto di lavori di stucco che fà attorno al soffitto della stanza del negozio». La notula è firmata da Pietro Antonio Palliero, mentre sul *verso* dello stesso foglio il 17 ottobre è firmata la ricevuta da «Alisandro Chasella».

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

VIALE 1949, p. 268 (riassunto e parzialmente trascritto); BERNARDI 1961, p. 136 (riassunto).

50. 1647, 26 novembre

Torino

«Il Sig.r Allessandro Casella m.ro Stuccadore ha d'haver per il soffitto di stuchij fatto nell'anno corrente 1647 al Vallentino nella stanza del negozio Duc[at]oni quattrocento et cinquanta effettivi per patto aggiustato quali a L. 4 per Ducatone» per una somma totale di 1800 lire d'argento. Nella parte sottostante del foglio è aggiunta, evidentemente in un secondo tempo, la somma di 702 lire già data dal tesoriere Pansoia divisa in questo modo: «per ordine delli 5 giugno 1647 L. 100», il 10 settembre dello stesso anno 352 lire, il 15 ottobre 250; «Resta havere L. 1098». Il conto è firmato da Pietro Antonio Palliero.

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

51. 1647, 26 novembre e 18 maggio 1648

Torino

Baldassarre Pansoia notifica «al Sig.r Allessandro Casella m.ro Stuccadore la somma di lire mille e novanta otto di argento da soldi venti l'una dovutegli per resto delli Denari 450 effettivi accordateli per fare di stucchi il soffitto della stanza del Negozio» al Valentino. La notula è firmata da Pietro Antonio Palliero, mentre sul *verso* dello stesso foglio il 18 maggio 1648 «Alisandro Chasela stuchatore» firma una ricevuta per le 702 lire mancanti al totale di 1800 che è la cifra pattuita per i lavori sulla volta della stanza.

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

52. 1648, 29 e 30 aprile

Torino

Baldassarre Pansoia notifica un pagamento di 300 lire ad Alessandro Casella «a' conto delli lavori di stucco che deve fare in questo Anno atorno alle d[ett]e fabriche nel soffitto della Camera della Caccia». A questo è aggiunto: «Anche sono per lavori di stuccho che deve far alla stanza detta della Magnificenza». La nota è firmata da Pietro Antonio Palliero, mentre sul *verso* dello stesso foglio il giorno seguente è firmata la ricevuta da «Alisandro Chasella».

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

VICO 1858, p. 137 (parzialmente trascritto); BERNARDI 1961, p. 136 (riassunto); GRISERI 1967, pp. 142-143, nota 24 (riassunto).

53. 1648, 30 maggio e 6 luglio

Torino

Baldassarre Pansoia notifica un pagamento di 45 lire d'argento Bernardo Bellino «ferratiero» per i sostegni in ferro utilizzati nella fabbrica del Valentino tra cui «quindici lame» e «venti braghettoni rotonde quali si sono impiegate nel mischio fatto per sostenere il soffitto di stuccho che si fa nella Camera della Munificenza». La nota è firmata da Pietro Antonio Palliero, mentre sul *verso* dello stesso foglio il 6 luglio è firmata la ricevuta da Bellino. In un secondo foglio allegato e datato 30 maggio è presente l'elenco preciso di ogni singolo pezzo di ferro comprato dal mastro ferraio, compreso «il cerchio che deve reger il soffitto di stuchi che si fa nella camera della Magnificenza del d[ett]o Valentino.

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

54. 1648, 7 e 9 agosto

Torino

Baldassarre Pansoia notifica un pagamento di 400 lire ad Alessandro Casella «a' conto delli stucchi che fà alla stanza della munificenza per finire il soffitto». La nota è firmata da Pietro Antonio Palliero, mentre sul *verso* dello stesso foglio il 9 agosto è firmata la ricevuta da «Alisandro Chasella stuchatore».

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

VICO 1858, p. 137 (parzialmente trascritto); GRISERI 1967, pp. 142-143, nota 24 (riassunto).

55. 1648, 21 e 22 ottobre

Torino

Baldassarre Pansoia notifica un pagamento di 200 lire d'argento ad Alessandro Casella «a' conto delli lavori di stucco che fà nel soffitto della stanza della munificenza». La nota è firmata da Pietro Antonio Palliero, mentre sul *verso* dello stesso foglio il giorno seguente è firmata la ricevuta da «Alisandro Chasella stuchatore».

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

VICO 1858, p. 137 (parzialmente trascritto); VIALE 1949, p. 268 (riassunto e parzialmente trascritto); GRISERI 1967, pp. 142-143, nota 24 (riassunto).

56. 1648, 8 e 13 novembre

Torino

Baldassarre Pansoia notifica un pagamento di 300 lire d'argento ad Alessandro Casella «a' conto delle L. 1800 accordatili per il soffitto di stucchi, che fa al detto Vallentino nella stanza della Munificenza». La nota è firmata sul *recto* da Pietro Antonio Palliero e sul *verso*, il 13 novembre, da «Alisandro Chasella stuchatore».

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale, n. 2.

57. 1648, 7 e 15 dicembre

Torino

Baldassarre Pansoia notifica un pagamento di 600 lire d'argento ad Alessandro Casella «al quale si fanno dare per compimento di L. 1800 simili valuta de Ducatoni 450 da L. 4 caduno che gli erano dovuti per il soffitto de stucchi fatto nella stanza della manifidenza che è nel d[ett]o Valentino nell'anno corr[ent]e conforme al conto qua allegato». Sono quindi elencati in una colonna a sinistra i pagamenti pronosticati, cioè 450 lire in quattro rate, nella colonna di destra i pagamenti avvenuti: il 29 aprile 300 lire, il 7 agosto 400, il 7 novembre 200 più 300 per un totale di 1200 lire; «resta havere L. 600» per cui «si è spedito ordine sotto il giorno d'oggi», cioè il 7 dicembre 1648. Sul retro del foglio Casella firma invece una ricevuta di 362 lire alla data del 15 dicembre. Sul *recto* in alto a sinistra è segnato «Copia».

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, *Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale*, n. 2.

58. 1648, 7 dicembre

Torino

Baldassarre Pansoia notifica un pagamento di 600 lire d'argento ad Alessandro Casella «al quale si fanno dare per compimento di L. 1800 simili valuta de Ducatoni 450 da L. 4 caduno, che gli erano dovuti per il soffitto de stucchi fatto nella stanza della magnificenza, che è nel pred[ett]o Valentino nell'anno corrente conforme al conto quà allegato». Sul *recto* in alto a sinistra è segnato «Copia».

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, *Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale*, n. 2.

59. 1648

Carona

La data appare in un cartiglio nel gruppo con l'*Immacolata*, *San Giorgio* e *San Michele* nella controfacciata della Madonna dell'Ongero di Carona: IBI O VIRGO MARIA HOC TEMPLIJ | PIJ CARONENSES DEDICARU[n]T | UT HOC SEMPER | AB IPSIS LAUDERIS | 1648.

SIMONA 1949, p. 49, n. 41 (citato); COPPA 1989, p. 108 (citato); E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 227 (trascritto).

60. 1649, 7 e 10 maggio

Torino

Alessandro Casella confessa di avere avuto da Baldassarre Pansoia, «Te[sorie]re della Casa di M[adama] R[eale] et del danaro della fabrica del Valentino la somma di lire Cento d'arg[ent]o da pezzi 20 l'una, quali sono a buon conto d'ordine del s.r Pietro Antonio Palliero sovra Intendente della sud.a fabrica delli 7 dicembre 1648 di L. 600, datemi per resto de stucchi fatti in dett'anno alla Stanza detta Magnificenza in esso Valentino». Dopo la firma di Casella è aggiunta un'ulteriore notula, anch'essa firmata dallo stuccatore, datata 10 maggio, con l'aggiunta di altre 100 lire sempre a integrazione del pagamento di 600 lire d'argento di dicembre.

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Feudalità, art. 809, *Titoli e scritture riguardanti il Valentino Reale*, n. 2.

61. 1650

Torino, 20 maggio

«Allo stuccatore Aless.ro Casella L. 50 a c[ont]o dello stucco attorno la pittura del S. Sudario sotto il volto del salone in Castello».

ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Registri relativi ai conti fabbriche e fortificazioni, art. 201, *Mandati di pagamento*, n. 2, 1634-1650, c. 185.

VIALE 1949, p. 335, nota 12 (trascritto); *Schede Vesme* 1963, p. 281 (trascritto).

62. 1654, 27 ottobre

Chiuro

Nella relazione descrittiva stesa durante la visita pastorale del vescovo di Como Lazzaro Carafino nella chiesa della Beata Vergine della Neve e di San Carlo, sono citati gli elementi «elegantèr sculptum» del presbiterio e quelli, «elegantèr sculptae», delle due cappelle laterali di San Giuseppe e San Francesco.

ASDCo, Visite pastorali, busta XLIII, fasc. 3, p. 167.

RAINOLDI 2009, pp. 32, 176, n. 6 (trascritto).

63. 1656, 14 maggio

Carona

Anna Maria, l'ultima «filia Alessandri Casella omnes de Carona», è citata nella registrazione del battesimo, avvenuto nella parrocchiale di Carona, della figlia di Giacomo Antonio Scala e Caterina Aprile. Pur molto rovinato e solo parzialmente leggibile, il documento testimonia che Alessandro a questa data fosse ancora in vita.

APCarona, *Liber Baptizatorum Ecclesia S. Giorgi ab 1589 uoque 1680*, p. 217.

E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 185 (riassunto).

64. 1657, 27 gennaio

Carona

Carlo Francesco, figlio di Alessandro Casella, è documentato per la prima volta come orfano di padre, segno che la morte dello stuccatore deve essere avvenuta tra il maggio 1656 e il gennaio del 1657.

APCarona, *Liber Baptizatorum Ecclesia S. Giorgi ab 1589 uoque 1680*, p. 219.

E. Agustoni, in BIANCHI, AGUSTONI 2002, p. 185 (riassunto).

65. 1660, 10 dicembre

Torino

Carlo Casella è pagato 900 lire d'argento per gli stucchi realizzati nella sala della Caccia «et apartamento verso mesa notte quale era già cominciata dal fu suo padre e da lui fornita come per sua promessa dell'ultimo agosto 1660».

MONES 2004, p. 371 (trascritto); MOLLISI 2011, p. 211, nota 41 (riassunto).

66. 1676, 19 dicembre

Colletto di Pinerolo

Carlo Casella confessa di aver ricevuto in pagamento «per le mani del illustrissimo Signor conte Porporatto la somma di livre 233.6.8 quali sono per la sua tersa parte del'ancona de l'altare della Madona Santissima del Colletto».

CIFANI, MONETTI 2005, p. 461.

67. 1677, 31 Marzo

Pinerolo

«Capitulatione da osservarsi trà l'Illustrissimo Signor Conte Gaspare Alessandro Purpurato, et mastro Carlo Casella per la construtione dell'anchona della capella di detto Signor Conte nel chiesa del Villar di Basse». In essa Casella «s'obliga di construer dett'anchona di stucco di marmore, machiaferro, è calci-

na conforme al disegno da lui sottoscritto et da detto Signor Conte del canto sinistro in quanto al ancona, et nelli angoli conforme al detto disegno del canto destro et fornirà tutte le materie». Inoltre Casella «stabilirà anche il cornicione al disopra di detta capella et fuori essa, et vi farà l'arma di detto Signor Conte sostenuta da due putini, et farà anche li capitelli quanto dura detta capella et fornirà anche le materie come l'ornamento fuori di detta capella». Il committente pagherà per il lavoro e i materiali in questo modo: un terzo in anticipo, uno a metà d'opera, e l'ultimo terzo al collaudo. Il pagamento totale sarà di 200 lire.

La ricevuta del pagamento è firmata da Casella il 15 dicembre dello stesso anno.

CIFANI, MONETTI 2005, p. 461.



1. Antonino Parentani (affreschi),
Impresa di Bartolomeo Rusca (stucchi), 1610-1612.
Chiusa di Pesio, Certosa, volta del presbiterio



2. Giovanni Andrea Biffi (?) (stucchi),
Giovanni Mauro della Rovere detto il Fiammenghino (affreschi), 1581-1595 circa. Milano, San'Angelo, volta della cappella di San Francesco



3. Giovanni Battista Panigate (stucchi), 1601 circa. Vicolungo, Santa Maria delle Grazie ai Palazzi, volta del presbiterio

4. Stuccatore vicino a Francesco Brambilla (stucchi), Simone Peterzano (affreschi), 1590-1591 circa. Milano, Sant'Angelo, volta della cappella di Sant'Antonio

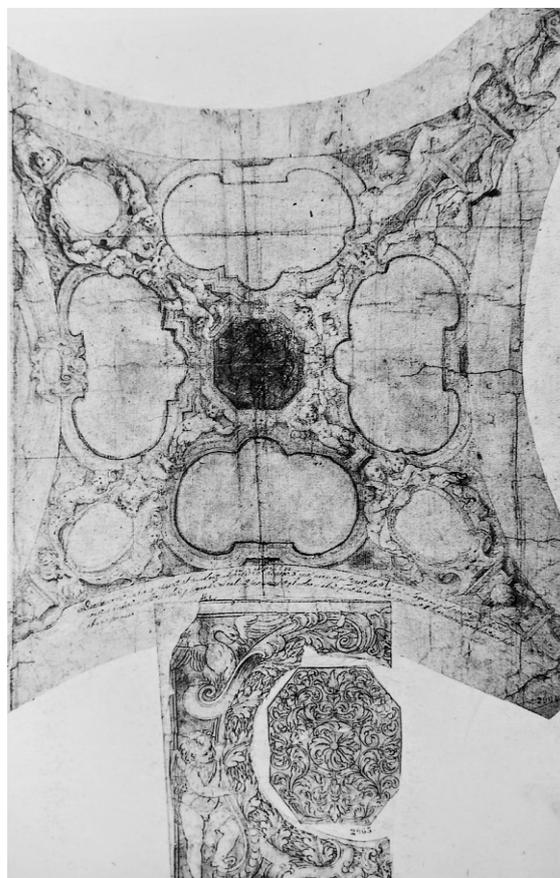




5. Francesco Sala (?),
su disegni di Camillo
e Giulio Cesare
Procaccini (stucchi),
1588-1595 circa.
Milano, Sant'Angelo,
volta della cappella di
San Diego d'Alcalà



6. Giovan Battista
Crespi detto il
Cerano, 1602 circa.
Milano, Santa Maria
presso San Celso,
volta



7. Giovan Battista Crespi detto il Cerano, partito decorativo con putti, 1602 circa. Milano, Santa Maria presso San Celso, volta

8. Panfilo Nuvolone e collaboratori (stucchi e affreschi), 1614-1617. Milano, Sant'Angelo, volta della cappella di San Michele Arcangelo

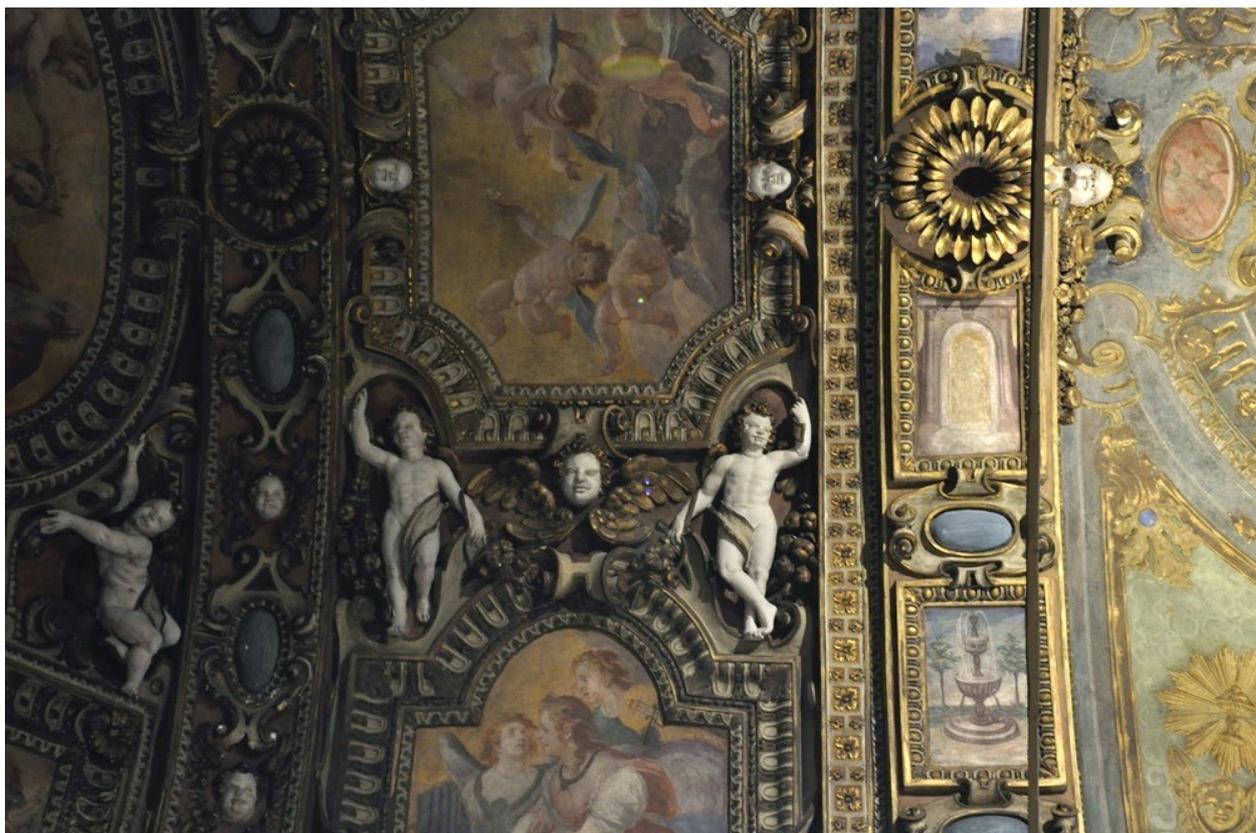
9. Panfilo Nuvolone, *Studio di decorazione per una volta*, 1614 circa. Milano, Biblioteca Ambrosiana



10-11. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (stucchi), 1619-1621. Ponte in Valtellina, Santa Maria di Campagna, volta del presbiterio



12-14. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, dettagli dell'apparato decorativo in stucco con putti, cartiglio con Porta Caeli e mascherone, 1619-1621. Ponte in Valtellina, Santa Maria di Campagna, volta del presbiterio

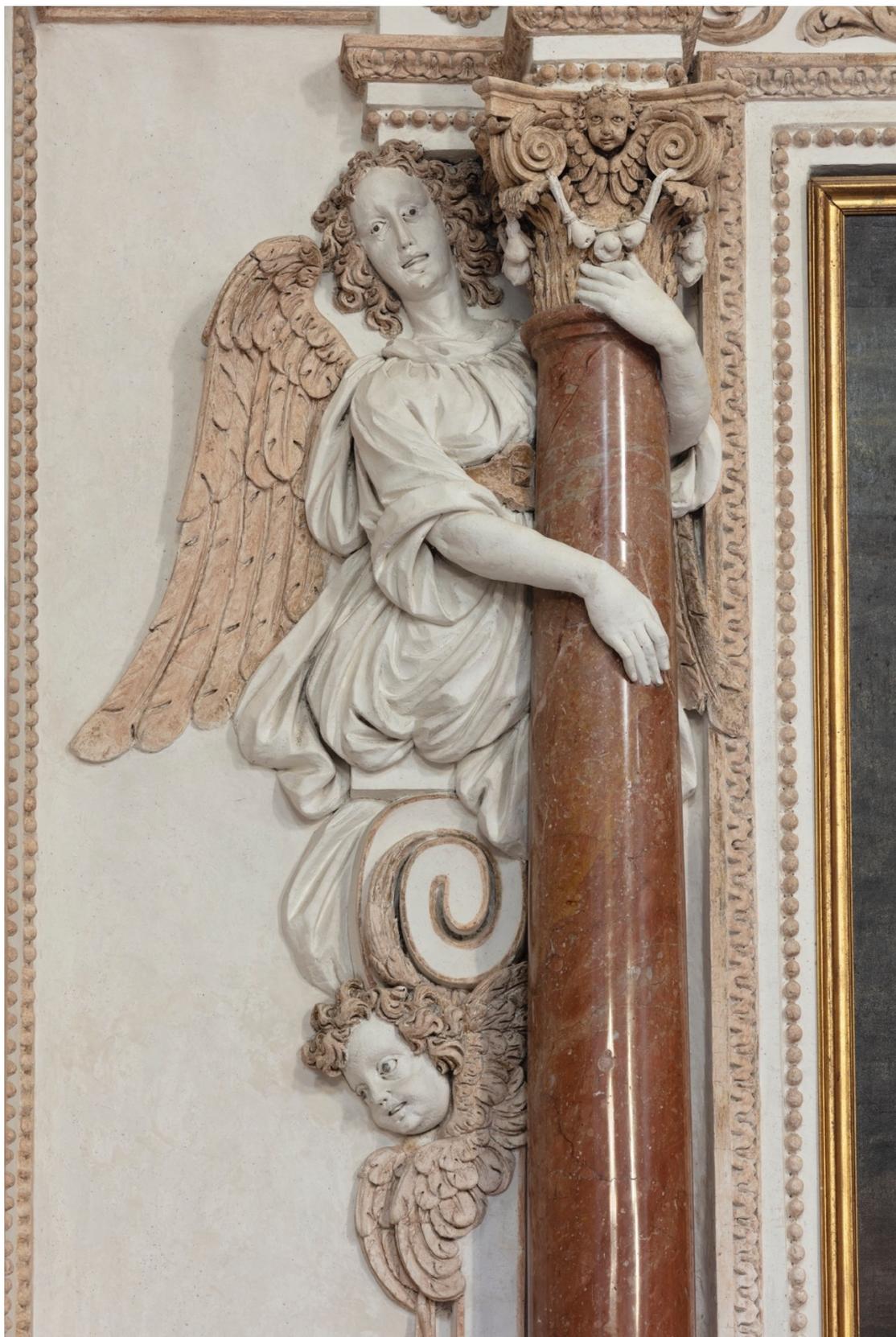


15. Impresa di Giuseppe Bianchi (stucchi), Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone (affreschi), 1598-1599. Varese, San Vittore, volta della cappella del Rosario

16-17. Isidoro Bianchi (?) (stucchi), Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone (affreschi), 1616-1617. Varese, Madonna di Caravaggio, volta della cappella del Rosario



18. Albosaggia, Santa Caterina, cappella di San Carlo



19. Alessandro Casella, angelo cariatide, testa angelica, 1620. Albosaggia, Santa Caterina, cappella di San Carlo



20. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, partito decorativo in stucco con erme angeliche, targa con Maria Maddalena, 1620. Albosaggia, Santa Caterina, cappella di San Carlo



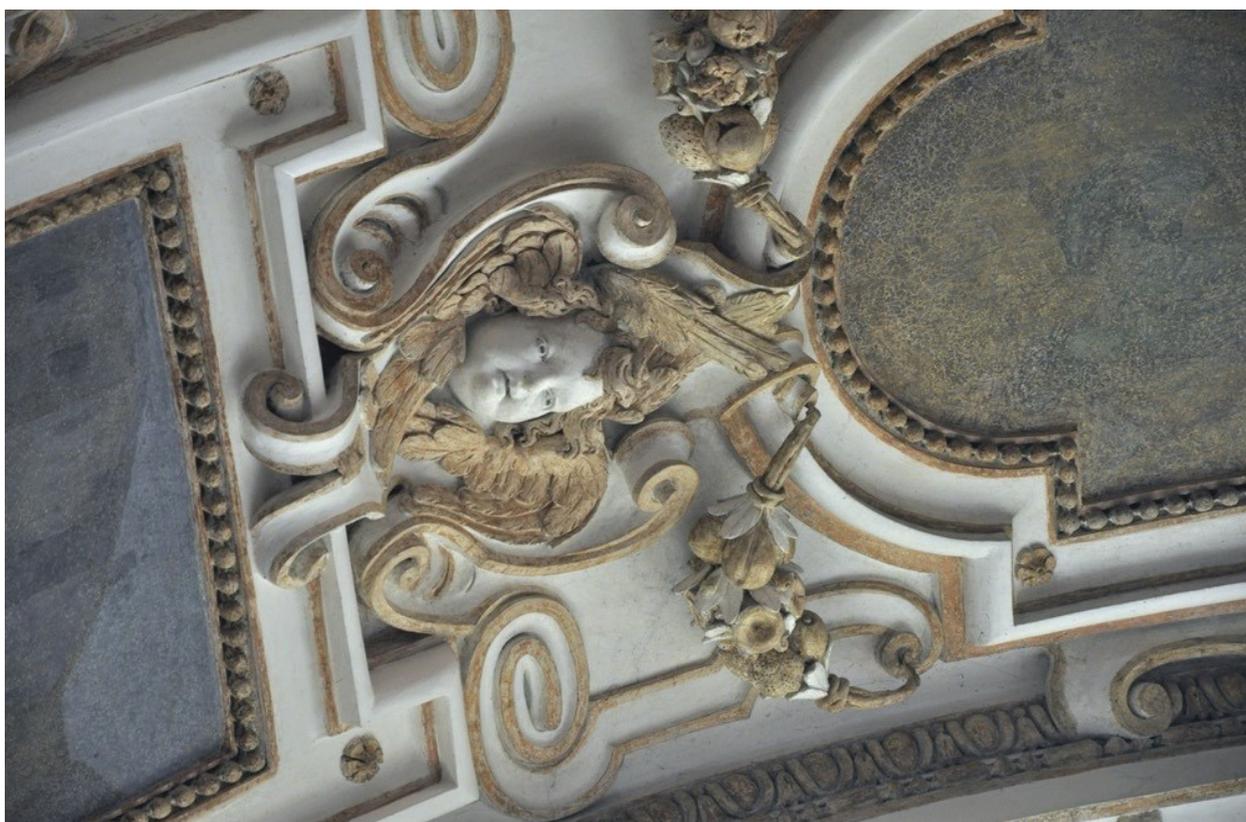
21. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, partito decorativo in stucco con erma angelica, targa con putto dormiente, 1620. Albosaggia, Santa Caterina, cappella di San Carlo



22. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, basamento con testa di leone, vaso e serpente, 1620. Albosaggia, Santa Caterina, cappella di San Carlo

23. Jean Mignon, *Divinità silvana*, 1543-1545 circa, incisione

24. Jean Mignon, *Divinità silvana*, 1543-1545 circa, incisione



25-26. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (stucchi), 1620. Albosaggia, Santa Caterina, cappella di San Carlo



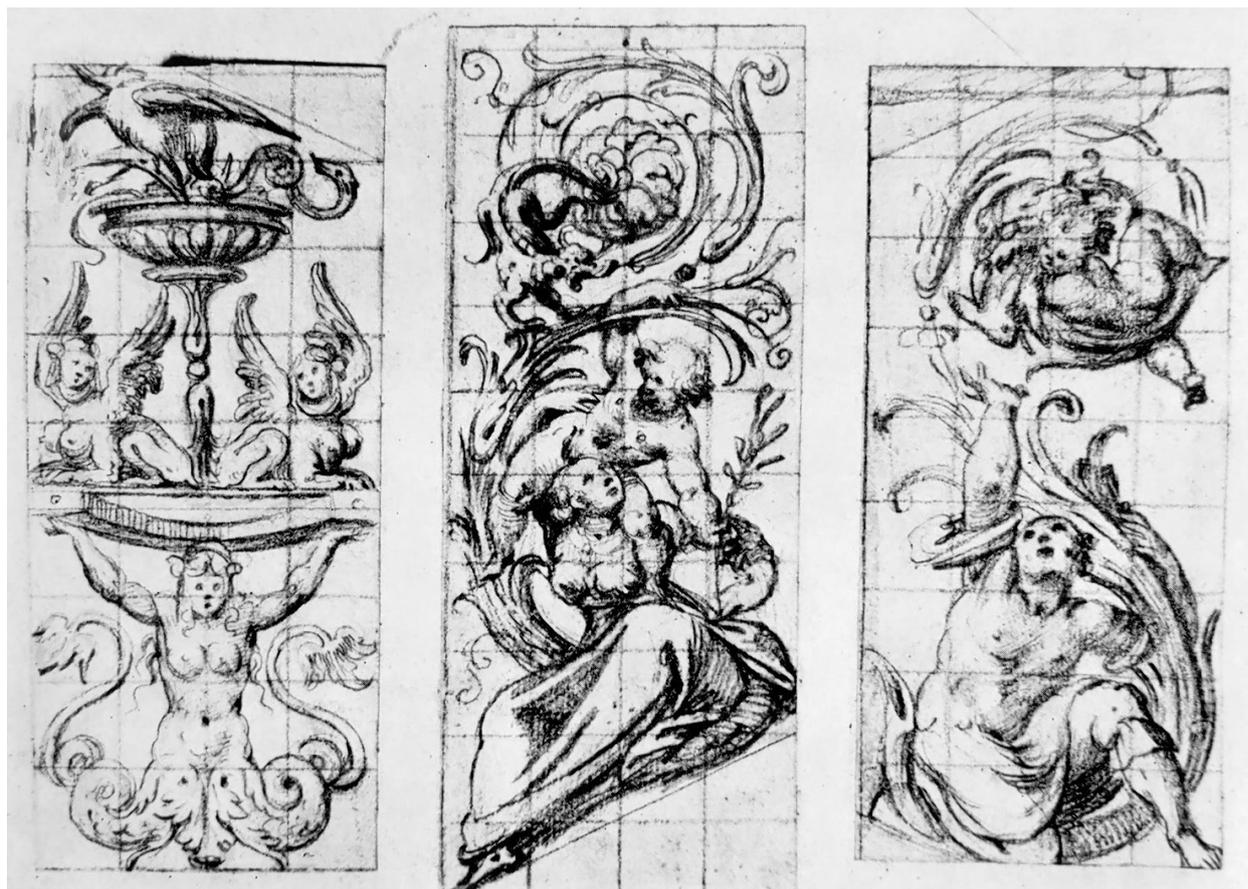
27. Castione, San Martino, altare maggiore



28. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, incorniciatura in stucco, 1626-1627. Castione, San Martino, altare maggiore

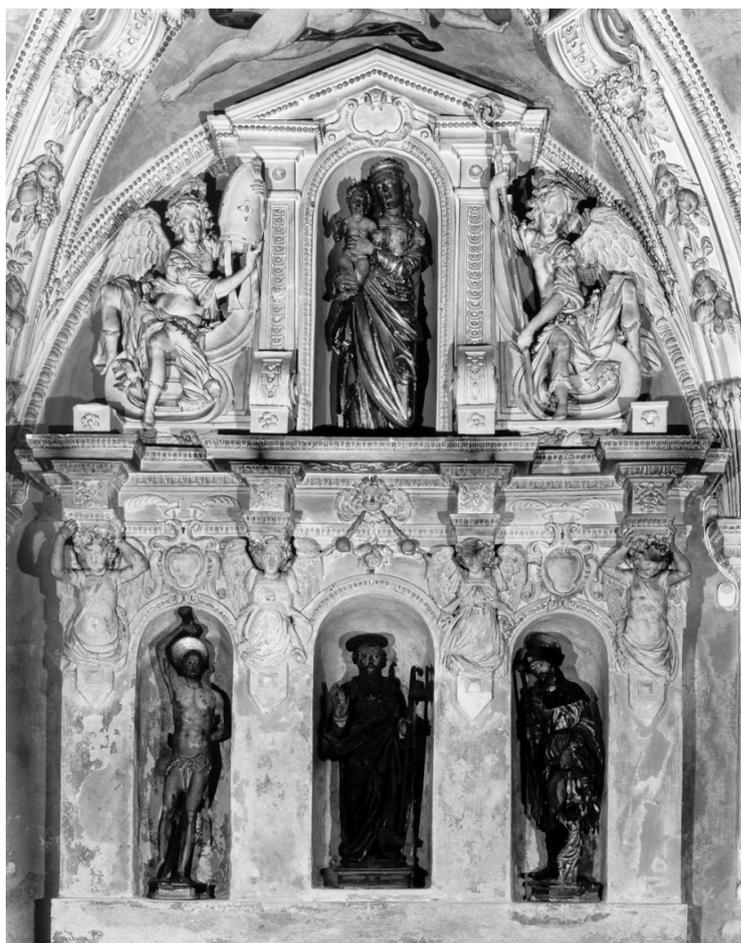
29-30. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, partiture decorative in stucco, 1626-1627. Castione, San Martino, altare maggiore





31. Giovan Battista Crespi detto il Cerano, *Studi per decorazioni*, 1600-1603 circa, matita nera e sanguigna. Già Milano, Archivio di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso

