

Simone Bonicatto

Alcune riflessioni sull'arte profana di primo Quattrocento tra ducato di Savoia e marchesato di Saluzzo

RIASSUNTO: Nel corso della prima metà del XV secolo, la pittura profana dei territori dell'arco alpino occidentale risulta possedere una sostanziale omogeneità nella scelta dello sfondo in cui ambientare scene narrative o celebrazioni araldiche: un verziere che si staglia su di un irrealistico ma luminoso fondale bianco. Attraverso l'indagine dell'insieme dei cicli affrescati, molti dei quali recentemente emersi, il presente contributo si pone l'obiettivo di illustrare le specificità e le possibili origini di tale scelta decorativa, che connota la quasi totalità degli esemplari di pitture in dimore private o castelli a partire dal 1420 circa.

ABSTRACT: During the first half of the 15th century, secular painting in the territories of the western alpine arc displays a remarkable consistency in its selection of background settings for narrative scenes and heraldic celebrations. The chosen backdrop consists of a lush garden trellis set against an ethereal, luminous white surface. Through a comprehensive exploration of fresco cycles, including recently discovered examples, this study endeavors to shed light on the unique characteristics and potential origins of this distinctive decorative motif. Notably, this artistic choice pervades the vast majority of artworks found in private residences and castles dating from around 1420 onwards, providing valuable insights into the artistic preferences and cultural milieu of the time.

Negli ultimi vent'anni, in Piemonte, si sono moltiplicati i ritrovamenti di affreschi e soffitti dipinti in castelli o dimore urbane signorili databili principalmente tra Tre e Quattrocento. Parallelamente, anche sulla spinta fornita

* Il presente intervento prende le mosse da una serie di riflessioni maturate assieme a Marco Fratini e che hanno nel frattempo trovato una prima redazione nell'articolo: S. Bonicatto, M. Fratini, *Per un nuovo profilo della pittura profana nelle Alpi occidentali: indagine su un modello decorativo nelle dimore di primo Quattrocento*, «Iconographica», XXI, 2022, pp. 39-50. Per questo intervento è doveroso il ringraziamento ad Andrea De Marchi, Frédéric Elsig, Bernardo Oderzo Gabrieli e Marco Fratini per gli aiuti e i consigli. Sono, inoltre, riconoscente a Rosalba Belmondo e all'arch. Paolo Fissore per la cortesia e la disponibilità rivoltemi nel corso delle ricerche savigianesi.

dalla mostra del 1999 dedicata agli affreschi di Frugarolo (analizzati in questa sede da Camilla Baldi), si sono via via susseguiti studi dedicati al tema della pittura profana nella regione e, in particolare, nell'arco alpino occidentale tra Piemonte e territori francesi e svizzeri un tempo sottoposti al ducato di Savoia. Tra questi, meritano di essere segnalati innanzitutto i contributi di Simonetta Castronovo che, ancora di recente, ha dedicato ad un ciclo profano (le storie tratte dal *Girart de Vienne* già presso il castello di Cruet in Savoia) una mostra presso il Museo Civico di Torino, oltre alle pubblicazioni di Giovanni Donato e Luisa Clotilde Gentile dedicate al finora trascurato mondo dei soffitti lignei dipinti¹. Tuttavia, sono ancora molti gli interrogativi da risolvere riguardanti l'arte profana di questi territori, data la mancanza di studi che analizzino nel dettaglio le singole testimonianze, e soprattutto di ricerche di più ampio respiro che indaghino il complesso delle manifestazioni pittoriche e le loro evoluzioni all'interno di una particolare area politica.

In questa sede, si è quindi ritenuto più utile non porre l'attenzione su un singolo esemplare, bensì presentare una nutrita serie di casi e una prima analisi sul contesto della pittura profana di primo Quattrocento nei territori compresi tra ducato di Savoia, principato di Savoia-Acaia ("riassorbito" dal ducato sabauda nel 1418) e marchesato di Saluzzo (entrato nell'orbita del

¹ *Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, catalogo della mostra (Alessandria, Complesso Conventuale di San Francesco, 16 ottobre 1999 - 9 gennaio 2000) a cura di E. Castelnuovo, Electa, Milano 1999; S. Castronovo, *Pittura murale e soffitti dipinti nei castelli, caseforti e edifici civili di Piemonte, Valle d'Aosta e Savoia (fine XIII - metà XVI secolo)*, in *Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge*, atti del convegno (Angers, 15-16 novembre 2007), pubblicazione online http://expos.maine-et-loire.fr/culture/peintures_murales; *Carlo Magno va alla guerra. Le pitture del castello di Cruet e il Medioevo cavalleresco tra Italia e Francia*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica, 29 marzo - 16 luglio 2018) a cura di S. Castronovo, Libreria geografica, Novara 2018; in ultimo S. Castronovo, *Temi cavallereschi nella produzione figurativa di Piemonte e Savoia tra XIII e XIV secolo. Aggiornamenti*, in *Temi epici e cavallereschi in Italia. Tra letteratura e immagini (XII-XV secolo)*, atti delle giornate di studio (Lausanne, Université de Lausanne, 29-30 novembre 2018) a cura di I. Molteni, I. Quadri, Padova University Press, Padova 2021, pp. 139-184. Per quanto riguarda i soffitti, si rimanda alla notevole ed esemplare monografia su un soffitto piemontese, sito in una casa già dell'aristocrazia della ricca città di Chieri, a poca distanza da Torino: *Quando i cavalli avevano le mani. Il soffitto quattrocentesco di Giovanardo Bertone a Chieri*, a cura di G. Donato, Comune, Chieri 2019 con ampia bibliografia. In ultimo: L. C. Gentile, *Plafond peints médiévaux en Piémont. Des découvertes en constante évolution*, in *De l'Aragon au Frioul: esquisse d'une géographie des plafonds peints médiévaux*, atti del convegno di Studi del RCPMP (Lagrasse, ottobre 2015) a cura di M. Bourin, M. Pérez-Simon, G. Puchal, Éditions de la Sorbonne, Paris 2021 (consultabile online: <https://books.openedition.org/psorbonne/83555?lang=it>). Ead., *Soffitti trecenteschi a Chieri e dintorni*, in *Cieli dipinti. Soffitti lignei nell'Europa meridionale fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M. d'Arcano Grattoni, F. Fratta de Tomas, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2023, pp. 42-48.

ducato dal 1413)². Un'area geografica e politica che negli ultimi anni ha visto notevolmente aumentare il *corpus* delle sue testimonianze, alcune ancora inedite, ma che mostrano caratteri omogenei non tanto nella scelta dei singoli soggetti, quanto nell'impaginazione decorativa delle proprie residenze.

