

DECORAZIONI PITTORICHE DELLA GALLERIA SEICENTESCA DEL CASTELLO DELLA MANTA
RELAZIONE STORICO-ARTISTICA PRELIMINARE

1. *Contesto storico e culturale del ciclo affrescato*

Il ciclo di affreschi della galleria che collega la sala delle grottesche alla cosiddetta ‘camera di Michele Antonio’ rappresenta l’intervento più tardo fra le campagne decorative succedutesi al castello della Manta a partire dal Quattrocento. L’ambiente è situato nell’ala dell’edificio che dal XVI secolo costituì gli appartamenti del ramo cadetto della famiglia Saluzzo della Manta, eretta a ovest rispetto al corpo di fabbrica comprendente la sala baronale, occupato dalla linea primogenita [Fig. 1].

Nel corso del Cinquecento, fu il ramo cadetto della famiglia a esprimere le personalità maggiormente attive sulla scena politica piemontese. Michele Antonio I, consignore della Manta nella seconda metà del secolo, rivestì cariche amministrative e militari nel periodo dell’occupazione francese del marchesato di Saluzzo (1548-1588), divenendo governatore della cittadella di Lione e quindi luogotenente del governatore francese del marchesato. Con la conquista del territorio da parte sabauda, Michele Antonio I passò al servizio di Carlo Emanuele I di Savoia, che gli affidò direttamente l’amministrazione del Saluzzese, insignendolo delle funzioni, da quel momento accorpate, di luogotenente e governatore (1588).¹ Gli orientamenti politici, dapprima filofrancesi e poi filosabaudi, e il prestigio raggiunto, furono espressi da Michele Antonio I attraverso la propria committenza artistica, volta a creare nuovi ambienti di rappresentanza nel castello della Manta e ad

Criteri di trascrizione

Nelle trascrizioni ho segnalato tra parentesi tonde lo scioglimento di forme abbreviate e tra parentesi quadre le integrazioni, indicando nella maniera seguente le porzioni di testo non ricostruibili:

[- - -]: lacuna non quantificabile a inizio o fine rigo;

[- - - - -]: lacuna di un rigo.

Ho mantenuto l’uso di punteggiatura e maiuscole presente negli originali.

¹ Sulla carriera di Michele Antonio I si vedano L. Passerini, P. Litta, *Famiglie Celebri di Italia, Marchesi di Saluzzo*, tav. XXI, Milano 1874; A. Pascal, *Il Marchesato di Saluzzo e la Riforma protestante durante il periodo della dominazione francese (1548-1588)*, Firenze 1960, *ad indicem* e B.A. Raviola, “Per levar ogni tergiversatione a questa gente”: controllo e repressione dell’eresia riformata nel Saluzzese ad opera dei governatori sabaudi (1588-1650), in *L’annessione sabauda del Marchesato di Saluzzo tra dissidenza religiosa e ortodossia cattolica. Secc. XVI-XVIII*, atti del convegno (Torre Pellice, Saluzzo 2001), a cura di M. Fratini, Torino 2004, pp. 63-86.

abbellire la fortezza di Verzuolo, ricevuta in dono dai sovrani francesi e quindi confermata per concessione sabauda.²

Fu su questa seconda dimora che nei decenni successivi alla morte di Michele Antonio I, avvenuta nel 1609, si concentrò progressivamente l'attività dei suoi successori. Il castello d'origine della famiglia non perse tuttavia di rilievo. Continuò a essere utilizzato ancora per vari decenni,³ e gli ambienti di rappresentanza allestiti da Michele Antonio I rimasero il fulcro ideale e funzionale del palazzo abitato dai discendenti. La realizzazione di un nuovo ciclo di affreschi nella galleria che si diparte dalla sala delle grottesche, principale ambiente di rappresentanza di Michele Antonio I, è in tal senso particolarmente significativa. Nella prima metà del Seicento, quando gli interventi sul castello erano ormai sporadici e si limitavano a piccole migliorie (l'aggiunta di camini, il rifacimento di un soffitto o di una cornice in stucco), essa venne a rinnovare in maniera sostanziale l'aspetto dell'appartamento cinquecentesco, innestandovi un complesso di pitture dallo scoperto significato politico.

Allo stato attuale, l'ambiente, per quanto concerne la decorazione pittorica, è caratterizzato da pareti rivestite sino all'impostazione della copertura da un'uniforme strato pittorico color ocra, che lascia il posto, sulla volta, a un articolato complesso decorativo [Fig. 2]. La superficie dell'area affrescata è suddivisa in riquadri attraverso una finta partitura in stucco rappresentata a *trompe l'oeil*, in modo da impaginare tre serie di raffigurazioni interconnesse: una di imprese, una di personificazioni allegoriche e una, infine, di scene mitologiche [Fig. 3]. Le testate della galleria ospitano le armi del duca Carlo Emanuele I, del figlio Vittorio Amedeo (ancora principe di Piemonte) e delle rispettive consorti, Caterina Micaela d'Austria e Cristina di Francia [Figg. 4-5]. Le coppie di stemmi affiancano due epigrafi dipinte, recanti iscrizioni in lode del duca e del figlio. La presenza delle armi sabaude offre due saldi termini di datazione, poiché da esse si evince che gli affreschi furono realizzati quando Vittorio Amedeo non era ancora succeduto al padre (dunque entro il 1630), ma aveva già preso in moglie Cristina di Francia, con il matrimonio celebrato nel 1619.

Il ciclo, nel suo complesso, è espressione di un intento fortemente celebrativo nei confronti dei duchi di Savoia. Il programma iconografico è pensato per glorificare la vocazione militare e il prestigio politico della casata sabauda: le imprese sono costruite in gran parte muovendo da variazioni sul motto *fert* e sul tema del nodo e della rosa di Savoia; le personificazioni, tratte dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, rappresentano in sequenza la *Lega*, la *Guerra*, lo *Stratagemma militare* e la *Tregua*.⁴

L'associazione a fini encomiastici di stemmi, personificazioni allegoriche, scene mitologiche, imprese ed emblemi è soluzione tipica della retorica figurativa manierista e barocca, e conobbe in

² Sulla committenza di Michele Antonio I rimando a L. Debernardi, *Lo specchio della famiglia. Cultura figurativa e letteraria al castello della Manta*, Roma 2018, in corso di stampa. Per le vicende di infeudazione del castello di Verzuolo si veda G. Boero, *Il castello di Verzuolo*, in «Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», 84 (1981), pp. 103-139.

³ Alcuni episodi legati alla vita al castello nel Seicento sono riferiti in A. Merlotti, *Dall'integrazione all'emarginazione. La nobiltà di Saluzzo e lo Stato sabauda nel XVII secolo*, in *L'annessione sabauda del Marchesato di Saluzzo*, pp. 87-118.

⁴ Per un'analisi dettagliata delle raffigurazioni e delle loro fonti si veda il punto 3.

Piemonte una voga particolare a partire dal regno di Carlo Emanuele I (1580-1630).⁵ Elementi araldici e imprese compaiono in un precoce esempio della committenza di Carlo Emanuele, il soffitto affrescato del salone del castello di Fossano (1590),⁶ e dovettero rappresentare uno dei *leit motiv* dell'impresa decorativa di maggiore impegno patrocinata dal duca: la perduta Grande Galleria, il museo-biblioteca allestito nella lunga manica che collegava il palazzo di Torino al castello di Porta Fibellona, l'attuale Palazzo Madama.⁷ Sotto Vittorio Amedeo (1630-1637) e Cristina di Francia (1637-1648) l'emblematica continuò a rivestire un ruolo di primo piano nell'autorappresentazione figurativa sabauda, come testimoniano i cicli di pitture realizzati per la duchessa al castello del Valentino e a Palazzo Madama.⁸ Benché programmi iconografici interamente basati su raffigurazioni emblematiche fossero presenti anche negli ambienti privati dei palazzi signorili piemontesi,⁹ il parallelo più importante per il complesso di raffigurazioni della galleria è dato certamente dalle imprese artistiche di apparato realizzate per i duchi di Savoia, sia permanenti sia effimere. La costruzione di un discorso encomiastico attraverso la giustapposizione di stemmi, imprese, personificazioni allegoriche e iscrizioni celebrative, con l'aggiunta, talvolta, di scene mitologiche, era infatti messa in atto con eccezionale efficacia in occasione delle cerimonie pubbliche, in particolare le *entrées* ducali. La memoria dei programmi iconografici degli archi di trionfo allestiti nel 1585 a Mondovì, Cuneo, Fossano e Savigliano per le nozze di Carlo Emanuele e Caterina Micaela,¹⁰ assieme alla probabile conoscenza di prima mano dei loro equivalenti eretti a Torino e Savigliano per il più recente matrimonio di Vittorio Amedeo e Cristina di Francia,¹¹ rappresentarono certamente un modello importante per i Saluzzo della Manta al momento della commissione degli affreschi della galleria.

Il particolare contesto del castello della Manta fa sì, tuttavia, che la scelta di celebrare i duchi attraverso un complesso figurativo basato in maniera preponderante su raffigurazioni araldiche, emblematiche e allegoriche travalichi la semplice adesione alle mode culturali dell'epoca, per

⁵ Per una panoramica generale sulla diffusione della cultura emblematica in Piemonte e suo utilizzo celebrativo, si vedano L.C. Gentile, *L'araldica a Fossano tra Cinque e Seicento*, in *Storia di Fossano e del suo territorio*, 6 voll., Fossano 2009-2014, vol. IV, *Borgo, Città e Diocesi (1536-1680)*, a cura di R. Comba, pp. 147-195 ed Ead., *Araldica ed emblematica nei balletti della corte dei Savoia*, in *Les noces de Pélée et de Thétis. Venise, 1639-Paris, 1654*, atti del convegno (Chambéry-Torino 1999), a cura di M.-T. Bouquet-Boyer, Bern 2001.

⁶ G. Galante Garrone, *Artisti e letterati nel castello di Fossano: dalla "entrata" di Emanuele Filiberto alla "Fenice ritrovata"*, in *Il castello e le fortificazioni nella storia di Fossano*, a cura di G. Carità, Fossano 1985, pp. 205-228, pp. 218 ss.

⁷ Si vedano in merito G. Romano, *Le origini dell'armeria sabauda e la grande galleria di Carlo Emanuele I*, in *L'Armeria reale di Torino*, a cura di F. Mazzini, Milano 1982, pp. 15-30 e gli interventi pubblicati nei volumi *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, a cura di G. Romano, Torino 1995; *Il Teatro di tutte le Scienze e le Arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna. Torino 1559-1861*, catalogo della mostra (Torino 2012), a cura di M. Carassi, I. Massabò Ricci e S. Pettenati, Torino 2011 e *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, catalogo della mostra (Torino 2016-2017), a cura di A.M. Bava e E. Pagella, Genova 2016.