32-33. Odoardo Fialetti, su disegno di Polifilo Zancarli, *Ornamenti di fregi e fogliami*, 1625 circa, incisione



34. Grosio, San Giorgio, interno

35. Grosio, San Giorgio, la cappella di Sant'Antonio in una fotografia di Silvio Gamberoni del 1978

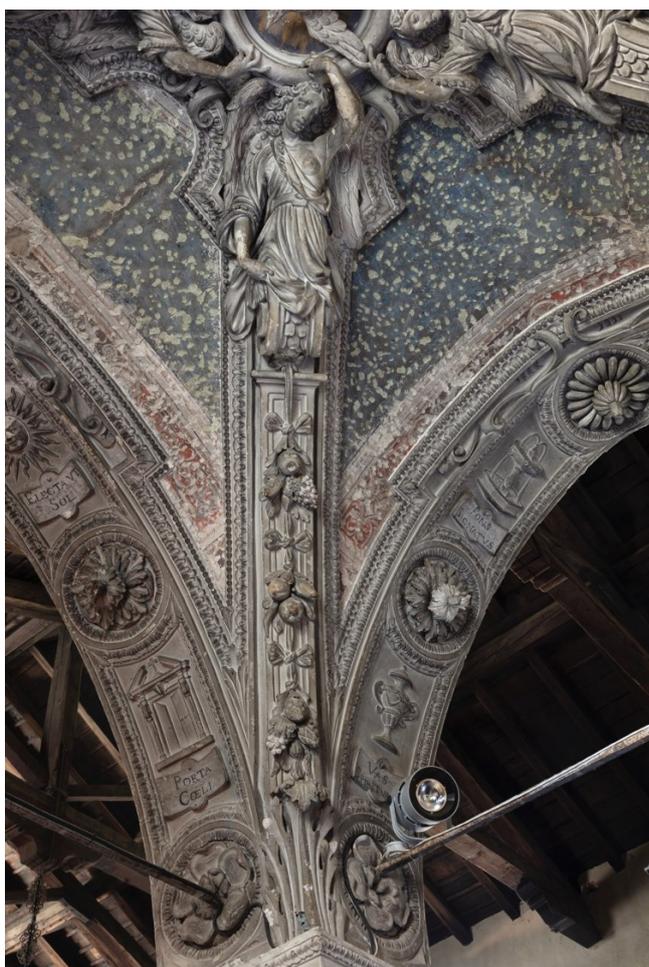
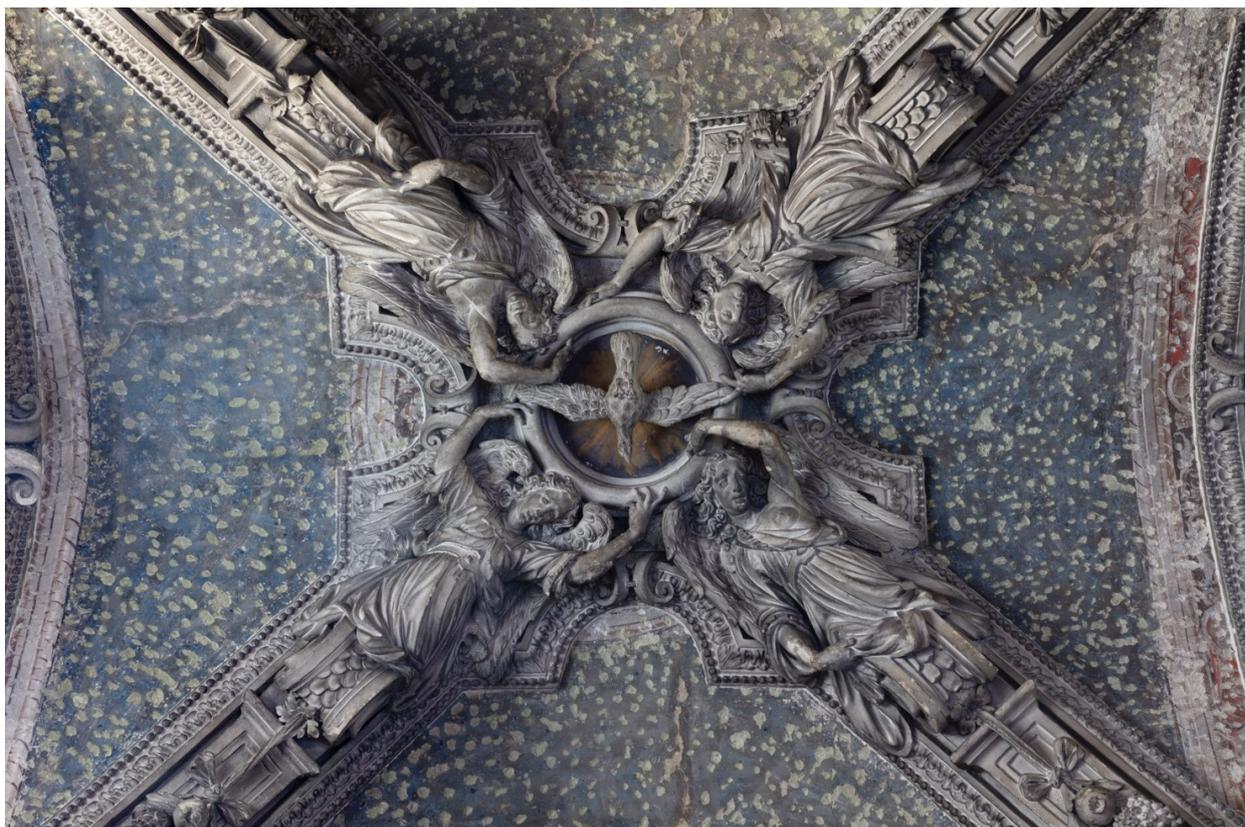


36. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (stucchi), 1626. Grosio, San Giorgio, cappella di Sant'Antonio



37. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (stucchi), 1626. Grosio, San Giorgio, volta della cappella di Sant'Antonio

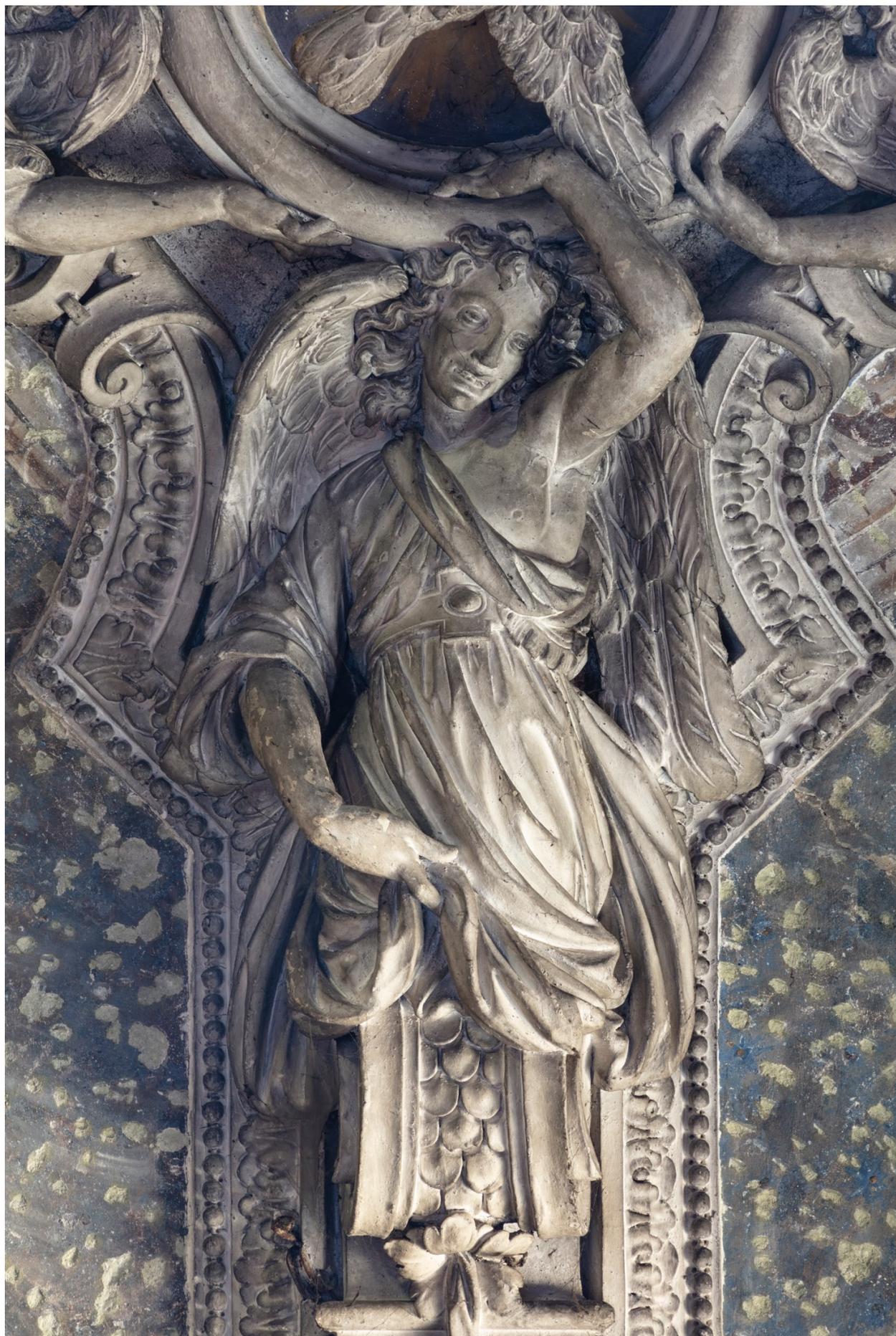
38-39. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, dettagli dell'apparato decorativo in stucco con angelo e putto telamone, 1626. Grosio, San Giorgio, cappella di Sant'Antonio



40-41. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (stucchi), 1626. Grosio, San Giorgio, volta della cappella della Beata Vergine del Rosario

Alla pagina seguente:

42. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, dettaglio del partito decorativo in stucco con angelo cariatide, 1626. Grosio, San Giorgio, volta della cappella della Beata Vergine del Rosario





43. Fusine, San Lorenzo, cappella del Rosario



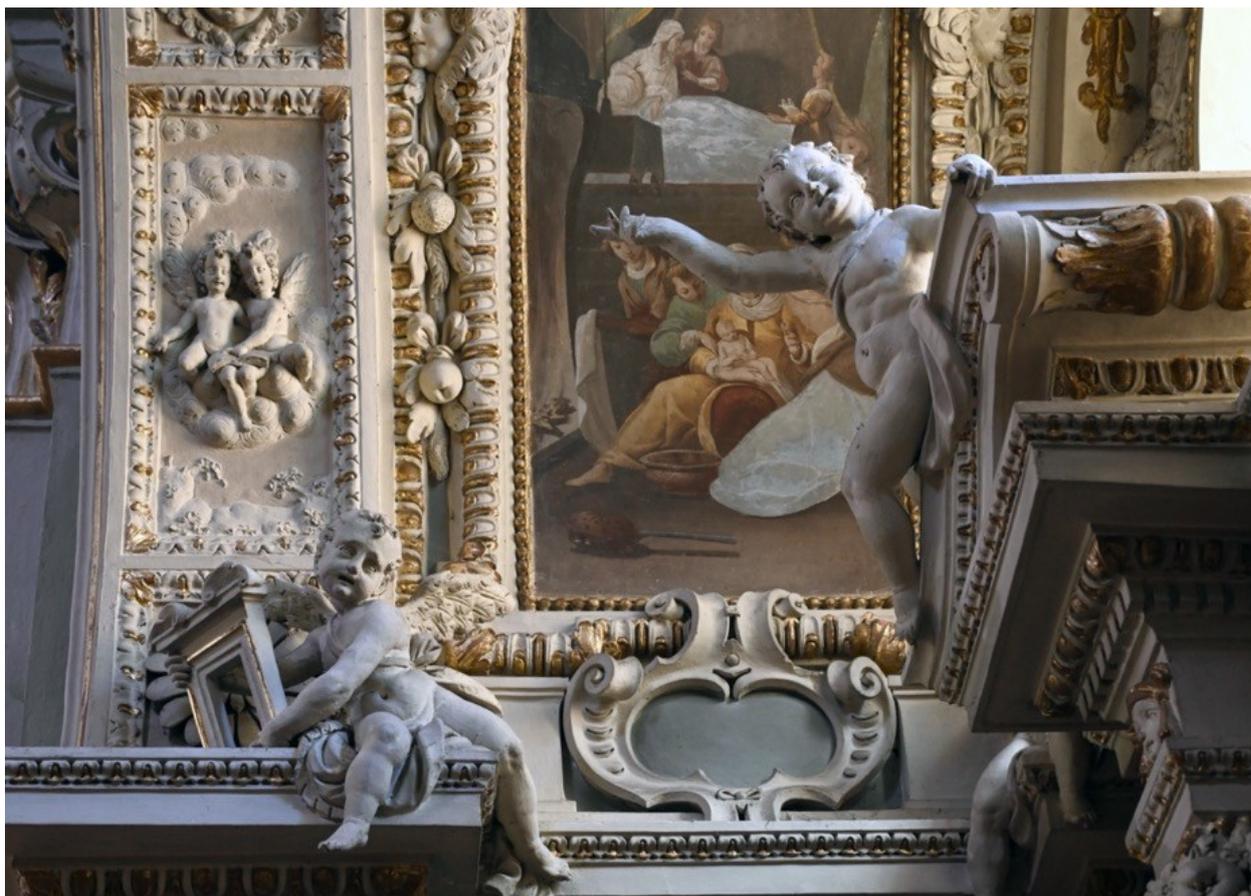
44. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (stucchi), Cristoforo Caresana (affreschi), 1626-1628. Fusine, San Lorenzo, cappella del Rosario



45. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (stucchi), Cristoforo Caresana (affreschi), 1626-1628. Fusine, San Lorenzo, cappella del Rosario



46-47. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, dettagli dell'apparato decorativo in stucco con putti con simboli mariani, 1626-1627. Fusine, San Lorenzo, cappella del Rosario



48. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (stucchi), Cristoforo Caresana (affreschi), 1626-1628. Fusine, San Lorenzo, cappella del Rosario, volta e cornice superiore

49. Impresa Bianchi (Francesco Bianchi?), angelo con Porta Cœli, 1648 circa. Campione d'Italia, Santa Maria dei Ghirli, navata

50. Impresa Bianchi (Francesco Bianchi?), angelo con Turris eburnea, 1648 circa. Campione d'Italia, Santa Maria dei Ghirli, navata



51-52. Giacomo Buono su modelli di Giovanni Andrea Biffi e disegni di Giovan Battista Crespi detto il Cerano, Trofei (dettagli), 1614-1619. Milano, San Paolo Converso



53. Caiolo, San Vittore, cappella di Sant'Antonio

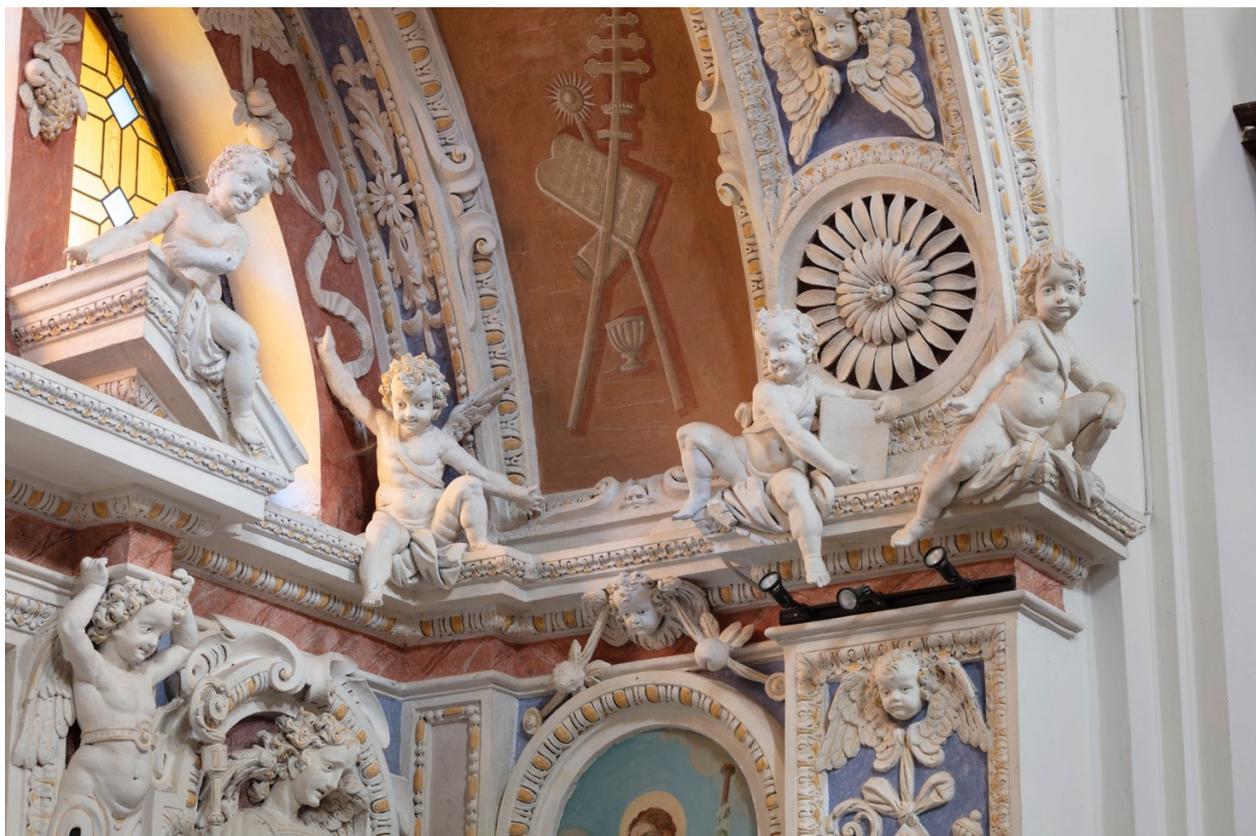
Alla pagina seguente:

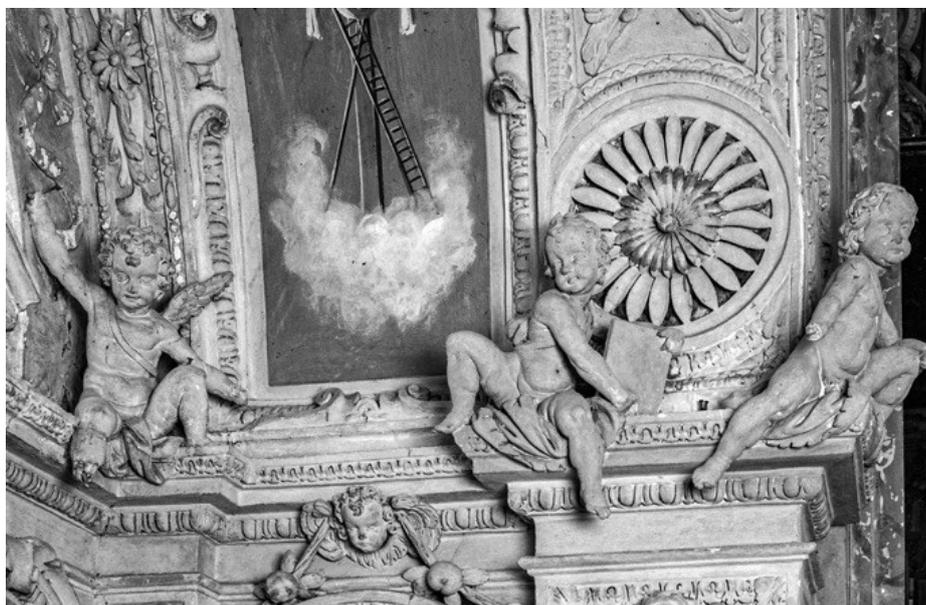
54. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, putto cariatide e angelo con pastorale, 1628. Caiolo, San Vittore, cappella di Sant'Antonio



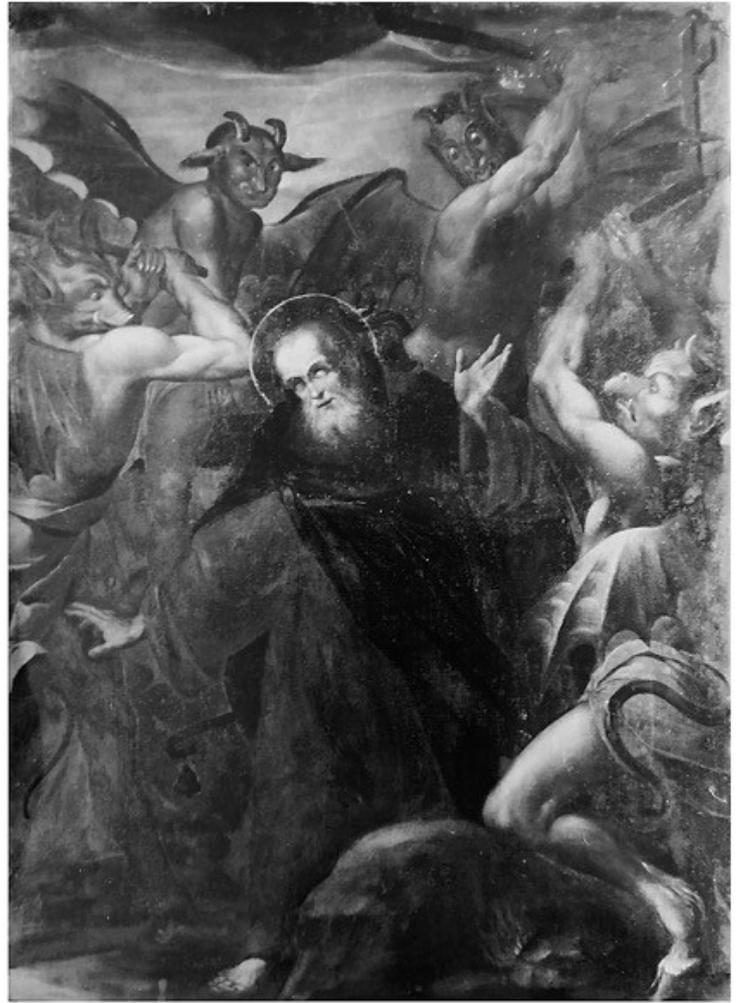


55-56. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (stucchi), 1628. Caiolo, San Vittore, cappella di Sant'Antonio





57-58. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (stucchi), 1628. Caiolo, San Vittore, dettagli della cappella di Sant'Antonio prima dell'ultimo restauro

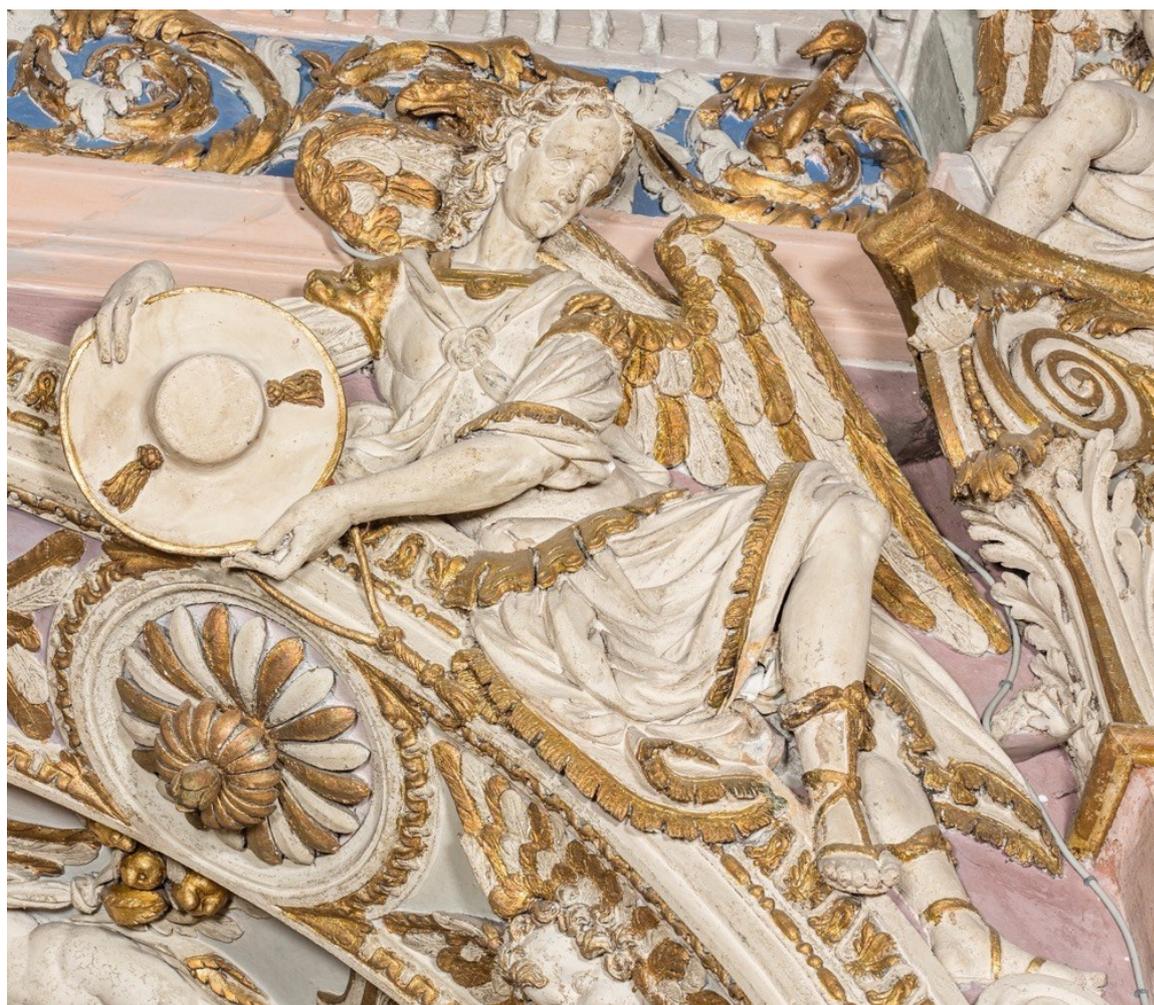


59. Francesco Silva (stucchi), 1613-1627. Morbio Inferiore, santuario di Santa Maria dei Miracoli, presbiterio, *San Giorgio*

60. Giovan Paolo Recchi, *Sant'Antonio tentato dai demoni*, 1638. Già a Caiolo, San Vittore



61. Castione Andevenno, San Martino, cappella di San Carlo



62. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, partiti decorativi, angelo con galero, 1628-1629. Castione Andevenno, San Martino, cappella di San Carlo

63. Alessandro Casella, angelo con galero mitra, 1628-1629. Castione Andevenno, San Martino, cappella di San Carlo



64. Alessandro Casella, *San Biagio*, 1628-1629. Castione Andevenno, San Martino, Cappella di San Carlo

65. Alessandro Casella, *San Bernardo* (dettaglio), 1628-1629. Castione Andevenno, San Martino, Cappella di San Carlo



66. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, profeti e partito decorativo, 1628-1629. Castione Andevenno, San Martino, Cappella di San Carlo

67. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (stucchi), Cesare Ligari e «Stefano pittore» (dipinti), 1628-1629 e 1746-1757. Castione Andevenno, San Martino, Cappella di San Carlo



68. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, maschera grottesca, 1628-1629. Castione Andevenno, San Martino, Cappella di San Carlo (durante la fase iniziale del restauro)

69. Frans Huys su disegno di Giulio Romano (?), *Maschera grottesca*, 1555 circa, incisione



70. Stuccatore luganese, *Studio di cartella con arpie, putti, conchiglie e animali*, 1635-1645 circa, sanguigna. Collezione privata



71. Stuccatore luganese, *Studio di cartella con profilo grottesco, chiocciola, ali di pipistrello e volute*, 1635-1645 circa, sanguigna. Collezione privata



72. Stuccatore luganese, *Studio di telamone*, 1635-1645 circa, sanguigna. Collezione privata

73. Stuccatore luganese, *Studio di cartella*, 1635-1645 circa, inchiostro bruno, acquerello, matita. Collezione privata

74. Jean Mignon, da Luca Penni, *Marco Curzio che si getta in un abisso*, 1542 circa, incisione



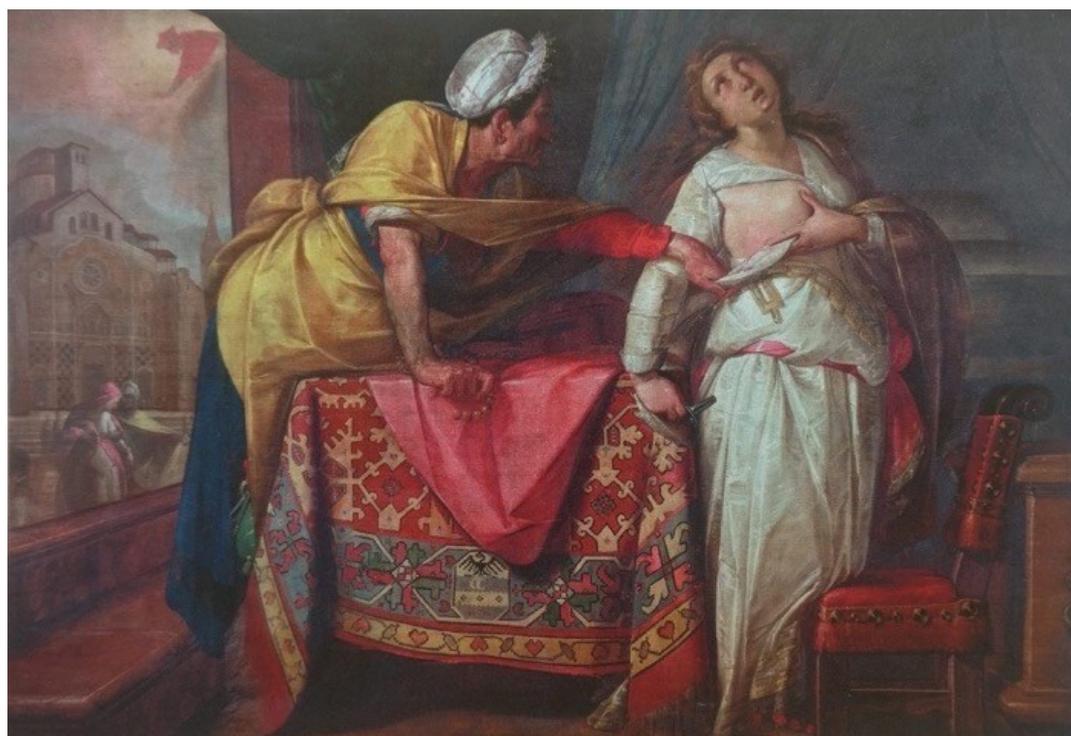
75. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo



76. Alessandro Casella, *San Carlo*, 1628. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo

77. Alessandro Casella, *Sant'Andrea*, 1628. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo

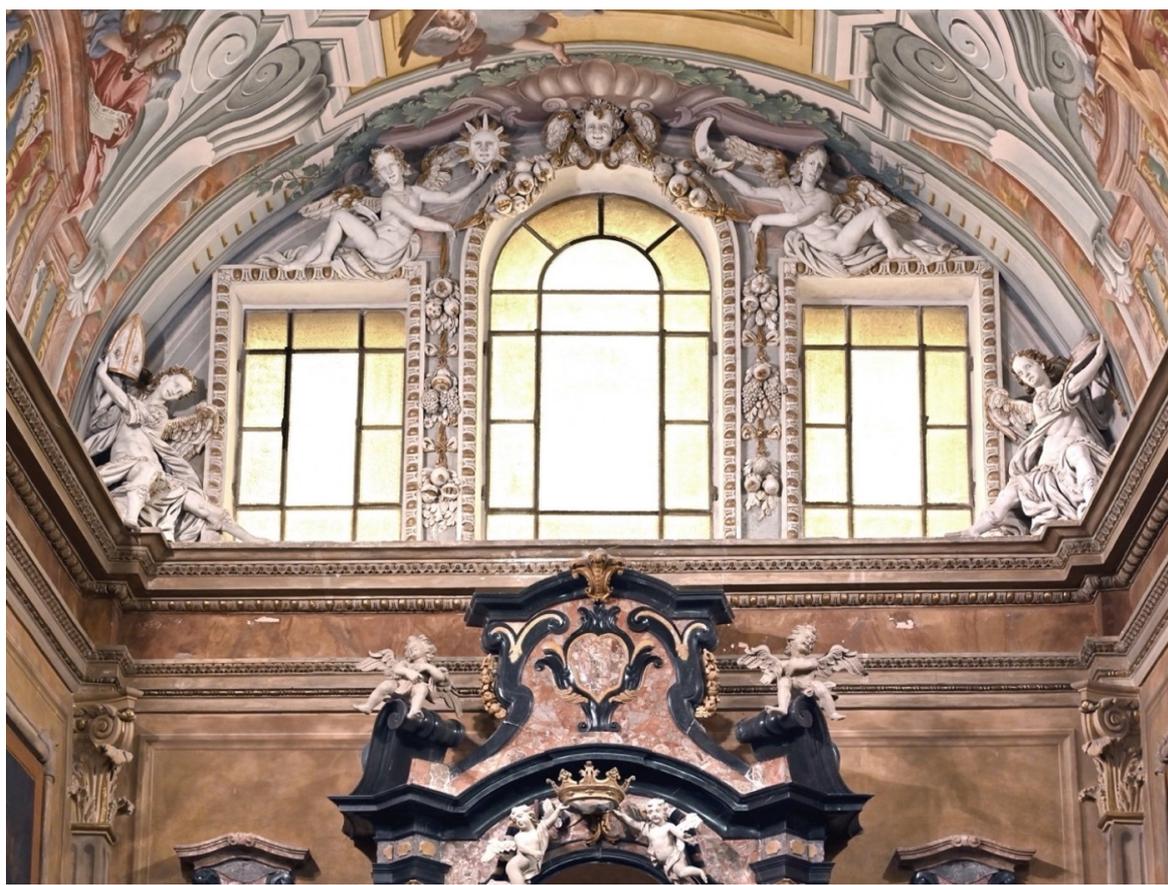
78. Alessandro Casella, *Madonna con il Bambino*, 1628. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo



79. Francesco Silva, *Sant'Onofrio*, 1623. Varese, Sant'Antonio alla Motta

80. Francesco Silva, *Sant'Illarione*, 1623. Varese, Sant'Antonio alla Motta

81. Giovan Battista Crespi detto il Cerano, *Miracolo di Beatrice di Antonio Francesco Crespi*, 1609-1610. Milano, Duomo



82. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, presbiterio

83. Alessandro Casella, partito decorativo, angelo con mitra, 1628. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, presbiterio

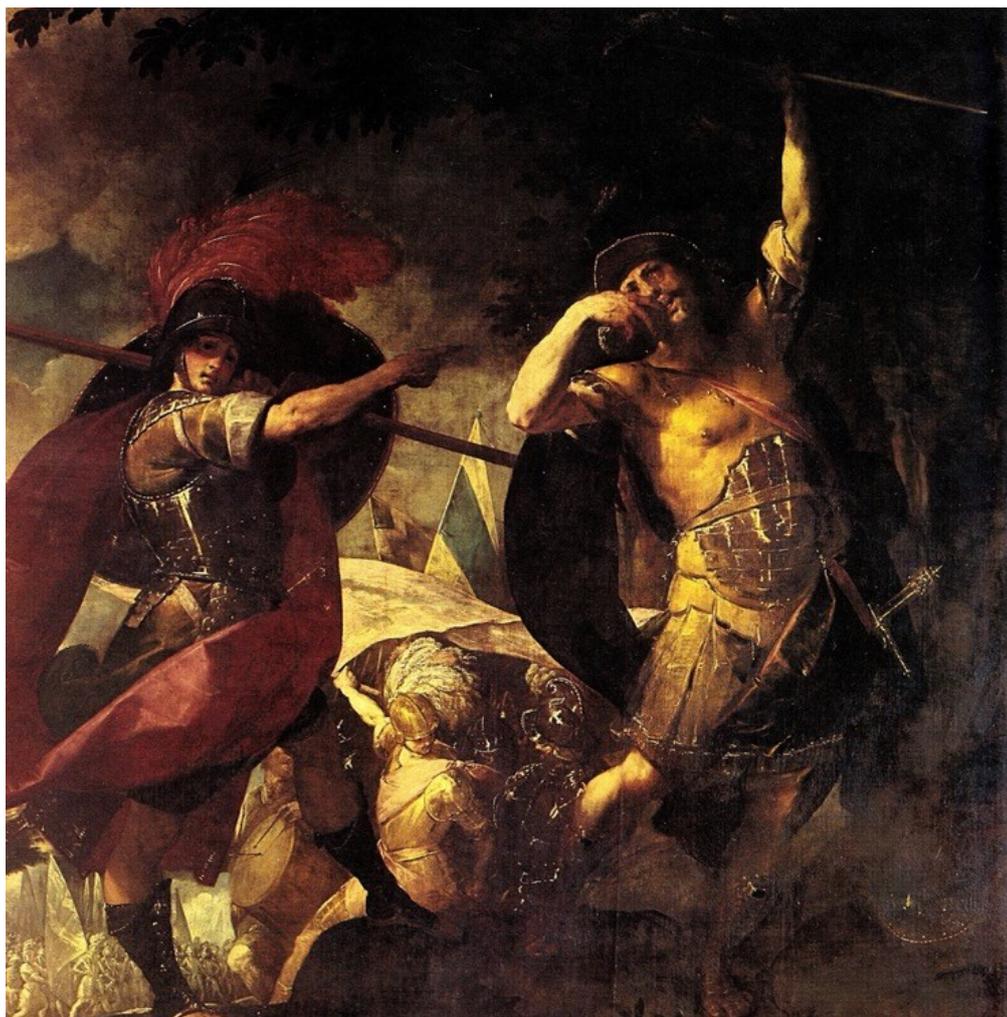


84. Alessandro Casella,
partito decorativo, angelo con
galero, 1628. Chiuro,
santuario di Santa Maria della
Neve e San Carlo, presbiterio

85. Pier Francesco
Mazzucchelli detto il
Morazzone, *Strage degli
innocenti*, 1610-1613 circa.
Milano, Museo Diocesano
Carlo Maria Martini



86. Alessandro Casella, teste angeliche, rosoni, angelo con pastorale, 1628. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, presbiterio

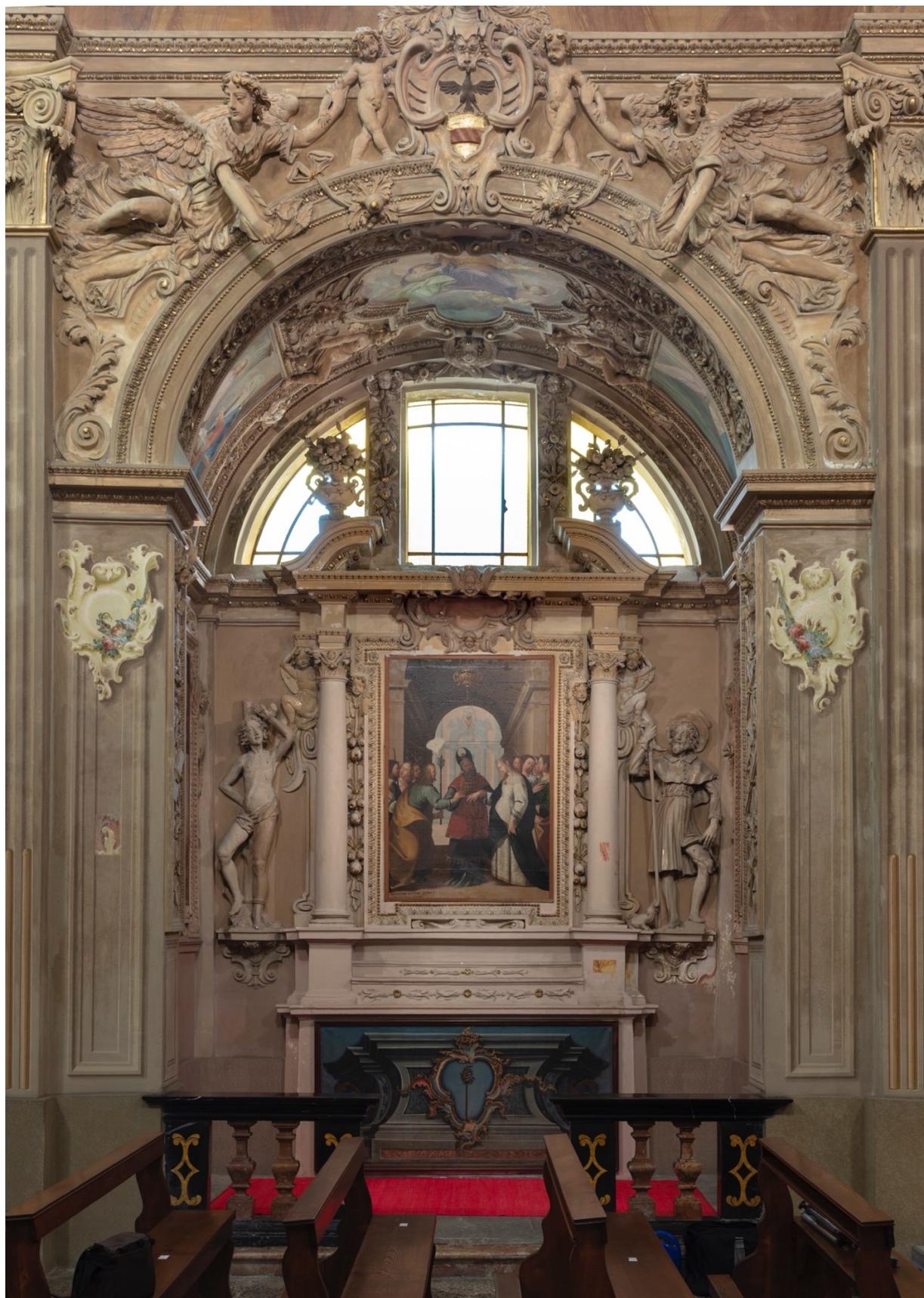


87. Giovan Battista Crespi detto il Cerano, *Disobbedienza di Gionata*, 1617-1620 circa. Milano, San Raffaele

88. Giovan Battista Crespi detto il Cerano, *Terza messa di San Gregorio Magno* (dettaglio), 1617. Varese, San Vittore



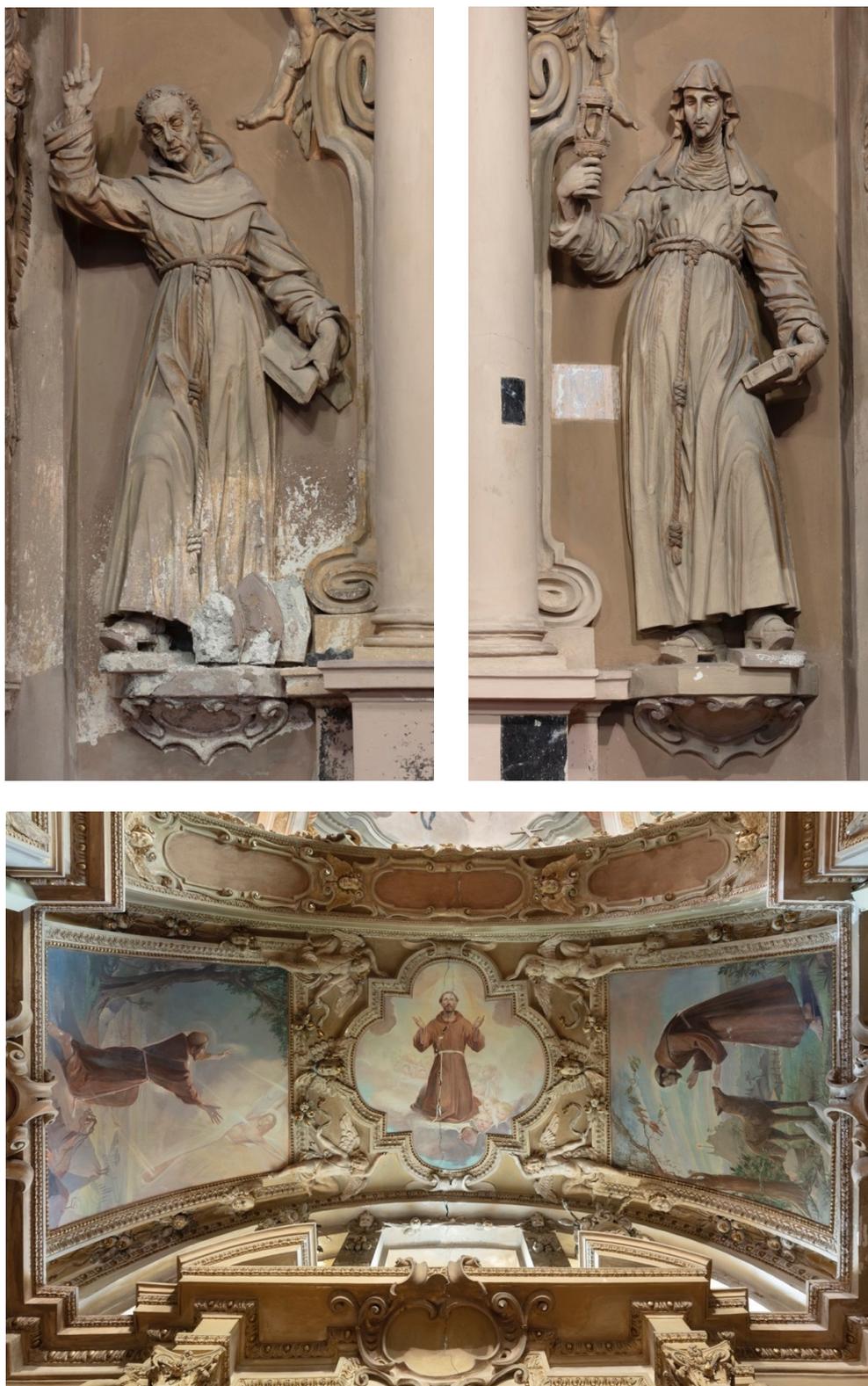
89. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, cappella di San Francesco



90. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, cappella di San Giuseppe



91. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (stucchi), 1631-1634 circa. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, cappella di San Francesco



92. Alessandro Casella, *San Francesco*, 1631-1634 circa. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, cappella di San Francesco

93. Alessandro Casella, *Santa Chiara*, 1631-1634 circa. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, cappella di San Francesco

94. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (stucchi), 1631-1634 circa. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, volta della cappella di San Francesco



95. Alessandro Casella, *Santa Chiara* (dettaglio), 1631-1634 circa. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, cappella di San Francesco



96-97. Alessandro Casella, lesena con i simboli di San Francesco, erma angelica, 1631-1634 circa. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, cappella di San Francesco

98. Alessandro Casella, *San Francesco* in una fotografia di Silvio Gamberoni del 1978, Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, cappella di San Francesco

99. Alessandro Casella, angelo, 1631-1634 circa. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, cappella di San Francesco

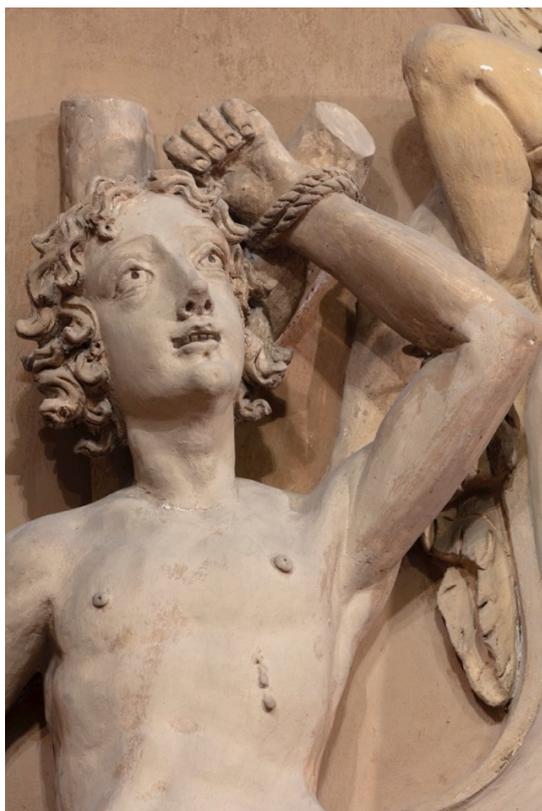


100-101. Impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella, angeli con i simboli della Passione, stemma Rusca, 1631-1634 circa. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, cappella di San Francesco



102. Stuccatori luganesi, angelo, putto, stemma Quadrio, 1640. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, cappella di San Giuseppe

103. Stuccatori luganesi (stucchi), 1640. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, volta della cappella di San Giuseppe



104-105. Stuccatore luganese, *San Sebastiano*, 1640. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, cappella di San Giuseppe

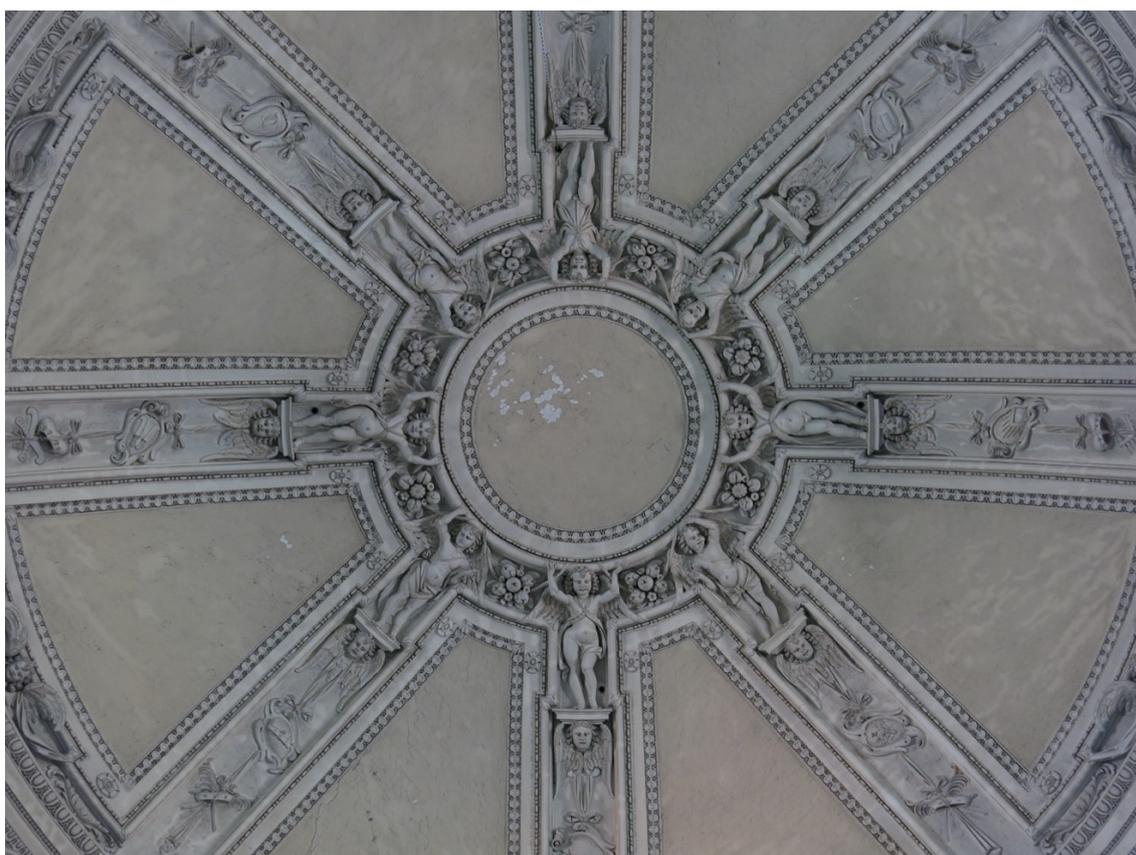
106-107. Stuccatore luganese, *San Rocco*, 1640. Chiuro, santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, cappella di San Giuseppe



108. Francesco Silva, *Gesù risorto circondato da angeli*, 1629 circa. Montagna in Valtellina, San Giorgio

109. Francesco Silva, *Arcangelo Raffaele e Tobio*, 1629 circa. Montagna in Valtellina, San Giorgio

110. Francesco Silva, *San Giorgio*, 1629 circa. Montagna in Valtellina, San Giorgio



111-112. Impresa di Bernardo Bianchi Giovanni e Giovanni Giacomo Tencalla, apparati decorativi a stucco, 1637-1638. Valtice, chiesa dell'Assunzione della Vergine, navata e cupola



113. Vervio, Sant'Ilario, presbiterio

114. Collaboratori dell'impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (?), partitura decorativa, angeli, cartiglio, 1633-1634. Vervio, Sant'Ilario, presbiterio



115-116. Collaboratori dell'impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (?), partitura decorativa, angeli cariatide, 1633-1634. Vervio, Sant'Ilario, presbiterio

117. Collaboratori dell'impresa di Bernardo Bianchi e Alessandro Casella (?), partitura decorativa, angeli, 1633-1634. Vervio, Sant'Ilario, presbiterio



118. Sacco di Cosio, San Lorenzo, cappella del Rosario



119. Alessandro Casella, *San Domenico*, 1634-1635 circa. Sacco di Cosio, San Lorenzo, cappella del Rosario



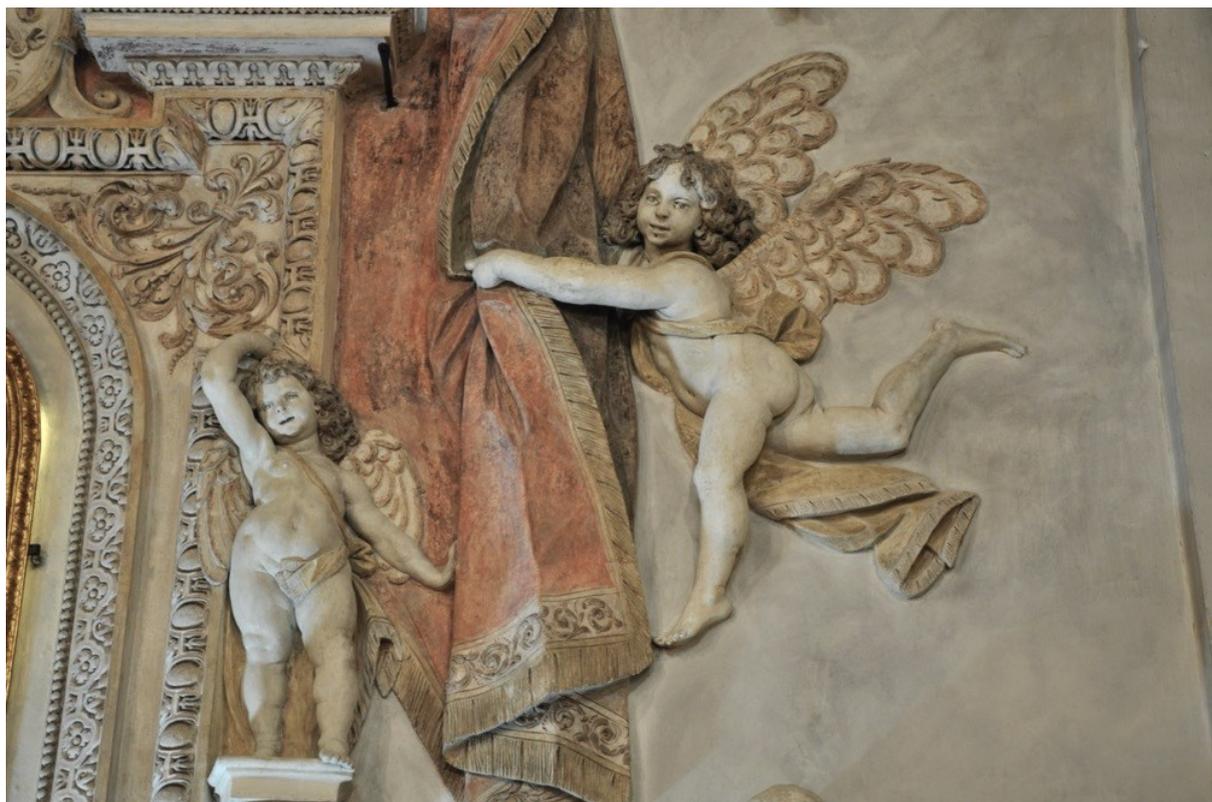
120. Alessandro Casella, *Santa Caterina da Siena*, 1634-1635 circa. Sacco di Cosio, San Lorenzo, cappella del Rosario



121-122. Collaboratori di Alessandro Casella (stucchi), cornici con elementi ornamentali, 1634-1635 circa. Sacco di Cosio, San Lorenzo, sagrestia

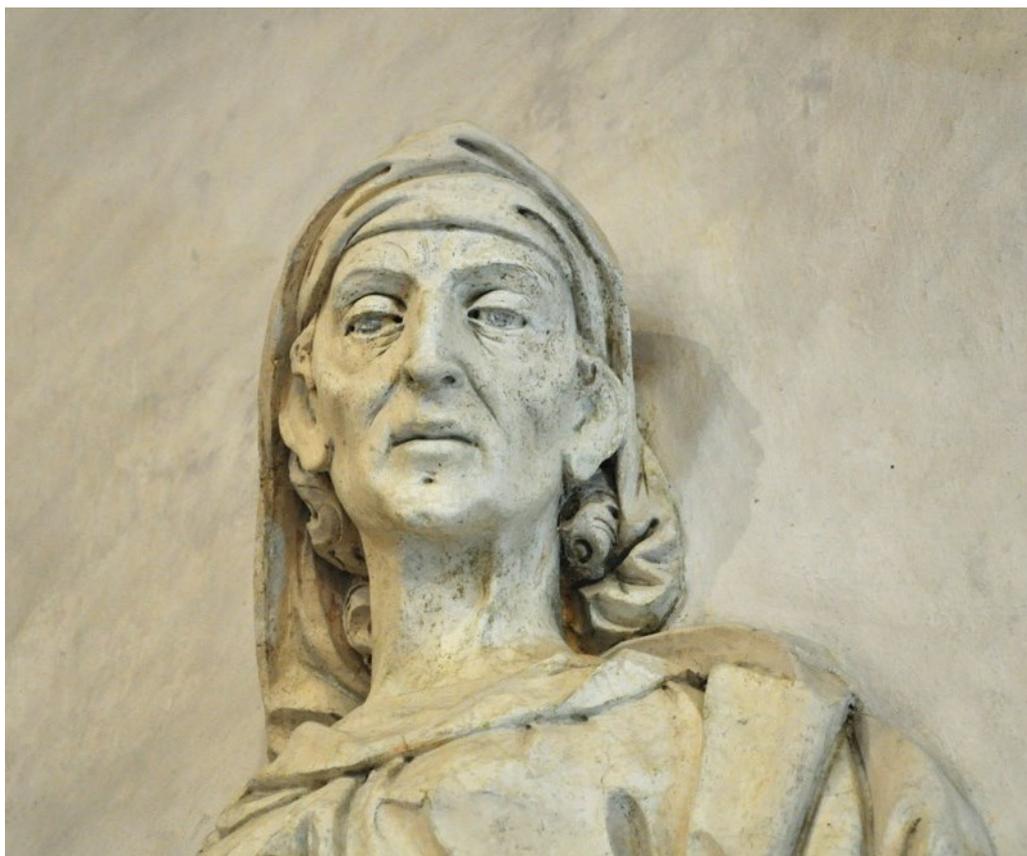


123. Inverio, Madonna del Carmine, altare maggiore



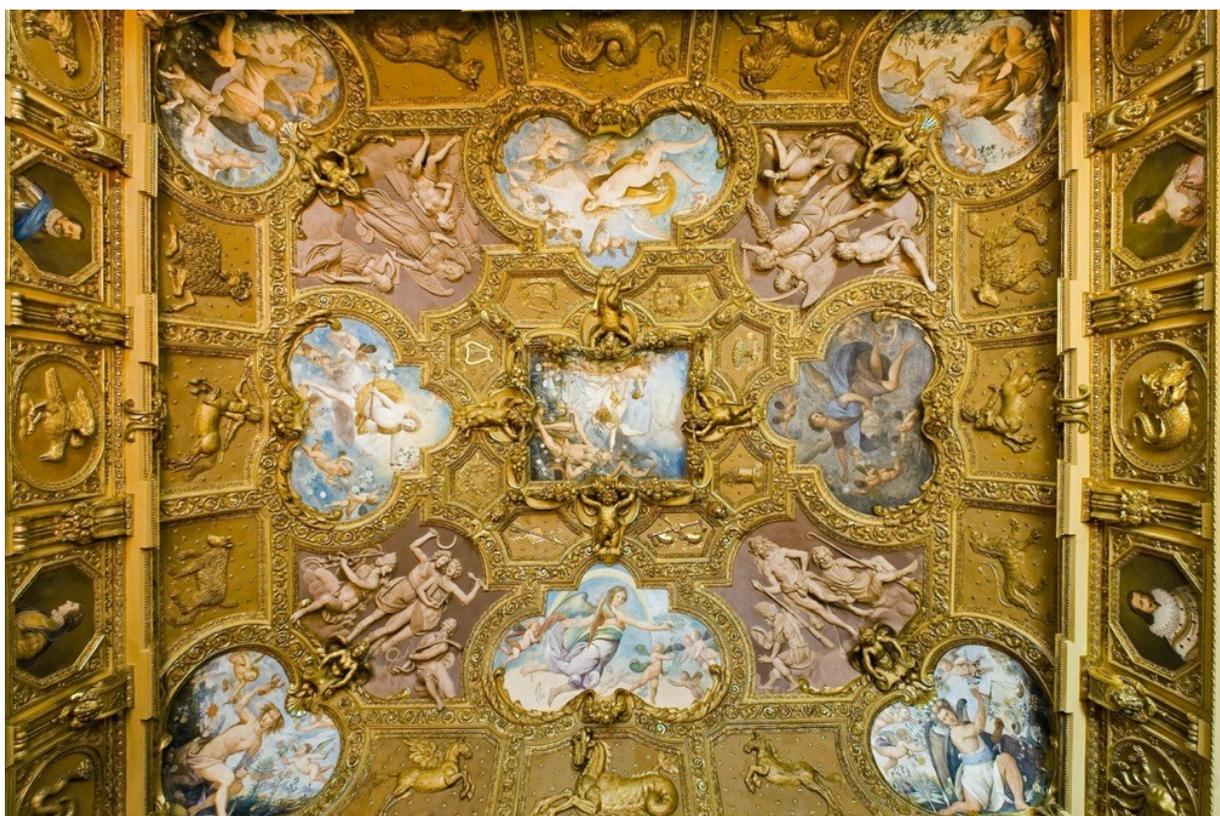
124. Alessandro Casella, angeli, elementi ornamentali, 1642. Invorio, Madonna del Carmine, altare maggiore

125. Alessandro Casella, *Sant'Anna* o *Santa Elisabetta* (?), angelo, elementi ornamentali, 1642. Invorio, Madonna del Carmine, altare maggiore



126. Alessandro Casella, volto di *Sant'Anna* o *Santa Elisabetta* (?), 1642. Invorio, Madonna del Carmine, altare maggiore

127. Firma di Alessandro Casella, 1642. Invorio, Madonna del Carmine, altare maggiore



128. Isidoro, Francesco e Pompeo Bianchi, partito decorativo in stucco dorato, affresco con *Il castello del Valentino regno di Flora*, fregio affrescato con *Putti profumieri*, 1633-1637 circa. Torino, Castello del Valentino, sala della Nascita dei fiori

129. Isidoro, Francesco e Pompeo Bianchi, partito decorativo in stucco dorato e affreschi con *Costellazioni e Segni zodiacali*, 1633-1637 circa e 1642-1645. Torino, Castello del Valentino, sala dello Zodiaco



130-131. Isidoro, Francesco e Pompeo Bianchi, partito decorativo in stucco dorato e fregio affrescato con *Putti con motti allusivi all'amore*, 1633-1637 circa e 1642-1645; Alessandro Casella, incorniciatura in stucco dorato con putti e telamoni, 1646. Torino, Castello del Valentino, sala dei Gigli



132-133. Alessandro Casella, incorniciatura in stucco dorato con putti, cariatidi e telamoni, 1646. Torino, Castello del Valentino, sala dei Gigli



134. Isidoro, Francesco e Pompeo Bianchi, partito decorativo in stucco dorato con arpie, putti e girali vegetali, affreschi con *Scene di metamorfosi*, 1633-1637 circa e 1642-1645. Torino, Castello del Valentino, sala Verde

135. Alessandro Casella, incorniciatura in stucco dorato con putti e sirene, 1646. Torino, Castello del Valentino, sala Verde