Nell'area presa in esame, la più antica e rappresentativa testimonianza nota del XV secolo è costituita dagli affreschi del castello di Fénis, in Valle d'Aosta, realizzati probabilmente nella seconda metà degli anni Dieci del Quattrocento per Bonifacio I di Challant, membro di una delle più importanti famiglie filosabaude³. All'altezza del piano nobile del loggiato del cortile interno del castello, una bottega strettamente legata ai modelli di uno dei principali pittori dell'area, il torinese Giacomo Jaquerio⁴, raffigurò una serie di ventiquattro ritratti di filosofi, saggi e profeti su di un rigoglioso prato che si stagliano su uno sfondo unitario di colore verde decorato con mascherine, quasi a simulare un drappo dipinto (fig. 1; tav. I)⁵.

In anni immediatamente successivi, attorno al 1420, un'altra équipe fortemente jaqueriana realizzò i celebri affreschi del cosiddetto salone baronale del castello di Manta, residenza di Valerano il Burdo⁶. Figlio illegittimo del

² Sul contesto storico-artistico di quest'area è ancora d'obbligo il rimando a: *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica, aprile-giugno 1979) a cura di E. Castelnuovo, G. Romano, Stamperia artistica nazionale, Torino 1979; *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi Occidentali*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 7 febbraio - 14 maggio 2006) a cura di E. Castelnuovo, E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, Skira, Milano 2006. In ultimo: F. Elsig, *La peinture dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Age (1416-1536)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.

³ B. Orlandoni, D. Prola, *Il castello di Fénis*, Musumeci, Aosta 1982; E. Rossetti Brezzi, *La pittura in Valle d'Aosta tra la fine del 1300 e il primo quarto del 1500*, Le lettere, Firenze 1989, pp. 14-16; B. Orlandoni, *Bonifacio di Challant. Vita e imprese di un cavaliere cortese*, Le château, Aosta 2017, pp. 97-115; V. Moretti, *Cantieri medievali in Valle d'Aosta: la committenza Challant a Fénis e il Maestro di Lusernetta a Vaud, in 1416-2016. Il tempo di Amedeo VIII in Valle d'Aosta*, atti della giornata di studi (Aosta, Biblioteca Regionale, 26 novembre 2016) a cura di A. Vallet, V. M. Vallet, in corso di stampa.

⁴ Oltre alla mostra del 1979 (cfr. nota 2), su Jaquerio si veda: A. Griseri, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Pozzo, Torino 1965; S. Baiocco, *Jaquerio, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Roma 2004, pp. 171-174 con bibliografia. Tra gli ultimi studi si segnalano: B. O. Gabrieli, *Corpus Jaquerianum. La tecnica di pittura murale di Giacomo Jaquerio e suoi epigoni*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», LXV-LXVIII, 2014-2017, pp. 61-80; A. Costa, *Pittura, predicazione, teatro. La Salita al Calvario di Sant'Antonio di Ranverso e le sue fonti visive*, «Iconographica», XX, 2021, pp. 93-102; S. Bonicatto, *Tra ducato di Savoia e marchesato di Saluzzo: una nuova proposta per Giacomo Jaquerio a Carmagnola e alcune riflessioni sul ciclo del castello della Manta*, «Nuovi Studi», XXVI, 2021, pp. 23-35.

⁵ Alla stessa bottega, in cui emergono almeno due distinte personalità, si deve anche la realizzazione delle pitture di soggetto religioso nella cappella castrale.

⁶ *La sala Baronale del castello della Manta*, a cura di G. Romano, Olivetti, Milano 1992; *Le arti*



1. Atelier jaqueriano, *Filosofi, saggi e profeti*, 1415-1420 circa. Fénis, castello, cortile.

marchese di Saluzzo, questi rivestì un ruolo importante nella gestione dello stato tra la morte del padre Tommaso III (avvenuta tra 1416 e 1417) e la maggiore età del fratellastro Ludovico, in un periodo in cui il marchesato era stato da poco assoggettato ad Amedeo VIII di Savoia⁷. Qui, a differenza di Fénis, per la rassegna dei Prodi e delle Eroine e per una raffigurazione della Fontana della Giovinezza, si decise di utilizzare un brillante sfondo bianco, realizzato tramite una fine stesura di intonachino (e quindi non lasciato ad arriccio) (fig. 2; tav. II)⁸. La successione dei personaggi illustri

alla Manta. Il Castello e l'Antica Parrocchiale, a cura di G. Carità, Galatea, Torino 1992; L. Debernardi, *Lo specchio della famiglia. Cultura figurativa e letteraria al castello della Manta*, Viella, Roma 2019. Di recente, chi scrive ha avuto modo di ribadire l'estrema vicinanza stilistica delle pitture con Giacomo Jaquerio. Per quanto la delicatezza del tema meriti ancora approfondimenti, tale proposta potrebbe anche essere supportata dalla sicura presenza, attorno al 1420, del pittore a Carmagnola, città roccaforte del marchesato di Saluzzo e strettamente legata a Valerano (cfr. nota 4).

⁷ L. Provero, *L'onore di un bastardo: Valerano di Saluzzo e il governo del marchesato*, in *Ludovico I marchese di Saluzzo. Un principe tra Francia e Italia (1416-1475)*, atti del convegno (Saluzzo, 6 - 8 dicembre 2003) a cura di R. Comba, Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, Cuneo 2003, pp. 73-85.

⁸ Su questi temi: Gabrieli 2014-2017, in particolare p. 73. L'uso dello sfondo bianco (ad arriccio o ad intonachino) e del verziere quale soluzione per decorazioni private, come è noto, sono soluzioni ampiamente impiegate anche altrove e già nei secoli precedenti. In questo contributo non si vuole, quindi, insistere sulla natura del verziere su sfondo bianco ma sulla specifica e



2. Maestro della Manta (Giacomo Jaquierio?), *Prodi ed Eroine*, 1420 circa. Manta, castello, salone "baronale".

viene poi scandita da una serie di alberi da frutto da cui pendono gli stemmi immaginari ad essi corrispondenti⁹.