⁸ A. Griseri, *Il diamante: la villa di Madama Reale Cristina di Francia*, Torino 1988 e Gentile, *Les noces de Pélée et de Thétis*, pp. 184-185.

⁹ Un esempio che mostra tangenze stilistiche con il ciclo della Manta si rinviene, come vedremo, in uno degli appartamenti del Castello di Ponente di Lagnasco: cfr. oltre, punto 4.

¹⁰ Per i quali si veda F. Varallo, *Da Nizza a Torino. I festeggiamenti per il matrimonio di Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria*, Torino 1992.

¹¹ Descritti in F. Filippi, *Archi trionfali nel Piemonte meridionale, 1560-1668*, in *Una gloriosa sfida. Opere d'arte a Fossano, Saluzzo, Savigliano. 1550-1750*, a cura di G. Romano e G. Spione, Caraglio 2004, pp. 154-180, pp. 162 e ss.

assumere una valenza identitaria e familiare. La committenza figurativa e la produzione letteraria dei Saluzzo della Manta erano andate infatti caratterizzandosi, nel corso del Cinquecento, per un interesse particolare nei confronti dell'ideazione di emblemi e di immagini allegoriche, al punto da fare di queste una sorta di marchio di fabbrica della propria autorappresentazione culturale.¹²

Al percorso politico di Michele Antonio I si affiancò, in parallelo, l'attività intellettuale del cugino Valerio (1520-1590 ca.), esponente del ramo primogenito della famiglia e anch'egli al servizio, per alcuni decenni, della corona francese. Alle campagne militari intraprese al soldo dei re di Francia, questi alternò l'attività letteraria, dilettandosi in particolar modo dell'invenzione di emblemi e imprese. Un primo scritto di Valerio, *La Sphinge*, composto nel 1559, intesse attorno ad alcune immagini emblematiche un panegirico in lode di Margherita di Valois ed Emanuele Filiberto, testimoniando quell'apertura politica verso i Savoia che avrebbe successivamente portato Michele Antonio I al passaggio sotto le insegne ducali. Sempre a emblemi inventati da Valerio era affidata l'esibizione della cultura e delle vicende storiche della famiglia nei cicli di pittorici che decoravano le addizioni cinquecentesche del castello della Manta, realizzati seguendo programmi iconografici stabiliti sotto la sua direzione. Del complesso architettonico e figurativo, andato quasi interamente distrutto nel XIX secolo, si conserva oggi solamente la sala delle grottesche, per la quale Valerio ideò gli emblemi dipinti sulla volta, destinati a celebrare allegoricamente il cugino Michele Antonio I.

Alcune descrizioni dei soggetti raffigurati negli appartamenti demoliti sono contenute nel *Libro delle formali caccie*, una silloge postuma degli scritti di Valerio a soggetto araldico ed emblematico, redatta dai suoi successori in preparazione di un'edizione a stampa. La principale opera raccolta nel *Libro* – un commentario in cui Valerio illustra l'interpretazione degli emblemi da lui inventati – è corredata di dedica a Carlo Emanuele I. Il duca appresentava in effetti un destinatario quanto mai consono delle fatiche erudite dei Saluzzo della Manta: innanzitutto per la contingenza politica, dal momento che all'altezza del 21 gennaio 1587, data apposta da Valerio all'epistola di dedica, Michele Antonio I stava probabilmente portando avanti contatti con la parte sabauda, in preparazione del cambio di bandiera sancito ufficialmente l'anno successivo. Ma a fare di Carlo Emanuele il dedicatario ideale del testo contribuiva senza dubbio la sua personale inclinazione per l'emblematica e l'ideazione di programmi figurativi. Fra le carte autografe del duca si conservano vari esempi di stesura di piani iconografici, spesso corredata da schizzi di proprio pugno,¹³ mentre alcuni testi di araldica ed emblematica appartenuti alla biblioteca ducale recano note marginali in preparazione di realizzazioni figurative o letterarie. La versatilità di Carlo Emanuele, letterato e disegnatore dilettante, divenne presto materia corrente nei testi encomiastici a lui offerti dagli artisti del suo *entourage*: così Federico Zuccari, nel 1607, rivolgendosi al duca per dedicargli *L'idea de' pittori, scultori e architetti*, ricorda di essere «per meraviglia restato attonito [...] quando io l'ho veduta con tanta intelligenza

¹² Le considerazioni che seguono si basano sui risultati delle ricerche presentate in Debernardi, *Lo specchio della famiglia*.

¹³ Si veda in merito P. Tosini, *La Grande Galleria di Federico Zuccari a Torino: il capolavoro mancato*, in *Le meraviglie del mondo*, pp. 64-73. Un elenco di progetti e disegni del duca fu raccolto da E. Ricotti, *Storia della monarchia piemontese*, 6 voll., III, Firenze 1865, pp. 413-415.

disegnare e lineare imprese, figure, paesi, cavalli e altri animali che vuol siano figurati nella sua gran Galeria». ¹⁴

2. *Committenza*

Se è dunque evidente che il ciclo di affreschi della Manta fu elaborato con l'intenzione di incontrare il gusto di Carlo Emanuele e di inserirsi nella tradizione di autorappresentazione familiare testimoniata dall'adiacente sala delle grottesche, meno agevole è identificare l'evento specifico e il committente a cui legare l'impresa decorativa.

Nel terzo decennio del Seicento il ramo cadetto dei Saluzzo della Manta continuò a mantenere gli stretti rapporti con Carlo Emanuele stabiliti all'epoca di Michele Antonio I. I due immediati successori di questi, ossia il figlio Francesco Renato († 1625) e il nipote Michele Antonio II († 1642), ereditarono la funzione di intermediari privilegiati tra il duca e le comunità saluzzesi, ricoprendo l'incarico di luogotenenti e governatori del marchesato. ¹⁵ L'unica traccia sicuramente riconducibile alla committenza di Francesco Renato presente oggi al castello è un'iscrizione destinata ai giardini, priva di riferimenti alla situazione politica o familiare. ¹⁶ È invece più marcata la presenza di Michele Antonio II, autore di interventi che mirano a sfruttare le potenzialità celebrative della dimora. Nella cappella sepolcrale eretta da Michele Antonio I all'interno della chiesa del castello, Michele Antonio II fece installare un'epigrafe in marmo nero in onore dell'avo omonimo, sormontata dal proprio monogramma: identico a quello dell'antenato (le lettere *M* ed *A* intrecciate nel consueto schema mariano), ma ornato da una corona. L'iscrizione ricorda le dignità ricoperte da Michele Antonio I, mettendo in particolare evidenza il conferimento della carica di governatore del marchesato da parte del duca Carlo Emanuele. ¹⁷ La lastra è inserita al centro della parete est della cappella, integrandosi perfettamente con il ciclo di pitture che la riveste, commissionato da Michele Antonio I e già caratterizzato in maniera preponderante in senso dinastico e familiare attraverso la raffigurazione dei santi patroni dei membri più prossimi della sua linea. ¹⁸

¹⁴ Cit. in M.L. Doglio, *Dall'«institutio» al monumento: l'inedito Simulacro del vero principe di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo 1984, p. 254.

¹⁵ Per quanto oggi noto dell'attività politica e militare di Francesco Renato e Michele Antonio II si veda Raviola, "Per levar ogni tergiversazione a questa gente".

¹⁶ Segnalata per la prima volta in P. Sella, G. Carità, «... si sale al castello o ... al palazzo». *Le architetture del castello della Manta*, in *Le arti alla Manta. Il castello e l'antica parrocchiale*, a cura di G. Carità, Torino 1992, pp. 35-75, p. 66. L'iscrizione, in cui Francesco Renato finge la dedica di un *lucus* ad Apollo e alle Muse, corre sul taglio del gradino che il visitatore doveva superare per varcare l'originario portale di accesso al castello: «FRANCISCVS RENATVS SALVTIVS EFLORIDVM NEMVS APOLLINI SVO, / ET MVSIS DEVOVIT NON INGLORIVS: CVI TANTORVM SYDERVM / ADEO PROPIVS ILLVXIT SERENITAS».

¹⁷ «D(EO) O(PTIMO) M(AXIMO) S(ACRVM) / PIIS MANIBVS FAVSTVM. / MICHAELI ANT(ONI)O SALVTIO A MANTA / VERZOLII, CISSONI, RVDINI LEQVIIQ(VE) / COMITI / STIRPE, FAMA, MORIBVS PRÆSTANT(ISSI)MO / LVGDVNENSIVM ARCIS, TRIVMQ(VE) FINITIMAR(VM) PROVINCIAR(VM) / MODERATORI ORNATISSIMO. / SALVTIAR(VM) MARCHIÆ SVB SER(ENISSIM)O CAR(OLO) EM(ANVELE) / PRODVCI INTEGERRIMO. / VTRINQ(VE) TORQVATI ORDINIS SOCIO: / ANNO VNDENONAG(ESIM)O GLORIOSE DECVRSO / AVO AMANT(ISSIM)O MICHAEL ANTON(IVS) NEPOS / PARENTABAT. / OBIIT ANN(O) M. D. C. IX. III. KAL(ENDAS) SEXTILES.»

¹⁸ I santi Michele e Antonio, raffigurati sulla parete in cui fu più tardi inserita l'epigrafe, creano una sorta di rebus devozionale sul nome di Michele Antonio I; sulla parete opposta, san Bernardo ricorda la moglie di questi, Bernardina d'Aubry, e san Francesco il loro figlio primogenito Francesco Renato.

Oltre all'intervento nella cappella, volto a instaurare un parallelo ideale con il modello illustre di Michele Antonio I, una seconda testimonianza della committenza di Michele Antonio II è presente nell'ambiente in cui sbocca la galleria seicentesca, dal lato opposto rispetto alla sala delle grottesche. La stanza, oggi nota come 'camera di Michele Antonio', conserva un soffitto ligneo decorato con un doppio monogramma incoronato, «MA» ed «LD» [Fig. 6]. L'identificazione dei personaggi a cui spettano le sigle ha sinora suscitato perplessità: il primo monogramma è solitamente riferito a Michele Antonio I, che tuttavia sposò Bernardina d'Aubry, a cui non possono corrispondere le altre due iniziali. In effetti, i monogrammi «MA» devono spettare in realtà al nipote, Michele Antonio II. Stando alle notizie genealogiche raccolte nell'Ottocento da Luigi Passerini, questi ebbe in moglie Giovanna Doria di Dolceacqua;¹⁹ ma nel *Patriziato subalpino* di Antonio Manno viene indicato un altro nome: *Eleonora* Doria di Dolceacqua, confermato da recenti studi genealogici.²⁰ Nella forma «Leonora», assai diffusa, o in una delle sue varianti, questo può avere dato origine al monogramma «LD». La corona che sovrasta le cifre conferma l'attribuzione: mentre nelle opere commissionate da Michele Antonio I le lettere non compaiono mai incoronate, il monogramma apposto dal nipote sulla lapide della cappella è sormontato da un analogo diadema.