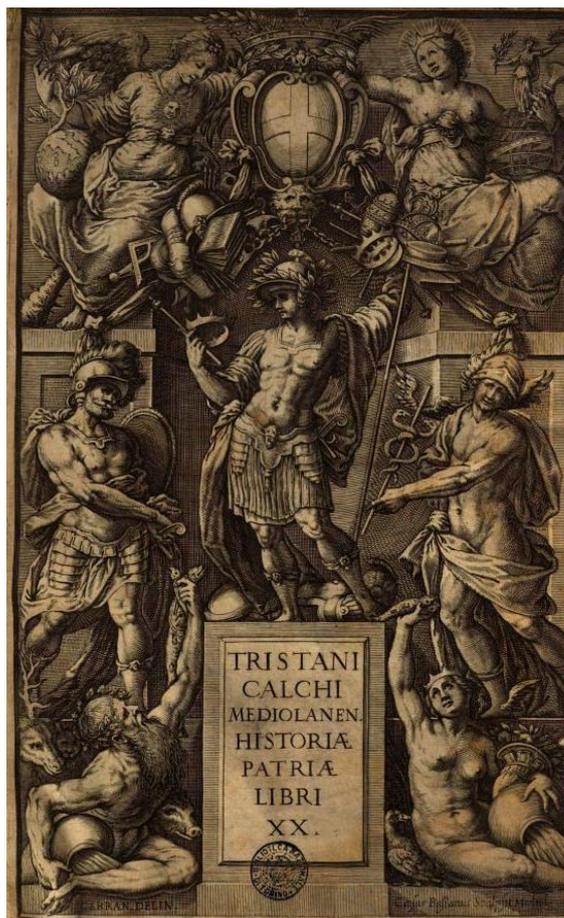
136-137. Alessandro Casella (stucchi), Giovan Paolo e Giovan Antonio Recchi (affreschi), partito decorativo in stucco con putti e trofei militari, 1645-1646, affreschi con *Fatti d'arme di Vittorio Amedeo I*, 1662-1663. Torino, Castello del Valentino, sala della Guerra



138-139. Alessandro Casella (stucchi), Giovan Paolo e Giovan Antonio Recchi (affreschi), partito decorativo in stucco con putti e trofei militari, 1645-1646, affreschi con *Fatti d'arme di Vittorio Amedeo I*, 1662-1663. Castello del Valentino, sala della Guerra



140-141. Johannes e Lucas van Doetechum su invenzione di Hans Vredeman de Vries, *Panoplie*, 1572, incisioni



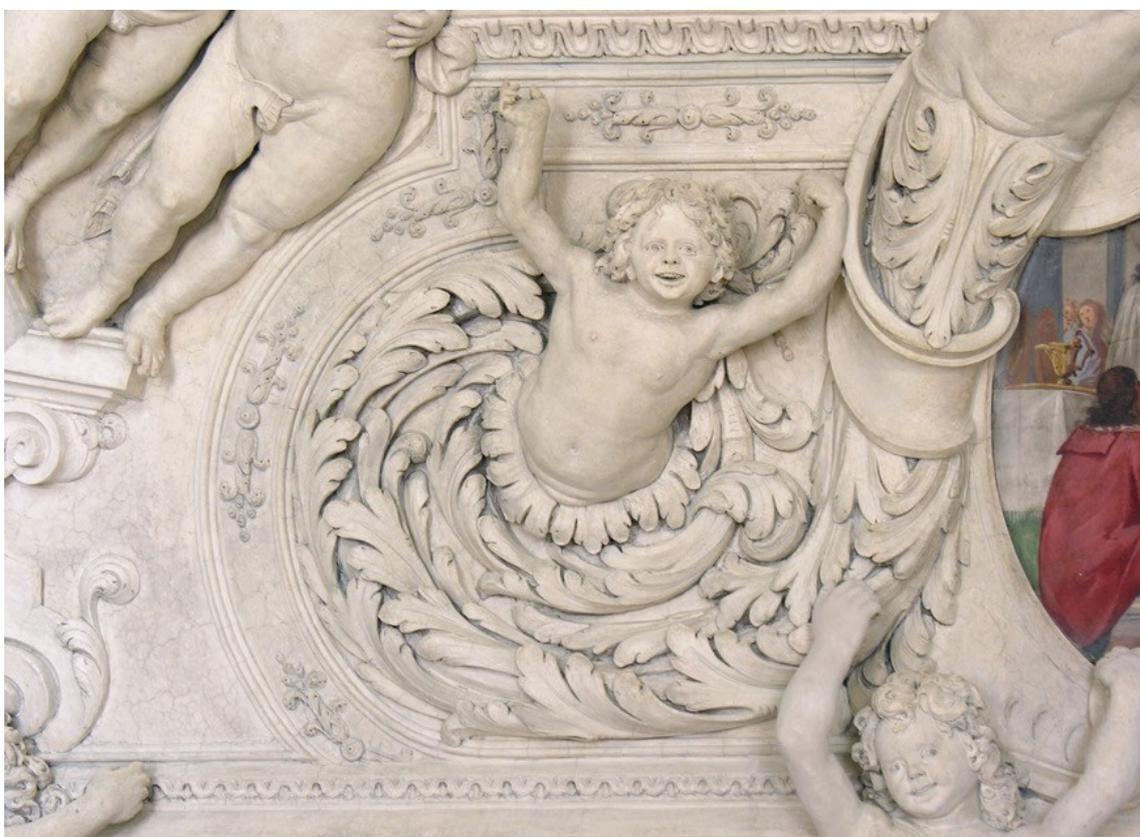
142, 144. Alessandro Casella, partito decorativo in stucco con trofei militari, 1645-1646. Torino, Castello del Valentino, sala della Guerra

143. Cesare Bassano su disegno di Giovan Battista Crespi detto il Cerano, antiporta della *Mediolanensis Historia Patria* di Tristano Calco, 1628

145. Stuccatore luganese, *Studi per mascheroni grotteschi*, 1635-1645 circa. Collezione privata



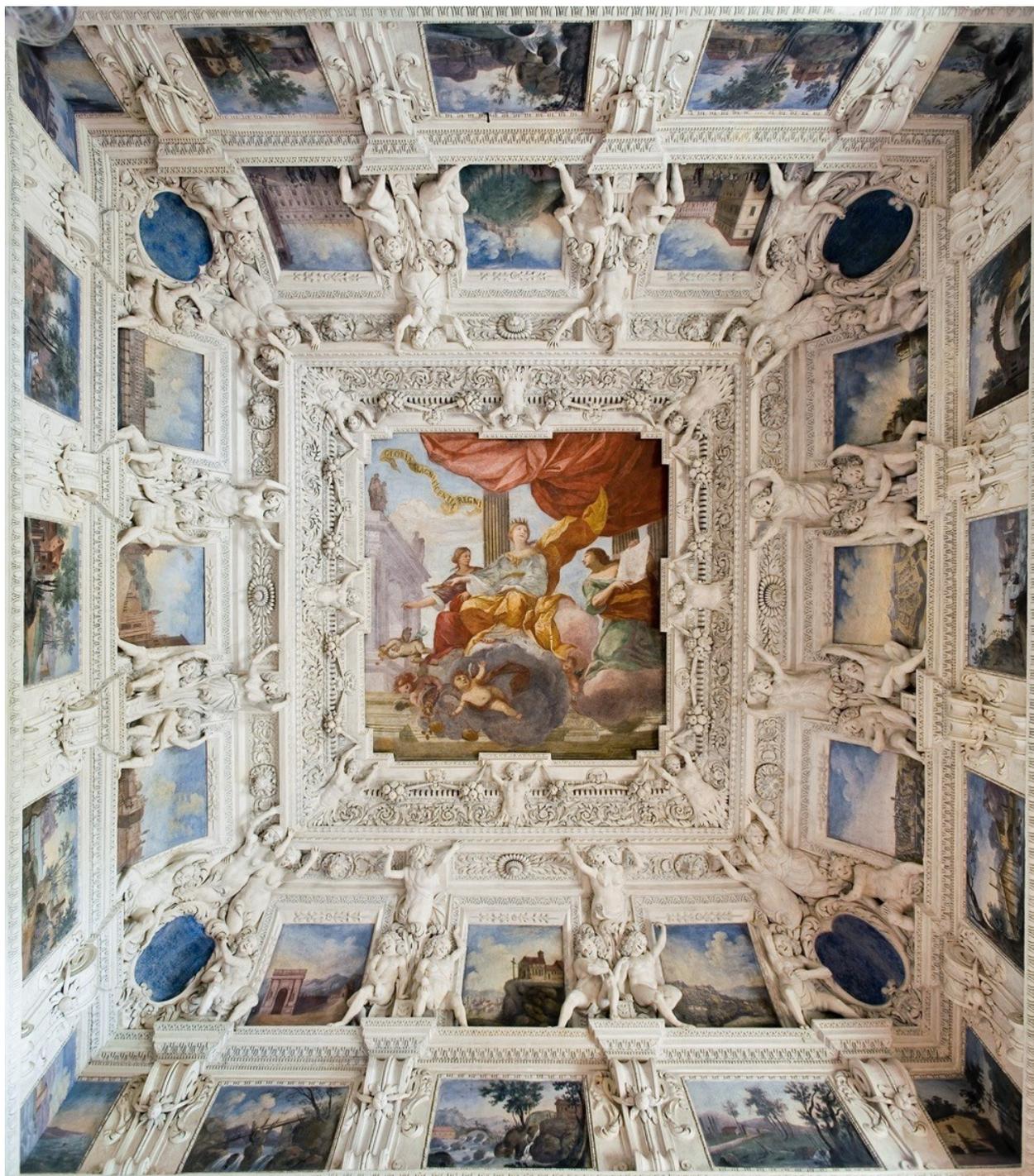
146-147. Alessandro Casella (stucchi), Giovan Paolo e Giovan Antonio Recchi (affreschi), partito decorativo in stucco con putti, telamoni, cariatidi e fregi vegetali, 1647, affreschi con *Allegoria della Pace* e *Episodi con accordi politico-militari che predispongono la pace*, 1662-1663. Torino, Castello del Valentino, sala del Negozio



148. Alessandro Casella, partito decorativo in stucco con telamoni, cariatidi e fregi vegetali, 1647. Torino, Castello del Valentino, sala del Negozio

149. Alessandro Casella, incorniciatura in stucco con putto e mascherone, 1647. Torino, Castello del Valentino, sala del Negozio

150. Alessandro Casella, partito decorativo in stucco con putti e girali vegetali, 1647. Torino, Castello del Valentino, sala del Negozio



151. Alessandro Casella (stucchi), Giovan Paolo e Giovan Antonio Recchi (affreschi del fregio), Andrea Casella (affresco centrale), partito decorativo in stucco con putti, telamoni, cariatidi e fregi vegetali, 1647-1649, affreschi con *Vedute di città fortificate e fabbriche di committenza ducale*, 1662-1663, e l'*Allegoria dell'Architettura simbolo della Magnificenza sovrana*, 1664. Torino, Castello del Valentino, sala della Magnificenza



152-153. Alessandro Casella, partito decorativo in stucco con putti e cariatidi, 1647-1649. Torino, Castello del Valentino, sala della Magnificenza

154. Alessandro Casella, incorniciatura in stucco con putto, 1647-1649. Torino, Castello del Valentino, sala della Magnificenza



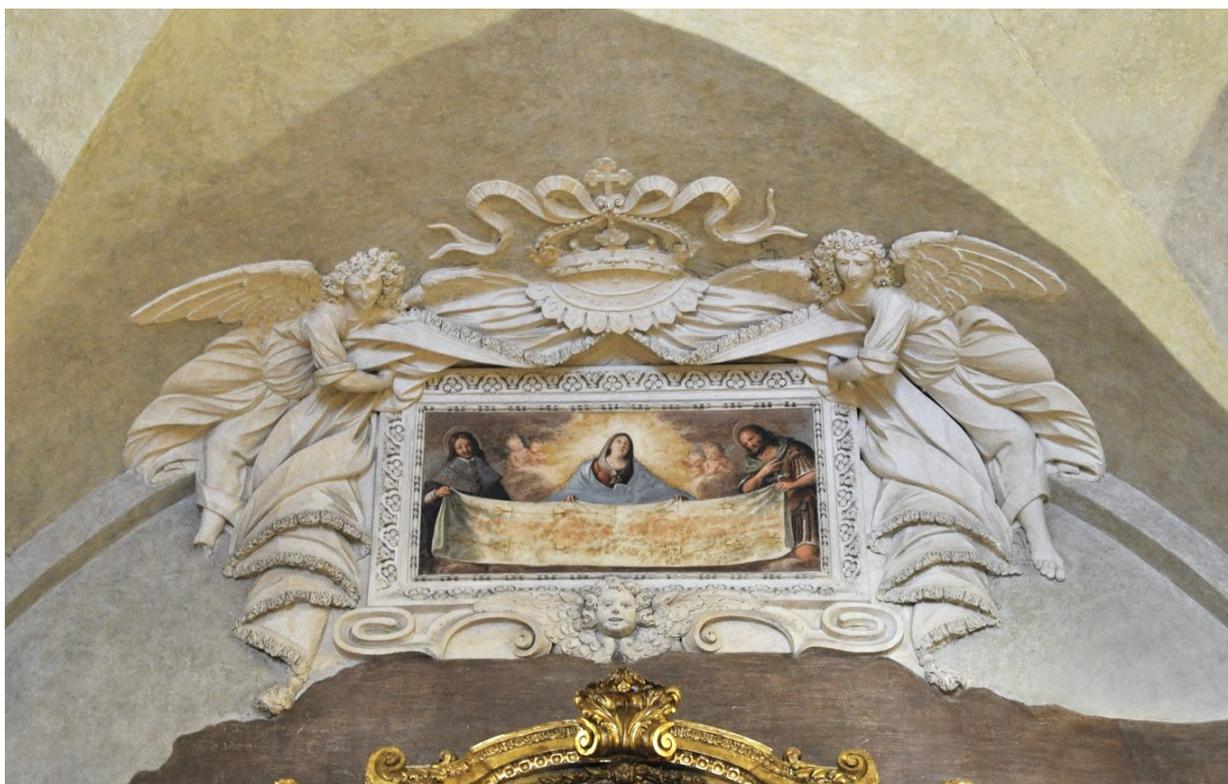
155. Collaboratore di Alessandro Casella (Carlo Casella?), *Angelo*, 1648 circa. Carona, santuario della Madonna d'Ongero, navata

156. Alessandro Casella, *Angelo*, 1648 circa. Carona, santuario della Madonna d'Ongero, navata

157. Carona, santuario della Madonna d'Ongero, controfacciata



158. Alessandro Casella, *San Gerolamo*, 1646. Carona, santuario della Madonna d'Ongero, presbiterio



159. Alessandro Casella e collaboratori (stucchi), partito decorativo in stucco con angeli, cartiglio, 1646 circa. Carona, santuario della Madonna d'Ongero

160. Alessandro Casella (stucchi), Andrea Casella (affresco), partito decorativo in stucco con angeli reggicortina, affresco con la *Sindone retta dalla Madonna, dal beato Amedeo IX di Savoia e da San Maurizio*, 1650. Torino, Palazzo Madama, corte medievale



161. Alessandro e Carlo Casella (stucchi), Giovan Paolo e Giovan Antonio Recchi (affreschi), partito decorativo in stucco con putti, telamoni, cariatidi, mascheroni, animali e fregi vegetali, 1647-1660, affreschi con *Diana e le ninfe* e *Scene venatorie*, 1662-1663. Torino, Castello del Valentino, sala della Caccia



162-163. Alessandro e Carlo Casella, partito decorativo in stucco con putti, telamoni, cariatidi, mascheroni, animali e fregi vegetali, 1647-1660. Torino, Castello del Valentino, sala della Caccia



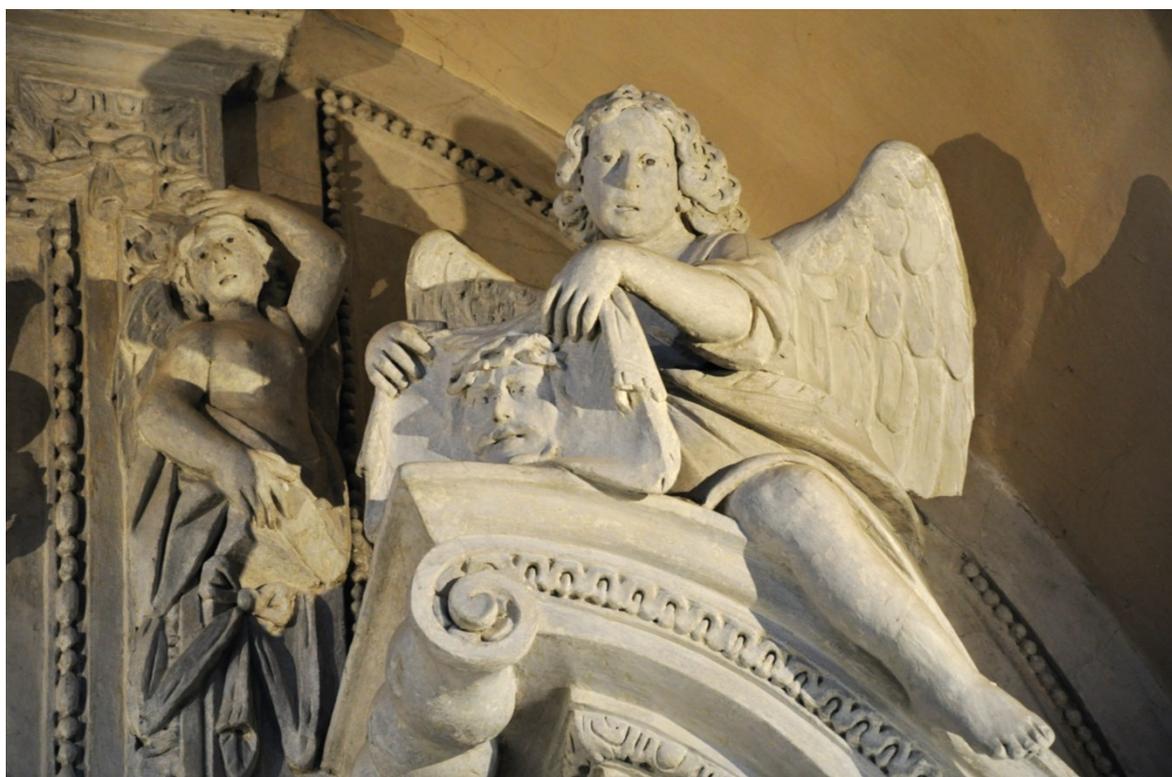
164. Carlo Casella, partito decorativo in stucco con telamoni, cariatidi; incorniciatura in stucco con trofei e cani da caccia, 1660. Torino, Castello del Valentino, sala della Caccia

165. Giovan Luca Corbellino, Partito decorativo in stucco con mascherone grottesco e putti, 1664. Torino, Castello del Valentino, sala dei Fasti



166. Villarbasse, San Nazario, cappella Porporato

167. Carlo Casella, angelo con il velo di Veronica, 1677. Villarbasse, San Nazario, cappella Porporato





168. Carlo Casella, incorniciatura in stucco con angelo cariatide, 1677. Villarbasse, San Nazario, cappella Gaj Rasini



169. Giovanni Battista Casella, *Angelo*, 1663.
Castello dell'Acqua, località Cortivo, San
Giuseppe

170. Stuccatori luganesi, cornice in stucco, 1638.
Carona, casa Andreoli



171. Stuccatori luganesi, lesena con ordito decorativo con serpenti, 1645-1650 circa. Vico Morcote, Santi Fedele e Simone, cappella della Pietà



172. Stuccatori luganesi e Carlo Casella (?), partito decorativa in stucco, angeli, 1645-1650 circa. Vico Morcote, Santi Fedele e Simone, cappella della Pietà, volta



173. Caslano, San Cristoforo, cappella della Vergine



174. Stuccatori luganesi, partito decorativo in stucco con angeli, teste angeliche, cartelle, 1660 circa. Caslano, San Cristoforo, cappella della Vergine

Abbreviazioni

ACSALTo = Archivio della Confraternita di Sant'Anna dei Luganesi di Torino

APA = Archivio Parrocchiale di Albosaggia

APCarona = Archivio Parrocchiale di Carona (CH)

APCastione = Archivio Parrocchiale di Castione Andevenno

APG = Archivio Parrocchiale di Grosio

API = Archivio Parrocchiale di Inverio

APSa = Archivio Parrocchiale di Sacco di Cosio

APSo = Archivio Parrocchiale di Sondrio

APV = Archivio Parrocchiale Vervio

ASDCo = Archivio Storico Diocesano di Como

ASDMi = Archivio Storico Diocesano di Milano

ASSo = Archivio di Stato di Sondrio

ASTo = Archivio di Stato di Torino

FBL = Fondo Battista Leoni, Biblioteca Luigi Credaro, Sondrio

Bibliografia

AGOSTI 1990

G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, Einaudi, 1990.

AGOSTI 1995

B. Agosti, *Contributo su Annibale Fontana*, in «Prospettiva», 78, 1995, pp. 70-74.

AGOSTI 1996a

B. Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, Jaca Book, 1996.

AGOSTI 1996b

B. Agosti, *Colossi di Lombardia*, in «Prospettiva», 83-84, 1996, pp. 177-182.

AGOSTI 1996c

G. Agosti, *Una presentazione per «Le collezioni di Carlo Emanuele I»*, in «Studi Piemontesi», 25, 1, 1996, pp. 133-145.

AGOSTI 1997

B. Agosti, *Poesie di Gherardo Borgogni su due dimenticati artefici milanesi*, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'istituto germanico di storia dell'arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P. P. Donati, B. Santi, Firenze, Casa editrice Le lettere, 1997, pp. 325-330.

AGOSTI 1998

B. Agosti, *Lungo la Paulllese 2 (verso Milano)*, in B. Agosti, G. Agosti, C. B. Strehlke, M. Tanzi, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1998, pp. 125-141.

AGOSTI 2005

B. Agosti, *Draghi nella Milano di San Carlo*, in «Prospettiva», 113-114, 2004, pp. 162-166.

AGOSTI 2021

B. Agosti, *Perino su Michelangelo, 2*, in *Perino del Vaga per Michelangelo. La spalliera del Giudizio universale nella Galleria Spada, con un regesto della vita e delle opere di Perino, dal 1537 al 1547*, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Roma, Officina Libreria, 2021, pp. 29-37.

AGOSTI, BATTEZZATI, STOPPA 2017

G. Agosti, C. Battezzati, J. Stoppa, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, Milano, Officina Libreria, 2017.

ALBANI 2001

F. Albani, "L'arte di fare" lo stucco in area lombarda tra XVI e XIX sec., in *Lo stucco. Cultura, Tecnologia, Conoscenza. Atti del convegno di studi, Bressanone 10-13 luglio 2001*, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Marghera-Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche, 2001, pp. 365-372.

ALBERTI 2020

A. Alberti, *Giovanni Ambrogio Brambilla: Poet, Painter, Draughtsman, and Printmaker between Milan and Rome*, in *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, a cura di L. Tantardini, R. Norris, Leiden-Boston, Brill, 2020, pp. 63-89.

ALIVERTI 2020

L. Aliverti, *La ricerca archivistica per lo studio delle decorazioni a stucco della Regione dei laghi*, in *Stucchi e stuccatori ticinesi tra XVI e XVIII secolo. Studi e ricerche per la conservazione*, atti del convegno (Lugano, Campus Trevano SUPSI, 12 ottobre 2018), a cura di A. Felici, G. Jean, Firenze, Nardini Editore, 2020, pp. 29-57.

ALIVERTI, FELICI, JEAN 2019

L. Aliverti, A. Felici, G. Jean, *L'impresa dei Silva di Morbio*, in *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, a cura di M. F. Nicoletti, P. C. Verde, Milano, Officina Libreria, 2019, pp. 97-118.

ALIVERTI, FELICI, NICOLI 2019

L. Aliverti, A. Felici, G. Nicoli, *L'attività degli stuccatori ticinesi Alessandro Casella e Bernardo Bianchi in Valtellina*, in *Arte e fede in Valtellina. Sette secoli di storia nella chiesa di San Martino a Castione Andevenno*, a cura di V. Dell'Agostino, Sondrio, Comune di Castione Andevenno, 2019, pp. 119-141.

ALIZERI 1875

F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova, Sambolino, 1875.

AMBROSINI MASSARI 2017

A. M. Ambrosini Massari, s. v. *Roncalli, Cristoforo (Cristofano), detto Pomarancio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 338-343.

AMENDOLAGINE 2001

F. Amendolagine, *Le tecniche e i materiali dello stucco forte nelle fonti dal Rinascimento alla modernità*, in *Lo stucco. Cultura, Tecnologia, Conoscenza. Atti del convegno di studi, Bressanone 10-13 luglio 2001*, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Marghera-Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche, 2001, pp. 1-17.

AMENDOLAGINE, BOCCANEGRA, CUTTINI 2000

F. Amendolagine, G. Boccanegra, R. Cuttini, *Metodi e prassi dello stucco forte e dello stucco di gesso*, in *Lo stucco da Bisanzio a Roma barocca. Ravenna e l'Emilia Romagna: i segni di una tradizione ininterrotta*, atti della giornata di studio (Ravenna, Teatro Dante Alighieri – sala del ridotto, 30 aprile 1994) a cura di S. Onda, S. Celeghin, S. Vistoli, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 29-35.

ANGELINI 2005

A. Angelini, *La scultura del Seicento a Roma*, Milano, 5 continents, 2005.

ANGELINI 2008

G. Angelini, *Chiuro, chiesa della Madonna della Neve e di San Carlo*, in *I Ligari. Pittori del Settecento lombardo*, catalogo della mostra, a cura di S. Coppa, E. Bianchi, Milano, Skira, 2008, pp. 250-252.

ANGELINI 2010

G. Angelini, *Per l'architettura religiosa del Seicento in Valtellina: Gaspare Aprile e il santuario di Grosotto*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 62, 2010, pp. 173-184.

Annali 1877-1885

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, pubblicati a cura della sua Amministrazione, I-VI, Milano, Ditta Gaetano Brigola di Giuseppe Ottino e C., 1877-1885.

ANONIMO 1610

Anonimo, *Relatione della festa fatta in Milano per la canonizzazione di S.^{to} Carlo Car. Di S. Prassede, e Arcivescovo di detta Città, nell'Anno 1610*, Milano, Appresso l'her. Pacifico Pontio, e Gio. Battista Piccaglia, Stampatori della Corte Archiepiscopale, 1610.

ANTONIOLI 1985

G. Antonioli, *Analisi storica*, in G. Antonioli, G. Galletti, S. Coppa, *La chiesa di San Giorgio a Grosio*, Sondrio, Bonazzi Grafica, 1985, pp. 9-47.

Appendice 2019

Appendice documentaria, a cura di A. Corbellini, in *Arte e fede in Valtellina. Sette secoli di storia nella chiesa di San Martino a Castione Andevenno*, a cura di V. Dell'Agostino, Sondrio, Comune di Castione Andevenno, 2019, pp. 295-320.

Atlante 2000

Atlante del Barocco lombardo, a cura di M. L. Gatti Perer, A. Spiriti, in «Arte lombarda», 129, 2000, pp. 67-87.

ARMENINI 1586

G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura* [1586], a cura di M. Gorreri, Torino, Giulio Einaudi editore, 1988.

AGUSTONI 1998

E. Agustoni, s. v. *Casella Alessandro*, in *Dizionario biografico dell'arte svizzera*, I, Zurigo-Losanna, Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1998, p. 201.

AGUSTONI 2001

E. Agustoni, *La chiesa parrocchiale dei Santi Fedele e Simone a Vico Morcote*, Berna, Società di Storia dell'Arte in Svizzera SSAS, 2001.

AGUSTONI 2010

E. Agustoni, *Barocco. Alla scoperta di alcuni piccoli capolavori in territorio ticinese*, a cura di A. Heitmann, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2010.

AGUSTONI 2016

E. Agustoni, s. v. *Casella, Alessandro*, in *Sikart. Dizionario sull'arte in Svizzera*, <<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=9665047>>.

AGUSTONI 2017

E. Agustoni, s. v. *Silva, Francesco*, in *Sikart. Dizionario sull'arte in Svizzera*, <<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=9665047>>.

AGUSTONI, BIANCHI 2003

E. Agustoni, F. Bianchi, *Isidoro Bianchi e il santuario della Madonna dei Ghirli a Campione d'Italia*, in *Isidoro Bianchi di Campione 1581-1662*, catalogo della mostra, a cura di D. Pescarmona, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 57-71.

AGUSTONI, PROSERPI 1989

E. Agustoni, I. Proserpi, *Decorazioni a stucco dell XVII secolo in edifici religiosi del Sottoceneri: cambiamenti, evoluzioni, ripetitività ed influenze*, in «Rivista svizzera d'arte e d'archeologia», 49, 1989, pp. 3-14.

AGUSTONI, PROSERPI 2003

E. Agustoni, I. Proserpi, *Il Santuario di Santa Maria dei Miracoli e il suo apparato decorativo*, in *Santa Maria dei Miracoli, Morbio Inferiore. Arte storia messaggio*, Morbio Inferiore, Consiglio Parrocchiale, 2003, pp. 45-81.

ANTELLINI 1990

S. Antellini, *Gli stucchi ed i dipinti in Roma delle volte delle cappelle Torres e Ruissi in Santa Caterina de' Funari e della loggia detta del "Primaticcio" in palazzo di Firenze*, in *Superfici dell'Architettura: le Finiture. Atti del convegno di Studi, Bressanone 26-29 Giugno 1990*, a cura di G. Biscontin, S. Volpin, Padova, Libreria Progetto editore, s. d., pp. 139-147.

BAGLIONE 1642

G. BAGLIONE, *Vite de' pittori, scultori ed architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Nella Stamperia d'Andrea Fei, 1642.

BALESTRIERI 1996

I. Balestrieri, *Milano 1595-1623. Notizie della presenza di maestranze provenienti dalla regione dei laghi nei cantieri arcivescovili*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi. Atti del convegno. Como 23-26 ottobre 1996. Promosso dall'Amministrazione provinciale di Como in occasione del VI centenario della fondazione del Duomo di Como*, a cura di S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, Como, Nodo Libri, 1996, pp. 221-236.

BALZAROTTI 2019

V. Balzarotti, *Pellegrino Tibaldi e la decorazione a stucco tra Roma, Bologna e le Marche*, in «Horti Hesperidum», IX, 2019, 1, pp. 173-187.

BARTLETT-RAWLINGS 2014

B. Bartlett-Rawlings, *A Drawing by Polifilo Zancarli for an Etching by Odoardo Fialetti*, in «Print Quarterly», 31, 4, 2014, pp. 417-423.

BARONI 1946

C. Baroni, *Di alcuni sviluppi della pittura cremonese dal Manierismo al Barocco, II, Panfilo Nuvolone*, in «Emporium», 617, 1946, pp. 233-241.

BARONI 1968

C. Baroni, *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco, Volume II*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1968.

BASCAPÈ, DEL PIAZZO 1983

G. C. Bascapè, M. Del Piazzo, con la cooperazione di L. Borgia, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1983.

BASTA 2004

C. Basta, *Stucchi e stuccatori nella Lombardia barocca*, in *Lombardia barocca e tardobarocca*, a cura di V. Terraroli, Milano, Skira, 2004, pp. 38-59.

BAVA 1995

A. M. Bava, *Antichi e moderni: la collezione di sculture*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 1995, pp. 135-210.

BAZZOTTI 2004

U. Bazzotti, «Prede di mischio molto finissime» e «candido stucco». *Tagliapietre, scultori e stuccatori nel cantiere di Palazzo Te*, in *Scultura in villa nella Terraferma Veneta, nelle Terre dei Gonzaga e nella Marca Anconetana*, a cura di F. Monicelli, San Giovanni Lupatoto, Arsenale, 2004, pp. 248-287.

BEARD 1983

G. Beard, *Stucco and Decorative Plasterwork in Europe*, London, Thames and Hudson, 1983.

BELLUZZI, FORSTER 1989

A. Belluzzi, K. W. Forster, *Giulio Romano architetto alla corte dei Gonzaga*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1989, pp. 177-225.

BENETOLLO, BOCASSO 2016

M. Benetollo, M. F. Bocasso, *Per una biografia di Carlo e Amedeo di Castellamonte*, in *Carlo e Amedeo di Castellamonte, 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, Roma, Campisano Editore, 2016, pp. 23-33.

BERGAMO, LAURENTI 2016

L. Bergamo, A. Laurenti, «*Con tutti li ornamenti descritti nel disegno*». *La scultura dei Botto negli anni dei Castellamonte*, in *Carlo e Amedeo di Castellamonte. 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, a cura di A. Merlotti, C. Roggero, Roma, Campisano Editore, 2016, pp. 269-283.

BERNARDI 1961

M. Bernardi, *Castelli del Piemonte*, Torino, Pizzi, 1961.

BERRA 1991

G. Berra, *L'attività scultorea di Giulio Cesare Procaccini*, Milano, NED, 1991.

BERRA 2002

G. Berra, *Appunti per le biografie di Camillo Procaccini e Panfilo Nuvolone*, in «Paragone Arte», LIII, 46, 2002, pp. 59-85.