Nello stesso castello della Manta, del resto, si ritrovano altre stanze decorate con una simile impaginazione, ma esclusivamente destinate alla celebrazione araldica della famiglia e non popolate da personaggi: nel locale a nord del salone è stata recentemente scoperta una sala, inizialmente decorata con uno sfondo bianco e piccoli rametti di biancospino, impresa di Valerano, su cui in un momento non troppo successivo vennero aggiunti degli alberi stilizzati, forse nuovamente riconoscibili come biancospini; mentre nel cosiddetto vestibolo, posto ad ovest del salone principale, si dovevano trovare degli alberi con stemmi nobiliari ed una recinzione, decorazione oggi perduta ma, fortunatamente, replicata al Borgo Medievale di Torino.

fortunata declinazione che esso vivrà nell'area alpina occidentale a inizio Quattrocento.

⁹ L. C. Gentile, *Nel giardino di Valerano. Araldica reale e immaginaria negli affreschi del castello della Manta*, in *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, atti del convegno (Firenze-Pisa, 25 - 26 novembre 2011) a cura di M. Ferrari, Le lettere, Firenze 2015, pp. 249-264.



3. Pittore lombardo-piemontese, *Coppia di sposi e musico*, 1435-1440. Saluzzo, casa già della famiglia Vacca.

Se la soluzione utilizzata a Fénis non sembra fare la sua comparsa in altri ambienti profani dell'area, la scelta del verziere su sfondo bianco, impiegata già al castello di Manta nelle sue due declinazioni (quale semplice giardino in cui inserire armi e simboli araldici, o quale quinta architettonica per ambientare figurazioni narrative), dovette risultare particolarmente vincente. Tale impaginazione, infatti, venne riproposta nella quasi totalità dei cicli o lacerti di pittura profana già noti o scoperti negli ultimi anni lungo l'arco alpino occidentale, esemplari databili a partire dalla fine degli anni Dieci fino ai primi decenni del secondo Quattrocento.

In un tale contesto, l'importanza e l'elevato picco qualitativo (non solo in ambito profano) del ciclo del salone principale della Manta hanno da sempre condotto gli studi a considerarlo quale modello di riferimento da cui trassero origine le restanti decorazioni profane caratterizzate da un verziere su sfondo bianco nell'area. Un assunto che merita tuttavia una riflessione.

Il radicamento nei confini del marchesato di Saluzzo del motivo del verziere su sfondo bianco di recente è stato comunque confermato dalla scoperta delle pitture che ornano il secondo piano di un palazzo a Saluzzo, appartenuto alla celebre famiglia dei Vacca (fig. 3, tav. III)¹⁰. Esse raffigurano, sulla

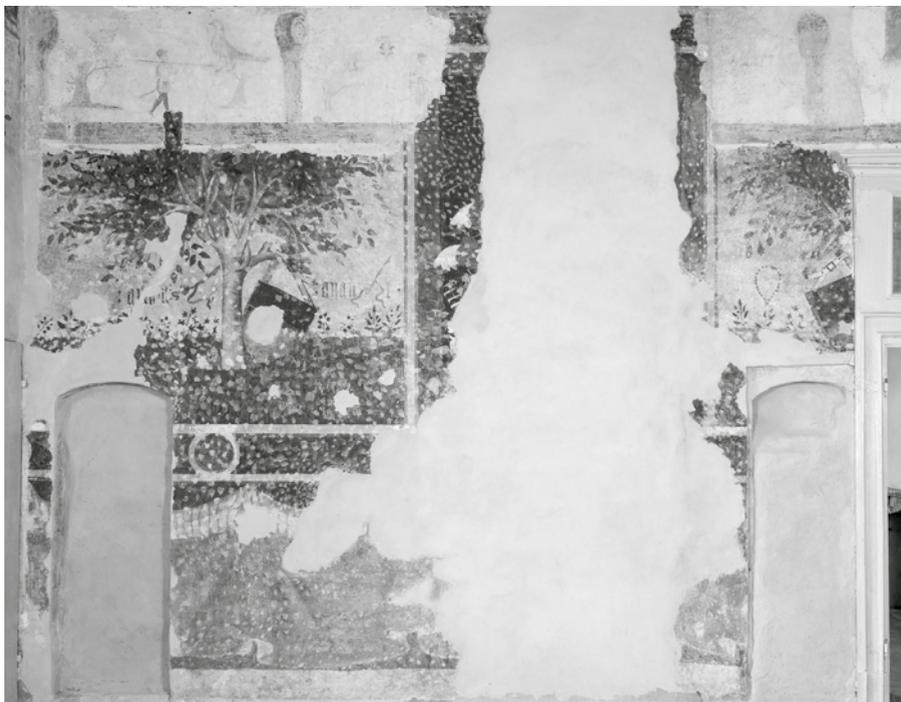
¹⁰ L. Martina, *Sulla pittura profana nel Marchesato di Saluzzo. L'episodio tardogotico della camera picta di Casa Vacca*, «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della

parete occidentale, una scena frammentaria, in cui compaiono un giovane e una dama forse intenti in un gioco, dal momento che l'uomo pare tenere in mano un bastone simile a quello che compare a fianco del capo della donna. Se delle raffigurazioni che trovavano posto sulla parete meridionale rimane solo traccia di un uomo selvatico in atto di sferrare un colpo col bastone, su quella orientale, l'unica leggibile nel suo complesso, compaiono invece un musico a destra di un albero che allieta la camminata nel verziere della coppia di sposi. Anche in questo caso le scene cortesi, forse non legate ad una precisa vicenda narrativa, si svolgono in un giardino che si staglia su di un brillante fondale bianco realizzato ad intonachino. Tuttavia l'artista, qui attivo una ventina d'anni dopo la Manta a giudicare dai dati di moda e della capigliatura, pare distanziarsi dalla pittura jaqueriana, mostrando forse, nella finezza e nel carattere minuto degli elementi del viso, delle caratteristiche più vicine alla pittura lombarda, un fatto questo che può già essere chiamato in causa per evidenziare come la scelta del verziere su sfondo bianco, per scene profane o meno, venisse impiegato da pittori anche culturalmente differenti.

Tuttavia, il ritrovamento forse più significativo di un ciclo avente una simile impaginazione è sicuramente costituito dalla decorazione del castello di Monasterolo di Savigliano, non lontano da Saluzzo ma già compreso nei confini del ducato di Savoia. Al centro delle contese tra i due stati nel corso del XIV secolo, nel 1378 il castello di Monasterolo fu venduto per la somma di 13.000 fiorini dal conte Amedeo VI di Savoia, in quanto tutore di Amedeo di Savoia-Acaia, a Michelino Solaro, esponente di un'importante e numerosa famiglia di origine astigiana arricchita attraverso il commercio e il prestito e che, anche grazie al credito erogato ai Savoia-Acaia, riuscì ad acquisire diversi feudi tra Pinerolese e Saluzzese nel corso del Trecento, tra cui appunto Monasterolo¹¹. Alla morte di Michelino, il castello, probabilmente ricostruito in questi anni, passò alla figlia Franceschina e al suo secondo marito, Giovanni Filippo, anche lui Solaro ma di un'altra linea della famiglia, documentato almeno fino al 1445, e a cui va ricondotta la commissione della decorazione interna del castello, riscoperta durante gli ultimi restauri (2013-2019).