Allo stato attuale delle conoscenze, se non possiamo escludere Francesco Renato come possibile committente degli affreschi della galleria, è in ogni caso Michele Antonio II ad apparire come più probabile responsabile della nuova campagna decorativa, che ben poteva rispondere all'intento di mettere la propria figura a confronto con quella dell'avo omonimo. Michele Antonio II giunse alla carica di luogotenente del marchesato dopo aver trascorso un periodo al seguito di Carlo Emanuele, come capitano degli archibugieri della guardia ducale.²¹ Non succedette, tuttavia, immediatamente al padre, morto nel 1625: in quell'anno il duca sembrò infatti aver preso la decisione di slegare la carica dalla famiglia Saluzzo della Manta, conferendola a uno dei personaggi più in vista della corte torinese, Sigismondo d'Este marchese di Lanzo.²² Non sono noti con esattezza i motivi della decisione, probabilmente influenzata dagli ambigui atteggiamenti di tolleranza mostrati da Michele Antonio I e Francesco Renato verso le comunità riformate del territorio a loro sottoposto.²³ È certo, però, che nell'arco di pochi anni Michele Antonio II seppe recuperare il favore di Carlo Emanuele, dal momento che nel 1628, allorché il marchese di Lanzo morì prematuramente, la carica tornò ai Saluzzo della Manta e Michele Antonio II resse il marchesato sino alla morte, nel 1642.

Un approfondimento delle ricerche d'archivio sui rapporti tra i Saluzzo della Manta e i duchi di Savoia nel torno d'anni all'interno del quale è circoscrivibile la realizzazione degli affreschi potrà permettere, auspicabilmente, di dirimere con maggior precisione il contesto della committenza. Diverse questioni restano per il momento aperte: innanzitutto se il ciclo miri a celebrare un particolare

¹⁹ Passerini, Litta, *Famiglie Celebri di Italia*, tav. XXII.

²⁰ F. Vigliani, *Genealogia dei Doria di Dolceacqua*, in «Intemelion», 9-10 (2003-2004), pp. 147-176, p. 160. Si veda inoltre A. Manno, *Il patriziato subalpino*, voll. mss. e dattiloscritti conservati presso la Biblioteca Reale di Torino; consultabile attraverso la banca dati on-line a cura dell'associazione VIVANT: <<http://www.vivant.it/pagine/patri.php>>.

²¹ Passerini, Litta, *Famiglie Celebri di Italia*, tav. XXII.

²² Raviola, "Per levar ogni tergiversatione a questa gente", p. 82.

²³ Cfr. *ivi*, pp. 69 ss.

evento nelle vicende militari sabaude, o se si tratti piuttosto di un generico omaggio al duca e al suo futuro erede. Una possibilità concreta, ma da vagliare alla luce della documentazione, è che esso sia stato realizzato in occasione di una visita della corte sabauda al castello della Manta. Un precedente per un simile evento risale, ancora una volta, all'epoca di Michele Antonio I, che nel castello di Verzuolo commemorò con un'epigrafe scolpita un soggiorno di Carlo Emanuele e dei suoi figli avvenuto nel 1606²⁴ [Figg. 7a-b].

Se risultasse possibile confermare una realizzazione delle pitture negli anni in cui Michele Antonio II fu a capo del ramo cadetto dei Saluzzo della Manta, sarebbe importante valutare la relazione di questo episodio di committenza con le vicende di successione alla carica di luogotenente. La finestra cronologica all'interno della quale sono databili gli affreschi è assai ampia, cosicché la loro realizzazione può essere caduta tanto negli anni in cui Michele Antonio II si trovò escluso dal governo in favore di Sigismondo d'Este quanto al periodo immediatamente successivo all'ottenimento della carica: potremmo, cioè, essere di fronte a un tentativo di *captatio benevolentiae* oppure a una testimonianza di gratitudine per il favore ricevuto.

Dato il continuo turbinio di alleanze e maneggi diplomatici che caratterizzò il governo di Carlo Emanuele, e i suoi ultimi anni in particolare, è impossibile, allo stato attuale della ricerca, individuare un evento preciso a cui legare con certezza il piano iconografico. Quanto è certo, tuttavia, basta a confermare che il ciclo si inserisce nella lunga vicenda di costruzione della dimora come specchio delle ambizioni familiari, iniziata alla Manta sin dall'epoca di Valeriano, capostipite della famiglia e committente degli affreschi tardogotici della sala baronale (1420 ca.). Esattamente come Valerio, nella seconda metà del Cinquecento, afferma nel *Libro delle formali caccie* di aver concepito l'ampliamento del proprio palazzo e la decorazione delle proprie sale come una prosecuzione ideale della storia di Valeriano,²⁵ così Michele Antonio II può avere affidato le sue mire politiche a un ciclo posto in continuità con la sala di rappresentanza dell'avo omonimo, il primo ad aver ricoperto il ruolo che egli sperava di ottenere, o che aveva appena ottenuto. Il suo sforzo per mantenere intatto il prestigio familiare era ben evidente agli osservatori esterni, almeno a livello locale. Pochi anni dopo la realizzazione delle pitture della galleria, il saluzzese Francesco Agostino della Chiesa, consigliere di Vittorio Amedeo I, nella *Relazione dello stato presente del Piemonte* (1635) misura la carriera di Michele Antonio II su quella dell'avo:

Da queste balze alle falde de' monti ritornando, [si incontra] Verzolo nobil castello, contado di Michele Antonio Saluzzo de' conti della Manta, già capitano nelle guardie di sua altezza di gloriosa memoria, e ora quarto di sua famiglia generale governatore del marchesato di Saluzzo; nipote di quel famoso Michele Antonio

²⁴ «CAROLI EMAN(VELIS) SAB(AVDIAE) DVCIS SERENISS(IMI) EXIMIA / LIBERALITATE DIGNITATIBVS AMPLISS(IMIS) / COHONESTATVS MICHAELANT(ONIVS) SALVTIVS A / MANTA, TORQVATI ORDINIS EQVES, ET MARCH(IAE) / SALVTIAR(VM) GUBERN(ATOR) EIVS CELSITVD(INIS) ET PRINCIP(VM) / VICTORAMEDEI, EMAN(VELIS) PHILIBERTI, MAURITII, / THOMAE FRANCISCI, MARGARETAE, ISABELLAE, / MARIAE, CATHERINAE, AUGVSTISS(IMAE) PROLIS, IN / HOC PRECIPVE CASTRVM FAVORABILI ACCESSV / ILLVSTRATVS, III ID(IBVS) SEPTEMB(RIBVS) MDCVI. HVIVS / INSIGNIS HONORIS LAETITIA MIRE AFFECTVS / TANTAM POTENTISS(IMI) PRINCIPIS HVMANITATEM / NVLLA OBLIVIONE DELENDAM DECREVIT». L'epigrafe è già stata trascritta, con alcune imprecisioni, in Boero, *Il castello di Verzuolo*, p. 112. Per gli interventi patrocinati da Michele Antonio I al castello di Verzuolo rimando a Debernardi, *Lo specchio della famiglia*.

²⁵ Torino, Archivio di Stato, ms. Ja.VIII.1, Valerio Saluzzo della Manta, *Libro delle formali caccie*, cc. 269v e 215r.

signor della Manta che fu governatore della cittadella di Lione e regio luogotenente di quella città [...], cavaliere dei due ordini di Francia e poi di quello di Savoia, e che morì finalmente governatore del marchesato, carico di anni e di gloria.²⁶

La decisione di arricchire la cappella di famiglia di un'imponente epigrafe scolpita, in cui il nome del nipote figura accanto a quello di Michele Antonio I, è testimonianza certa di questo intento di emulazione e omaggio al proprio passato, che forse guidò anche la realizzazione degli affreschi della galleria.

3. *Iconografia e interventi di ridipintura*

Il ciclo seicentesco presenta oggi evidenti segni di ridipinture che hanno alterato, anche profondamente, l'aspetto delle singole raffigurazioni.²⁷ Sarà pertanto imprescindibile, sia ai fini del restauro che nell'ottica di una più precisa contestualizzazione storico-artistica dell'episodio figurativo, l'esecuzione di indagini non invasive volte a determinare la successione degli interventi pittorici.²⁸

La descrizione che segue evidenzia le discrepanze fra lo stato attuale delle raffigurazioni e il loro probabile aspetto originario, laddove sia possibile dedurne la conformazione attraverso il confronto con i modelli figurativi impiegati. Per la serie delle personificazioni, questi sono individuabili, come si è accennato, nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, edita per la prima volta a Roma nel 1593 e continuamente ristampata nei decenni successivi (Milano 1602, Roma 1603, Padova 1611, Siena 1613, Padova 1618, Padova 1625).²⁹ Il testo, che rappresenta il più fortunato manuale iconografico di Età moderna, dispone in successione alfabetica descrizioni di personificazioni allegoriche tratte da opere figurative o elaborate a partire da passi letterari, spesso corredate da xilografie che fornivano agli artisti un modello immediato per la loro riproduzione. Delle quattro personificazioni presenti nel ciclo della galleria, tre derivano dalle voci dell'*Iconologia* redatte dall'antiquario Giovanni Zaratino Castellini e aggiunte all'opera a partire dall'edizione del 1613;³⁰ una sola, la personificazione della guerra, compare già nell'*editio princeps*. Per il presente lavoro ho fatto riferimento all'edizione padovana del 1618, in quanto immediatamente precedente al *terminus post quem* per la datazione degli affreschi e del tutto coincidente, per le voci che qui interessano, alla successiva edizione del 1625.³¹

Un ulteriore elemento che permette l'individuazione di aree nei quali le raffigurazioni sono state alterate con ridipinture è la presenza di elementi araldici, la cui rigida codificazione consente di ricostruirne agevolmente l'aspetto originale.

²⁶ Francesco Agostino Della Chiesa, *Relazione dello stato presente del Piemonte*, Torino 1777 (ed. or. 1635), p. 21.

²⁷ Per una proposta di datazione degli interventi di ridipintura si veda il punto 4.

²⁸ Le aree su cui concentrare le indagini diagnostiche sono elencate al punto 5.

²⁹ Sulle edizioni, la genesi e la fortuna dell'opera si veda S. Maffei, *Introduzione*, in Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, ed. del testo di P. Procaccioli, Torino 2012, pp. VII-CXV.