BERTASA, GHISSETTI, RIGON 2017

A. Bertasa, A. Ghisetti, L. Rigon, *I Manni. Scultori e intarsiatori del marmo nella bottega di Gazzaniga e di Desenzano al Serio (1625-1830)*, Sant'Omobono Teme, Centro studi Valle Imagna, 2017.

BERTAUT 1620

J. Bertaut, *Les œuvres poetiques de Mr. Bertaut, euesque de Sees Abbé d'Amay, premier Aumosnier de la Royne*, Paris, Chez Toussainct du Bray, 1620.

BERTOLDI, MARINOZZI, SCOLARI, VARAGNOLI

M. Bertoldi, M. C. Marinozzi, L. Scolari, C. Varagnoli, *Le tecniche edilizie e le lavorazioni più notevoli nel cantiere romano della prima metà del Seicento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 20, 1983, pp. 77-124.

BIANCHI 1999

A. Bianchi, *Cultura scolastica a Milano nei primi decenni del XVII secolo*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra, a cura di M. Kahn-Rossi, M. Fanciulli, Milano, Skira, 1999, pp. 45-51.

BIANCHI 2006

F. Bianchi, *Gli stucchi in San Francesco a Trecate: nuove ipotesi sulla presenza dei luganesi fra Lombardia e Piemonte*, in *San Francesco a Trecate, una chiesa francescana osservante*, a cura di M. Dell'Omo, Novara, Interlinea, 2006, pp. 101-116.

BIANCHI 2007a

F. Bianchi, *Alessandro Casella da Carona*, in *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanello, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 2007, pp. 19-26.

BIANCHI 2007b

S. Bianchi, *Partir per Genova. Il contributo di alcune maestranze della Valle di Muggio al settecentesco rinnovamento edilizio della città*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome», 119, 2, 2007, pp. 285-297.

BIANCHI 2008

F. Bianchi, *La decorazione plastica nel Santuario di Ghiffa: la cappella della SS. Trinità e la macchina dell'altare maggiore. Plasticatori a confronto sulle sponde del Verbano nel primo Seicento. Tracce per una ricerca*, in *L'Iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa Contesto e confronti. Atti del Convegno Internazionale Verbania, Villa Giulia. Venerdì 23 - Sabato 24 marzo 2007*, a cura di C. Silvestri, Ghiffa-Ponzano Monferrato-Cesano Maderno, Ente di gestione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa-Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei-Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 2008, pp. 113-124.

BIANCHI 2010

P. Bianchi, *Politica matrimoniale e rituali fra Cinque e Settecento*, in *Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, a cura di P. Bianchi, A. Merlotti, Torino, Silvio Zamorani Editore, 2010, pp. 39-72.

BIANCHI, AGUSTONI 2002

F. Bianchi, E. Agustoni, *I Casella di Carona*, Lugano, Fidia edizioni d'arte, 2002.

BIANCONI 1787

C. Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti*, Milano, stamperia Sirtori, 1787.

BICHI RUSPOLI 2019

I. Bichi Ruspoli, *Lo stucco a Siena nel Cinquecento. Dal trionfo dei modelli romani al monopolio dei ticinesi Dalla Monna*, in «Horti Hesperidum», IX, 2019, 1, pp. 215-234.

BIZZOZERO 1874

G. C. Bizzozero, *Varese e il suo territorio. Guida descrittiva*, Varese, Tipografia Ubicini, 1874.

BOLANDRINI 2011

B. Bolandrini, *Artisti della 'val di Lugano' a Torino. Un primo repertorio dei ticinesi tra Sei e Settecento*, in *Svizzeri a Torino nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Quattrocento ad oggi*, a cura di G. Mollisi, L. Facchin, in «Arte e Storia», 52, 2011, pp. 316-333.

BOLOGNA 1999

G. Bologna, *Palazzo Marino in Milano*, Cinisello Balsamo, Centrobanca, 1999.

BORA 1977

G. Bora, *La cultura figurativa a Milano. 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1977, pp. 45-54.

BORA 1980

G. Bora, *La prospettiva della figura umana gli "scurti" nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgressioni*, I, atti del Convegno internazionale di studi, a cura di M. Dalai Emiliani, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 295-317.

BORA 1989

G. Bora, *Da Leonardo all'Accademia della Val di Bregno: Giovan Paolo Lomazzo, Aurelio Luini e i disegni degli accademici*, in «Raccolta Vinciana», XXIII, 1989, pp. 73-101.

BORA 1998

G. Bora, *Milano nell'età di Lomazzo e san Carlo: riaffermazione e difficoltà di sopravvivenza di una cultura*, in *Rabich. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, a cura di M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Milano, Skira, 1998, pp. 37-56.

BORDIGNON 2019

G. Bordignon, *Arianna prima di Arianna. Note sulla Pathosformel della 'bella addormentata' prima della 'Cleopatra' vaticana (1512)*, in *Arianna: estasi e malinconia*, atti della giornata di studio, a cura di M. Centanni, M. Forti, in «La Rivista di Engramma», 163, 2019, pp. 85-108.

BORMETTI 1998a

F. Bormetti, *L'organismo architettonico e i suoi apparati decorativi*, in *Il santuario della Madonna di Tirano nella Valtellina del Cinquecento*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1998, pp. 15-196.

BORMETTI 1998b

F. Bormetti, *Per Antonio Casella, Alessandro Casella e Bernardo Bianchi*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 51, 1998, pp. 141-158.

BORMETTI 2007

F. Bormetti, *Le vicende artistiche di un santuario tridentino*, in F. Bormetti, S. Masa, *Il santuario della Madonna delle Grazie di Primolo*, Sondrio, Parrocchia di Primolo, 2007, pp. 157-317.

BORMETTI, SASSELLA 1998

F. Bormetti, M. Sassella, *La collegiata di Sondrio*, in *Pietro Ligari o la professione dell'artista*, a cura di L. Giordano, Sondrio, Comune di Sondrio, 1998, pp. 48-117.

BORROMEO 1577

C. Borromeo, *Arte sacra (De Fabrica ecclesiae)* [1577], a cura di C. Castiglioni, C. Marcora, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1952.

BOSAZZA 2004

A. Bosazza, *La breve stagione del florilegio*, in *Fiori, cinque secoli di pittura floreale*, catalogo della mostra, a cura di F. Solinas, Roma, Campisano Editore, 2004, pp. 114-117.

BOSSAGLIA 1968

R. Bossaglia, s. v. *Biffi, Gianandrea, il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968, pp. 380-381.

BOZZI 1986

C. Bozzi, *Il culto di San Carlo Borromeo tra Sondalo e Bormio*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 39, 1986, pp. 117-122.

BRAYDA 1887

R. Brayda, *Gli stucchi e gli affreschi nel Reale Castello del Valentino. 46 tavole in fototipia illustrate e descritte*, Torino, Libreria e fotografia artistica speciale per le arti decorative ed industriali A. Charvet-Grassi, 1887.

BRAYDA 1910

R. Brayda, *Il Castello del Valentino*, in «L'Esposizione di Torino. Giornale ufficiale illustrato dell'Esposizione Internazionale delle industrie e del lavoro 1911», 4, 1910, pp. 60-62.

BRIGSTOCKE 2020

H. Brigstocke, *Giulio Cesare Procaccini: His Life and Work*, in H. Brigstocke, O. D'Albo, *Giulio Cesare Procaccini. Life and Work, with a Catalogue of His Paintings*, Torino, Allemandi-Voena, 2020, pp. 13-59.

BRIGSTOCKE, D'ALBO 2020

H. Brigstocke, O. D'Albo, *Giulio Cesare Procaccini. Life and Work, with a Catalogue of His Paintings*, Torino, Allemandi-Voena, 2020.

BRIZIO 1949

A. M. Brizio, *Le pitture*, in *Il Castello del Valentino*, Torino, Società Editrice Torinese, 1949, pp. 203-240.

BRUZZESE 2009

S. Bruzzese, *“Dor gran penció dra Vallada De Bregn”*: sulle tracce di Ottavio Semino pittore genovese, naturalizzato milanese, in «Nuovi Studi», 15, 2009, pp. 163-176.

BRUZZESE 2012

S. Bruzzese, *Sulle tracce di Ottavio Semino, da Milano a Melegnano*, in «Storia in Martesana», 6, 2012, pp. 1-11.

BRUZZESE 2018

S. Bruzzese, *Un Sacro Monte incompiuto in Valtellina*, in *Santa Maria della Sassella*, a cura di A. Dell'Oca, A. Rovetta, Sondrio, Credito Valtellinese, 2018, pp. 289-303.

BRUZZESE 2021

S. Bruzzese, *Appunti sul collezionismo nel territorio di Milano tra Cinquecento e primo Seicento*, in *Sulle vie del collezionismo. Saggi per la storia della critica d'arte*, a cura di L. Finocchi Ghersi, Milano, Scalpendi Editore, 2021, pp. 109-167.

BURCKHARDT 1844

J. Burckhardt, *Cause e svolgimento del massacro della Valtellina nell'anno 1620* [1844], in *Arte e storia. Lezioni 1844-87*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 3-49, 543-545.

CAMMARATA, TESTA 2018

S. M. S. Cammarata, M. Testa, *Castello del Valentino*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714. Cantiere di studi*, a cura di A. Morandotti, G. Spione, con la collaborazione di I. Giuliano e S. Martinetti, Milano, Scalpendi Editore, 2018, pp. 43-51.

CAPELLI 2010

S. Capelli, *I Sala a Laglio. La parrocchiale di San Giorgio a Laglio, nei pressi di Como e gli stucchi dei Sala di Lugano*, in «Arte e Storia», VIII, 47, 2010, pp. 2-10.

CARBONERI 1964

N. Carboneri, *Stuccatori luganesi in Piemonte tra Sei e Settecento*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi*, II, *Gli stuccatori dal Barocco al Rococò*, atti del convegno (Varenna, Villa Monastero, 2-9 giugno 1957) a cura di E. Arslan, Como, Tipografia Editrice Antonio Nosedà, 1964, pp. 17-31.

CARUGO 1989

M. A. Carugo, *Le chiese: un itinerario storico artistico nella religiosità chiurasca*, in *Chiuro. Territorio, economia e storia di una comunità umana*, a cura di F. Monteforte, E. Faccinelli, Chiuro, Biblioteca Comunale Luigi Faccinelli, 1989, pp. 193-215.

CARUGO 1990

M. A. Carugo, *Tresivio, una pieve valtellinese tra Riforma e Controriforma*, Sondrio, Società Storica Valtellinese, 1990.

CASATI 2011

A. Casati, *Per la decorazione a stucco a Vigevano e in Lomellina tra Cinque e Seicento*, in «Viglevanum», XXI, 2011, pp. 52-65.

CASATI 2016a

A. Casati, *Circolazione di artisti e modelli nella scultura barocca tra Liguria e Lombardia. Segnalazioni per Tomaso Carlone, Tomaso Orsolino, Giovanni Battista Bissoni e Bernardo Orsati*, in «Viglevanum» XXVI, 2016, pp. 14-37.

CASATI 2016b

A. Casati, s. v. *Prestinari, Cristoforo Giovanni e Marco Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 85, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 322-325.

CASCIARO 2000

R. Casciari, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, Skira, 2000.

CASSINELLI, VANOLI 2007

D. Cassinelli, P. Vanoli, “*Chi muta paese, cangia ventura*”. *L'affermazione di Camillo Procaccini in Lombardia*, in *Camillo Procaccini (1561-1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, catalogo della mostra, a cura di D. Cassinelli, P. Vanoli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 43-89.

CASTELNUOVO 1996

M. Castelnuovo, s. v. *Ferrari, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 603-605.

CATTANEO 2011

M. V. Cattaneo, *Maestranze ticinesi a Torino. La Compagnia di Sant'Anna dei Luganesi nella chiesa di San Francesco d'Assisi*, in *Svizzeri a Torino nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Quattrocento ad oggi*, a cura di G. Mollisi, L. Facchin, in «Arte e Storia», 52, 2011, pp. 144-152.

CATTANEO, OSTORERO 2006

M. V. Cattaneo, N. Ostorero, *L'Archivio della Compagnia di Sant'Anna dei Luganesi in Torino. Una Fonte Documentaria per Cantieri e Maestranze fra Architettura e Decorazione nel Piemonte Sabauda*, Torino, Fondazione per l'Arte della Compagnia di San Paolo, 2006.

CATTOI 2011

D. Cattoi, *Stucchi seicenteschi nel Trentino meridionale*, in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro. Atti del convegno di studi, Trento, 12-14 febbraio 2009*, a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli, A. Spiriti, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni Architettonici, Soprintendenza per i Beni Storico-artistici, Università degli Studi dell'Insubria di Varese, 2011, pp. 231-245.

CAVALLARI 1961

U. Cavallari, *Chiesa di S. Caterina di Albosaggia*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 15, 1961, pp. 51-58.

CAVIGLIOLI 1989

L. Caviglioli, s. v. *Della Rovere, Giovan Battista, detto il Fiamminghino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 340-343.

CERETTI 2020

F. Ceretti, *Genovesino e le carte stampate. Derivazioni dalle incisioni nella pittura italiana del Seicento*, Roma, Officina Libraria, 2020.

CESCHI 1996

R. Ceschi, *Rusticità e urbanità. Circolazione di uomini e mercato di devozione*, in *Seicento ritrovato. Presenze pittoriche "italiane" nella Lombardia Svizzera tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra, a cura di L. Damiani Cabrini, Milano, Skira, 1996, pp. 13-24.

CESCHI 1999

R. Ceschi, *Nel labirinto delle valli. Uomini e terre di una regione alpina: la Svizzera italiana*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1999.

CHIAPPINI DI SORIO 1983

I. Chiappini di Sorio, *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento. I*, Bergamo, Poligrafiche Polis, 1983, pp. 1-201.

Chiese 2000

Chiese torri castelli palazzi. I 62 monumenti della Legge Valtellina, a cura di F. Bormetti, M. Sassella, Montagna di Valtellina, Provincia di Sondrio, 2000.

Chiuro 1989

Chiuro. Territorio, economia e storia di una comunità umana, a cura di F. Monteforte, E. Faccinelli, Chiuro, Biblioteca Comunale Luigi Faccinelli, 1989.

CIAMPOLINI 2014

M. Ciampolini, *Il pannello mancante del cataletto di Lorenzo Brazzi detto il Rustico a Pienza e un possibile disegno dell'artista*, in *Honos alit artes. Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri. Gli universi particolari. Città e territori dal medioevo all'età moderna*, a cura di P. Maffei, G. M. Varanini, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 259-268.

CIBRARIO 1854-1855

L. Cibrario, *Origini e progresso delle istituzioni della monarchia di Savoia*, I-II, Torino, Stamperia Reale, 1854-1855.

CIFANI, MONETTI 2005

A. Cifani, F. Monetti, *Committenze artistiche dei Marchesi Porporato per le chiese di Villarbasse (Torino) e del Colletto di Pinerolo. Nuovi documenti*, in «Arte cristiana», XCIII, 2005, pp. 455-462.

CLARETTA 1869

G. Claretta, *Storia della reggenza di Cristina di Francia duchessa di Savoia con annotazioni e documenti inediti*, II, Torino, Stabilimento Civelli, 1869.

COLBACCHINI 2011

R. Colbacchini, *Maestranze lombardo-ticinesi in Val di Sole: la Cappella Canacci nella chiesa parrocchiale della Natività di Maria a Pellizzano*, in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro. Atti del convegno di studi, Trento, 12-14 febbraio 2009*, a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli, A. Spiriti, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni Architettonici, Soprintendenza per i Beni Storico-artistici, Università degli Studi dell'Insubria di Varese, 2011, pp. 221-229.

COLOMBARA 2007

C. Colombara, *Inverio superiore. Mille anni di storia, 1007-2007*, Gravelona Toce, Aligraphis, 2007.

COLOMBO 1990

S. Colombo, *La Quattordicesima Cappella*, in *Il Sacro Monte di Varese. La Quattordicesima Cappella e la «Fabbrica» del Rosario*, a cura di C. A. Lotti, Cinisello Balsamo-Milano, Edizioni Amilcare Pizzi-Banca Popolare di Milano, 1990, pp. 38-101.

COLOMBO 1998a

S. A. Colombo, s. v. *Bernardo Bianchi*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Bergamo, Edizioni Bolis, 1998, pp. 243-244.

COLOMBO 1998b

S. A. Colombo, s. v. *Alessandro Casella*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Bergamo, Edizioni Bolis, 1998, p. 249.

COLOMBO 1998c

S. A. Colombo, s. v. *Giuseppe Bianchi*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Bergamo, Edizioni Bolis, 1998, p. 245.

COLOMBO 2002

S. Colombo, *Sculture dei Sacri Monti sopra Varese*, Gavirate, Nicolini Editore, 2002.

COLOMBO 2002-2003

L. Colombo, *La produzione in Italia centrale di Francesco Silva stuccatore ticinese*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di lettere filosofia, a. a. 2002-2003 (relatore G. Bora).

COLOMBO 2011

S. Colombo, *Per la storia della Fabbrica del Santissimo Rosario, in due fasi distinta (dal 1604 al 1630-31; dal quarto decennio del Seicento al 1680/88-1699)*, in *Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, a cura di M. L. Gatti Perer, Varese, Insubria University Press, 2011, II, pp. 23-77.

COLZANI 2017

C. Colzani, *Pellegrino Tibaldi nel cantiere pittorico della Sala Regia vaticana: documenti e disegni*, in «Prospettiva», 165-166, 2017, pp. 96-99.

COMOLI MANDRACCI 1992

V. Comoli Mandracci, *Una città-capitale, cantiere del barocco nella stagione dell'assolutismo*, in *Luganensium Artistarum Universitas. L'archivio e i luoghi della Compagnia di Sant'Anna tra Lugano e Torino*, a cura di V. Comoli Mandracci, Lugano, Giampiero Casagrande editore, 1992, pp. 1-20.

COPPA 1981

S. Coppa, *La cronologia della cappella Acerbi in S. Antonio abate a Milano*, in «Arte lombarda», 58-59, 1981, pp. 85-99.

COPPA 1985a

S. Coppa, *I dipinti e le sculture*, in G. Antonioli, G. Galletti, S. Coppa, *La chiesa di San Giorgio a Grosio*, Sondrio, Bonazzi Grafica, 1985, pp. 96-184.

COPPA 1985b

S. Coppa, *Un dipinto poco conosciuto di Gaetano Gandolfi e alcune aggiunte per l'arte del Settecento in Valtellina*, in «Arte lombarda», 73-75, 1985, pp. 112-118.

COPPA 1988-1989

S. Coppa, *Il Seicento in Valtellina. Pittura e decorazione in stucco*, in «Arte lombarda», n. s., 88-89, 1-2, 1988-1989.

COPPA 1996

S. Coppa, *Arte ed emigrazione in una regione di frontiera: il caso della Valtellina fra Sei e Settecento*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi. Atti del convegno. Como 23-26 ottobre 1996. Promosso dall'Amministrazione provinciale di Como in occasione del VI centenario della fondazione del Duomo di Como*, a cura di S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, Como, Nodo Libri, 1996, pp. 331-338.

COPPA 1997

S. Coppa, *La chiesa di San Giuseppe nella storia artistica milanese dal Cinquecento all'Ottocento*, Milano, Cariplo, 1997.

COPPA 1998a

S. Coppa, *La scultura e la decorazione in stucco*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Bergamo, Edizioni Bolis, 1998, pp. 169-197.

COPPA 1998b

S. Coppa, s. v. *Cristoforo Caresana*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Bergamo, Edizioni Bolis, 1998, pp. 247-248.

COPPA 1998c

S. Coppa, s. v. *Giovanni Battista e Giovanni Paolo Recchi*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Bergamo, Edizioni Bolis, 1998, pp. 262-264.

COPPA 2001

S. Coppa, *Stuccatori intelvesi e ticinesi in Valtellina nel Seicento*, in *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII. Storia, tecnica, restauro, interconnessioni. Atti del Convegno internazionale, Passariano-Udine, 24-26 febbraio 2000*, a cura di G. Bergamini, P. Goi, Udine, Udine Musei, 2001, pp. 115-124.

COPPA 2018

S. Coppa, *Francesco Silva "statuario insigne". La sua opera nella chiesa parrocchiale di San Giorgio a Montagna in Valtellina*, in S. Coppa, B. Rinaldi, *Il Presbiterio della chiesa di San Giorgio di Montagna. Gli stucchi di F. Silva e il loro significato*, Sondrio, Parrocchia di San Giorgio-Montagna in Valtellina, 2018, pp. 4-12.

CORBELLINI 1993

A. Corbellini, *Indagini su sei secoli di storia*, in *La chiesa della Madonna di Campagna, Ponte in Valtellina, Parrocchia di San Maurizio*, 1993, pp. 13-54.

CORNACCHI 1621

G. A. Cornacchi, *Breve istoria della miracolosissima Madonna di Tirano raccolta l'Anno 1621*, Parma-Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1720.

CORNAGLIA, FAILLA 2016

P. Cornaglia, M. B. Failla, *Il palazzo di San Giovanni per i duchi Vittorio Amedeo di Savoia e Cristina di Francia*, in *Carlo e Amedeo di Castellamonte. 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, a cura di A. Merlotti, C. Roggero, Roma, Campisano Editore, 2016, pp. 97-116.

CORRADO, SAN MARTINO 1997

F. Corrado, P. San Martino, *Palazzo Madama: una scala, due piazze e tre facciate*, in «Bollettino della Società Storica Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XLIX, 1997, pp. 77-94.

CUNEO 2007

C. Cuneo, *Il castello del Valentino*, a cura di C. Roggero, A. Dameri, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007, pp. 22-24.

CUPPERI 2012

W. Cupperi, «*Come dice l'opposizione*»: Aurelio Lombardi, Pellegrino Tibaldi e Leone Leoni nel presbiterio del Duomo di Milano (1561-1569), in «*Conosco un ottimo storico dell'arte...*». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, a cura di M. M. Donato, M. Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 271-280.

DACOS 2008

N. Dacos, *Le logge di Raffaello. L'antico, la bibbia, la bottega, la fortuna*, Città del Vaticano-Milano, Musei Vaticani, Libreria Editrice Vaticana-Jaca Book, 2008.

DAMIANI CABRINI 1996

L. Damiani Cabrini, *Presenze pittoriche "italiane" nella Svizzera tra Cinquecento e Seicento*, in *Seicento ritrovato. Presenze pittoriche "italiane" nella Lombardia Svizzera tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra, a cura di L. Damiani Cabrini, Milano, Skira, 1996, pp. 55-80.

DAMIANI CABRINI 2000

L. Damiani Cabrini, *Le migrazioni d'arte*, in *Storia della Svizzera italiana dal Cinquecento al Settecento*, a cura di R. Ceschi, Bellinzona, Stato del Cantone Ticino, 2000, pp. 289-312, 659-663.

DAMIANI CABRINI 2011

L. Damiani Cabrini, *Giacomo e Giovan Andrea Casella. Due pittori caronesi nella Torino seicentesca*, in *Svizzeri a Torino nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Quattrocento ad oggi*, a cura di G. Mollisi, L. Facchin, in «*Arte e Storia*», 52, 2011, pp. 34-49.

DAMIANO, VILLANO 2004

S. Damiano, S. Villano, *Arte a Saluzzo tra tardo manierismo e aggiornamento settecentesco*, in *Una gloriosa sfida. Opere d'arte a Fossano, Saluzzo e Savigliano (1550-1750)*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, G. Spione, Caraglio, Marcovaldo, 2004, pp. 59-96.

DA PRADA 1995

G. Da Prada, *Elziviri di topa, ovvero briciole di storia della Valtellina*, Villa di Tirano, Tipografia Poletti, 1995.

DARDANELLO 1988

G. Dardanello, *Cantieri di corte e imprese decorative a Torino*, in *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 1988, pp. 163-252.

DARDANELLO 1989

G. Dardanello, *Repertorio di modelli per i mestieri della decorazione*, in *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra, a cura di M. di Macco, G. Romano, Torino, Umberto Allemandi & C., 1989, pp. 282-283.

DARDANELLO 1995a

G. Dardanello, *Memoria professionale nei disegni dagli Album Valperga: allestimenti decorativi e collezionismo di mestiere*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 1995, pp. 63-134.

DARDANELLO 1995b

G. Dardanello, *Stuccatori luganesi a Torino: disegno e pratiche di bottega, gusto e carriere*, in «Ricerche di storia dell'arte», 55, 1995, pp. 53-76.

DARDANELLO 2019

G. Dardanello, *La mostra del Barocco piemontese del 1963*, in *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, a cura di M. di Macco, G. Dardanello, Genova, Sagep Editori, 2019, pp. 35-67.

D'AZEGLIO 1863

R. D'Azeglio, *Ritratti di uomini illustri dipinti da illustri artefici estratti dall'antica raccolta dei reali di Savoia*, Firenze, Felice Le Monnier, 1863.

DE ANGELIS 1993

M. De Angelis, *Isidoro Bianchi*, Bergamo, Bolis, 1993.

DE ANTONIO 1928

C. de Antonio, *La Mostra Storica Sabauda alla Esposizione di Torino*, in «Emporium», 68, 403, 1928, pp. 37-53.

DECRI 2009

A. Decri, *Un cantiere di parole. Glossario dell'architettura Genovese tra Cinque e Seicento*, Borgo San Lorenzo, All'Insegna del Giglio, 2009.

DELL'AGOSTINO 2019a

V. Dell'Agostino, *San Martino a Castione Andevenno. Un cantiere nei secoli*, in *Arte e fede in Valtellina. Sette secoli di storia nella chiesa di San Martino a Castione Andevenno*, a cura di V. Dell'Agostino, Sondrio, Comune di Castione Andevenno, 2019, pp. 61-95.

DELL'AGOSTINO 2019b

V. Dell'Agostino, *La veste pittorica di San Martino. Opere perdute, scoperte e riscoperte*, in *Arte e fede in Valtellina. Sette secoli di storia nella chiesa di San Martino a Castione Andevenno*, a cura di V. Dell'Agostino, Sondrio, Comune di Castione Andevenno, 2019, pp. 97-117.

DELL'AGOSTINO 2019c

V. Dell'Agostino, *Reliquie e reliquiari in San Martino*, in *Arte e fede in Valtellina. Sette secoli di storia nella chiesa di San Martino a Castione Andevenno*, a cura di V. Dell'Agostino, Sondrio, Comune di Castione Andevenno, 2019, pp. 221-233.

DELLA MISERICORDIA 2015

M. Della Misericordia, "Bona compagnia". *Le confraternite tra comunità e parrocchia in Valtellina tra il XV e il XVI secolo*, in «Geschichte und Region/Storia e regione», XXIV, 1, 2015, pp. 32-61.

DELLA TORRE, SCHOFIELD 1994

S. Della Torre, R. Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como, Nodo Libri, 1994.

DELL'OMO 1991

M. Dell'Omo, *Apparati funebri nella Milano del secondo Seicento. Le committenze, gli artisti, le tipologie*, in «Arte lombarda», 98-99, 1991, pp. 54-62.

DELL'OMO 2003

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, a cura di D. Pescarmona, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 23-33.

DELL'OMO 2016

M. Dell'Omo, *Quadraturismo e architettura dipinta nel Seicento. Francesco Villa: tracce per una lettura della sua carriera artistica*, in «Arte lombarda», 173-174, 2016, pp. 102-115.

DELL'OMO 2019

M. Dell'Omo, *Tra gli allievi di Bartolomeo Tiberino: Francesco Perella, intagliatore di Arona*, in «Antiquarium Medionovarese», 8, 2019, pp. 201-216.

DELL'OMO, MONFERRINI 2017

M. Dell'Omo, S. Monferrini, *Bartolomeo Tiberino. Tracce per un percorso tra opere e biografia. Novità documentarie*, in «Antiquarium Medionovarese», 7, 2017, pp. 161-183.

DE LOTTO 2008

M. T. De Lotto, *Camillo Mariani*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 32, 2008, pp. 21-223.

De Pierre 2016

De Pierre de Franqueville à Joseph-Charles Marin, catalogo della mostra, Paris, Galerie Charles Ratton & Guy Ladrière, 2016.

Diana 1989

Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento, catalogo della mostra, a cura di M. di Macco, G. Romano, Torino, Umberto Allemandi & C., 1989.

DICKERSON 2015

C. D. Dickerson III, *Camillo Mariani and the Nobility of Stucco*, in *Making and moving sculpture in early modern Italy*, a cura di K. Helmstutler Di Dio, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 137-166.

DI FILIPPO BAREGGI 2002

C. di Filippo Bareggi, *Nicolò Rusca e la pastorale tridentina in Valtellina*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 55, 2002, pp. 119-133.

DI FILIPPO BAREGGI 2005

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, Milano, FrancoAngeli, 2005, pp. 41-70.

DI MACCO 1988

M. di Macco, *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 G. Romano, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 1988, pp. 41-138.

DI MACCO 1992

M. di Macco, *La cappella di Sant'Anna dei Luganesi. Un repertorio di modelli dell'arte*, in *Luganensium Artistarum Universitas. L'archivio e i luoghi della Compagnia di Sant'Anna tra Lugano e Torino*, a cura di V. Comoli Mandracchi, Lugano, Giampiero Casagrande editore, 1992, pp. 21-36.

DI MACCO 2002

M. di Macco, «*Critica occbiuta*»: *la cultura figurativa (1630-1678)*, in *Storia di Torino. IV. La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. Ricuperati, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2002, pp. 337-430.

DI MACCO 2003

M. di Macco, *Il "valore singolarissimo" di Isidoro Bianchi artista di corte*, in *Isidoro Bianchi di Campione 1581-1662*, catalogo della mostra, a cura di D. Pescarmona, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 35-43.

DI MACCO 2007

M. di Macco, *Duchi, Madame Reali e Re sabaudi: forme dell'arte di corte a Torino dal Cinquecento al Settecento*, in *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, catalogo della mostra, I-II, a cura di E. Castelnuovo, Torino, Allemandi, 2007, I, pp. 237-270.

Disegnare 2007

Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento, a cura di G. Dardanello, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 2007.

D'OLANDA 2003

F. D'Olanda, *I Trattati d'Arte*, a cura di G. Modroni, Livorno, Sillabe, 2003.

DONI 1566,

A. F. Doni, *Le ville*, in *Scritti d'arte del Cinquecento. Tomo III*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1977, pp. 3321-3357.

Donne 2013

Donne, cavalieri, incanti, follia. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando Furioso, catalogo della mostra, a cura di L. Bolzoni, C. A. Girotto, Lucca, Pacini Fazzi, 2013.

DUBINI 1991

M. Dubini, *I «Pacta ad artem», una fonte per la storia dell'emigrazione*, in *Col bastone e la bisaccia per le strade d'Europa. Migrazioni stagionali di mestiere dall'arco alpino nei secoli XVI-XVIII. Atti di un seminario di studi tenutosi a Bellinzona l'8 e il 9 settembre 1988*, Bellinzona, Arti grafiche A. Salvioni&Co. S.A., 1991, pp. 73-81.

FACCHIN 2009

L. Facchin, *Santa Maria dei Ghirli a Campione d'Italia*, in *Decorazioni a stucco tra Ticino, Campione d'Italia e Valle d'Intelvi: storia, arte e conservazione*, a cura di E. Agustoni, Lugano-Como, Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana SUPSI-Fidia edizioni d'arte, 2009, pp. 55-63.

FACCHIN 2011

L. Facchin, *I Bianchi di Campione a Torino. Novità e considerazioni*, in *Svizzeri a Torino nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Quattrocento ad oggi*, a cura di G. Mollisi, L. Facchin, in «Arte e Storia», 52, 2011, pp. 284-293.

FACCHINETTI 2012

S. Facchinetti, *La giovinezza di Carlo Ceresa e il tirocinio sulle stampe*, in *Carlo Ceresa. Un pittore del Seicento lombardo tra realtà e devozione*, catalogo della mostra, a cura di S. Facchinetti, F. Frangi, G. Valagussa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, pp. 55-57.

FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977-1978

M. Fagiolo dell'Arco, S. Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, I-II, Roma, Bulzoni, 1977-1978.

FAGIOLO DELL'ARCO 1982

M. Fagiolo dell'Arco, *Le forme dell'effimero*, in *Storia dell'arte italiana*, III/4, *Forme e modelli*, XI, a cura di F. Zeri, Torino, Einaudi, 1982, pp. 201-235.

FATTARELLI 1986

M. Fattarelli, *La situazione religiosa in Valtellina*, in *Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Como*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi, L. Vaccaro, Brescia, Editrice La Scuola, 1986, pp. 197-219.