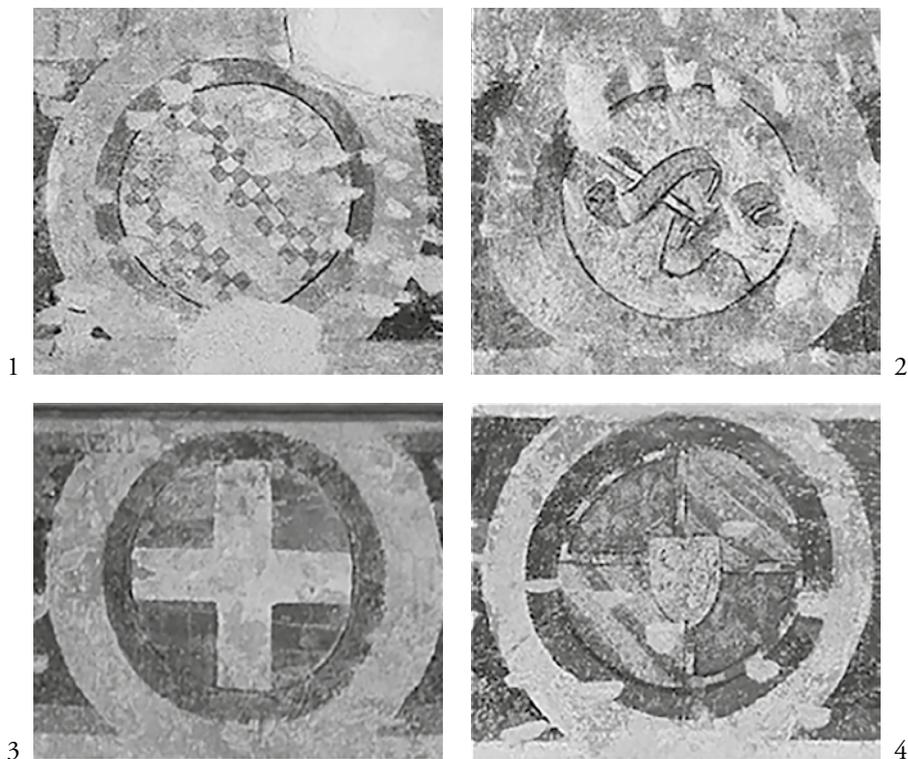
Provincia di Cuneo», CLXIII, 2020, 2, pp. 107-122; S. Manavella, *Lussi profani e racconti di fede nelle arti figurative tardogotiche del Saluzzese*, in *Tesori del Marchesato di Saluzzo. Arte, storia e cultura tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Saluzzo, Monastero della Stella - Casa Cavassa, 2 luglio - 31 ottobre 2021) a cura di S. Baiocco, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021, p. 52.

¹¹ M. Gravela, *Solaro*, in *La signoria rurale nell'Italia del tardo medioevo. 5. Censimento e quadri regionali*, a cura di F. Del Tredici, I, Universitalia, Roma 2021, pp. 189-193. Sul castello: E. Chiodi, *Castello di Monasterolo di Savigliano*, in *Atlante castellano. Strutture fortificate della provincia di Cuneo*, a cura di M. Viglino Davico, Celid, Torino 2010, p. 136.



4. Pittore del Piemonte occidentale, *Verziere ed emblemi araldici*, 1418-1422. Monasterolo di Savigliano, salone orientale.

In un primo momento, i lavori di restauro presso una sala del piano nobile del castello, posta lungo il perimetro orientale dell'edificio, hanno fatto riemergere una decorazione unitaria che si articolava su tutte le quattro pareti, purtroppo in parte lacunosa e martoriata da numerose picchettature, in seguito coperta da decorazioni successive, che si scalano a partire dal XVI secolo (fig. 4). Perduti gli affreschi lungo il lato corto a nord, il programma figurativo prevedeva una serie di alberi da frutto, di specie differenti, che crescono su un prato rigoglioso e che si stagliano nuovamente su uno sfondo bianco, quasi una finestra aperta su un verziere posta al di sopra di una zoccolatura composta da un velario e da una fascia decorativa in cui compaiono dei medaglioni riportanti lo stemma dei Solaro (d'azzurro, a tre bande scaccate a tre file, d'oro e di rosso) e la loro impresa, una freccia dalla punta smussata, che celebra visivamente il motto della famiglia *tel fiert qui ne tue pas*. Sulle due pareti lunghe, nella cornice in alto solo in parte riscoperta dagli intonaci successivi, compaiono gli stemmi del duca di Savoia e della moglie di Ame-



5. Pittore del Piemonte occidentale, 1-2 *Stemma e impresa della famiglia Solaro*; 3-4 *Stemmi di Amedeo VIII di Savoia e Maria di Borgogna*, 1420-1440 (?). Monasterolo di Savigliano, salone orientale.

deo VIII, Maria di Borgogna (fig. 5). Ma il vero fulcro della decorazione era costituito dalla parete meridionale, opposta a quella da cui si accedeva alla sala, dedicata alla celebrazione araldica delle famiglie alleate di Giovanni Filippo Solaro (fig. 4). A sinistra compaiono lo stemma e l'impresa, una trottola accompagnata dal motto *Avant*, dei Saluzzo di Cardé, un ramo della famiglia Saluzzo ostile alla linea principale, in quanto pretendenti al titolo di marchesi di Saluzzo e, anche per tale motivo, alleati ai Savoia¹². La vicinanza

¹² L. C. Gentile, *Araldica saluzzese. Il Medioevo*, Società per gli studi storici della provincia di Cuneo, Cuneo 2004. Sul motto Solaro, si veda anche: L. C. Gentile, *Tel fiert qui ne tue pas. Jean-Jacques Rousseau alle prese con una devise medievale*, in *Fay ce que voudras. Mélanges en l'honneur d'Alessandro Vitale Brovarone*, a cura di M. Del Savio, P. A. Martina et alii, Classiques Garnier, Paris 2018, pp. 265-275.