³⁰ Su Castellini si veda *ivi*, pp. XI-XII.

³¹ Cesare Ripa, *Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino Cavalier de' Santi Maurizio e Lazzaro*, Padova 1618.

Da un punto di vista della lettura iconografica, il ciclo di affreschi si sviluppa dal lato della camera di Michele Antonio verso l'innesto con il salone delle grottesche. Le due testate della galleria, come già detto, recano le dediche epigrafiche e araldiche alla famiglia ducale: a Carlo Emanuele è destinata l'iscrizione collocata al principio del ciclo (lato camera di Michele Antonio); a Vittorio Amedeo quella alla conclusione (lato sala delle grottesche) [Fig. 4-5]. I testi dipinti sono inseriti all'interno di finte cornici timpanate rappresentate a *trompe l'oeil*, su un fondale campito del medesimo color oca che riveste le pareti laterali. La presenza dello strato pittorico oca, che sulle pareti appare sovrapposto a un palinsesto pittorico precedente,³² suggerisce che entrambe le epigrafi siano state oggetto di scialbatura, forse rimossa parzialmente in epoca successiva in un tentativo di recupero delle iscrizioni. Il testo relativo a Carlo Emanuele, benché assai rovinato, risulta tuttora leggibile; l'iscrizione destinata a Vittorio Amedeo appare invece completamente obliterata, ed è possibile ricostruirla parzialmente solo basandosi sulle tracce lasciate sulla campitura di fondo dalla caduta della pellicola pittorica delle lettere, visibili a partire da fotografie al flash:

MAGNO /
 CAROLO EMANVELI /
 ITALORVM PRINCIPVM /
 MAXIMO /
 SABAUDIAE DVCI /
 ARMIS POTENTISSIMO

[INVI]CTISSIMO /
 [V]IC[T]ORIO AMEDEO /
 [- - -] [N]ORVM SPIRITVVM /
 [- - -] DI [- - -] /
 [PEDEMONTII P]RIN[CIP]I /
 [- - - - -]

Ulteriori interventi di ridipintura sono identificabili sugli stemmi posti ai lati delle due epigrafi. Nell'arme del principe di Piemonte Vittorio Amedeo, la parte superiore della croce è priva di colore; in corrispondenza di essa si nota la sovrapposizione di due stesure pittoriche, resa evidente dalla ripetizione del *lambello*, elemento araldico che dovrebbe comparire una sola volta [Fig. 8]. Allo stesso modo, nelle corone che sormontano gli stemmi di Cristina di Francia e Caterina Micaela d'Austria gli interventi di ridipintura hanno portato alla cancellazione delle creste metalliche che prolungavano in origine i fioroni, trasformando in *corone aperte* quelle che inizialmente dovevano presentarsi come *corone chiuse* [Fig. 9-10a]. Nel caso dell'arme di Cristina di Francia, in particolare, i resti dello strato pittorico che traspare al di sotto delle ridipinture mostrano che la forma originaria della corona mirava a sottolineare l'appartenenza della principessa alla casata dei re di

³² Come dimostrato da saggi di pulitura eseguiti in data antecedente a questa relazione.

Francia, dal momento che replicava fedelmente le consuetudini araldiche di Luigi XIII, fratello di Cristina [Fig. 10a-b].

Per quanto riguarda la successione di personificazioni, imprese e scene mitologiche, il ciclo principia, dal lato della camera di Michele Antonio, con l'allegoria della *Lega*, confrontabile con l'incisione di analogo soggetto presente nell'*Iconologia* [Fig. 11a-b]. La versione affrescata mostra due donne armate, raffigurate nell'atto di abbracciarsi e di calcare sotto i piedi il corpo di un animale difficilmente riconoscibile nel dipinto, ma che nel testo viene indicato come una volpe. Una discrepanza dall'*Iconologia* si ha nell'assenza del dettaglio che permetterebbe di spiegare la scelta dell'animale: secondo la fonte, sulle due aste impugnate dalle figure dovrebbero essere posati un airone e una cornacchia, che a detta di Plinio hanno l'abitudine di aiutarsi a vicenda contro le volpi.³³ Nell'affresco, la cima di una delle aste è coperta dalla cornice ad ovoli che contorna il riquadro figurato; nell'altro caso, la cornice corre a ridosso della sommità dell'asta, trasformata in una punta di lancia. Nella parte bassa dell'immagine, la medesima cornice si sovrappone in parte alla raffigurazione della volpe e del piede di uno dei due personaggi. Come si evidenzierà in seguito, questo andamento della partitura a *trompe l'oeil*, che riduce la superficie del riquadro coprendo alcuni elementi marginali della raffigurazione, si ripeta per tutte le personificazioni presenti sulla volta, suggerendo che le cornici ad ovoli siano state realizzate (o per lo meno modificate) in epoca successiva alla prima campagna decorativa.

Nei compartimenti adiacenti all'immagine della *Lega*, due putti in finto stucco reggono dei medaglioni su cui compaiono le prime imprese. La raffigurazione situata dal lato corrispondente agli affacci sull'esterno del castello (lato ovest) è oggi irrimediabilmente compromessa dal deterioramento della superficie pittorica: vi si distingue chiaramente solo la prima parola del motto, «DISSO[L]VIT[VR]» [Fig. 12]. Il medaglione opposto, collocato sul lato della galleria originariamente aperto verso il cortile interno (lato est), è invece chiaramente leggibile e mostra uno scudo dipinto con la croce di san Maurizio, sormontato dalla scritta «VT PACEM» [Fig. 13]. Anche in questo caso lo stato di conservazione delle raffigurazioni rispecchia una situazione omogenea in tutto lo sviluppo della galleria: le imprese dipinte lungo il lato della volta che insiste sulla parete ovest, rivolta ai giardini esterni, sono fortemente danneggiate; mentre la serie dipinta sul lato opposto, in corrispondenza della corte interna, appare integralmente leggibile. Oltre allo stato di conservazione, le due serie differiscono anche da un punto di vista iconografico. Le imprese raffigurate sul lato ovest, nei casi in cui è possibile identificarne il soggetto, sono giocate intorno alla ripetizione della figura di una spada; la serie opposta offre invece una successione di variazioni su motivi dell'araldica sabauda. Queste differenze, a cui si aggiungono anomalie nell'impaginazione grafica delle imprese del lato est, sollevano la possibilità che l'intera serie raffigurata dalla parte del cortile corrisponda alla fase di ridipintura, anziché all'originario programma iconografico.

Proseguendo lungo la volta, si incontrano le prime due scene mitologiche, l'*Accecamento di Polifemo* e la *Partenza di Giasone dalla Colchide*, dopo la conquista del Vello d'oro ottenuta

³³ Cesare Ripa, *Nova Iconologia*, pp. 307-308.

superando le prove dell'aratura del campo e della semina dei denti del drago, delle quali si scorgono le vestigia sullo sfondo [Fig. 14].

Segue quindi la personificazione della *Guerra*, raffigurata di fronte a un cavallo impennato, in armi e nell'atto di brandire una fiaccola [Fig. 15]. Dal testo dell'*Iconologia*, purtroppo in questo caso privo di corredo illustrativo, si evince che l'asta retta dal personaggio nella mano destra è destinata a essere scagliata contro la colonna del tempio romano di Bellona, secondo un rituale di dichiarazione di guerra descritto dalle antiche fonti latine.³⁴ Non è da escludere che la colonna, forse rappresentata distesa a terra, fosse originariamente presente nella parte bassa dell'affresco, i cui margini risultano obliterati dalla sovrapposizione della cornice a *trompe l'oeil*.

Le imprese ai lati dell'allegoria raffigurano, sul lato ovest, una spada attorno a cui si avvolgeva originariamente un filatterio di cui resta visibile una sola lettera («[- -]B[- -]»); sul lato est, uno scudo con cinque rose di Savoia disposte in croce, con le lettere della parola *fert* distribuite lungo la prosecuzione ideale dei bracci (*F* ed *E* sulla verticale, *R* e *T* in orizzontale). Il motto «PRÆ SE FERT» compare in un cartiglio al disopra dell'immagine, impaginato in maniera così asimmetrica da corroborare i sospetti di ridipintura [Fig. 16].

I riquadri successivi mostrano *Perseo che decapita Medusa* ed *Enea che coglie il ramo d'oro*, con alle spalle le scene del ritrovamento del corpo di Miseno e dell'attraversamento dell'Acheronte.

Gli affreschi proseguono con la personificazione dello *Stratagemma militare*, di cui il testo dell'*Iconologia* si dilunga a giustificare la liceità³⁵ [Figg. 17a-b]. Si tratta di un personaggio armato, con la mano al fianco pronta a sguainare la spada, appoggiato a uno scudo sul quale, stando all'*Iconologia*, dovrebbe figurare una rana che stringe nella bocca un pezzo di legno, per impedire con questa astuzia che un serpente d'acqua possa ingoiarla. Le ridipinture hanno sostituito a i due animali, probabilmente deteriorati al punto da essere irricognoscibili, la figura di un delfino, rappresentato in forma araldica.³⁶ È possibile che un'immagine dell'animale fosse originariamente presente come cimiero dell'elmo portato dalla figura, in corrispondenza degli attuali pennacchi (si confronti la xilografia). A scapito di queste discrepanze, l'affresco conserva fedelmente uno degli attributi presenti nell'*Iconologia*: il leopardo accucciato ai piedi della personificazione, di cui il testo descrive gli stratagemmi per difendersi dagli attacchi dei leoni.

Delle imprese che affiancano il riquadro, quella sul lato ovest è ancora una volta assai deteriorata; si scorge la sagoma di una spada e il motto «[EX] SAPIENTIA MODVVM», tratto dall'*Agricola* di Tacito.³⁷ La seconda mostra uno scudo con lo stemma di Savoia (la croce d'argento in campo rosso) e le parole della visione di Costantino, «IN HOC SIGNO».

Le ultime due scene mitologiche raffigurano nuovamente un episodio con la semina dei denti del drago, questa volta da parte di Cadmo, e la lotta tra Ercole e l'Idra.

³⁴ Ivi, pp. 231-232.

³⁵ Ivi, pp. 504-509.

³⁶ Oltre alla discrepanza iconografica, la presenza di una ridipintura è resa evidente da disomogeneità nella stesura pittorica e dalla sovrapposizione di una campitura di forma ovale a uno scudo originariamente lobato (si notano, nella parte alta, due volute sommitali di colore differente rispetto allo strato pittorico più recente).

³⁷ Capitolo IV.