FECCHIO 2019

L. Fecchio, *L'astrazione dell'ordine. Galeazzo Alessi tra Roma, Milano e Varallo*, in *Roma-Milano. Architettura e città tra XVI e XVII secolo*, a cura di A. Russo, Roma, Ginevra Bentivoglio EditoriA, 2019, pp. 147-172.

Fede 2021

Fede Galizia, mirabile pittoressa, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, L. Giacomelli, J. Stoppa, Trento, Provincia autonoma di Trento-Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2021.

FERRARI 1910

G. Ferrari, *Lo stucco nell'arte italiana. Riproduzioni in parte inedite di saggi dal periodo etrusco al neoclassico. Duecentocinque tavole con 356 illustrazioni raccolte e ornate con testo esplicativo*, Milano, Ulrico Hoepli, 1910.

Feste Barocche 2009

Feste Barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento, catalogo della mostra, a cura di C. Arnaldi di Balme, F. Varallo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009.

FIDLER 1993-1995

P. Fidler, *Giovanni Giacomo Tencalla*, in «Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity», 37-39, 1993-1995, pp. 85-104.

FIDLER 2014

P. Fidler, *Die Maria Himmelfahrtskirche in Feldsberg*, in *Die Liechtenstein und die Kunst*, a cura di Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission, Vaduz, Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein, 2014, pp. 274-294.

FISOGNI 2010

F. Fisogni, *Scultori e lapicidi a Brescia dal tardo classicismo cinquecentesco al rococò*, in *Percorsi di scultura lombarda dal XV al XX secolo. Arti plastiche a Brescia*, a cura di V. Terraroli, Brescia-Milano, Ubi Banco di Brescia-Skira, 2010, pp. 139-213.

FLEISCHER 1910

V. Fleischer, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Baubherr und Kunstsammler (1611-1684)*, Wien-Leipzig, Stern, 1910.

FRANCHINI GUELFI 2005

F. Franchini Guelfi, *La scultura genovese del Seicento e del Settecento in Corsica. Immagini sacre e arredi marmorei per il territorio del dominio*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 259-277.

FRANGI 2013a

F. Frangi, *Esercizi di penitenza nella Milano di Federico Borromeo*, in *Le frontiere dell'arte. Una raccolta di testi di Marco Rosci con saggi in suo onore*, a cura di F. Gonzales, Novara, Interlinea, 2013, pp. 41-47.

FRANGI 2013b

F. Frangi, s. v. *Nuvolone, Panfilo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 27-31.

FRATARCANGELI 2015

M. Fratarcangeli, *Egemonia dell'industria edile lombarda a Roma. Dalla bottega al cantiere*, in *Artysci znad jezior lombardzkich w nowożytniej Europie. Prace dedykowane pamięci Profesora Mariusza Karpowicza / Artisti dei laghi lombardi nell'Europa moderna. Studi dedicati alla memoria del Prof. Mariusz Karpowicz*, a cura di R. Sulewska, M. Smolinski, Warszawa, Muzeum Palacu Krola Jana III w Wilanowie – Instytut Historii Sztuki, 2015, pp. 35-45.

FUHRING 1989

P. Fuhring, *Design into art. Drawings for Architecture and Ornament. The Lodewijk Houthakker Collection*, I-II, London, Gary Schwartz-SDU, 1989.

FURLAN, PASTRES 2001

C. Furlan, P. Pastres, *Lo stucco nella letteratura artistica tra Cinque e Settecento: riflessioni sulla fortuna di una tecnica*, in *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII. Atti del convegno internazionale (Passariano – Udine, 24-26 febbraio 2000)*, a cura di G. Bergamini, P. Goi, Udine, Udine Musei, 2001, pp. 87-92.

FUHRMANN 1997

C. FUHRMANN, s. v. *Casella, Alessandro*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 17, München-Leipzig, K. G. Saur, 1997, p. 85.

FÜSSLI 1774

J. C. Füssli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz: Nebst ihren Bildnissen*, IV, Zürich, Orell, Gessner, Fuesßli und Comp., 1774.

GARBELLINI 1984

G. Garbellini, *Arte e storia in S. Caterina*, in P. Annibaldi, G. Garbellini, D. Pace, M. G. Simonelli, F. Valli, L. Valmadre, *Splendore di Santa Caterina*, Villa di Tirano, Poletti, 1984, pp. 1-31.

GATTI PERER 1965

M. L. Gatti Perer, *Fonti per la storia dell'architettura milanese dal XVI al XVIII secolo: il Collegio degli Agrimensori Ingegneri e Architetti*, in «Arte lombarda», 2, 1965, pp. 115-130.

GATTI PERER 1975

M. L. Gatti Perer, *Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano*, in «Arte lombarda», 42-43, 1975, pp. 11-66.

GATTI PERER 1996

M. L. Gatti Perer, “*Miraculis clarae Virgini deiparae burgi Saroni fidelium pietas f.c.*”. *Il rinnovamento del Santuario*, in *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano, ISAL, 1996, pp. 249-393.

GATTI PERER 2011

M. L. Gatti Perer, *Il perfezionamento del Santuario di Saronno*, in *Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, a cura di M. L. Gatti Perer, I-II, Varese, Insubria University Press, 2011, II, pp. 1-21.

GATTONI 2018a

M. V. Gattoni, s. v. *Alessandro Casella*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714. Cantiere di studi*, a cura di A. Morandotti, G. Spione, con la collaborazione di I. Giuliano e S. Martinetti, Milano, Scalpendi Editore, 2018, pp. 316-317.

GATTONI 2018b

M. V. Gattoni, s. v. *Casella*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714. Cantiere di studi*, a cura di A. Morandotti, G. Spione, con la collaborazione di I. Giuliano e S. Martinetti, Milano, Scalpendi Editore, 2018, p. 316.

GATTONI 2018c

M. V. Gattoni, s. v. *Andrea Casella, di Bernardino «de Annibale»*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714. Cantiere di studi*, a cura di A. Morandotti, G. Spione, con la collaborazione di I. Giuliano e S. Martinetti, Milano, Scalpendi Editore, 2018, pp. 318-319.

GAUNA 2014

C. Gauna, *L'«Iconomantia» d'Emanuele Tesauro: parole et images à la cour de Savoie*, in «Dix-septième siècle», 262, 1, 2014, pp. 125-138.

GAVAZZA 1988

E. Gavazza, *La scultura di immagine. Marmo e stucco per la scena di celebrazione e il decoro degli interni*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, II, *Dal Seicento al primo Novecento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, pp. 176-197.

GAVAZZI 1993

S. Gavazzi, s. v. *Silva, famiglia*, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, VI, Milano, NED, 1993, pp. 3436-3439.

GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 1972

S. Gavazzi Nizzola, M. Magni, *Una traccia per Francesco Silva stuccatore ticinese*, in «Arte lombarda», 37, 1972, pp. 86-95, 119-128.

GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 1974

S. Gavazzi Nizzola, M. Magni, *Contributo all'arte barocca ticinese: Agostino Silva da Morbio Inferiore*, in «Arte lombarda», 40, 1974, pp. 110-129.

GENTILE 1977

G. Gentile, *Documenti per la storia delle chiese d'Arona*, in *Arona Sacra. L'epoca dei Borromeo*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino, Impronta, 1977, pp. 25-60.

GIANASSO 2016

E. Gianasso, *Presenze luganesi per la costruzione della città di Torino tra Seicento e Settecento*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714. Atti del convegno di studi*. Torino, Campus Einaudi, Castello del Valentino, Fondazione Luigi Einaudi, 28-29 maggio 2015, a cura di A. Morandotti, G. Spione, Milano, Scalpendi Editore, 2016, pp. 89-95.

GIANI 2017

F. M. Giani, *Moretto a San Celso «reloaded»*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libreria, 2017, pp. 144-181.

GILARDI 2006

A. Gilardi, *Apparati*, in *Francesco e Innocenzo Torriani, opere e vicende di due artisti del Seicento*, catalogo della mostra, a cura di L. Damiani Cabrini, A. Gilardi, Mendrisio, Mendrisio Museo d'arte, 2006, pp. 178-202.

Giovan Francesco 2002

Giovan Francesco e Giovan Battista Lampugnani. Devozione e classicismo nell'arte lombarda del Seicento, a cura di V. Palamidese, Milano, Federico Motta Editore, 2002.

GRISONI 2020

M. M. Grisoni, *Una Sacra famiglia e gli agostiniani di San Marco. Questioni di committenze plausibili e architetture dismesse*, in *Girolamo Figino. Una pala restaurata e un pittore riscoperto del Cinquecento milanese*, a cura di F. Frangi, P. Strada, Milano, Scalpendi, 2020, pp. 51-67.

GIUDICE 2002

C. Giudice, s. v. *Grattapaglia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 58, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 744-746.

GIULIANI 1997

M. Giuliani, *Gli Sfondrati committenti al tempo di Carlo e Federico Borromeo*, in «Bollettino Storico Cremonese», IV, 1997, pp. 157-198.

GIULIANI 2015

M. Giuliani, *I drappi coprilesena di Broni: il convento di San Paolo Converso fra Sei e Settecento*, in *Il Seicento a Ricamo. Dipingere con l'ago stendardi, drappi da arredo, paramenti liturgici*, atti della Terza giornata di studio sulla storia del ricamo in Italia (Novara, Palazzo del Broletto, 21 settembre 2012), a cura di F. Fiori, M. Accornero Zanetta, M. L. Ferrari, s. l., s. n., 2015.

GIULIANO 2018a

I. Giuliano, s. v. *(Giovanni) Antonio Casasopra*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714. Cantiere di studi*, a cura di A. Morandotti, G. Spione, con la collaborazione di I. Giuliano, S. Martinetti, Milano, Scalpendi Editore, 2018, pp. 313-314.

GIULIANO 2018b

I. Giuliano, s. v. *Giacomo e Giovanni Taurino*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714. Cantiere di studi*, a cura di A. Morandotti, G. Spione, con la collaborazione di I. Giuliano e S. Martinetti, Milano, Scalpendi Editore, 2018, p. 358.

GIUSSANI 1931

A. Giussani, *Il Santuario della B.V. delle Grazie in Grosotto* [1931], in *Il Santuario della Beata Vergine delle Grazie in Grosotto. Marcello Venusti di Mazzò di Valtellina, Felice Carbonera di Vervio, Cipriano Valorsa di Grosio pittori*, in «Archivio del Centro Studi Alpini di Isolaccia Valdidentro (So)», 1, 1997, pp. 43-106.

GORIA 2003

C. Goria, *L'immagine della «città ducale» tra tarda maniera e naturalismo moderno*, in *Cantieri e documenti del Barocco. Cuneo e le sue Valli*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, G. Spione, Savigliano, L'Artistica, 2003, pp. 35-52.

GOZZI BRAYDA, TAMBURINI 2013

V. Gozzi Brayda, L. Tamburini, *Villarbasse. Memorie nella storia. Raccolta di Quaderni di Storia, Arte e Costume*, Villarbasse, Roberto Chiaramonte Editore, 2013.

GRANDI 1962-1963

G. Grandi, *Un manierista lombardo: Carlo Francesco Nuvolone*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XVI-XVII, 1962-1963, pp. 69-88.

GRAUL 2009

J. Graul, «...fece per suo capriccio, e quasi per sue defensione»: i due bassorilievi in stucco di Daniele da Volterra per la cappella Orsini, in «Prospettiva», 134-135, 2009, pp. 141-156.

GRAUL 2011

J. Graul, *Il «contesto» della Deposizione di Daniele da Volterra: la decorazione perduta della Cappella Orsini*, in «Predella», 30, 2011, pp. s.n.

GRISERI 1967

A. Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino, Einaudi editore, 1967.

GRISERI 1981

A. Griseri, *Arcadia: crisi e trasformazione fra Sei e Settecento*, in *Storia dell'Arte italiana*, II.1, Torino, Giulio Einaudi editore, 1981, pp. 525-595.

GRISERI 1982

A. Griseri, *Il cantiere per una capitale*, in *I rami incisi dell'Archivio di Corte: sovrani, battaglie, architettura, topografia*, catalogo della mostra, a cura dell'Archivio di Stato di Torino, Torino, Archivio di Stato di Torino, 1982, pp. 9-27.

GRISERI 1983a

A. Griseri, *L'immagine ingrandita. Tesaurus, il labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo della Città*, in «Studi piemontesi», 12, 1983, pp. 70-79.

GRISERI 1983b

A. Griseri, *Volontà d'arte dei cantieri lombardi a Torino, 1620-1660*, in *Francesco Cairo 1607-1665*, catalogo della mostra, Milano, Bramante, 1983, pp. 59-69.

GRISERI 1988

A. Griseri, *Il Diamante. La villa di madama reale Cristina di Francia*, Torino, Istituto Bancario San Paolo, 1988.

GRISERI 2004

A. Griseri, *Una cornice, un giardino per la festa nell'Europa delle corti, tra Parigi e Torino*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano, Skira, 2004, pp. 171-179.

GRISERI 2007

A. Griseri, *Altro spirito, altro stile per la reggia di Venaria*, in *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, catalogo della mostra, I-II, a cura di E. Castelnuovo, Torino, Allemandi, 2007, I, pp. 217-233.

GRITTI 2010

J. Gritti, *Pellegrino Tibaldi e la volta dello scurolo del Duomo di Milano*, in *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano. Nuove acquisizioni critiche e documentarie. Giornata di studi. 10 giugno 2010. Museo del Duomo, Sala delle Colonne*, a cura di G. Benati, F. Repishti, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», 2, 2010, pp. 67-83.

GURINI 2002

M. Gurini, *Le confraternite dei disciplini nel Bormiese*, in «Bollettino Storico alta Valtellina», 5, 2002, pp. 31-52.

HELMSTUTLER DI DIO 2003

K. Helmstutler Di Dio, *Leone Leoni's Collection in the Casa Degli Omenoni, Milan. The Inventory of 1609*, in «The Burlington Magazine», vol. 145, 1205, 2003, pp. 572-578.

Heroic Armor 1998

Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and His Contemporaries, catalogo della mostra, a cura di S. W. Pyhrr, J.-A. Godoy, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998.

HOUGHTON BROWN 1978

N. A. Houghton Brown, *The Milanese Architecture of Galeazzo Alessi*, I-II, New York-London, Garland Publishing Inc., 1982.

Il Castello 1949

Il Castello del Valentino, Torino, Società Editrice Torinese, 1949.

Il Cerano 2005

Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo, catalogo della mostra, a cura di M. Rosci, Milano, Federico Motta Editore, 2005.

Il giovane 1999

Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane, catalogo della mostra, a cura di M. Kahn-Rossi, M. Fanciulli, Milano, Skira, 1999.

Il Seicento 1973a

Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe, catalogo della mostra, Milano, Electa Editrice, 1973.

Il Seicento 1973b

Il Seicento lombardo. Catalogo dei dipinti e delle sculture, catalogo della mostra, Milano, Electa Editrice, 1973.

Il Seicento 1989

Il Seicento a Como. Dipinti dai Musei Civici e dal territorio, catalogo della mostra, Como, New Press, 1989.

IODICE 2004

N. Iodice, *Evoluzione e tecniche nell'illustrazione dei florilegi tra Cinque e Seicento*, in *Fiori, cinque secoli di pittura floreale*, catalogo della mostra, a cura di F. Solinas, Roma, Campisano Editore, 2004, pp. 105-113.

ISELLA 2005

D. Isella, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005.

Isidoro 2003

Isidoro Bianchi di Campione 1581-1662, catalogo della mostra, a cura di D. Pescarmona, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003.

I tesori 2002

I tesori degli emigranti. I doni degli emigranti della provincia di Sondrio alle chiese di origine nei secoli XVI-XIX, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002.

JEAN, FELICI, CAROSELLI, NICOLI 2020

G. Jean, A. Felici, M. Caroselli, G. Nicoli, *Le decorazioni a stucco nella Regione dei laghi: un progetto per lo studio delle tecniche artistiche*, in *Stucchi e stuccatori ticinesi tra XVI e XVIII secolo. Studi e ricerche per la conservazione*, atti del convegno (Lugano, Campus Trevano SUPSI, 12 ottobre 2018), a cura di A. Felici, G. Jean, Firenze, Nardini Editore, 2020, pp. 11-28.

KLAPISCH-ZUBER 1969

C. Klapisch-Zuber, *Les maitres du marbre. Carrare, 1300-1600*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1969.

KUMMER 1987

S. Kummer, *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekorationen im römischen Kirchenraum (1500-1600)*, Tübingen, Wasmuth, 1987.

La Carità 2007

La Carità svelata. Il patrimonio storico artistico della Confraternita e dell'Ospedale di Santa Croce in Cuneo, catalogo della mostra, a cura di G. Galante Garrone, G. Romano, G. Spione, Cuneo, Nerosubianco, 2007.

LAMERA 1988

F. Lamera, *La scultura per la "macchina" d'altare*, in *La scultura a Genova e in Liguria, II, Dal Seicento al primo Novecento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, pp. 102-127.

LANGÉ, PACIAROTTI 1994

S. Langé, G. Pacciarotti, *Barocco alpino*, Milano, Jaca Book, 1994.

LANZI 1809

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* [1809], a cura di M. Capucci, I-III, Firenze, Sansoni, 1968-1974.

LANZI, PALMIERO, RIZZO 2005

C. Lanzi, M. F. Palmiero, A. Rizzo, *Impresari del marmo ticinesi e lombardi. Carriere e dinastie*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento. "Di differente e ben intesa bizzarria"*, a cura di G. Dardanello, Torino, Fondazione CRT, Cassa di risparmio di Torino, 2005, pp. 131-152.

La Sindone 2018

La Sindone e la sua immagine. Storia, arte e devozione, catalogo della mostra, a cura di C. Arnaldi di Balme, Genova, Sagep, 2018.

LAVING 1980

I. Laving, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1980.

La Valtellina 1998

La Valtellina crocevia dell'Europa. Politica e religione nell'età della guerra dei Trent'anni, a cura di A. Borromeo, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1998.

LAVIZZARI 1620-1624

P. M. Lavizzari, *Breve memoriale di alcune cose notabili che occorsero annualmente in Valtellina dall'anno 1620*, a cura di S. Massera, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 16, 1962, pp. 61-99.

Legni 2005

Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

LEONI 1986

B. Leoni, *I pittori Recchi in Valtellina e in Valchiavenna*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 39, 1986, pp. 123-138.

LEONI 1990

B. Leoni, *La stampa valtellinese nel periodo grigione*, in F. Monteforte, B. Leoni, G. Spini, *Editoria cultura e società. Quattro secoli di stampa in Valtellina (1550-1980)*, Bergamo, Poligrafiche Bolis-Banca Popolare di Sondrio, 1990, pp. 7-30.

LEONI 1991

B. Leoni, *La collegiata di Sondrio, la cappella di S. Giuseppe e la tela del Petrini*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 44, 1991, pp. 231-239.

Les Muses 1602

Les Muses ralliées, Paris, Chez Mathieu Guillemot, 1602.

L'OCCASO 2019

S. L'Occaso, *Giulio Romano «universale». Soluzioni decorative. Fortuna delle invenzioni. Collaboratori e allievi*, Mantova, Il Rio, 2019.

LOMAZZO 1584

G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* [1584], in Id., *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, II, Firenze, Centro Di, 1974, pp. 7-589.

LOMAZZO 1587

G. P. Lomazzo, *Rime ad imitazione de i Grotteschi* [1587], a cura di A. Ruffino, Manziana, Vecchiarelli, 2006.

LOMAZZO 1589

G. P. Lomazzo e i Facchini della Val di Blenio, *Rabisch* [1589], a cura di D. Isella, Torino, Giulio Einaudi editore, 1993.

LOMAZZO 1590

G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura* [1590], in Id., *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, I, Firenze, Centro Di, 1973, pp. 243-373.

LONGERI 2000

C. Longeri, *La scultura a Piacenza tra Maniera e Barocco*, in *Storia di Piacenza*, IV, *Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, I, pp. 523-592.

LONGHI 1926-1927

R. Longhi, *L'Assereto* [1926-1927], in *Saggi e ricerche. 1925-1928*, Firenze, Sansoni, 1967, I, pp. 35-47.

Lo stucco 2000

Lo stucco da Bisanzio a Roma barocca. Ravenna e l'Emilia Romagna: i segni di una tradizione ininterrotta, atti della giornata di studio (Ravenna, Teatro Dante Alighieri – sala del ridotto, 30 aprile 1994) a cura di S. Onda, S. Celegghin, S. Vistoli, Venezia, Marsilio, 2000.

Lo stucco 2001

Lo stucco. Cultura, Tecnologia, Conoscenza. Atti del convegno di studi, Bressanone 10-13 luglio 2001, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Marghera-Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche, 2001.

Maestri 1982

Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo, IV, in «Quaderni del Centro di studio sulla storia della tecnica del Consiglio Nazionale delle Ricerche», 9, 1982.

MAGNI 1996

M. Magni, *Singularità nella decorazione di Sant'Angelo a Milano*, in «Arte lombarda», 116, 1996, pp. 62-73.

MALLÉ 1963

L. Mallé, *Scultura*, in *Mostra del Barocco piemontese. Palazzo Madama – Palazzo Reale – Palazzina di Stupinigi*, II, a cura di V. Viale, Torino, Città di Torino – Arti Grafiche Fratelli Pozzo-Salvati-Gros Monti e C., 1963, pp. 1-59.

MALLÉ 1965

L. Mallé, *Le sculture del Museo d'Arte antica. Catalogo*, Torino, Museo Civico di Torino, 1965.

MALLÉ 1970

L. Mallé, *Palazzo Madama in Torino*, I, *Storia Bimillennaria di un edificio*, Torino, Tipografia Torinese Editrice, 1970.

MANDER 2007

M. Mander, s. v. *Manni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, pp. 89-92.

MARELLI 1993

A. Marelli, *L'ordine 'a fasce': origini e fortuna in Lombardia*, in «Arte lombarda», 104, pp. 16-23.

MARINI 1914

R. A. Marini, *Motti ed imprese della Real Casa di Savoia*, in «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», XXVII, 1914, pp. 67-120.

MARINO 1602a

G. B. Marino, *Rime amorose* [1602], a cura di O. Besomi, A. Martini, Modena, Edizioni Panini, 1987.

MARINO 1602b

G. B. Marino, *Rime marittime* [1602], a cura di O. Besomi, C. Marchi, A. Martini, Modena, Edizioni Panini, 1988.

MARINO 1602c

G. B. Marino, *Rime boscherecce* [1602], a cura di J. Hauser-Jakubowicz, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991.

MARINO 1602d

G. B. Marino, *Rime lugubri* [1602], a cura di V. Guercio, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999.

MARINO 1614

G. B. Marino, *Dicerie sacre* [1614], a cura di E. Ardissino, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

MARINO 1623

G. B. Marino, *Adone* [1623], I-II, a cura di E. Russo, Milano, Bur Rizzoli, 2013.

MARONGIU 2020

M. Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri e l'eredità di Daniele da Volterra: Michele Alberti e Jacopo Rocchetti nel palazzo dei Conservatori*, in *Tommaso de' Cavalieri. Arbitro del gusto nella Roma della seconda metà del Cinquecento*, atti della giornata di studi (Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, 18 dicembre 2019), a cura di B. Agosti e M. Marongiu, in «Horti Hesperidum», X, 1, 2020, pp. 131-182.

MARTINELLI 1898

U. Martinelli, *La campagna del Marchese di Coenres 1624-1627. Episodio della guerra per la Valtellina*, Città di Castello, S. Lapi, 1898.

MARTINETTI 2007a

S. Martinetti, *Giovan Luca Corbellino da Lugano*, in *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanello, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 2007, pp. 71-76.

MARTINETTI 2007b

S. Martinetti, *Fregi dipinti, stucchi, modelli di ornato: una competizione fra le arti (1650-1670)*, in *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanello, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 2007, pp. 89-102.

MARTINETTI 2010

S. Martinetti, *I «sagaci Pennelli di due famosi Pittori»: Andrea e Giacomo Casella a Torino e in provincia*, in *Sebastiano Taricco e Andrea Pozzo tra la Grande Provincia e la Corte di Torino*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 2010, pp. 107-143.

MARTINETTI 2016

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, Roma, Campisano Editore, 2016, pp. 317-332.

MARTINETTI 2018

S. Martinetti, *«Professione, ingegno et arte»: i lombardi nei cantieri di corte e nei palazzetti torinesi*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714. Cantiere di studi*, a cura di A. Morandotti, G. Spione, con la collaborazione di I. Giuliano, S. Martinetti, Milano, Scalpendi Editore, 2018, pp. 37-39.

MARTINELLA 2017

S. Martinella, *Carlo Urbino e Aurelio Luini alla Madonna di Campagna a Verbania*, in *Un seminario sul Manierismo a Milano*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 125-138.

MARTINOLA 1963a

G. Martinola, *Lettere dai paesi transalpini degli artisti di Meride e dei villaggi vicini (XVII-XIX). In appendice, l'emigrazione delle maestranze d'arte del mendrisiotto oltre le Alpi (XVI-XVIII)*, Bellinzona, Edizioni dello Stato, 1963.

MARTINOLA 1963b

G. Martinola, *Prefazione*, in R. Rusca, *La descrizione del borgo di Campione et altri luoghi circonvicini et particolarmente di Lugano [1625]*, Lugano, Giulio Topi, 1963, pp. s.n.

MASA 2011

S. Masa, *Fra curati cattolici e ministri riformati. Nicolò Rusca e il rinnovamento tridentino in Valmalenco*, Sondrio, Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, 2011.

MASA 2019

S. Masa, *La cura d'anime di San Martino a Castione Andevenno. L'apporto delle testimonianze documentarie dalle origini all'istituzione della parrocchia nel 1624*, in *Arte e fede in Valtellina. Sette secoli di storia nella chiesa di San Martino a Castione Andevenno*, a cura di V. Dell'Agostino, Sondrio, Comune di Castione Andevenno, 2019, pp. 27-59.

MASSARI 1980

S. Massari, *Incisori mantovani del '500. Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi, dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia Nazionale*, catalogo della mostra, Roma, De Luca Editore, 1981.

MASSERA 1970

S. Massera, *Gian Giacomo Paribelli (1588-1635). Un diplomatico valtellinese del secolo XVII*, Sondrio, Società Storica Valtellinese, 1970.

MASSERA 1971

S. Massera, *La Valtellina e la calata dei lanzichenecchi nel 1629*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 24, 1971, pp. 32-58.

MASTROTISI, ROSSINI, SEMIGIRO 1990

G. Mastrotisi, G. Rossini, A. Semigiro, *Problemi di restauro delle superfici a stucco dorato ed ad affresco della chiesa della SS. Annunziata del Vastato di Genova*, in *Superfici dell'Architettura: le Finiture. Atti del convegno di Studi, Bressanone 26-29 Giugno 1990*, a cura di G. Biscontin, S. Volpin, Padova, Libreria Progetto editore, s. d., pp. 325-335.

MATTA 2016

C. Matta, *Ingegneri e architetti: i Castellamonte nei loro cantieri*, in *Carlo e Amedeo di Castellamonte, 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, Roma, Campisano Editore, 2016, pp. 35-48.

MAZZONE 1991

U. Mazzone, «*Consolare quei poveri catholici*»: *visitatori ecclesiastici in Valtellina tra '500 e '600*, in *Riforma e società nel Grigioni. Valtellina e Valchiavenna tra '500 e '600*, atti del convegno (Sondrio, 2-3 giugno 1989), a cura di A. Pastore, Milano, FrancoAngeli, 1991, pp. 7-19.

MELANI 1889

A. Melani, *Decorazione e industrie artistiche con una introduzione sul presente e l'avvenire dell'industrie artistiche nazionali e alcune considerazioni riguardanti la decorazione e l'addobbo di una abitazione privata*, II, *Evo moderno*, Milano, Ulrico Hoepli, 1889.

MERZARIO 1995

R. Merzario, *Il notaio e l'emigrante. Il carteggio degli Oldelli di Meride (XVII secolo)*, in *Cultura d'élite e cultura popolare nell'arco alpino fra Cinque e Seicento*, a cura di O. Besomi, C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1995, pp. 233-245.

MERZARIO 2000

R. Merzario, *Adamocrazia. Famiglie di emigranti in una regione alpina (Svizzera italiana, XVIII secolo)*, Bologna, il Mulino, 2000.

MILANO 2008

V. Milano, s. v. *Mazenta, Giovanni Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008, pp. 459-462.

Milano 2017

Milano. Museo e Tesoro del Duomo, catalogo generale, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale-Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 2017.

MIRAGLIA 1986

M. Miraglia, s. v. *Danesi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986, pp. 564-567.

MOLLISI 2008

G. Mollisi, *I Tencalla di Bissone. Una grande famiglia di artisti a livello europeo*, in «*Arte e Storia*», 41, 2008, pp. 80-97.

MOLLISI 2011

G. Mollisi, *I Casella marmorai, scultori e stuccatori. Una numerosa famiglia di Carona attiva a Torino nel Seicento*, in *Svizzeri a Torino nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Quattrocento ad oggi*, a cura di G. Mollisi, L. Facchin, in «Arte e Storia», 52, 2011, pp. 200-211.

MOLLISI 2015

G. Mollisi, *Il ruolo degli artisti valsoldesi, nel contesto degli Artisti dei Laghi, in Italia e in Europa dal 1500 al 1700*, in «Studia Wilanowskie», 22, 2015, pp. 11-35.

MONES 2004

G. Mones, *Il cantiere del castello del Valentino ai tempi di Cristina di Francia: 1621-1663*, in «Studi Piemontesi», 23, 2, 2004, pp. 359-379.

MONETTI, CIFANI 1987

F. Monetti, A. Cifani, *Frammenti d'arte. Studi e ricerche in Piemonte (sec. XV-XIX)*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1987.

MONTAGU 1991

J. Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1991.

MONTANARI 2016

G. Montanari, *Tomaso Orsolino in Santa Maria di Castello a Genova*, in «Paragone», LXVII, 123 (793), 2016, pp. 25-44.

MORANDOTTI 2005

A. Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Electa, 2005.

MOSCONI, OLGINATI 1972

A. Mosconi, F. Olginati, *Chiesa di S. Angelo dei frati minori*, Milano, Edizioni Biblioteca Francescana, 1972.

Musei 2014

Musei Civici di Varese. Catalogo dei dipinti e delle sculture 1500-1950, a cura di D. Cassinelli, Varese, Comune di Varese, 2014.

MUSICCO 2016-2017

E. Musicco, *L'attività milanese di Ottavio Semino, pittore genovese*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2016-2017 (relatore A. Rovetta).

NATALE 2016

V. Natale, *“Una copiosa quantità di amoretti”: spiritelli, amorini e putti da Donatello a Ladatte*, in *Spiritelli, amorini, genietti e cherubini. Allegorie e decorazioni di putti dal Barocco al Neoclassicismo*, catalogo della mostra, a cura di V. Natale, Fondazione Accorsi-Olmetto, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016, pp. 11-25.

NATALI, LORENZINI 2001

C. Natali, G. Lorenzini, *Le “ricette” degli stucchi in Italia Settentrionale dal XV al XX secolo. Il rapporto tra le indicazioni contenute nella letteratura architettonica con le indagini di laboratorio*, in *Lo stucco. Cultura, Tecnologia, Conoscenza. Atti del convegno di studi, Bressanone 10-13 luglio 2001*, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Marghera-Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche, 2001, pp. 219-243.

NICCOLI 1995

O. Niccoli, *Madonne di montagna. Note su apparizioni e santuari nelle valli alpine*, in *Cultura d'élite e cultura popolare nell'arco alpino fra Cinque e Seicento*, a cura di O. Besomi, C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1995, pp. 95-121.

NOÈ 1993

E. Noè, *Le opere d'arte*, in *La chiesa della Madonna di Campagna, Ponte in Valtellina*, Parrocchia di San Maurizio, 1993, pp. 57-100.

NOÈ 1994

E. Noè, *Chiuro, chiesa della Madonna della Neve e di S. Carlo*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il Settecento*, a cura di S. Coppa, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1994, pp. 225-226.

NOVA 2003

A. Nova, *Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis*, in *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, a cura di A. Nova, A. Schreurs, Weimar-Köln, Böhlau, 2003, pp. 183-202.

PAPETTI 2013

S. Papetti, *Per una breve storia del santuario della Beata Vergine delle Grazie di Grosotto. (Parte II)*, in «Bollettino Storico Alta Valtellina», 16, 2013, pp. 275-295.

PARAVICINI 1636-1642

G. A. Paravicini, *La pieve di Sondrio*, a cura di T. Salice, Sondrio, Società Storica Valtellinese, 1969, pp. 9-60.

PARMA ARMANI 1988

E. Parma Armani, *Diffusione dei santuari nel territorio della Repubblica e rinnovamento dell'iconografia mariana*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, II, *Dal Seicento al primo Novecento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, pp. 10-23.