6. Pittore del Piemonte occidentale, *Verziere*, 1420-1440? Monasterolo di Savigliano, sala occidentale.

tra i Solaro radicatisi in queste zone e i Saluzzo di Cardé è difatti ben attestata dai legami matrimoniali tra le due famiglie, in primis il matrimonio che Giovanni dei Saluzzo di Cardé (morto nel 1414), nipote del capostipite della linea cadetta, contrae con Giovanna Solaro della linea di Moretta¹³.

Sulla destra compare uno stemma di rosso all'aquila d'oro (o d'argento?) affiancato dall'impresa di questa famiglia, una collana probabilmente di corallo, che rimane, purtroppo, ancora da identificare¹⁴. Al centro, nella posizione maggiormente onorifica, non si doveva trovare invece lo stemma Sola-

¹³ Ancora nella seconda metà del Quattrocento si registra un matrimonio tra Caterina, figlia di Giovanni Oddone di Moretta, e Manfredo, signore di Cardé (V. Angius, *Sulle famiglie nobili della monarchia di Savoia*, 1.II, Fontana e Isnardi, Torino 1841, pp. 939, 956; L. Passerini, *Marchesi di Saluzzo*, dispensa de P. Litta, *Famiglie celebri italiane*, CLXX, Milano 1873, tav. XVII). Per l'anno di morte di Giovanni di Ugonino dei Saluzzo di Cardé: C. F. Savio, *Cardé. Cenni storici (1207-1922)*, Tipografia sociale Saluzzese, Saluzzo s.d. (post 1922), p. 7.

¹⁴ Potrebbe trattarsi della famiglia degli Acquabianca (o Aigueblanche), nobili savoirdi e attestati anche in Valle di Susa, il cui stemma è di rosso, all'aquila d'argento (G. Mola di Nomaglio, *Dizionario araldico Valsusino*, Segusium, Susa 2007, p. 54).

ro, bensì quello dei Savoia, come indicano gli stemmi crociati sulla cornice, il motto ducale *Fert* e il nodo sabaudo che ornavano la superficie di fondo¹⁵.

Più recentemente, in un'altra sala del castello di Monasterolo di dimensioni ridotte, sul lato occidentale della struttura, è emersa una simile decorazione raffigurante un verziere su un cielo bianco, questa volta popolato da alcuni uccelli (fig. 6). Perduta completamente la presumibile celebrazione araldica posta sul lato corto della stanza, compresa in un finto tappeto con frange, e assenti altri stemmi nobiliari sulle cornici, è possibile che questa sala fosse destinata all'esaltazione della famiglia Solaro. Malgrado la consunzione della parte inferiore delle pitture, sembrerebbe che al di sotto del giardino corresse una recinzione a canniccio, scandita da bastoni da identificarsi, in realtà, con frecce dalla punta smussata, come si può osservare in alcuni punti delle pitture, dove sull'erba si vedono ancora le alette bianche e rosse dell'impennaggio della freccia, impresa dei Solaro. Al di sotto della staccionata, poi, tra le punte smussate delle frecce, sono ancora presenti delle iscrizioni, una sola delle quali leggibile nella sua interezza e interpretabile come «Petrus». C'è da chiedersi se, in questa sala, fosse quindi presente una rassegna della genealogia dei padroni di casa, dal momento che il Pietro ricordato qui è probabilmente identificabile con uno dei figli di Michelino Solaro, acquirettore di Monasterolo a fine Trecento¹⁶.

Si configurerebbe così un programma decorativo dove, nel salone principale e di rappresentanza del castello, l'omaggio viene rivolto principalmente ai Savoia o alle famiglie alleate di più rinomato lignaggio; mentre nelle sale minori (e magari destinate ad alloggi privati) si celebra la famiglia proprietaria del castello, di più recente nobiltà.

Al di là dell'indubbio interesse che le pitture di Monasterolo rivestono per la loro qualità, il ciclo commissionato dai Solaro gioca un ruolo fondamentale nell'analisi della pittura profana del Piemonte di inizio Quattrocento, e in special modo per questa tipologia di decorazione, dal momento che gli stemmi nobiliari consentono di proporre per il ciclo una datazione piuttosto circoscritta, almeno per il salone principale. Innanzitutto, la presenza dello scudo proprio della moglie del duca Amedeo VIII, Maria di Borgogna morta nel 1422, potrebbe costituire un termine *ante quem* per le pitture di Mo-

¹⁵ Una decorazione quasi identica con semplici alberi da frutto e lo stemma Savoia al di sopra del camino doveva, inoltre, decorare il castello del vicino paese di Villanova Solaro, acquisito dalla famiglia Solaro nel 1422. Della sala esistono alcune riproduzioni: una, di Giovanni Vacchetta, pubblicata in *Omaggio al Quattrocento. Di fondi d'Andrade, Brayda, Vacchetta*, a cura di G. Donato, Borgo medievale, Torino 2006, p. 151; l'altra conservata presso: Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade, fl/9851.

¹⁶ Angius 1841, p. 936.



7. Pittore del Piemonte occidentale, *Albero (pino?) e decorazioni vegetali*, 1440-1450. Strambino, castello, sala al piano terreno.

nasterolo. Dall'altro lato, molto più emblematica è l'assenza delle insegne araldiche dei principi di Savoia-Acaia (di rosso alla croce d'argento, con la banda d'azzurro), signori di buona parte dei territori sabaudi piemontesi, alla cui corte Giovanni Filippo Solaro aveva svolto incarichi di prestigio, e da cui i Solaro avevano acquistato il feudo di Monasterolo. Si tratta di un chiaro indizio di come gli affreschi debbano essere stati realizzati sicuramente dopo l'estinzione del ramo cadetto dei Savoia-Acaia, occorsa con la morte di Ludovico, avvenuta il 6 dicembre 1418¹⁷.

Nulla osterebbe, quindi, ad ipotizzare la decorazione del castello di Monasterolo concepita da Giovanni Filippo anche con l'intento di celebrare il nuovo e unico signore dei territori sabaudi piemontesi, il duca Amedeo VIII, che già il 16 dicembre dello stesso 1418, a dieci giorni dalla morte del Savoia-Acaia, reinvestirà il Solaro del suo feudo di Monasterolo¹⁸.

¹⁷ P. Buffo, *Savoia Acaia, Ludovico di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCI, Roma 2018.