Il ciclo termina infine con la personificazione della *Tregua* [Fig. 18a-b]. Conformemente alle indicazioni dell'*Iconologia*, la figura è collocata su un'isoletta fra le acque del mare in bonaccia, seduta su di un fascio di lance (messe da parte, ma pronte all'occorrenza per essere imbracciate) e accompagnata da un cane e da un gatto che convivono pacificamente, entrambi sottomessi al suo guinzaglio.³⁸ Il confronto con la xilografia corrispondente mostra come la terminazione delle lance raccolte nel fascio sia nascosta, nell'affresco, dalla cornice a *trompe l'oeil*, e come la verga retta dalla personificazione manchi del suo attributo caratteristico: una coppia di pesci, il pesce lupo e il muggine, che nell'*Iconologia* vengono utilizzati per illustrare alcune caratteristiche degli accordi di tregua.³⁹

Le ultime due imprese consistono nella spada con l'occhio (il diffuso geroglifico della prudenza), accompagnata dal motto «PRÆVIDE[NTIA]», e in due nodi di Savoia intrecciati, sormontati da un cartiglio che sottolinea i vantaggi dell'unità: «E NEXV VIRES».

4. Datazione degli interventi di ridipintura

Come si può evincere dalla descrizione al punto precedente, gli interventi di ridipintura interessano l'intera superficie parietale della galleria, con due modalità principali:

- scialbatura delle pareti laterali e delle finte epigrafi in un uniforme strato pittorico color ocre, analogo a quello che riveste le pareti laterali della sala delle grottesche e di alcuni ambienti degli appartamenti privati del castello;
- parziale ridipintura delle decorazioni pittoriche della volta, verosimilmente nell'ottica di restaurare aree del ciclo particolarmente deteriorate. Ritocchi che alterano, per fraintendimento, l'iconografia originaria sono evidenti nelle raffigurazioni araldiche e nelle personificazioni allegoriche tratte dall'*Iconologia*; altri interventi interessano il partito architettonico a *trompe l'oeil*: in particolare l'aggiunta di cornici ad ovoli attorno ai riquadri contenenti le personificazioni.

La scialbatura ocre è con ogni evidenza coeva o successiva all'epoca del tamponamento degli affacci sulla corte interna originariamente presenti sul lato ovest della galleria. Allo stato attuale delle conoscenze, la chiusura delle finestre pare databile alla seconda metà dell'Ottocento, all'epoca dei restauri patrocinati dai Radicati di Marmorito, allora proprietari della dimora: le aperture risultano infatti ancora presenti nei rilievi eseguiti immediatamente prima dei lavori di ristrutturazione⁴⁰ [Fig. 19].

³⁸ Cesare Ripa, *Nova Iconologia*, pp. 529-532.

³⁹ Ivi, p. 531: «Il pesce Lupo unito col Muggine, è simbolo della tregua, poiché questi due pesci, ancorché siano capitali nemici, nondimeno ad un certo determinato tempo sogliono insieme congregarsi [...]: sono involti poi intorno alla verga, per dimostrare, che la convention della tregua astringe le parti a stare unite senza offendersi».

⁴⁰ La medesima datazione è proposta da Sella, Carità, «... *si sale al castello o ... al palazzo*», p. 67. È da notare, in questo contesto, che la serie di imprese ispirate all'araldica sabauda, forse frutto di ridipintura, si sviluppa appunto lungo il lato della galleria interessato dalla chiusura delle finestre.

Più complessa è la situazione della volta. Benché i fraintendimenti dell'iconografia e dell'araldica suggeriscano una datazione tarda degli interventi di ridipintura, compatibile con i restauri ottocenteschi, diversi motivi presenti nelle finte partiture architettoniche – comprese le cornici ad ovali introdotte *ex novo* – presentano tangenze con modelli decorativi di fine Seicento-inizio Settecento: una fase intermedia, dunque, rispetto alla realizzazione del ciclo (1619-1630) e alle ristrutturazioni del XIX secolo. Gli spessi racemi in finto stucco che si svolgono contro il fondale dorato dei compartimenti recanti le imprese e le cornici ad ovali impreziosite da fioroni e conchiglie dorate si ritrovano infatti in alcuni cicli pittorici realizzati dal pittore Sebastiano Taricco (1641-1710) e dalla sua bottega in aree limitrofe al territorio della Manta. Spiccano in particolare due realizzazioni prossime per genere iconografico agli affreschi della galleria: le decorazioni di uno studiolo, noto come 'camerino', del Castello di Levante a Lagnasco (anni Ottanta del Seicento)⁴¹ e le pitture del cosiddetto 'gabinetto del silenzio' di Palazzo Salmatoris a Cherasco (primissimi anni del Settecento)⁴² [Figg. 20-21-22]. Entrambi i cicli sono caratterizzati dall'inserzione di imprese ed emblemi all'interno di partiture architettoniche rappresentate a *trompe l'oeil*. Benché dispieghino un complesso decorativo più fantasioso ed esuberante rispetto a quello della galleria, il ricorrere di motivi presenti alla Manta negli affreschi dei due ambienti lascia aperte due ipotesi di circolazione. È innanzitutto possibile che la bottega che affiancò Sebastiano Taricco nei cicli di Lagnasco e Cherasco disponesse di un repertorio in qualche misura attardato, ancora legato a soluzioni decorative ereditate dalla prima metà del Seicento ed esemplificate dagli affreschi della Manta (che non risulterebbero dunque oggetto di interventi di ridipintura antecedenti l'Ottocento). Viceversa, in caso contrario – se, cioè, gli elementi comuni alle tre imprese decorative fossero da ricondurre a stilemi affermatasi successivamente alla prima campagna decorativa della galleria – sarebbe possibile identificare alla Manta un intervento delle maestranze che lavorarono sul tornante del secolo a Lagnasco e Cherasco, impiegate al castello per un primo restauro degli affreschi.

Un approfondimento delle ricerche sulla decorazione pittorica seicentesca delle dimore di area saluzzese potrà consentire di allargare il ventaglio dei confronti, offrendo basi più salde per dirimere la questione.

5. Individuazione delle aree su cui concentrare le indagini diagnostiche

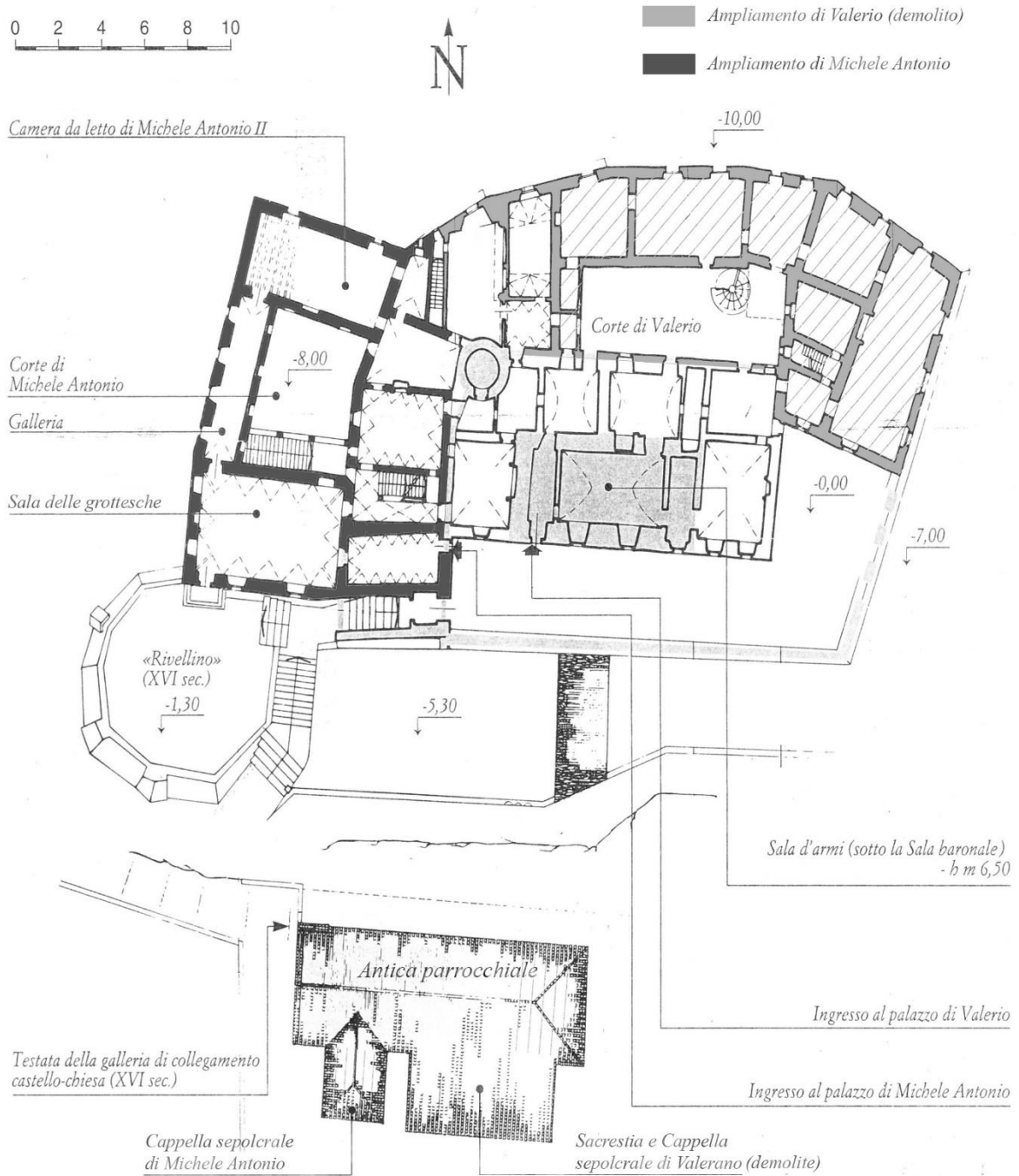
Si presenta di seguito un elenco delle aree della superficie affrescata sulle quali sarà opportuno concentrare le analisi diagnostiche non invasive, al fine di chiarire l'articolazione dei successivi interventi pittorici:

pareti laterali	saggi a campione lungo lo sviluppo delle pareti, con particolare attenzione alle aree limitrofe alle finestre, sia pervie che tamponate, al fine di evidenziare la
-----------------	--