PARMA ARMANI, GALASSI 1988

E. Parma Armani, M. C. Galassi, *Artisti e artigiani del marmo dal Cinquecento al Seicento*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, II, *Dal Seicento al primo Novecento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, pp. 7-83.

PARVIS MARINO 1994

L. Parvis Marino, *Camillo Procaccini. Appunti e ricerche sui restauri della sacrestia di San Vittore al Corpo*, in «Arte lombarda», 108-109, 1994, pp. 75-83.

PASTORE 1975

A. Pastore, *Nella Valtellina del tardo Cinquecento. Fede, cultura, società*, Milano, SugarCo, 1975.

PASTORE 1991

A. Pastore, *Introduzione*, in *Riforma e società nel Grigioni. Valtellina e Valchiavenna tra '500 e '600*, atti del convegno (Sondrio, 2-3 giugno 1989), a cura di A. Pastore, Milano, FrancoAngeli, 1991, pp. 7-19.

PASTORE 1995

A. Pastore, *Rituali di Violenza popolare in Valtellina*, in *Cultura d'élite e cultura popolare nell'arco alpino fra Cinque e Seicento*, a cura di O. Besomi, C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1995, pp. 57-79.

Pittura 1999

Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1999.

PEDRINI STANGA 1994

L. Pedrini Stanga, *I Colomba di Arogno*, Lugano, Fidia edizioni d'arte, 1994.

PELLEGRINI 2018

R. Pellegrini, *Emigrazione dall'Alto Lario occidentale tra XV e XIX secolo. Dati acquisiti, criticità, prospettive*, in *Emigrazione lombarda, una storia da riscoprire. Un convegno, una rete, un progetto*, atti del convegno (Cuggiono, Ecoistituto della Valle del Ticino, 13-14 novembre 2015), Cuggiono, Ecoistituto della Valle del Ticino, 2018, pp. 48-82.

PEROTTO 1991

E. Perotto, *Lo stato attuale degli studi sugli affreschi lombardi del Seicento in Piemonte*, in «Arte lombarda», 96-97, 1991, pp. 165-169.

PETRÒ 2020

G. Petrò, *Regesto*, in *Peterzano. Allievo di Tiziano, maestro di Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di S. Facchinetti, F. Frangi, P. Plebani, M. C. Rodeschini, Milano-Bergamo, Skira-Accademia Carrara, 2020, pp. 321-344.

PEZZOLA 2003

R. Pezzola, *Et in arca posui. Scritture della confraternita della Beata Vergine Assunta di Morbegno. Diocesi di Como*, Morbegno, Confraternita della Beata Vergine Assunta della Parrocchia di San Giovanni Battista di Morbegno, 2003.

PFISTER 1994

M. Pfister, *Repertorium der Magistri Luganensii*, I, Thalwil-Rapperswil, M. Pfister, Dr. B. Anderes, 1994.

POLETTA 2008a

S. Poletto, s. v. *Capodoro, Cristoforo*, in *Le Residenze sabaude. Dizionario dei personaggi*, a cura di C. Roggero Bardelli, S. Poletto, Torino, Regione Piemonte, 2008, p. 217.

POLETTA 2008b

S. Poletto, s. v. *Casella (Caselli), Alessandro*, in *Le Residenze sabaude. Dizionario dei personaggi*, a cura di C. Roggero Bardelli, S. Poletto, Torino, Regione Piemonte, 2008, p. 227.

PRIMAROSA 2017

Y. Primarosa, *Irving Lavin, Bernini and the Unity of the Visual Arts, 1980*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Genova, Sagep Editori, 2017, pp. 127-137.

PROSERPI 1999

I. Proserpi, *I Tencalla di Bissone*, Lugano, Fidia edizioni d'arte, 1999.

PUPILLO 2001

M. Pupillo, *La SS. Trinità dei Pellegrini di Roma. Artisti e committenti al tempo di Caravaggio*, Associazione Culturale Shakespeare and Company, 2001.

QUADRIO 1755

F. S. Quadrio, *Dissertazioni critico-storiche intorno alla Rezia di qua dalle Alpi oggi detta Valtellina*, II, *In cui la storia ecclesiastica è trattata*, Milano, Stamperia della Società Palatina, 1755.

QUAGLIAROLI 2018

S. Quagliaroli, *Decorazioni a stucco nei cantieri sangallesi: lo studio dell'antico, la prassi costruttiva, il dialogo con gli artisti*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, a cura di M. Beltramini, C. Conti, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 33-42.

QUAGLIAROLI 2019

S. Quagliaroli, *La decorazione a stucco tra Roma e Fontainebleau: problemi storiografici e circolazione delle soluzioni decorative*, in «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, atti delle giornate di studio (Roma, Palazzo Spada, 13-14 marzo 2018), a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, in «*Horti Hesperidum*», IX, 2019, 1, pp. 17-35.

RAINOLDI 2009

F. Rainoldi, *Il santuario della Beata Vergine della Neve e di San Carlo in Chiuro*, Morbegno, Grafiche Morbegnesi, s. d. [ma 2009].

RASPINI 2018

B. Raspini, *Artisti e maestranze luganesi nella Grande Provincia*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714. Cantiere di studi*, a cura di A. Morandotti, G. Spione, con la collaborazione di I. Giuliano, S. Martinetti, Milano, Scalpendi Editore, 2018, pp. 267-274.

Realismo 1998

Realismo caravaggesco e prodigio barocco. Da Molineri a Taricco nella Grande Provincia, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Savigliano, L'artistica Savigliano, 1998.

Recensioni 1984

Recensioni, in «Barnabiti Studi», 1, 1984, pp. 287-308.

REPISHTI 2017

F. Repishti, *Pellegrino Tibaldi «è tenuto buono architetto, ma non intieramente buono da bene». Guglielmo Gonzaga e gli architetti milanesi*, in *Architettura e urbanistica nei carteggi gonzagheschi. Contributi per l'età moderna*, a cura di D. Sogliani, C. Togliani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 53-64.

Restituzioni 2004

Restituzioni 2004. *Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra, a cura di C. Bertelli, Vicenza, Banca Intesa, 2004.

RICCOMINI 1972

E. Riccomini, *Beccariae gentis monumenta. Un apice della decorazione barocca in Emilia*, in «Paragone», 263, 1972, pp. 77-89.

RINALDI 2004

L. Rinaldi, *Seicento alpino: l'architettura religiosa*, in *Lombardia barocca e tardobarocca. Arte e architettura*, a cura di V. Terraroli, Milano, Skira, 2004, pp. 19-37.

ROGGERO 2007

C. Roggero, *L'edificio. Storia e architettura*, in *Il castello del Valentino*, a cura di C. Roggero, A. Dameri, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007, pp. 9-18.

ROGGERO 2014

C. Roggero, *Architecture et Magnificence: la célébration de Christine de France par Filippo san Martino d'Aglè*, in «Dix-septième siècle», 262, 1, 2014, pp. 81-97.

ROGGERO BARDELLI 1990

C. Roggero Bardelli, *Torino. Il Valentino*, in C. Roggero Bardelli, M. G. Vinardi, V. Defabiani, *Ville Sabaude. Piemonte 2*, Milano, Rusconi, 1990, pp. 200-239.

ROGGERO BARDELLI 2015

C. Roggero Bardelli, *Torino. Il castello del Valentino*, Torino, Il Quadrante, 2015.

ROGGERO, SCOTTI 1994

C. Roggero, A. Scotti, *Il Castello del Valentino*, Torino, Politecnico di Torino-Edizioni L'Arciere, 1994.

ROMANI 2016

V. Romani, *I dipinti d'Elci*, in B. Agosti, V. Romani, *Daniele da Volterra. The d'Elci paintings*, Munich, Sascha Mehringer, 2016, pp. 103-112.

ROMANO 1988

G. Romano, *Resistenze locali alla dominazione torinese*, in *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 1988, pp. 301-379.

ROMANO 1995

G. Romano, *Artisti alla corte di Carlo Emanuele I: la costruzione di una nuova tradizione figurativa*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 1995, pp. 13-62.

ROMANO 1998

G. Romano, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma, Donzelli editore, 1998.

ROMEGIALLI 1834-1844

G. Romegialli, *Storia della Valtellina e delle già Contee di Bormio e Chiavenna*, I-IV, Sondrio, Giovanni Battista della Cagnoletta, 1834-1844.

ROMERI 2012-2015

M. Romeri, *La pittura nelle valli dell'Adda e del Mera tra XV e XVII secolo. La dispersione del patrimonio e la formazione del concetto di periferia*, tesi di dottorato, Torino, Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Studi Storici, ciclo XXVII (tutor G. Romano).

ROMERI 2013

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, Sondrio, Lito Polaris, 2013.

ROMERI 2016

M. Romeri, *Gaudenzio Ferrari nell'età di Federico Borromeo e di Carlo Emanuele I: Milano e Torino*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714. Atti del convegno di studi. Torino, Campus Einaudi, Castello del Valentino*,

Fondazione Luigi Einaudi, 28-29 maggio 2015, a cura di A. Morandotti, G. Spione, Milano, Scalpendi Editore, 2016, pp. 183-197.

ROMERI 2019

M. Romeri, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento riconsiderata*, in «Annuario dei Maestri del Lavoro del Consolato Provinciale di Sondrio», 10, 2019, pp. 21-24.

ROMERI 2020

M. Romeri, *Michelangelo a Sondrio, o meglio: un contesto per il Venusti di Grosotto e qualche testimonianza michelangiotesca sul territorio*, in *Michelangelo a Sondrio. Testimonianze nella Collezione Creval*, catalogo della mostra, a cura di M. Abbiati, Sondrio, Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, 2020, pp. 21-29.

ROSCI 1964

M. Rosci, *Mostra del Cerano*, catalogo della mostra, Novara, Banca Popolare di Novara, 1964.

ROSCI 1992

M. Rosci, *I due versanti degli inizi del Cerano* [1992], in *Le frontiere dell'arte. Una raccolta di testi di Marco Rosci con saggi in suo onore*, a cura di F. Gonzales, Novara, Interlinea, 2013, pp. 285-291.

ROSCI 1993

M. Rosci, *Giulio Cesare Procaccini*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1993.

ROSCI 2000

M. Rosci, *Il Cerano*, Milano, Electa, 2000.

ROSSI 1998

M. Rossi, *La decorazione cinquecentesca delle cappelle*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, a cura di M. L. Gatti Perer, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1998, pp. 133-163.

ROTT 2002

H. W. Rott, *Rubens, Palazzi di Genova, architectural drawings and engravings*, I, *Text and catalogue*, London-Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2002.

ROVETTA 1998a

A. Rovetta, *L'architettura*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Bergamo, Edizioni Bolis, 1998, pp. 47-75.

ROVETTA 1998b

A. Rovetta, s. v. *Gaspare Aprile*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Bergamo, Edizioni Bolis, 1998, p. 243.

ROVETTA 2021

A. Rovetta, *Il complesso monumentale di San Giorgio in età rinascimentale*, in *Un popolo, la sua chiesa, il suo Santo protettore. La chiesa di San Giorgio di Montagna in Valtellina*, a cura di A. Corbellini, Montagna in Valtellina, Parrocchia di San Giorgio martire, 2021, pp. 79-149.

RUSCA 1625

R. Rusca, *La descrizione del borgo di Campione et altri luoghi circonvicini et particolarmente di Lugano* [1625], Lugano, Giulio Topi, 1963.

SACCHI 2020

R. Sacchi, *Artisti industriali e speculativi. Paolo Morigia e il Quinto Libro della «Nobiltà di Milano»*, Milano, LED – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2020.

SALA 1978

G. Sala, *I Parroci di Sondalo attraverso i secoli*, s. l., 1978.

SALICE 1969

T. Salice, *L'autore e i suoi tempi*, in G. A. Paravicini, *La pieve di Sondrio*, a cura di T. Salice, Sondrio, Società Storica Valtellinese, 1969, pp. 9-60.

SALICE 1977

T. Salice, *Artisti valsoldesi, intelvesi e ticinesi in Valtellina*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 29, 1976, pp. 5-16.

SAMBIN DE NORCEN 1995

M. T. Sambin de Norcen, *Primateccio e gli «altri giovani che stavano con Giulio a lavorare»*. *Precisazioni sugli stuccatori di Palazzo Te*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LXIII, 1995, pp. 65-96.

SANGUINETI 2013

D. Sanguineti, s. v. *Orsolino, Tomaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 739-744.

SARTI 2011

M. G. Sarti, s. v. *Mochi, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, pp. 173-180.

SCARAMELLINI 1985

G. Scaramellini, *Mastri ticinesi in Valchiavenna*, in «Clavenna», 24, 1985, pp. 75-122.

Schede Vesme 1963

Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo. Volume primo, A-C, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1963.

SCHLUCHTER 1991

A. Schluchter, *Demografia e emigrazione nel Ticino in epoca moderna (secoli XVI-XIX)*, in *Col bastone e la bisaccia per le strade d'Europa. Migrazioni stagionali di mestiere dall'arco alpino nei secoli XVI-XVIII. Atti di un seminario di studi tenutosi a Bellinzona l'8 e il 9 settembre 1988*, Bellinzona, Arti grafiche A. Salvioni&Co. S.A., 1991, pp. 21-48.

SCOTTI 1977

A. Scotti, *Per un profilo dell'architettura milanese (1536-1565)*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1977, pp. 97-121.

SCOTTI, SOLDINI 1999

A. Scotti, N. Soldini, *Borromini milanese*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra, a cura di M. Kahn-Rossi, M. Francioli, Milano, Skira, 1999, pp. 53-75.

Scritti 1978

Scritti d'arte del Cinquecento. II. Pittura Scultura Poesia Musica, a cura di P. Barocchi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1978.

SEEGER 2007

U. Seeger, *Dekorationsentwürfe von Carlo Larago für Schloss Náchod unter Fürst Ottavio Piccolomini*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 70, 2007, pp. 89-112.

Serodine 2015

Serodine nel Ticino, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2015.

SERTOLI SALIS 1983

R. Sertoli Salis, *Il culto di San Carlo Borromeo in Valtellina*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 36, 1983, pp. 185-200.

SHEARMAN 1983

J. Shearman, *Il Manierismo*, a cura di M. Collareta, Firenze, Edizioni S.P.E.S., 1983 (edizione originale Harmondsworth, Penguin Books, 1967).

SIBILIA 1992

C. Sibilìa, *La formazione delle maestranze nei paesi dei "Magistri Comacini"*, in *Il mestiere di costruire. Documenti per una storia del cantiere. Il caso di Como*, Como, Nodo Libri, 1992, pp. 15-28.

SICKEL 2018

L. Sickel, *Un disegno inedito di Ambrogio Bonvicino per la cappella del Santissimo Crocifisso in San Marcello al Corso e altri bozzetti in atti notarili romani del tardo Cinquecento*, in *Arte, architettura e decorazione nelle carte dei notai romani (1582-1888)*, a cura di O. Verdi, Roma, CROMA - Università degli studi Roma Tre, 2018, pp. 17-27.

SILVESTRI 2016

I. Silvestri, *Pietre, sabbia e calce per costruire*, in *Magnifica Terra, Honorate Valli e territori finitimi. Nuove memorie*, a cura di L. Dei Cas, L. Schena, Bormio, SO.LA.RE.S. – Società Cooperativa Sociale, 2016, pp. 71-102.

SIMONA 1913

L. Simona, *Note di arte antica del Cantone Ticino*, Locarno, Tipografia Pietro Giugni, 1913.

SIMONA 1932

L. Simona, *Artisti della Svizzera italiana. Nuove ricerche. II. Torino e Piemonte Barocco*, in «Anzeiger für schweizerische Altertumskunde», 34, I, 1932, pp. 39-53.

SIMONA 1933

L. Simona, *Artisti della Svizzera italiana in Torino e Piemonte. Nuove ricerche*, Zurigo, Tipografia Berichtshaus, 1933.

SIMONA 1949

L. Simona, *L'Arte dello Stucco nel Cantone Ticino. Parte II. Il Sottoceneri*, Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1949.

SIMONA 1950

L. Simona, *Note di aggiornamento al mio "L'arte dello stucco nel Sottoceneri"*, in «Bollettino storico della Svizzera italiana», s. IV, XXV, 4, 1950, pp. 205-208.

SIMONATO 2017

L. Simonato, *Jennifer Montagu, Roman Baroque Sculpture: the Industry of Art, 1989*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Genova, Sagep Editori, 2017, pp. 191-207.

SOSIO 1987

D. Sosio, *Appunti di storia e di arte. Vita contadina*, in D. Sosio, C. Paganoni, *Albosaggia. Appunti di storia e di arte. Vita contadina. Tradizioni e leggende*, Sondrio, Litografia Mitta s.n.c., 1987, pp. 11-227.

SPINOSA 1976

A. Spinosa, *Cosimo Fanzago lombardo a Napoli*, in «Prospettiva», 7, 1976, pp. 10-26.

SPIONE 2008

G. Spione, *Il Seicento*, in *Arte nel territorio della diocesi di Saluzzo*, a cura di R. Allemano, S. Damiano, G. Galante Garrone, Saluzzo, L'Artistica, 2008, pp. 297-317.

SPIONE 2018

G. Spione, *Il mestiere dei lombardi per la celebrazione di corte*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714. Cantiere di studi*, a cura di A. Morandotti, G. Spione, con la collaborazione di I. Giuliano, S. Martinetti, Milano, Scalpendi Editore, 2018, pp. 23-29.

SPIRITI 2011

A. Spiriti, *Stuccatori dei laghi in Trentino: certezze e ipotesi*, in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro. Atti del convegno di studi, Trento, 12-14 febbraio 2009*, a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli, A. Spiriti, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni Architettonici, Soprintendenza per i Beni Storico-artistici, Università degli Studi dell'Insubria di Varese, 2011, pp. 51-63.

SPIRITI 2012

A. Spiriti, *Giovanni Battista Barberini. Un grande scultore barocco*, Noventa Padovana, Edizioni Mediagraf, 2012.

SPIRITI 2011

A. Spiriti, *Stucchi e terrecotte a Varese nel Sei e Settecento*, in *Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, a cura di M. L. Gatti Perer, Varese, Insubria University Press, 2011, II, pp. 231-255.

STOPPA 2003

J. Stoppa, *Il Morazzone*, Milano, 5 Continents, 2003.

STOPPA 2005a

J. Stoppa, *Cerano giovane*, in *Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, catalogo della mostra, a cura di M. Rosci, Milano, Federico Motta Editore, 2005, pp. 98-103.

STOPPA 2005b

J. Stoppa, *Dall'Accademia di Federico Borromeo alla peste*, in *Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, catalogo della mostra, a cura di M. Rosci, Milano, Federico Motta Editore, 2005, pp. 172-175.

Storia 2000

Storia dei Grigioni, II, *L'età moderna*, Coira-Bellinzona, Pro Grigioni Italiano-Casagrande, 2000.

SUCCETTI 2015

G. Succetti, *Il fonte battesimale di Villa di Chiavenna e i mastri di Carona Gaspare Aprile e Giorgio Solari*, in *Nümmär Cinq*, Piantedo, Grafica Pinizzotto, 2015, pp. 131-155.

Superfici 1990

Superfici dell'architettura, le finiture. Atti del convegno di studi, Bressanone 26-29 giugno 1990, a cura di G. Biscottin, S. Volpin, Padova, Libreria Progetto Editore, 1990.

Taddeo 2020

Taddeo di Bartolo, catalogo della mostra, a cura di G. E. Solberg, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020.

TAGLIABUE 2008

T. Tagliabue, *Il monastero di San Paolo Converso e la canonizzazione di Carlo Borromeo*, in «Studia Borromaica», 22, 2008, pp. 101-121.

TAMBURINI, GIGLI 1978

L. Tamburini, L. Gigli, s. v. *Casella*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, pp. 293-296.

TANZI 1995

M. Tanzi, *Una proposta per Cerano scultore* [1995], in *La Zenobia di don Álvaro, e altri studi sul Seicento tra la Bassa padana e l'Europa*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 57-63.

TERUGGI 2014a

I. Teruggi, *Decorì lapidei e affreschi secenteschi nella chiesa di Santa Maria de Egro di Castelletto sopra Ticino*, in *Castelletto Sopra Ticino. La Chiesa di Santa Maria d'Egro. Annotazioni storiche e immagini fotografiche* [2014], s. l., Gruppo Storico Archeologico Castellettese, 2016, pp. 30-34.

TERUGGI 2014b

I. Teruggi, *Gli arredi lapidei. Botteghe di stuccatori itineranti*, in *Forme che Volano, 1630-1738. Il Barocco nelle province di Novara e del Verbano Cusio Ossola, atti delle giornate di studio, Archivio di Stato di Novara, 17-19 maggio 2012, con un contributo inedito su Giorgio De Bernardi intagliatore della Valle Vigezzo*, a cura di M. Dell'Omo, S. Monferrini, Novara, MediaPer edizioni, 2014, pp. 105-122.

TERUGGI 2017

I. Teruggi, *Spigolature barocche. Stuccatori luganesi, Gaspare Aprile e Francesco Maria Richini a Fontaneto d'Agogna*, in *Borghi nuovi, castelli e chiese nel Piemonte medievale. Studi in onore di Angelo Marzi*, a cura di S. Caldano, A. A. Settia, Torino, Nuova Trauben editrice, 2017, pp. 433-452.

TERUGGI 2020a

I. Teruggi, *Repertori tra lo stucco e il legno*, in *Scultura lignea nella diocesi di Novara. I tempietti eucaristici. Atti del convegno* (Novara, Palazzo dei Vescovi, 8-9 giugno 2018), a cura di M. Dell'Omo, S. Borlandelli, M. Caldera, Torino, Impremix Edizioni Visual Grafika, 2020, pp. 115-123.

TERUGGI 2020b

I. Teruggi, *Spirito e materia, spettacolo e arte negli stucchi barocchi del Santuario della Ss. Pietà di Cannobio*, in *Verbano barocco. Itinerari d'arte e architettura barocca tra Verbano e Valle Cannobina*, Cannobio, Unione del Lago Maggiore, 2020, pp. 39-53.

TESAURO 1670

E. Tesauro, *Il cannochiale aristotelico. O sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' Principij del divin Aristotele*, Torino, Per Bartolomeo Zavatta, 1670.

TESTORI 1961

G. Testori, *Elogio dell'arte novarese* [1961], in *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, a cura di G. Agosti, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 73-108.

The Illustrated Bartsch 1979

The Illustrated Bartsch. Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau, 32, a cura di H. Zerner, New York, Abaris Books, 1979.

The Illustrated Bartsch 1980

The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century, 39, a cura di D. DeGrazia Bohlin, New York, Abaris Books, 1980.

The New Hollstein 1997

The New Hollstein, Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. Volume XLVIII. Vredeman de Vries, II, 1572-1630, compilato da P. Fuhring, a cura di G. Luijten, Rotterdam, C. Schuckman, Rotterdam, Sound & Vision Interactive-Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, 1998.

The New Hollstein 1998

The New Hollstein, Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. The van Doetecum family, III, The Antwerp years, 1554-1575. The years of refuge, 1576-c. 1583, compilato da H. Nalis, P. Fuhring, a cura di G. Luijten, C. Schuckman, Rotterdam, Sound & Vision Interactive-Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, 1998.

TIBALDI 1990

P. Tibaldi, *L'architettura*, a cura di G. Panizza, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1990.

TICOZZI 1818

S. Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal Rinascimento delle Belle Arti fino al 1800*, I, Milano, Tipografia di Vincenzo Ferrario, 1818.

TOESCA 1911

P. Toesca, *Torino*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Ed., 1911.

TONGIORGI TOMASI 1984

L. Tongiorgi Tomasi, *Scienza, arte, mercato dei fiori: florilegi e «orti fioriti»*, in *Immagine e natura. L'immagine naturalistica nei codici e libri a stampa delle Biblioteche Estense e Universitaria. Secoli XV-XVII*, catalogo della mostra, a cura di A. Molinari, Modena, Edizioni Panini, 1984, pp. 145-155.

TORRE 1674

C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano, Federico Agnelli, 1674.

TOSINI 2009

P. Tosini, *La cappella Alicorni Theodoli e la decorazione di Giulio Mazzoni da Piacenza*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. Miarelli Mariani, M. Richiello, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2009, pp. 489-507.

TOSINI 2016

P. Tosini, s. v. *Ricci, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 249-252.

TUANA 1589-1636

G. Tuana, *Fatti di Valtellina. De rebus Vallistellinae* [1589-1636], a cura di T. Salice, traduzione dal latino di A. Levi, Sondrio, Società Storica Valtellinese, 1998.

VACCANI 1989

M. Vaccani, *Le confraternite a Como dalla metà del '500 alla metà del '600*, in «Archivio storico della diocesi di Como», 3, 1989, pp. 147-176.

VANOLI 2015

P. Vanoli, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano, Ledizioni, 2015.

VANOLI 2016

P. Vanoli, *I Recchi a Torino: tradizione lombarda e gusto di corte*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714. Atti del convegno di studi*, a cura di A. Morandotti, G. Spione, Milano, Scalpendi Editore, 2016, pp. 113-145.

VARALLO 2002

F. Varallo, *Le feste da Maria Cristina a Giovanni Battista*, in *Storia di Torino. IV. La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. Ricuperati, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2002, pp. 483-502.

VARALLO 2004

F. Varallo, *Apparati effimeri, feste e ingressi trionfali nella Lombardia barocca e tardobarocca*, in *Lombardia barocca e tardobarocca. Arte e architettura*, a cura di V. Terraroli, Milano, Skira, 2004, pp. 61-83.

VASARI 1550-1568

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, I-VI, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966-1987.

VASSALLO 2020

S. Vassallo, *La policromia negli stucchi genovesi tra tardo Manierismo e Barocco*, in *Stucchi e stuccatori ticinesi tra XVI e XVIII secolo. Studi e ricerche per la conservazione*, atti del convegno (Lugano, Campus Trevano SUPSI, 12 ottobre 2018), a cura di A. Felici, G. Jean, Firenze, Nardini Editore, 2020, pp. 119-126.

Venaria 1672

La Venaria Reale Palazzo di Piacere e di Caccia, Ideato Dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II Duca di Savoia, Re di Cipro ec. Disegnato, e descritto dal Conte Amedeo di Castellamonte l'anno 1672, Torino, Per Bartolomeo Zapatta, 1674.

VENTUROLI 2009

P. Venturoli, «*M.r Alessandro stuccatore*», in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello, G. Galante Garrone, A. Quazza, con la collaborazione di C. Gauna, S. Piretta, G. Saroni, G. Spione, J. Stoppa, Savigliano, L'Artistica editrice, 2009.

VERZONE 1942

P. Verzone, *Il Real Castello del Valentino*, in «Torino. Rivista mensile municipale», XXI, 3, 1942, pp. 2-15.

VIALE 1949

V. Viale, *Gli stucchi e l'ammobiliamento*, in *Il castello del Valentino*, a cura di M. Bernardi, Torino, Società Editrice Torinese, 1949, pp. 251-336.

VIALE FERRERO 1965

M. Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1965.

VICO 1858

G. Vico, *Il Real castello del Valentino. Monografia storica corredata di documenti inediti e adorna di un tavola in rame*, Torino, Stamperia Reale, 1858.

WALTERS 2009

L. M. Walters, *Odoardo Fialetti (1573-c. 1638): The Interrelation of Venetian Art and Anatomy, and his Importance in England*, I-II, tesi di dottorato, University of St Andrews, School of Art History, 2009.

XERES 2006

S. Xeres, "Popoli pieghevoli alla buona disciplina". *Mentalità religiosa tradizionale e normalizzazione tridentina in Valtellina, Chiavenna e Bormio tra Sei e Settecento*, in *Economia e società in Valtellina e contadi nell'età moderna*, a cura di G. Scaramellini, D. Zoia, I-II, Sondrio, Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, 2006, II, *Approfondimenti*, pp. 45-166.

ZANELLA 1996

D. Zanella, *Documenti inediti sugli stuccatori Alessandro Casella e Bernardo Bianchi*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 49, 1996, pp. 175-200.

ZANI 2005a

V. Zani, s. v. *Lombardo (Solari), Aurelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 504-506.

ZANI 2005b

V. Zani, s. v. *Lombardo (Solari), Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 514-516.

ZANUSO 1998

S. Zanuso, *Marco Antonio Prestinari scultore di Federico Borromeo*, in «Nuovi Studi», 5, 1998, pp. 85-109.

ZANUSO 2005

S. Zanuso, *Le Veneri Borromeo: Annibale Fontana e Giovanni Antonio Abondio*, in «Nuovi Studi», 11, 2005, pp. 163-176.

ZANUSO 2008

S. Zanuso, *La produzione in bronzo milanese verso il 1580 e le figure di Annibale Fontana e Francesco Brambilla*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 e 24 ottobre 2007*, a cura di M. Ceriana, V. Avery, Verona, Scripta, 2008, pp. 273-295.

ZANUSO 2010

S. Zanuso, *Giovanni Andrea Pellizzone, il Duomo e la fontana per Antonio Londonio*, in *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano. Nuove acquisizioni critiche e documentarie. Giornata di studi. 10 giugno 2010. Museo del Duomo, Sala delle Colonne*, a cura di G. Benati, F. Repishti, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», 2, 2010, pp. 85-102.

ZANUSO 2012

S. Zanuso, *Appunti sulla formazione artistica del giovane Leone Leoni*, in *Leone & Pompeo Leoni. Actas del congreso internacional. Madrid, Museo Nacional del Prado, octubre de 2011*, a cura di S. F. Schröder, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 11-18.

ZANUSO 2016

S. Zanuso, *Intagli e arti plastiche nella Milano dell'età del Manierismo: cristalli, pietre dure, medaglie e monete*, in *Fatto in Italia. Dal Medioevo al made in Italy*, catalogo della mostra, a cura di A. Guerrini con B. Brondi, M. Rainò, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016, pp. 99-115.

ZANUSO 2017

S. Zanuso, *Da Angelo Marini a Marco Antonio Prestinari*, in *Milano. Museo e Tesoro del Duomo, catalogo generale*, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale-Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 2017, pp. 49-52.

ZOIA 2006

D. Zoia, *I costi delle guerre e l'estinzione dei debiti*, in *Economia e Società in Valtellina e contadi nell'Età moderna*, I-II, a cura di G. Scaramellini, D. Zoia, Sondrio, Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, 2006, II, G. Scaramellini, D. Zoia, *Dati, vicende e strutture economiche*, pp. 327-348.

Indice dei nomi

Per la frequenza ricorrente, non è stata indicizzata la voce Alessandro Casella.