¹⁸ Archivio di Stato di Torino, Protocolli dei Notai ducali e camerale, prot. 70, *Registro degli*



8. Pittore svizzero, *Verziere ed emblemi*, 1425-1430. Losanna, castello vescovile.

La possibilità di datare quindi la decorazione di Monasterolo poco dopo il 1418, e probabilmente prima del 1422, è ancora più significativa se teniamo conto di come, negli stessi anni (se non prima) del ciclo della Manta, una simile apparecchiatura delle superfici con un verziere su sfondo bianco venisse impiegata per decorare un castello di una famiglia nobile non legata al marchesato, bensì decisamente filo-sabauda.

Per quanto Monasterolo di Savigliano si trovi in un'area geografica prossima a Saluzzo e alla Manta, osservando la localizzazione degli esemplari che presentano la medesima impaginazione (per ora si conoscono diciannove sale dipinte, ma il numero è destinato a crescere)¹⁹ va rilevato innanzitutto come

omaggi e successive investiture date dal Conte Amedeo di Savoia a favore degli infradetti, f. 26v (16 dicembre 1418).

¹⁹ Nei mesi successivi al presente convegno ho avuto modo di rintracciare con sicurezza altri due esemplari in area canavesana. Il primo presso il castello di Castellamonte, raffigurante forse scene di caccia e armati con stemmi della nobiltà locale, a fianco di una Vergine col Bambino. Nell'impossibilità di accedere al castello, mi sono avvalso del materiale fotografico gentilmente

essi siano stati realizzati, per la maggior parte, tra gli anni Venti e Quaranta del XV secolo e risultino ubicati entro i confini dei territori legati ai Savoia, e non solo nell'area centro-meridionale del ducato (ossia tra Pinerolo, capitale del principato Savoia-Acaia, Saluzzo e Savigliano), ma anche a nord di Torino, soprattutto in Canavese e in Valle d'Aosta, territori quindi compresi entro i confini savoiani o controllati dalla nobiltà fortemente legata al duca (tav. IV).

Tra i recenti ritrovamenti meritano di essere presi ad esempio almeno due testimonianze pittoriche. Innanzitutto, le pitture murali, dipinte perlopiù a secco e quindi opera di pittori locali, riscoperte in una delle torri del castello vescovile di Losanna, raffiguranti otto alberi con scudi appesi, purtroppo illeggibili, sopra un velario (fig. 8)²⁰. Per quanto la città si trovasse al di fuori dei domini savoiani, la realizzazione delle pitture va ricondotta, grazie anche alla presenza di uno stemma al di sopra della finestra, alla committenza del vescovo Guglielmo di Challant, in carica dal 1406 al 1431, che attorno agli anni Venti diede avvio a nuovi lavori per terminare il castello di Losanna. Egli era membro della celebre famiglia valdostana, fratello di quel Bonifacio che fece realizzare le pitture del castello di Fénis di cui si è parlato all'inizio, nonché politicamente vicino al duca Amedeo VIII. Quest'ultimo era, infatti, intenzionato ad accrescere il suo potere sulla città sul lago Lemano promuovendo l'elezione di vescovi di famiglie a lui alleate come nel caso di Guglielmo di Challant, il quale, nonostante tutto, si dimostrò attento a mantenere l'autonomia della signoria vescovile su Losanna²¹.

Agli inizi degli anni Quaranta del XV secolo vanno invece fatti risalire gli affreschi della cosiddetta casa del Vicario a Pinerolo, ritrovati nel 2011,

condiviso da Emilio Champagne, che ringrazio. Il ciclo era già stato brevemente descritto dalla bibliografia, ma mai riprodotto (con l'eccezione di alcuni particolari del fregio in alto e della Madonna): A. Moretto, *Indagine aperta sugli affreschi del Canavese dal Romanico al primo Rinascimento*, Stabilimento tipo-litografico, Saluzzo 1973, pp. 74-76; E. Champagne, *Santi, Madonne e curiosità negli affreschi murali del Canavese*, «I Quaderni di Terra Mia», I, 2003, pp. 26-27; Debernardi 2019, p. 25. Il secondo ciclo, ancora in buona parte da liberare dall'intonaco e che credo inedito, decora una sala al pianterreno del castello medievale di Strambino (fig. 7). Esso è composto da alberi stilizzati (si intravede forse un pino) e da un fregio a grandi fiori a quattro petali (ringrazio Guido Marchetti San Martino di Muriaglio per avermi fatto accedere al palazzo di sua proprietà). È possibile che la decorazione fosse stata realizzata ad ornamento del «pallatio novo» di Gotofredo e dei fratelli dei conti San Martino, menzionato in un testamento del 1458 (*Testamenti chieresi del '400*, a cura di L. Barale, Diffusione immagine, Asti 2011, p. 458).

²⁰ B. Pradervand, *Les peintures du Moyen Âge et de la Renaissance*, in *Le Château Saint-Maire, Lausanne, XIVe-XXIe siècle*, a cura di B. Pradervand, Département des finances et des relations extérieures du Canton de Vaud, Lausanne 2019, pp. 68-71.

²¹ J.D. Morerod, *Challant, Guillaume de*, in *Dizionario storico della Svizzera*, versione aggiornata del 15 gennaio 2015: <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/018481/2015-01-15/> con bibliografia.



9. Pittore pinerolese, *Verziere, scene cortesi, animali e insegne araldiche*, 1440 circa. Pinerolo, casa “del Vicario”.

che sfruttano un modello decorativo tipico degli interni per ornare la facciata meridionale esterna all'altezza del secondo piano in elevato dell'edificio (fig. 9). Al centro si ritrova lo stemma, con insegne vescovili, della famiglia Romagnano. Il palazzo venne infatti costruito entro il 1441 su un terreno che nel 1437 il vescovo di Torino, Aimone di Romagnano, aveva affidato ai nipoti Antonio e Teodoro, a loro volta fratelli del successivo vescovo torinese a partire dal 1438, Ludovico²².

Nuovamente all'interno di un verziere su sfondo bianco, al di sopra di un velario, si ritrova sulla sinistra la raffigurazione di una partita a scacchi tra una donna (di cui si riesce ancora a percepire la capigliatura) e un uomo affiancato probabilmente da un altro personaggio, ora solo percettibili, mentre ai loro piedi è accucciato un ghepardo. Sulla destra un leone ammansito pare osservare una dama con in braccio un cagnolino, mentre alle sue spalle fa capolino un'altra donna con un cartiglio in mano, di cui si possono identificare solo le prime parole: «*Bon exemple*». Questa scena aveva inizialmente portato a credere che l'affresco pinerolese potesse raffigurare le vicende della Castellana di Vergy, in cui la virtuosa nipote del duca di Borgogna, per coltivare in segreto

²² Bonicatto, Fratini 2022, p. 43.

il suo amore con un valoroso cavaliere dello zio, soleva inviargli un cagnolino qualora fosse il momento propizio per un loro incontro segreto²³. Il gioco degli scacchi poteva forse rappresentare il momento in cui la duchessa di Borgogna, ignara dell'amore tra il giovane e la nipote di suo marito, tenta di sedurre l'uomo, come appare ad esempio negli affreschi di Palazzo Davanzati a Firenze²⁴. Tuttavia, la presenza di un terzo personaggio nella scena degli scacchi farebbe decadere tale ipotesi, lasciando aperto il problema dell'identificazione iconografica delle pitture pinerolesi.