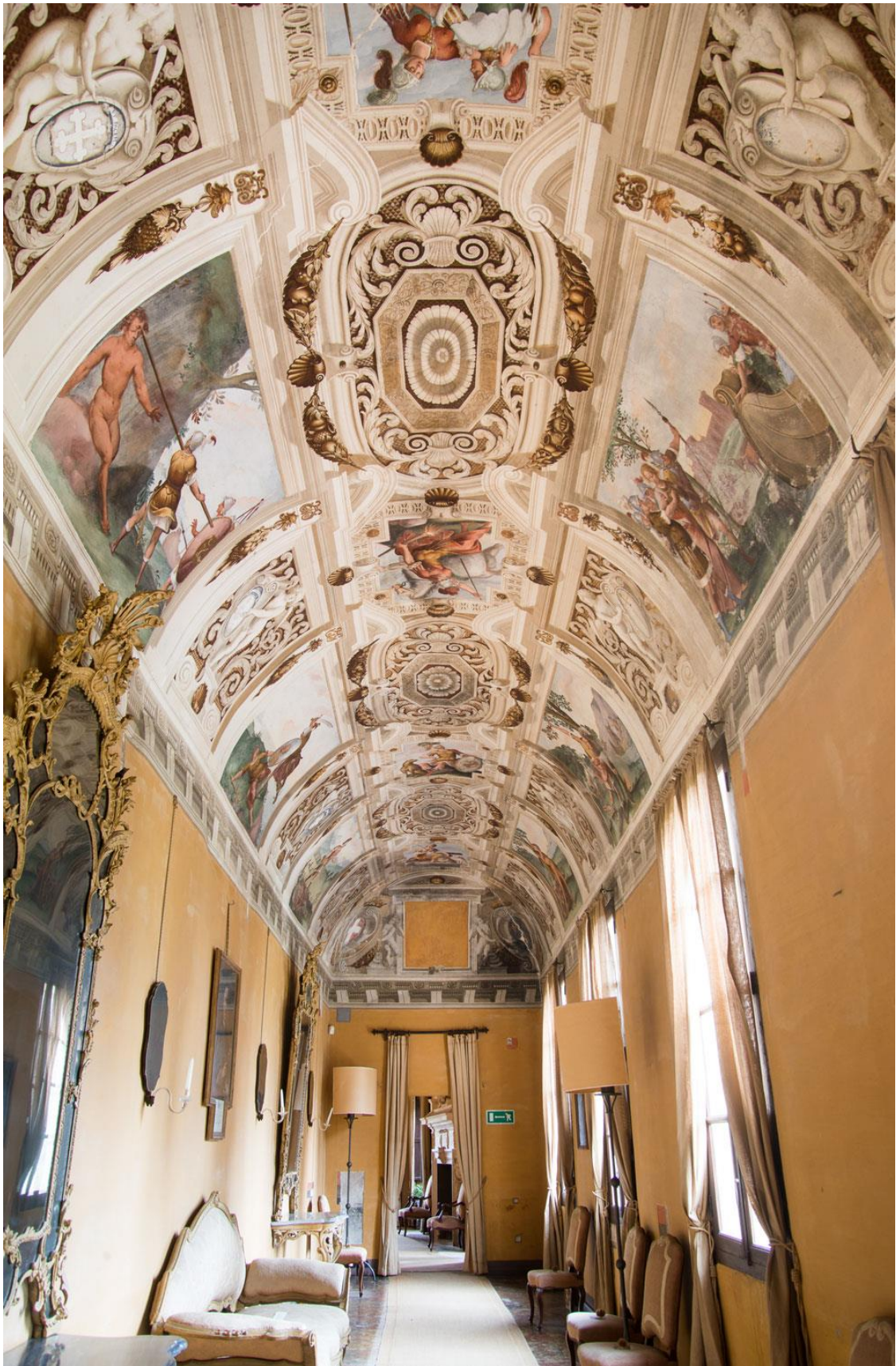
⁴¹ Per attribuzione e datazione si veda B. Ciliento, *Un ciclo inedito di affreschi di Sebastiano Taricco nel Castello di Levante di Lagnasco*, in *Una gloriosa sfida*, pp. 110-119.

⁴² Per la datazione rinvio a E. Asselle *et al.*, *Sebastiano Taricco. Sulle tracce di un artista riscoperto*, a cura di A. Sarotto, R. Magliano, Torino 2010, pp. 60-63.

	presenza di possibili partiture architettoniche a <i>trompe l'oeil</i> coperte dallo strato di scialbo
testate della volta	epigrafi
	stemmi
sviluppo della volta	personificazioni allegoriche: saggi in corrispondenza delle porzioni di immagine nascoste dalle cornici ad ovoli; saggi in corrispondenza dei dettagli in cui le raffigurazioni oggi visibili si discostano dai modelli dell' <i>Iconologia</i>
	saggi sulle imprese raffigurate lungo il lato est della volta (lato corte interna), per confermare o smentire l'ipotesi di ridipintura
	saggi a campione sulle scene mitologiche, per stabilire la presenza o meno di ridipinture, non individuabili attraverso confronti iconografici
	saggi a campione sulle false partiture architettoniche

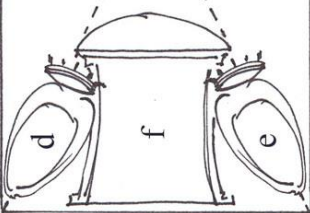
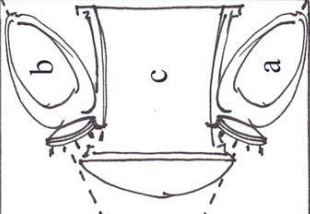


I. Il castello della Manta tra XVI e XVII secolo. Rielaborazione da Sella, Carità, «... si sale al castello o ... al palazzo», p. 41.



2. Castello della Manta, veduta di insieme della galleria seicentesca. © 2018 SNS, G. Tartarelli

Lato ovest (giardini)

	8	Cadmo	6	Perseo e Medusa	4	Pollifemo accecato	2	
	Tregua		Stratagemma		Guerra		Lega	
	7	Ercole e l'idra	5	Enea e il ramo d'oro	3	Partenza di Giasone	1	

Lato est (corte interna)

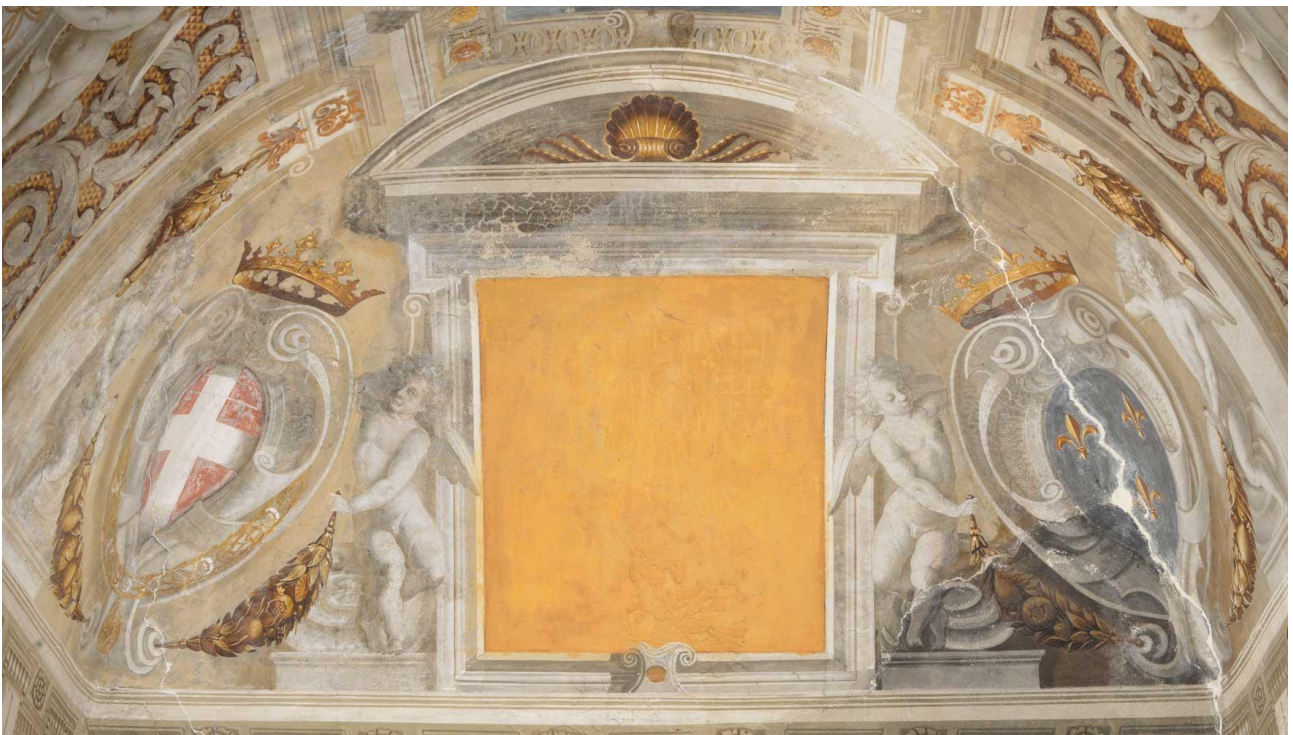
Sala delle grottesche

3. Raffigurazione schematica della volta della galleria. a) stemma Carlo Emanuele I; b) stemma Caterina Micaela d' Austria; c) epigrafe Carlo Emanuele I; d) stemma Vittorio Amedeo principe di Piemonte; e) stemma Cristina di Francia; f) epigrafe Vittorio Amedeo; 1) «DISSO[L]VIT[+]»;
 2) «UT PACEM»; 3) «[- - -]B[- - -]»; 4) «PRÆ SE FERT»; 5) «[EX] SAPIENTIA MODUM»; 6) «IN HOC SIGNO»; 7) «PRÆVIDE[N]TIA»; 8) «E NEXU VIRES».

© 2018 L. Debernardi



4. Castello della Manta, galleria. Epigrafe di dedica a Carlo Emanuele I di Savoia; ai lati: stemmi di Carlo Emanuele I e Caterina Micaela d'Austria. © 2018 SNS, G. Tartarelli



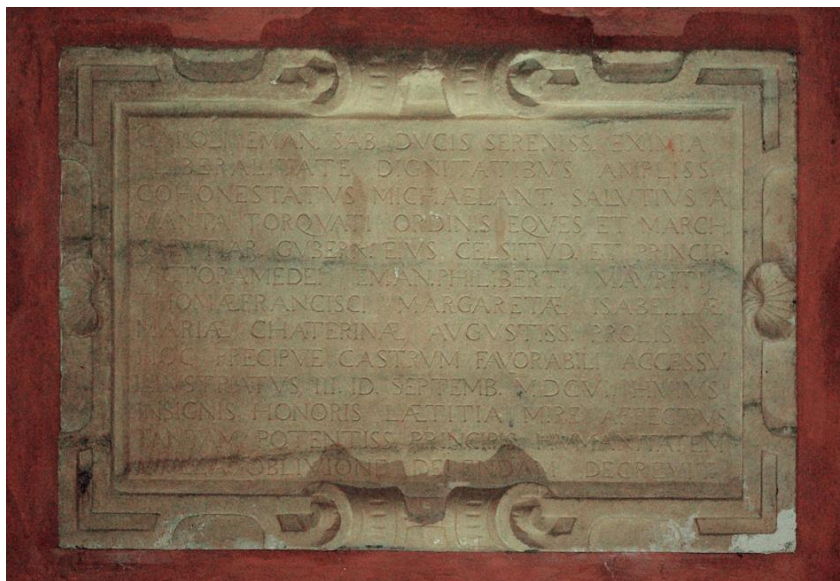
5. Castello della Manta, galleria. Epigrafe di dedica a Vittorio Amedeo, principe di Piemonte; ai lati: stemmi di Vittorio Amedeo e Cristina di Francia. © 2018 SNS, G. Tartarelli



6. Castello della Manta, camera di Michele Antonio. Particolare del soffitto decorato a monogrammi. © 2013 L. Debernardi



7a.