- Acerbi Ludovico 24
Adami Paolo 30
Agosti Barbara 15-16, 19-21, 27, 61-63, 78, 106
Agosti Giovanni 21, 23, 110
Aguggiari Giovanni Battista 22
Agustoni Edoardo 3, 5, 9, 12, 16, 28, 30, 32, 36, 40, 60, 67-68, 74-75, 78, 80, 82, 91-92, 109, 111, 114, 117-118; docc. 1, 4, 7, 11, 15, 21, 40, 46, 59, 63-64
Albani Francesco 101
Albani Francesca 13
Alberti Alessia 19, 68
Alessi Galeazzo 3, 15, 18, 69
Aliverti Lucia ; docc. 7, 11-12, 15, 17
Alizeri Federico 3
Ambrosini Massari Anna Maria 80
Amendolagine Francesco 7, 74
Angelini Alessandro 17
Angelini Gianpaolo 49-50, 73
Anna d'Austria (Anna Maria Maurizia d'Asburgo, detta) 16
Antellini Donelli Simona 8
Antichi Prospero 31
Antonioni Gabriele 53-54, 56
Aprile Antonio (di Gaspare) 35, 37 46, 48
Aprile Battista (di Gaspare) 48, 50
Aprile Carlo (di Gaspare) 37, 48
Aprile Caterina 12; doc. 63
Aprile Gaspare (di Antonio) 3, 37, 44-50, 54, 63, 73, 80, 91, 116-117; doc. 25
Aprile Gaspare (di Salvatore) 12
Armenini Giovanni Battista 7
Arslan Edoardo 6
Baglione Giovanni 26
Balestrieri Isabella 23
Balzarotti Valentina 18
Bambaia (Agostino Busti, detto il) 62
Baracco Giovanni 123; doc. 7
Baracco Giovanni Pietro (di Rodolfo) doc. 15
Barbelli Gian Giacomo 9
Barberini Giovanni Battista 117
Baroni Costantino 16, 26-28, 63
Bartlett-Rawlings Bryony 51
Baruta Giorgio 73-74, 130; doc. 24
Bascapè Giacomo C. 39
Bassano Cesare 143
Battezzati Chiara 21
Baudi di Vesme Alessandro 5
Bava Anna Maria 113
Bazzotti Ugo 7
Beard Geoffrey 5
Bellandi Giovanni 76
Bellange Jacques 66
Bellino Bernardo doc. 53
Belluzzi Amedeo 7
Benetollo Michela 95
Bernardi Marziano 6, 102, 104, 107; docc. 49, 52
Bernascone Giuseppe, detto il Mancino 22
Berra Giacomo 24-26, 63
Bertasa Angelo 46
Bertaut Jean 103
Bertoldi Maura 8
Bettino Francesco Maria 89
Bianchi Angelo 62-63
Bianchi Bernardo 12, 30, 34-38, 43-47, 51, 53-54, 56, 64, 66-68, 71, 79-80, 82-84, 87-88, 90, 99, 114-116, 118; docc. 2, 6-10, 21-22, 27, 31-32, 35, 38; 10-14, 20-22, 25-26, 28-30, 36-42, 44-48, 54-58, 62, 66-68, 91, 94, 100-101, 111-112
Bianchi Federica 3, 5, 9, 16, 28, 30, 36, 52, 60, 67, 75, 78, 82, 91-92, 96, 109, 114-115, 117; docc. 1, 4, 7, 15, 21, 40, 46, 59, 63-64
Bianchi Felicita docc. 13, 21
Bianchi Francesco (di Isidoro) XI, 4, 52, 60, 69, 88, 94-97, 99, 104-106, 109, 111; doc. 41; 49-50
Bianchi Giovanni Battista doc. 2
Bianchi Giovanni Battista (di Bernardo) doc. 13
Bianchi Giulia 83
Bianchi Giuseppe 32-33, 48, 15
Bianchi Isidoro XI, 4, 8, 30-31, 34, 51-52, 60, 69, 87-89, 94-95, 97, 99, 100-102, 104-106, 109, 111; doc. 13; 16-17, 128-131, 134
Bianchi Marta doc. 2
Bianchi Paola 98
Bianchi Pompeo 11, 32, 54
Bianchi Pompeo (di Isidoro) XI, 4, 52, 60, 67, 69, 95-97, 99, 102, 104-106, 109, 111-112; doc. 41
Bianchi Stefania 28
Bianconi Carlo 5
Bichi Ruspoli Ilaria 31
Biffi Giovanni Andrea 24-25, 61-62; 2, 51-52
Birago Giovanni Battista 18
Bizzozero Giulio Cesare 76
Bocasso Maria Francesca 95
Boccanegra Giuseppe 74
Boetto Giovenale 90
Boissard Jean Jacques 38
Bolandrini Beatrice 104

- Bologna Giulia 15-16
 Bondi Fabrizio 106
 Boni Giacomo 25, 63
 Bonomi Francesco 57
 Bonvicino Ambrogio 22, 26, 80
 Bora Giulio 17, 19, 21, 26-27, 30, 51
 Bordignon Giulia 38
 Borretti Francesca 9, 11, 13, 32, 36-37, 45, 48-49, 54, 72, 80, 84-85, 116-118; docc. 8-10, 25, 32, 35, 38
 Borromeo Carlo 20-21, 36, 43, 50, 64, 73, 78
 Borromeo Federico 19-20, 27, 30, 49, 61-63, 77-78
 Borromeo Giovanni I 67
 Borserio Martino 48
 Borsieri Girolamo 61
 Bosazza Anna 100
 Bos Cornelis 51
 Bossaglia Rossana 25, 62
 Bossi Ippolita 21
 Bossio Guglielmo 58; doc. 18
 Botto Pietro 100
 Boyvin René 85
 Bozzi Carlo 43
 Bramante Donato 7
 Brambilla Francesco 16-18, 25, 62-63,
 Brambilla Giovanni Ambrogio 19
 Brandani Federico 22
 Brayda Riccardo 4
 Brazzi Lorenzo, detto il Rustico 31
 Brigstocke Hugh 25, 66
 Brizio Anna Maria 95, 111
 Bruzzese Stefano 21, 30-31, 62
 Buonarroto Michelangelo 6, 16, 27, 68
 Buono Giacomo 61; 51-52
 Burckhardt Jacob 42
 Busca Annibale 27
 Bussola Giovanni Antonio 45
 Bussolo Pietro 55
 Cagni Giuseppe 61-62
 Caij Giovanangelo doc. 7
 Cairati Giovanni Battista 15
 Calco Tristano 105-106; 143
 Calvesi Maurizio 25
 Cambi Giovanni Battista, detto il Bombarda 18, 21
 Cammarata Maria Sara 4, 94; doc. 47
 Campi Antonio 27
 Campi Giulio 27
 Canclino Gervasio 50
 Cantini Mirella 36
 Capelli Simona 24
 Capodoro Cristoforo 89; doc. 36
 Carafino Lazzaro 36, 46, 65-66, 80; doc. 30
 Carandini Silvia 7
 Caravoglia Bartolomeo 114
 Carboneri Nino 6
 Carcano Sisto 47
 Cardazzo Carlo doc. 33,
 Caresana Cristoforo 8, 58-60, 67-68, 81; docc. 18, 20; 44-45, 48
 Caresana Domenico 59
 Carlo d'Asburgo, arciduca d'Austria 42
 Carlo Emanuele I, duca di Savoia 23, 102, 106-107
 Carlo Emanuele II, duca di Savoia 94, 96, 100
 Carlone Tommaso 77, 94
 Caroselli Marta 61, 71
 Carracci Agostino 70
 Carron Giovanni, marchese di San Tommaso 95
 Carnovali Luigi 79
 Carugo Maria Aurora 57, 73
 Casasopra Giovanni Antonio 89, 104
 Casati Alessandra 21, 27, 76
 Casciaro Raffaele 55, 68
 Casella Alessandro (di Battista) 113
 Casella Alessandro (di Giovanni Antonio)
 Casella Angelo 30
 Casella Anna Maria doc. 63
 Casella Antonio, detto de Fomasio 12, 45, 84; docc. 4, 25
 Casella Antonio, detto de Ambrosio doc. 4
 Casella Antonio (di Alessandro) 12
 Casella Antonio (di Daniele) 16
 Casella Antonio Maria (di Andrea) 114
 Casella Bernardino (di Gabriele) 11
 Casella Carlo Francesco (di Alessandro) 40, 47, 50, 57-58, 96, 99, 109, 113-115; docc. 21, 64-67; 155, 162-164, 167-68, 172
 Casella Daniele 16
 Casella Daniele (di Antonio) 16
 Casella Francesca (di Bernardino) 40
 Casella Francesco 74
 Casella Gabriele 89; doc. 37
 Casella Giacomo 104, 117
 Casella Giovanni Andrea (di Bernardino) 5, 40, 104, 111; 151, 160
 Casella Giovanni Antonio 3; doc. 1
 Casella Giovanni Battista 113, 116; 169
 Casella Giovanni Paolo (di Francesco) 75
 Casella Marta (di Alessandro) 12
 Casella Marta (vedi Solari Marta)
 Casella Paolo Alberto (di Alessandro) 82
 Casella Petrina 3; doc. 1
 Casella Pietro Carlo (di Antonio) 12; doc. 4
 Casella Tommaso 50
 Cassinelli Daniele 22, 24, 75
 Castellamonte Carlo 4, 16, 88-89, 97-99, 104
 Castellamonte Amedeo 99, 104, 113
 Castelli Elia 96
 Castello Antonio 58, 117
 Castello Bernardo 106

- Castello Giovanni Battista, detto il Bergamasco 69
 Castello Girolamo 18
 Castelnuovo Miriam 5
 Castiglione Valeriano 102
 Cattaneo Maria Vittoria 89, 90-91; doc. 36
 Cattoi Domizio 114
 Cavallari Ugo 7; docc. 3, 7
 Caviglioli Leonardo 24, 62
 Cerano (Giovanni Battista Crespi, detto il) X, 8, 20, 22, 25-27, 32-34, 51, 61-63, 66, 69-70, 76-77, 105-106; 6-7, 31, 51-52, 87-88, 143
 Ceretti Francesco 37
 Ceschi Raffaello 10-11
 Charvet Alberto 4
 Chiappini Di Sorio Ileana 80
 Ciampolini Marco 31
 Cibrario Luigi 3
 Cifani Arabella 99, 115; docc. 66-67
 Ciniselli Vincenzo 25
 Claretta Gaudenzio 4, 95
 Clerici Domenico 87
 Coccioli Mastroviti Anna 24
 Coduri Giuseppe 77
 Colbacchini Raffaella 114
 Colomba Giovanni Antonio 68, 117
 Colombara Ciro 92
 Colombo Laura 65
 Colombo Silvano 16, 24, 75-76
 Colombo Silvia A. 9, 33-34, 36, 39, 74, 83; docc. 15, 36
 Colzani Camilla 18
 Colletet Guillaume 103
 Comoli Mandracci Vera 88
 Coppa Simonetta 8-9, 11, 24-25, 28, 30, 32, 36, 47, 53-55, 56, 59, 64-65, 67-68, 70, 74, 76, 78-79, 80, 81, 87; docc. 7, 12, 15-16, 18-19, 30, 39, 46, 59
 Corbellini Augusta 30
 Corbellino Giovan Luca 96, 99, 114; 165
 Corbetta Antonio Maria 24, 32
 Cornacchi Giovanni A. 48
 Cornaglia Paolo 88
 Corrado Fabrizio 111
 Correggio (Antonio Allegri, detto il) 22
 Coevres (François-Annibal, duca d'Estrées, marchese di Coevres, detto il) 52
 Crepaldi Giuseppe Michele 112
 Cristina di Francia, duchessa di Savoia 86, 88, 94, 96-98, 100-102, 106, 111; docc. 33
 Cristina di Svezia, regina di Svezia 102
 Cuneo Cristina 4
 Cupperi Walter 18
 Cuttini Roberta 74
 Dacos Nicole 7
 D'Albo Odette 25
 Damiani Cabrini Laura 11, 40, 49, 110, 118; doc. 46
 Damiano Sonia 115
 Damini Pietro 52
 Daniele da Volterra (Daniele Ricciarelli, detto) 32
 Da Prada Giovanni 46, 49, 81
 Dardanello Giuseppe 6, 11, 23, 70-71, 90-91, 98
 Daverio Pietro Antonio 63
 Davidson Bernice 6
 D'Azeglio Roberto 4
 De Angelis Maria 60, 67, 95, 102, 110-111
 De Antonio Carlo 4
 Decri Anna 113
 De Jode Gerard 105
 Del Duca Jacopo 49
 Della Ferrera Pier Carlo 36
 Delfinone Scipione 19
 Dell'Agostino Veronica 46-47, 49, 52, 66-67, 72; docc. 11, 14, 17, 22, 26-28
 Della Misericordia Massimo 57
 Della Torre Stefano 16-19, 37
 Della Porta Francesco 18
 Della Porta Giacomo 49
 Della Porta Guglielmo 80
 Della Porta Lorenzo 18
 Dell'Omo Marina 16, 33-34, 92, 95; doc. 37
 Del Maino Giovanni Angelo 68
 De Lotto Maria Teresa 75, 80
 Del Piazzo Marcello 39
 D'Enrico Giovanni 75
 De Passeris Andrea 55
 De Vries Adriaen 67
 Dickerson Claude Douglas III 80
 Di Filippo Bareggi Claudia 41-42, 63
 Di Macco Michela 89, 94-95, 97, 99, 100-102; doc. 36
 Discepoli Giovanni Battista, detto lo Zoppo da Lugano 46
 Domenico da Castagnola 76
 Doni Anton Francesco 19
 Dubini Marco 10
 Facchinetti Simone 38
 Facchin Laura 30, 112
 Fagiolo Dell'Arco Maurizio 7, 16
 Failla Maria Beatrice 88
 Fanzago Cosimo 17
 Farinati Paolo 36
 Farnese Alessandro 64
 Fattarelli Martino 42
 Fecchio Lorenzo 15
 Felici Alberto 13, 16, 47, 67, 71, 73, 83, 110; docc. 7, 11-12, 17
 Ferrandino Giuseppe 50
 Ferrari Antonio 21
 Ferrari Gaudenzio 22, 26
 Ferrari Giulio 4-5
 Ferrari Giuseppe, detto il Pittorello 117

- Ferri Domenico 4
 Ferri Gaetano 4, 101
 Filippo III d'Asburgo, re di Spagna, Portogallo e Algarve 42
 Fialetti Odoardo 51; 32-33
 Fiammenghino (Giovanni Battista della Rovere, detto il) 24
 Fiammenghino (Giovanni Mauro della Rovere, detto il) 24; 2
 Fidler Petr 83
 Figino Girolamo 19, 28
 Fisogni Fiorenzo 31
 Fleischer Victor 83
 Fontana Annibale 20, 27, 76
 Fontana Domenico 32, 48-49
 Forster Kurt Walter 7
 Fossati Cesare 25
 Franchini Guelfi Fausta 76
 Frangi Francesco 22, 27
 Fratarcangeli Margherita 11
 Furlan Caterina 7
 Fuhring Peter 70
 Fuhrmann Caren 113
 Füssli Johann Heinrich 80
 Füssli Johann Caspar 80
 Galassi Maria Clelia 12
 Gallo Tolomeo 64
 Gamberoni Silvio 7; 35, 98
 Garbellini Gianluigi 58, 116-117
 Gaston de Foix, duca di Nemours 62
 Gatti Giovanni 81
 Gatti Perer Maria Luisa 15, 21, 25
 Gattoni Maria Vittoria 3, 5, 9, 40, 112-113; doc. 37
 Gauna Chiara 98
 Gavazza Ezia 40
 Gavazzi Nizzola Sabina 7, 16, 22, 24, 40, 59, 65
 Genovesino (Luigi Miradori, detto il) 78
 Gentile Guido 45
 Gere John A. 6
 Gerhard Hubert 67
 Ghisetti Angelo 46
 Giambologna (Jean de Boulogne, detto il) 67
 Gianasso Elena 88
 Giani Federico Maria 21, 24
 Gianolo (Giacomo Paravicini, detto il) 77
 Gigli Laura 113; doc. 36
 Gilardi Anastasia 24
 Giovanni Antonio Abondio da Ascona 16
 Giovanni da Udine 7
 Giovanni di Antonio «de Falseta» 16
 Giovanni Domenico di Bissone doc. 2
 Giudice Cristina 111
 Giuglaris Luigi 89-90
 Giuliani Marzia 61-62
 Giuliano Ilaria 102, 104
 Giulio Romano (Giulio Pippi, detto) 7, 60, 69, 84; 69
 Giussani Antonio 3, 50
 Goltzius Hendrick 68
 Gorla Clara 23
 Gozzi Brayda Virginia 115
 Grandi Giovanna 101
 Grattapaglia Giovanni 111
 Graul Jana 32
 Gregori Mina 78
 Gregorio XV, papa (Alessandro Ludovisi) 44
 Griseri Andreina IX, 6, 8-9, 15-16, 69-70, 95, 97-98, 99-102, 105, 107, 110, 113; docc. 47-48, 52, 54-55
 Grisoni Michela Marisa 30
 Gritti Jessica 18
 Guglielmo da Casale 18
 Guidabombarda Girolamo 49
 Gurini Michela 57
 Helmstutler Di Dio Kelley 16
 Hirst Michael 6
 Hollanda Francisco de 6
 Houghton Brown Nancy A. 15-16
 Huys Frans 68; 69
 Iodice Nicola 100
 Isella Dante 19
 Isella Pietro 4
 Jamnitzer Christoph 51
 Jean Giacinta 16, 61, 71, 83, 110
 Keller Peter 109
 Klapisch-Zuber Christiane 13
 Krumpper Hans 67
 Kummer Stefan 32
 Lamera Federica 21, 50
 Lampugnani Giovanni Battista 68
 Lampugnani Giovanni Francesco 68
 Langé Santino 5, 9, 36-37, 64
 Lantana Giovanni Battista 50
 Lanzi Chiara 113
 Lanzi Luigi 5
 Lavin Irving 7
 Lavizzari Pietro Martire 44; docc. 8-10
 Leonardo da Vinci 20
 Leoni Battista docc. 8-10, 31, 36, 41, 45-47, 66
 Leoni Leone 16, 19, 27
 Leoni Pompeo 16, 27
 Lezeno Giovanni Battista 24
 Ligari Cesare 72, 77; 67
 L'Occaso Stefano 7, 80
 Lomazzo Giovanni Paolo 18-20, 22, 31, 104
 Lombardo Aurelio 68
 Lombardo Girolamo 68
 Longhi Roberto 66
 Longeri Carla 24
 Lorenzini Giuseppe 7

- Luini Aurelio 19
 Luini Bernardino 52-53
 Lupi Carlo 36
 Lurago Carlo 98
 Lurago Rocco 69
 Maderno Carlo 49, 59, 98
 Maestro del Dado 51
 Magni Mariaclotilde 7, 16, 20, 22, 24-25, 40 59, 65
 Mallé Luigi 6, 110-111, 113
 Malosso (Giovanni Battista Trotti, detto il) 27
 Mander Micaela 46
 Mangone Fabio 45, 49
 Mannio Pietro 46
 Mantovano Giovanni Battista 84
 Marchi Dioniso 32
 Marchi Giovanni Antonio 32
 Marelli Andrea 15
 Margherita d'Austria, regina di Spagna 62
 Maria de' Medici, regina di Francia e Navarra 103
 Mariani Camillo 22, 75, 80
 Marini Riccardo Adalgisio 106
 Marino Giovan Battista 102-103
 Marino Tommaso 15
 Marinozzi Maria Cristina 8
 Marni Carlo 81
 Maron Bernardo 50
 Marongiu Marcella 32
 Martinetti Sara 3, 5, 9, 11, 38, 40, 70, 96, 99, 117
 Martinella Stefano 21
 Martinelli Ulrico 52-53
 Martinola Giuseppe 10, 39
 Masa Saveria 41, 44, 46-47, 63
 Massari Stefania 69
 Massera Sandro 43, 81
 Mastrotisi Giovanna 8
 Matta Carlotta 94, 113
 Maurizio di Savoia 100-101, 104, 107
 Mazenta Alessandro 62-63
 Mazenta Guido Antonio 62-63
 Mazzone Umberto 43
 Mazzoni Giulio 65
 Melani Alfredo 4
 Melgara Pierangelo 36
 Ménestrier Claude-François 100
 Merzario Raul 10-12
 Mignon Jean 38, 85; 23, 24, 74
 Milan Pierre 85
 Mocetto Girolamo 38
 Mochi Francesco 80
 Mollisi Giorgio 9, 40, 60, 83, 113, 118; docc. 36, 65
 Moncalvo (Guglielmo Caccia, detto il) 23-24
 Mondino Antonio 9
 Mones Guido 94, 96; doc. 65
 Monetti Franco 99, 115; docc. 66-67
 Monferrini Sergio 92
 Montagu Jennifer 7, 12, 16
 Montanari Giacomo 76
 Morandotti Alessandro 15, 17-20, 22
 Morazzone (Pier Francesco Mazzucchelli, detto il) X, 8, 23, 32-34, 59, 66-68, 75, 86-87, 90; 15-17, 85
 Morigia Paolo 24, 63
 Miraglia Marina 4
 Mosconi Anacleto 24, 26-27
 Musicco Eleonora 21, 31
 Natale Vittorio 101
 Natali Carmen 7
 Negrolì Filippo 77
 Niccoli Ottavia 44, 48
 Nicoli Giovanni 13, 47, 61, 67, 71, 73; docc. 7, 11-12, 17
 Nicolò da Milano 84
 Noè Enrico 9, 31, 35, 73; doc. 6
 Nova Alessandro 20
 Nuvolone Panfilo 9, 26, 69; 8-9
 Olginati Feliciano 24, 26-27
 Orsolino Giovanni 76
 Orsolino Tomaso 76
 Ostorero Nadia 89-90; doc. 36
 Pacciarotti Giuseppe 5, 9, 36-37, 64
 Palladio Andrea 74
 Palliero Pietro Antonio docc. 42-45, 47-56, 60
 Palmiero Maria Francesca 113
 Panigate Giovanni Battista 24-25; 3
 Panigate Giovanni Francesco 25
 Panizza Stefano 116-117
 Pansoia Badassarre docc. 41-45, 47-58, 60
 Paolo, stuccatore di Lugano 50
 Paolo V, papa (Camillo Borghese) 17
 Papetti Silvia 50
 Paravicini Francesco 74
 Paravicini Giovanni doc. 28
 Paravicini Giovanni Antonio 44-46, 48, 66, 74; doc. 31
 Paravicini Nicolò 44
 Parentani Antonino 1
 Parma Armani Elena 12, 76
 Parmigianino (Francesco Mazzola, detto il) 22
 Paribelli Gian Giacomo (di Lorenzo) 36, 43; doc. 7
 Paribelli Giovan Battista (di Lorenzo) doc. 7
 Paribelli Lorenzo (di Giacomo) 43; doc. 7
 Paribelli Lorenzo (di Gian Giacomo) doc. 7
 Paribelli Orazio 43
 Parvis Marino Licia 24
 Pastore Alessandro 42, 57
 Pastres Paolo 7
 Pedrini Stanga Lucia 11, 40, 68
 Pellegrini Rita 44
 Pellegrini Pellegrino (vedi Tibaldi Pellegrino)
 Pellizzari Giovanni Battista 67

- Penni Luca 85; 74
 Perario Giovanni Stefano 129; docc. 14, 22, 27
 Perella Francesco 92
 Perin del Vaga (Pietro Bonaccorsi, detto) 7, 19-20, 27, 31
 Perotto Enrico 97
 Pescarmona Daniele 89-90
 Peterzano Simone 25; 4
 Petrini Giuseppe 108
 Petró Gianmario 25
 Petrucci Cipriano 35-36; doc. 7
 Peverelli Nicolò 74, 81
 Pezzola Rita 57
 Pfister Max 9
 Pietro da Cortona (Pietro Berrettini, detto) 5-6
 Pigghi Susanna 24
 Pizzamiglio Luigi 102
 Poletto Sandra 9, 89, 113
 Polidoro da Caravaggio 24
 Pollini Federico 65
 Ponzio Flaminio 49
 Porporato Gaspare Alessandro 115
 Porrone Bassiano 23-24
 Pouncey Philip 6
 Pozzo Carlo 113
 Prestinari Cristoforo 75
 Prestinari Gerolamo 25
 Prestinari Marco Antonio 27, 75
 Prevosti Giuseppe 21
 Primarosa Yuri 7
 Primaticcio Francesco 18
 Priosti Barbara doc. 2
 Procaccini Camillo 22, 24, 26-27, 32; 5
 Procaccini Giulio Cesare X, 22, 24-25, 32, 34, 66, 81; 5
 Proserpi Ivano 32, 68, 80, 83
 Profondavalle Valerio 17
 Pupillo Marco 80
 Quadri Bernardino 96, 113
 Quadrio Carlo Giuseppe 81
 Quadrio Francesco Saverio 43
 Quadrio Geronimo 81
 Quadrio Giovanni Battista 81
 Quadrio Maurizio 81
 Quadrio Vincenzo (di Vincenzo) 48, 81
 Quagliaroli Serena 6-7, 24, 60
 Rainoldi Felice 73-74, 79, 81; docc. 29, 39, 62
 Ramello Domenico 113
 Raspini Bruno 23, 115
 Recchi Giovanni Antonio 96, 104, 106-107, 114; 138-139, 146-147, 151, 161
 Recchi Giovanni Battista 8, 36, 45-46, 72-73, 116; doc. 7
 Recchi Giovanni Paolo 8, 45-46, 66, 72-73, 96, 104, 106-107, 114; 60, 146-147, 151, 161
 Reichle Hans 67
 Repishti Francesco 18
 Rersi Nicolò 30
 Reti Davide 31
 Retti Martino 75, 117
 Ricci Giovanni Battista 51
 Riccomini Eugenio 5
 Richini Francesco Maria 25, 49
 Rigolo Antonio 88
 Rigon Lidia 46
 Rinaldi Luca 50
 Ripa Andrea 30
 Rizzo Alessia 113
 Robustelli Giacomo 42-43
 Robustelli Giovanni Antonio 50
 Roggero Bardelli Costanza 4, 94-97, 99-100, 108
 Romani Vittoria 32
 Romano Giovanni 6-7, 20, 23, 115
 Romegialli Giuseppe 53
 Romeri Carlo 114
 Romeri Massimo IX-XI, 7, 62, 80, 110, 116; doc. 35
 Roncalli Cristoforo, detto il Pomarancio 22, 65, 80
 Ronco Giovanni Antonio doc. 15
 Rosci Marco 22, 25-26, 51, 61, 63, 66, 77, 106
 Rossi Marco 30
 Rossini Giorgio 8
 Rotta Antonio, detto il Padovano 18
 Rott Herbert Wilhelm 3
 Rovetta Alessandro 35, 37, 49-50, 73, 84
 Rovi Alberto 36
 Ruffino Alessandra 104
 Rusca Bartolomeo 23; 1
 Rusca Bartolomeo (di Giovanni Antonio) 80
 Rusca Francesco 81
 Rusca Nicolò (di Giovanni Antonio) 42, 44-46, 63, 74, 80
 Rusca Roberto 39
 Sambin De Norcen Maria Teresa 7, 84
 Sansovino (Jacopo Tatti, detto il) 74, 76
 Sacchi Rossana 5, 19, 24, 62-63
 Sala Francesco 24-25, 76, 91; 5
 Sala Gianni 80; doc. 25
 Sala Giovanni 36; doc. 7
 Sala Ippolita 24
 Salice Tarcisio 28, 41-42, 44, 74
 Sanguineti Daniele 76
 San Martino d'Agliè Filippo 97-98, 100, 102-104, 107
 San Martino Paolo 111
 Sanzio Raffaello 60
 Sassella Maria 36, 45; docc. 8-10, 35
 Scala Antonio (di Filippo) 47; doc. 14
 Scala Filippo 47
 Scala Giacomo Antonio doc. 63

- Scala Giacobina doc. 5
 Scaramellini Guido 9, 12, 28
 Schena Francesco 50
 Schluchter André 11-12
 Schofield Richard V. 16-19, 37
 Scolari Livia 8
 Scotti Aurora 4, 15, 30, 49, 62, 78, 94-96, 101, 108
 Sebastiani Maria Letizia 97, 100
 Sebastiani Sebastiano 65
 Seeger Ulrike 98
 Semigiro Alessandro 8
 Semino Ottavio 19-21, 25, 31
 Sertoli Giovanni Battista doc. 31
 Sertoli Giovanni Giorgio Dionigi 36
 Sertoli Giovan Pietro doc. 3
 Sertoli Salis Renzo 43
 Sfondrati Agata 62
 Shearman John K. G. 6
 Sibia Cesare 10
 Sickel Lothar 26
 Silva Francesco X, 16, 22, 24, 28, 52, 59, 65, 68, 70, 75-76, 80, 117; 59, 79-80, 108-110
 Silvestri Ilario 57
 Simona Luigi 5-6, 32, 68, 108, 113; docc. 36, 45-46, 59
 Simonato Lucia 7
 Solari Bernardo 50
 Solari Bernardo, detto Bernardino 3; doc. 1
 Solari Caterina 12
 Solari Giacinto (di Pompeo) 12
 Solari Giacobina 12
 Solari Giacomo (di Pompeo) 12
 Solari Giovanni Battista (di Gaspare) doc. 5
 Solari Margherita 12; doc. 4
 Solari Marco (di Pietro) 47; docc. 14, 17
 Solari Marta 12
 Solari Marta (vedi Casella Marta) 3; doc. 1
 Solari Marta (di Rocco) 12
 Solari Orazio 12
 Solari Pietro 47
 Solari Pompeo 12
 Solari Pompeo (di Pietro Antonio) 12; doc. 4
 Solari Rocco 12
 Solari Violante 12, 57, 77; docc. 4-5, 21
 Solaro Carlo 88-89, 94; doc. 37
 Solaro Giorgio 50
 Solberg Gail Elizabeth 76
 Soldini Nicola 30, 49, 62, 78
 Sosio Dante 35-36, 43; docc. 3, 7
 Sparzo Marcello 23
 Spinosa Aurora 17
 Spione Gelsomina 23, 115
 Spiriti Andrea 28, 32, 75-76, 117
 Stefano «pittore» 72; 67
 Stoppa Jacopo 21, 24, 26, 32-34, 59, 61, 66, 75, 77, 110
 Suárez de Figueroa Gómez, duca di Fera 42
 Succetti Giuseppe 12
 Sustris Frederik 67
 Taddeo di Bartolo 76
 Tagliabue Tommaso 61
 Tambello Silvestro 58; doc. 18
 Tamburini Luciano 113, 115; doc. 36
 Tanzi Marco 20, 61
 Taurino Giovanni 102
 Tencalla Giovanni Giacomo 83, 116; 111-112
 Tencalla Giovanni 83-84
 Teruggi Ivana 12, 24-26, 45, 49-50, 91-92, 114; doc. 40
 Terugi Carlo 24
 Tesauro Emanuele XI, 98-100
 Testa Marco 4, 94; doc. 47
 Testori Giovanni 22
 Tibaldi Pellegrino 16-19, 23, 29, 31, 37, 49, 50, 70, 78
 Tiberino Bartolomeo 92
 Ticozzi Stefano 26
 Toesca Pietro 4
 Tongiorgi Tomasi Lucia 100
 Torelli Lucia doc. 7
 Torre Carlo 17, 24
 Torriani Francesco 24
 Torriani Giovanni 42
 Tosini Patrizia 26, 65
 Tovagliari Giovanni Antonio 33
 Treves Carlo 114
 Triberti Anna 72
 Tuana Giovanni 57
 Urbino Carlo 19, 30
 Vaccani Mauro 57
 Van Doetechum Joannes 105; 140-141
 Van Doetechum Lucas 105; 140-141
 Van Leyden Lucas 51
 Vanoli Paolo 22, 24, 62, 97
 Varagnoli Claudio 8
 Varallo Franca 16, 89-90, 96; doc. 37
 Vasari Giorgio 7
 Vassallo Stefano 23
 Veneziano Agostino 51
 Venturoli Paolo IX, 7-8; doc. 15
 Vergelli Tiburzio 65
 Verzone Paolo 102
 Viale Ferrero Mercedes 90, 97
 Viale Vittorio IX, 5-6, 94-95, 97, 99, 102, 104, 111; docc. 46-49, 55, 61
 Vico Giovanni 3-5, 101-102, 107; docc. 42-44, 47-48, 52, 54-55
 Villano Sofia 115
 Visconti Carlo 92
 Visconti Filippo Maria, duca di Milano 39

- Visconti Gerolamo 49
Visconti Regacini Baldassarre 92
Vittoria Alessandro 74-75
Vittorio Amedeo I, duca di Savoia 88-91, 94, 98,
101, 105-107; doc. 37
Vredeman de Vries Hans 105; *140-141*
Walters Laura 88
Xeres Saverio 57
- Zancarli Polifilo 51; *32-33*
Zanella Daniela 9, 34-36, 46-47, 57-58, 65, 74;
docc. 2-3, 6-11, 13, 15, 18-20, 22, 26, 28
Zani Vito 24, 68, 101
Zanuso Susanna 15-16, 18-20, 25, 27, 62, 75-76
Zarmella Lorenzo 117
Zoia Diego 31
Zuccari Federico 23

Crediti fotografici

Per la maggior parte dei cantieri studiati si è provveduto ad una nuova compagna fotografica eseguita da Giorgio Olivero. Sono sue le fotografie in Santa Maria di Campagna a Ponte in Valtellina (figg. 10-14), Santa Caterina ad Albosaggia (figg. 18-22, 25), San Giorgio a Grosio (figg. 34, 36-42), San Lorenzo a Fusine (figg. 43-48), San Vittore a Caiolo (figg. 53-56), al santuario di Chiuro (figg. 75-78, 83-84, 86, 89-107), a San Giorgio a Montagna (figg. 108-110), a Sant'Ilario a Vervio (figg. 113-116), a San Lorenzo a Sacco di Cosio (figg. 118-122).

Per le altre immagini:

Foto Giuseppe Dardanello: figg. 82, 131-133, 137-139, 142, 144, 147-150, 152-154, 162-165.

Foto Silvio Gamberoni: figg. 35, 60, 64-67.

Foto Giacinta Jean, Alberto Felici: figg. 111-112, 157, 159.

Foto Giorgio Olivero: figg. 128-130, 134, 136, 146, 151, 161.

Foto Federico Pollini: figg. 57-58.

Foto Paolo Rossi: figg. 27-30, 61-62.

Museo Diocesano Carlo Maria Martini, Milano: fig. 85.

ROSCI 1964, fig. 31: fig. 31.

Per le immagini rimanenti: archivio dell'autore.