Per tirare le somme, osservando nel complesso le manifestazioni dell'arte profana nell'area in esame, emerge come a partire dagli anni Venti e per i decenni successivi fino a poco oltre la metà del secolo, a fronte di una molteplicità di soggetti raffigurati, il modello del verziere su sfondo bianco costituisca il comune denominatore della quasi totalità degli esemplari profani nei territori sottoposti all'influenza sabauda (tra le rarissime eccezioni, per ora un paio, si ritrovano nel palazzo vescovile di Ivrea scene profane su uno sfondo di colore rosso, ma forse originariamente concepito come bianco)²⁵. Ciò potrebbe quindi indicare come alla base potesse ritrovarsi un modello particolarmente prestigioso, che possa aver dato avvio ad un così massiccio utilizzo da parte della nobiltà dell'arco alpino nord-occidentale. Verrebbe, quindi scontato identificarlo con gli affreschi di Manta, vertice assoluto della pittura di quest'area a queste date, da riconoscersi quale sforzo estremo di legittimazione ed esaltazione di Valerano e della sua stirpe, destinata ad avere un ruolo marginale nella conduzione del marchesato. Tuttavia, non è escluso che l'esemplare "zero" di questa fortunata tipologia decorativa possa essere identificato con un'altra decorazione, oggi perduta. Si pensi alla natura stessa del castello di Manta, un castello di un ramo cadetto di una dinastia che non doveva generare molte simpatie tra la nobiltà sabauda, e che in quegli anni aveva perso la propria indipendenza politica; una dimora, inoltre, che lo stesso Valerano, proprietario dell'edificio, utilizzò raramente per i suoi atti pubblici, preferendogli la casa sita nel borgo di Saluzzo²⁶. Per quanto rimanga solo un'ipotesi, non pare illogico immaginarsi quale capostipite di alto livello un modello presente in una delle residenze sabaude, purtroppo tutte perdute o rimaneggiate nei secoli successivi, come, ad esempio, il castello di Pinerolo,

²³ *La Castellana di Vergy*, a cura di G. Angeli, Salerno editore, Roma 1991.

²⁴ *Palazzo Davanzati a Firenze*, a cura di B. Teodori, Edifir, Firenze 2017.

²⁵ B. O. Gabrieli, *Giacomino da Ivrea. Dallo stile alla tecnica, storia di un pittore itinerante*, Officina Libreria, Roma 2023, pp. 88-91.

²⁶ Provero 2003, pp. 83-85.



10. Pittore del Piemonte occidentale, *Caccia all'unicorno*, 1460-1470. Cardé, castello, ala settentrionale, terzo piano in elevato.

capitale del principato Savoia-Acaia, che tra 1416 e 1418 venne decorato a più riprese da Giacomo Jaquerio e dal pavese Dux Aymo, poco prima dell'estinzione di quel ramo cadetto²⁷. Come ho avuto modo di sottolineare altrove, non è da escludere che le maestranze attive a Pinerolo, morto il principe Ludovico, trovassero nuove opportunità di lavoro proprio presso la Manta di Valerano, dove oltre agli affreschi molto jaqueriani del castello, anche le chiese del paese iniziarono a popolarsi di pitture che scaturiscono dal linguaggio del pittore torinese e in parte dallo stesso Dux Aymo²⁸.

L'importanza di questo modello nell'ambito della nobiltà filosabauda dovette poi sopravvivere ancora all'aprirsi della seconda metà del secolo, mantenendo quel sapore arcaico ed elegante che possedeva fin dalle prime testimonianze pittoriche note. Tra questi esemplari, il più significativo è senza

²⁷ In ultimo: S. Bonicatto, *La pittura a Pinerolo e nel suo territorio tra Trecento e primo Cinquecento*, in *Pinerolo. Mille anni di storia*, a cura di I. Manfredini, Centro studi Silvio Pellico, Ceresnasco 2022, I, pp. 211-212 con bibliografia.

²⁸ Id., *Intorno a Giacomo Jaquerio. Gli affreschi della Madonna del Ponte di Avigliana e alcune riflessioni sulla pittura tardogotica nel Piemonte nord-occidentale*, «Studi di Storia dell'Arte», XXXII, 2021, pp. 15-36.

dubbio testimoniato dagli affreschi, ancora da analizzare nel dettaglio, del castello di Cardé, sede principale dei Saluzzo di Cardé che, come detto, furono spesso ostili alla linea principale dei Saluzzo e, al contempo, alleati dei Savoia (fig. 10)²⁹.

Le decorazioni pittoriche, bisognose di un urgente restauro, ornano il secondo piano in elevato della parte più antica del castello, un tempo composto da due locali. Se l'ambiente occidentale risultava decorato con una serie di stemmi sabaudi accompagnati da lacci che formano nodi Savoia, la decorazione figurativa occupava buona parte del livello, a oriente, illuminato da quattro aperture realizzate probabilmente in contemporanea alle pitture. Nella fascia superiore si ritrovano gli stemmi e il motto dei Saluzzo di Cardé, accompagnati nuovamente dal nodo sabauda, affiancati da due putti affrontati con armi o strumenti musicali al di sopra di festoni. La modernità di queste figure induce a presumere una datazione già dentro la seconda metà del XV secolo, un dato confermato anche dall'abbigliamento degli uomini nelle scene che si sviluppano sulle pareti di fronte al verziere su sfondo bianco. Qui sono raffigurati diversi episodi in cui uomini con picche e lance, accompagnati da segugi e cani, sono impegnati a dare la caccia a diversi animali, tra cui l'orso. Purtroppo, l'innesto di una volta a botte all'altezza dei visi dei cacciatori ha portato all'irrimediabile perdita di una porzione importante delle pitture, tra cui gli stemmi appesi agli alberi. L'insieme delle cacce si concludeva con la raffigurazione della caccia all'unicorno, addomesticato dalla vergine sulla sinistra, a fianco della fontana al centro, mentre i giovani cacciatori, pronti ad assaltare la preda, sono raffigurati seminascosti sulla destra. Gli stemmi bipartiti sui due alberi non chiariscono purtroppo al momento il contesto della committenza degli affreschi: il primo presenta leggibile solo la parte di sinistra, identificabile con l'arma dei Saluzzo di Cardé, mentre il secondo celebra un'unione tra un Saluzzo di Cardé e una Cacherano, famiglia di origine astigiana ma ben radicata nell'area Pinerolese³⁰.