7b.

7a-b. Castello di Verzuolo, scalone. Epigrafe commemorativa del soggiorno al castello dei duchi di Savoia (1606), sormontata dall'arme di Michele Antonio I. © 2015 L. Debernardi



8. Castello della Manta, galleria. Arme di Vittorio Amedeo, principe di Piemonte: si notino i segni di ridipintura nella parte alta dello stemma. © 2018 SNS, G. Tartarelli



9. Castello della Manta, galleria. Arme di Caterina Micaela d'Austria: si notino le aree scure in corrispondenza delle creste della corona, coperte da ridipintura. © 2018 SNS, G. Tartarelli



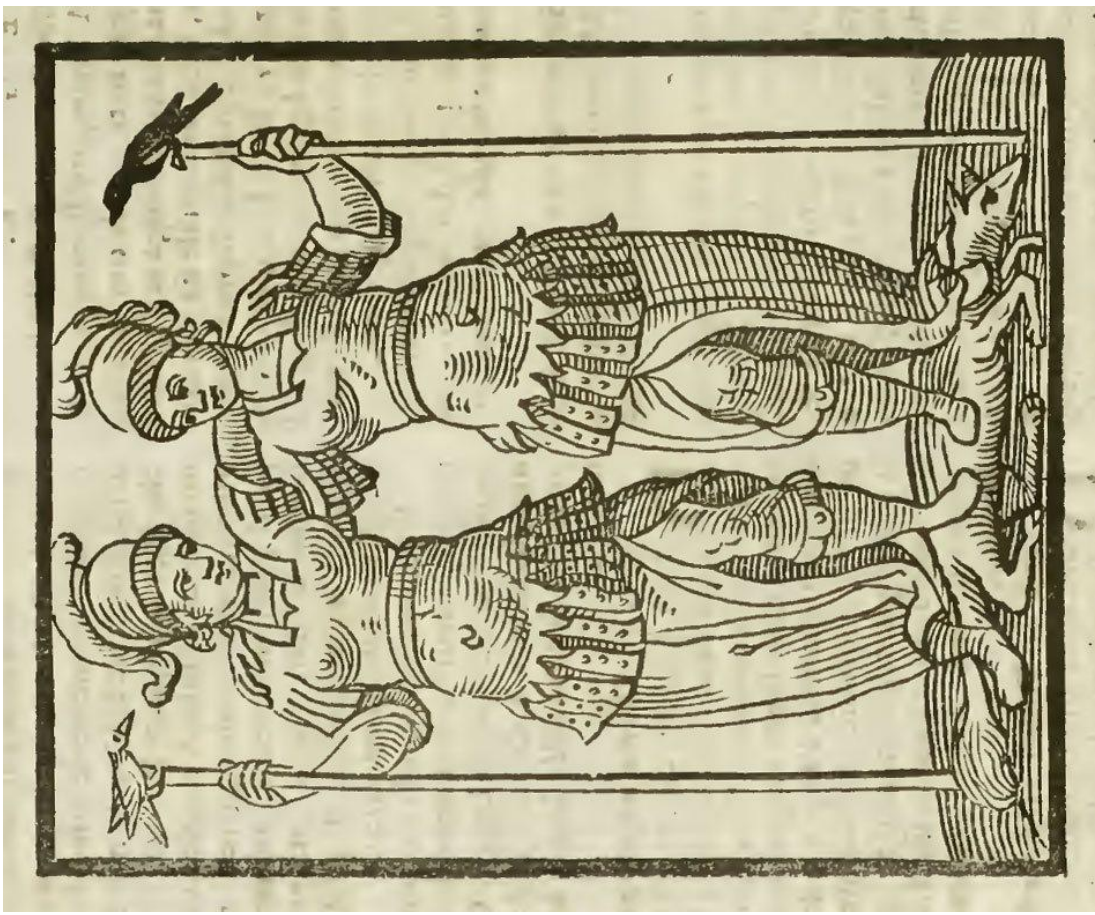
10a. Castello della Manta, galleria. Particolare della corona che sormonta lo stemma di Cristina di Francia: si intravedono i resti delle creste sorgenti dai fioroni a forma di *fleur de lys*, uniti in cima a reggere un ulteriore giglio araldico. © 2018 SNS, G. Tartarelli



10b. Armi di Luigi XIII re di Francia, sormontate da corona chiusa con fioroni a *fleur de lys*. Dal frontespizio della *Declaration du Roy en faveur de Monsieur le Duc d'Esperron*, Poitiers 1619.



11a. Castello della Manta, galleria. Allegoria della Lega.
© 2013 L. Debernardi



11b. Allegoria della Lega. Da Cesare Ripa, *Nova Iconologia*, p. 307.



12. Castello della Manta, galleria.
Impresa con motto «DISSO[L]VIT[VR]».
© 2013 L. Debernardi



13. Castello della Manta, galleria.
Impresa con motto «VT PACEM».
© 2013 L. Debernardi



14. Castello della Manta, galleria. *Partenza di Giasone dalla Colchide.*
© 2013 L. Debernardi



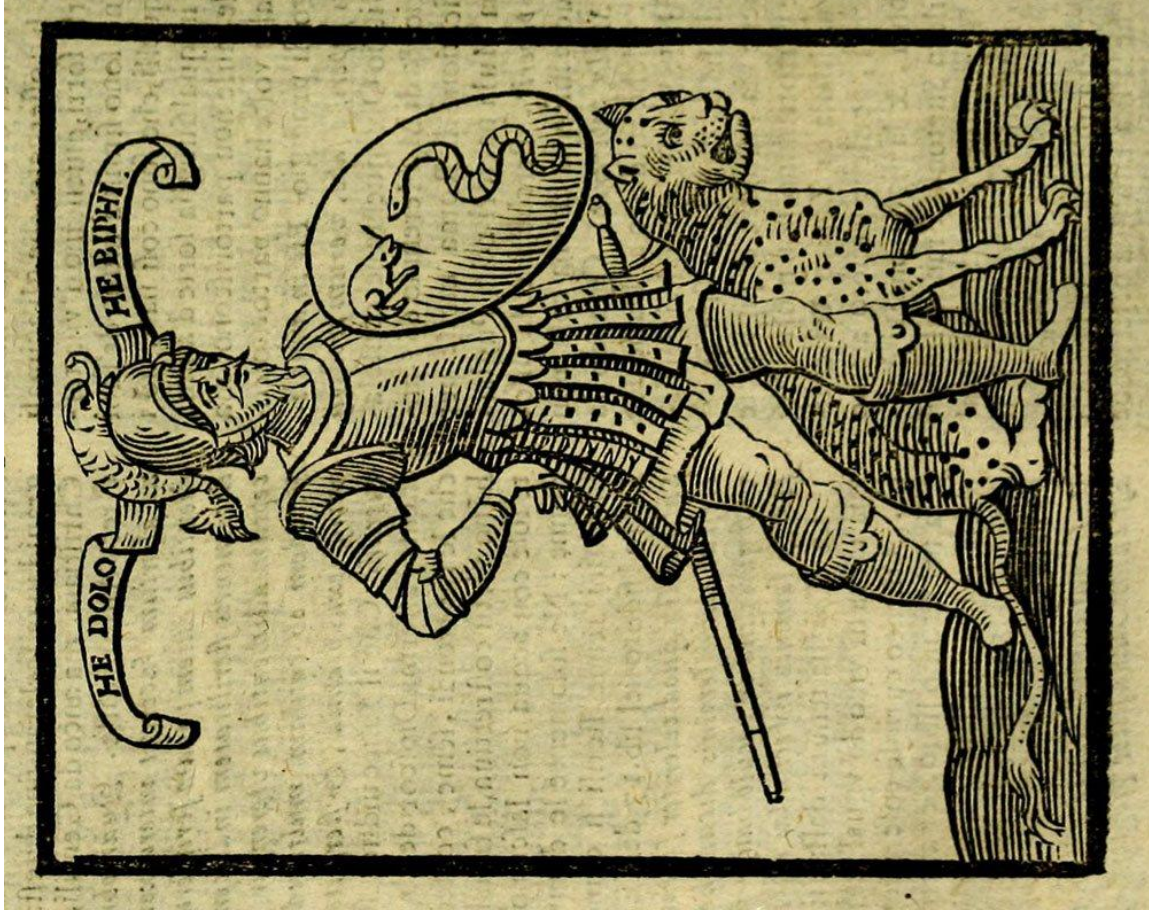
15. Castello della Manta, galleria. Allegoria della *Guerra*.
© 2013 L. Debernardi



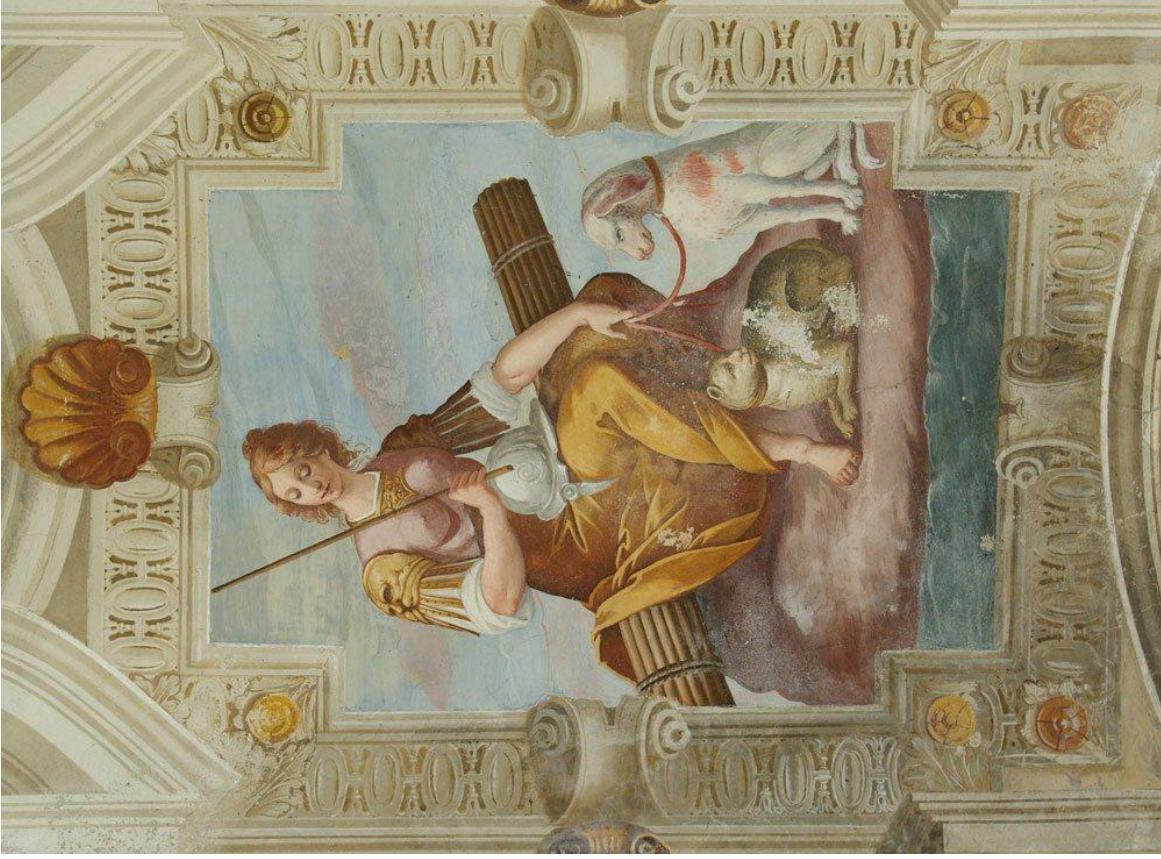
16. Castello della Manta, galleria. Impresa con motto «VT PACEM».
© 2013 L. Debernardi



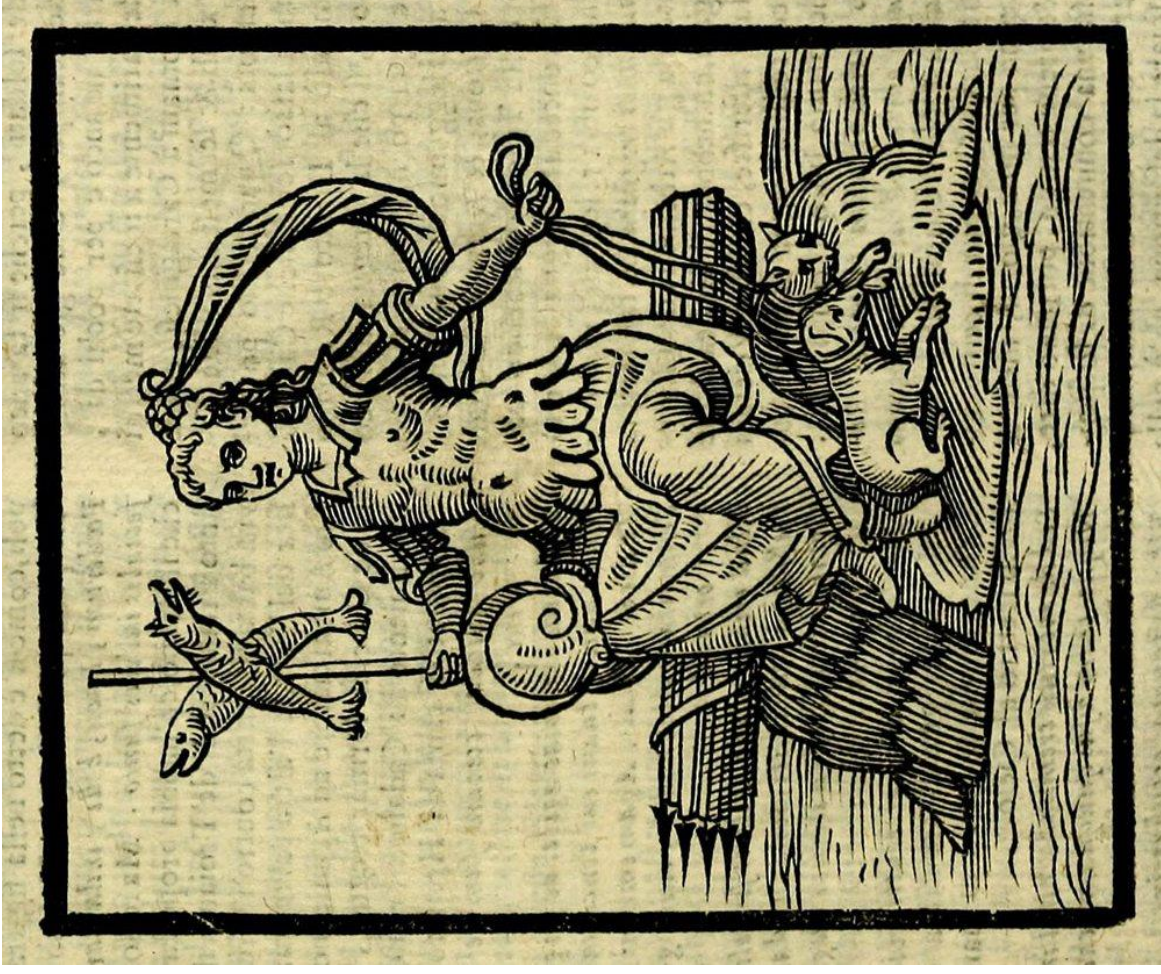
17a. Castello della Manta, galleria. Allegoria dello *Stratagemma militare*. © 2013 L. Debernardi



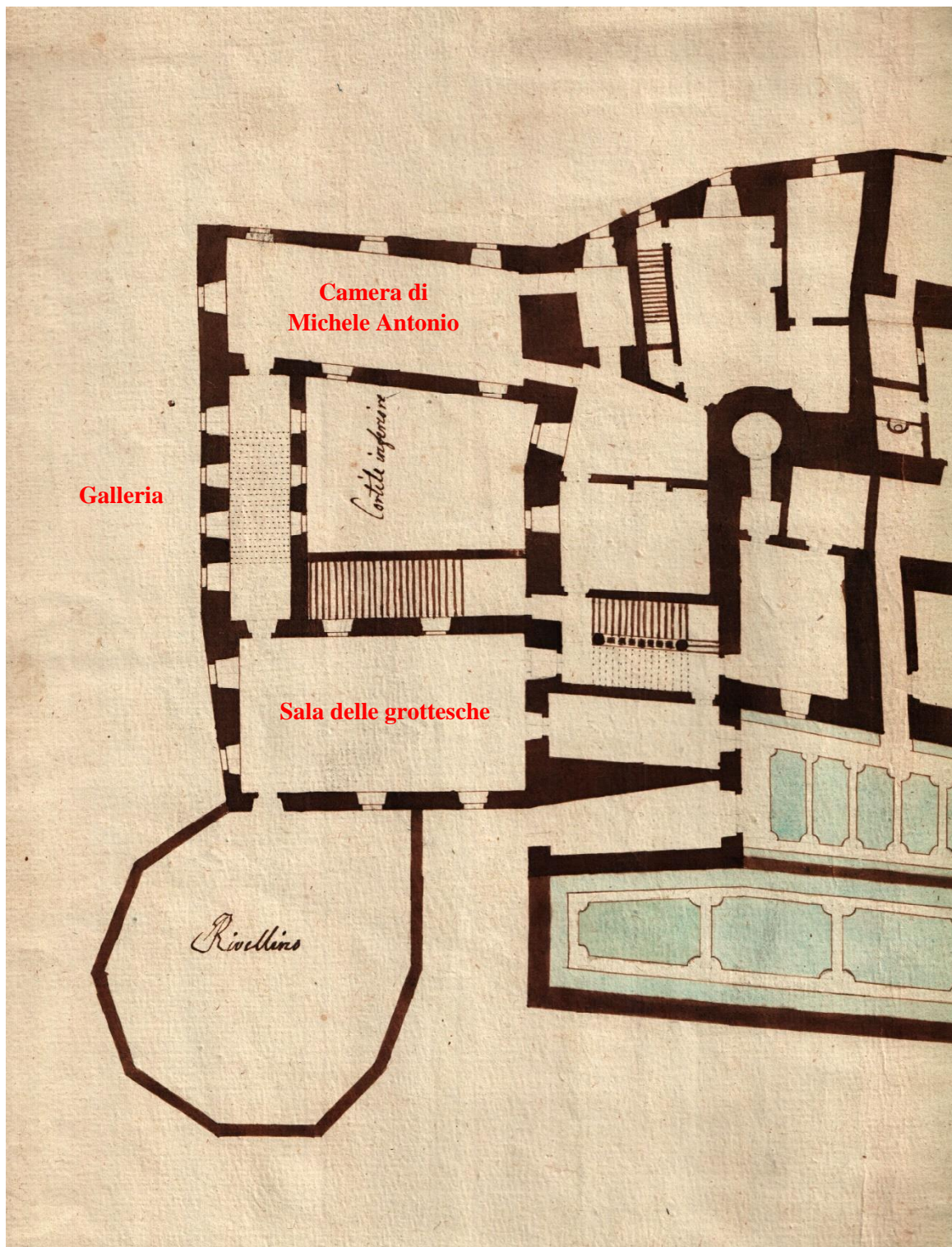
17b. Allegoria dello *Stratagemma militare*.
Da Cesare Ripa, *Nova Iconologia*, p. 504.



18a. Castello della Manta, galleria. Allegoria della *Tregua*.
© 2013 L. Debernardi



18b. Allegoria della *Tregua*. Da Cesare Ripa, *Nova Iconologia*, p. 529.



19. Planimetria ottocentesca del castello della Manta, particolare degli appartamenti di Michele Antonio. In rosso l'indicazione dei principali ambienti. Castello della Manta, archivio FAI.



20. Castello della Manta, galleria. Particolare della volta. © 2018 SNS, G. Tartarelli



21. Lagnasco, Castello di Levante, 'camerino'. Affreschi di Sebastiano Taricco e bottega, 1680-1690 ca. Si notino la decorazione a racemi della volta e le partiture decorative ad ovoli, fioroni e conchiglie.

© 2016 L. Debernardi



22. Cherasco, Palazzo Salmatoris, 'gabinetto del silenzio'. Affreschi di Sebastiano Taricco e bottega, 1700 ca. Si noti la decorazione a racemi della volta. Da Asselle *et al.*, *Sebastiano Taricco*, p. 61.