²⁹ Risulta emblematico segnalare come, nel corso del XIV e XV secolo, furono i Savoia-Acaia e i Savoia a investire ufficialmente i Cardé del loro feudo: Savio, s.d. (post 1922). Sul castello: S. Beltramo, *Il Marchesato di Saluzzo tra Gotico e Rinascimento. Architettura, città, committenti*, Viella, Roma 2015, pp. 307-309. Ringrazio il proprietario del castello, Silvano Ramello, per avermi più volte accompagnato a visitare la sala dipinta e per il materiale condiviso. La porzione del castello con le pitture è ora concessa in comodato al Comune di Cardé.

³⁰ Le fonti ricordano un'unione matrimoniale tra le due famiglie, ma già nel Cinquecento e tra un Cacherano (Giovanni Bartolomeo) e una Saluzzo di Cardé (Giovanna), legame che, nel caso, imporrebbe uno stemma invertito rispetto a quello rappresentato (Passerini 1873, tav. 17; A. Manno, *Il Patriziato subalpino*, III, p. 80 dattiloscritto consultabile online: <https://vivant.it/manno>).

In ogni caso, merita di essere sottolineato il valore di questo ritrovamento, in quanto rara testimonianza di una sala dedicata alle cacce, iconografia attestata a più riprese all'interno delle dimore signorili tardomedievali, a partire dal celebre esemplare perduto presso il castello di Pavia³¹. Senza voler fantasticare su possibili legami e riflessi tra il ciclo visconteo e quello di Cardé, va comunque tenuto a mente come i Saluzzo di Cardé avessero intrattenuto stretti rapporti con i Visconti, a partire dal suo primo esponente Manfredo (che risiedette per lungo tempo alla corte viscontea a Milano) e dai suoi figli, come Antonio, arcivescovo di Milano dal 1380 al 1401 al momento dell'inizio della costruzione del duomo; un legame con i signori di Milano che si riflette anche nella scelta dei nomi dei vari membri della famiglia, nel cui elenco compaiono spesso dei Galeazzo o Gian Galeazzo³².

Al di là di queste ipotesi, seppur dalla difficoltosa analisi delle pitture di Cardé, che godono di un'attribuzione al Maestro delle volte di Elva che non convince appieno e che andrà valutata dopo i restauri³³, emerge un dato significativo: a fronte della modernità di alcuni particolari (quali i putti o la foggia della fontana) e in anni in cui anche artisti meno dotati non avevano problemi a creare sfondi con paesaggi o città, a Cardé il pittore ricrea sulla parete delle scene e un verziere collocati in uno spazio bidimensionale, privo di profondità. La sensazione è che in questo caso tale ostentata e ricercata arcaicità rispondesse in qualche modo ad una volontà di riallacciarsi ad una tradizione iconografica che, nel corso della prima metà del Quattrocento, aveva fortemente connotato il decoro interno delle dimore della nobiltà filo-sabauda, quali erano appunto i Saluzzo di Cardé.

Da questa indagine, emerge quindi come il tema del verziere e dell'utilizzo dello sfondo bianco, due soluzioni ben attestate nella pittura profana già nei secoli precedenti, diventi, a partire dal 1420 circa, praticamente il solo modello decorativo per le dimore profane dei territori sotto l'influenza più

³¹ Sul tema vedi: R. Delmoro, *Per gli affreschi perduti della «salla grande dale caze» del castello Visconteo di Pavia: modelli decorativi del tardo Trecento*, «Arte Lombarda», CXLVI-CXLVIII, 2006, 1/3, pp. 63-72. Sul castello pavese e sulle sue decorazioni si vedano: D. Vicini, *Pitture del Trecento nel castello visconteo di Pavia*, in *Lombardia gotica e tardogotica*, a cura di M. Rossi, Skira, Milano 2005, pp. 175-187; C. Cairati, *Pavia viscontea. Il castello tra Galeazzo II e Giangaleazzo (1359-1402)*, Scalpenti, Milano 2021.

³² Per sintesi si rimanda nuovamente a: Passerini 1873, tavv. XVI-XVII. Cfr. anche l'utilissima analisi di: A. Cadili, *Saluzzo, Antonio da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIX, 2017, pp. 766-769.

³³ M. Bartoletti, *Pittura nel secondo Quattrocento tra tradizioni novità*, in *Arte nel territorio della Diocesi di Saluzzo*, a cura di R. Allemano, S. Damiano, G. Galante Garrone, L'artistica editrice, Savigliano 2008, pp. 186.

o meno diretta della dinastia sabauda. Una diffusione che giustifica, quindi, l'ipotesi che tale soluzione decorativa fosse divenuta ormai identitaria dell'aristocrazia rurale e cittadina dell'arco alpino occidentale, in qualche modo parallelamente a quello che doveva accadere nella vicina area lombarda (che comprendeva anche parte del Piemonte), in cui si prediligeva lo sfondo rosso, colore che nell'area qui indagata comparirà, come visto, solo in un esemplare nel Palazzo Vescovile di Ivrea, non a caso tra le città maggiormente aperte alle infiltrazioni dell'arte lombarda³⁴. Ci si augura che nuovi ritrovamenti, magari in residenze di personaggi più illustri, e uno studio più analitico delle singole manifestazioni possano portare nuovi dati utili allo studio della pittura profana lungo l'arco alpino occidentale, in particolare per confermare l'origine della fortuna di questa soluzione pittorica del verziere su sfondo bianco. Origine che, analogamente a quanto è stato di recente sottolineato per l'area lombarda, va probabilmente ricercata in un illustre capostipite, che potrebbe facilmente essere riconosciuto negli affreschi di Manta, ma che non è escluso possa essere identificato con le pitture, immediatamente precedenti, del perduto castello di Pinerolo.

³⁴ Sugli affreschi lombardi si vede il recente articolo: C. Valli, *Un «cielo rovente»: il fondo rosso negli affreschi figurativi lombardi del XV secolo*, «Arte Lombarda», CXCIV, 2022, 1, pp. 5-15.