POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Carlo Musso. Plastica ornamentale e decorazione tra architettura e città

Original
Carlo Musso. Plastica ornamentale e decorazione tra architettura e città / Bodrato, E., Devoti, C., Dutto, E.. - ELETTRONICO. - APRinMostra/2:(2025), pp. 1-262.

Availability:
This version is available at: 11583/3005645 since: 2025-12-05T10:20:33Z

Publisher:
Edizioni del Politecnico di Torino

Published
DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

26 November 2026

APRIin MOSTRA 2

Carlo Musso

Plastica ornamentale e decorazione tra architettura e città



a cura di

Enrica Bodrato, Chiara Devoti, Esteve Dutto

DISTAPRI Archivi Professionali e della Ricerca
Politecnico di Torino 1859
Politecnico di Torino UNIVERSITÀ DI TORINO
DIST DIPARTIMENTO INTERATENEO DI SCIENZE PROGETTO E POLITICHE DEL TERRITORIO

APRlin
MOSTRA 2

APRI in MOSTRA
Collana degli Archivi Professionali e della Ricerca - n. 2

Direttori della collana
Enrica Bodrato, Chiara Devoti

1. GIULIA BELTRAMO, ENRICA BODRATO, CHIARA DEVOTI (a cura di), *Placido Mossello. Progetti di decorazione*, Edizioni del Politecnico di Torino, Torino 2023.
2. ENRICA BODRATO, CHIARA DEVOTI, ESTEVE DUTTO (a cura di), *Carlo Musso. Plastica ornamentale e decorazione tra architettura e città*, Edizioni del Politecnico di Torino, Torino 2025.

APRIin MOSTRA 2

Carlo Musso
Plastica ornamentale e decorazione tra architettura e città

a cura di

Enrica Bodrato, Chiara Devoti, Esteve Dutto

DISTAPRI Archivi Professionali e della Ricerca

Politecnico di Torino

Politecnico di Torino UNIVERSITÀ DI TORINO

DIST DIPARTIMENTO INTERATENEO DI SCIENZE PROGETTO E POLITICHE DEL TERRITORIO

Curatori del volume
Enrica Bodrato, Chiara Devoti, Esteve Dutto

Disegni, documenti e fotografie dal Fondo Musso Clemente
DIST-APRi | Archivi professionali e della ricerca
responsabile tecnico Enrica Bodrato
responsabile scientifico Chiara Devoti

Catalogo della mostra promossa da
DIST | Politecnico di Torino
direttore Andrea Bocco

Autorizzazioni
Le immagini pubblicate appartengono a DIST_APRi; in caso di appartenenza ad altri Enti di conservazione sono state soggette a comunicazione del proposito di pubblicare, come da circolare n. 33 del 7 settembre 2017 della Direzione Generale Archivi del Ministero della Cultura.
Le fotografie all'interno dei singoli contributi sono degli Autori, ove non differentemente indicato.

I curatori ringraziano Enti pubblici e privati, proprietari e colleghi per la loro generosa disponibilità.

Volume edito a chiusura della mostra *Carlo Musso. Plastica ornamentale e decorazione* allestita presso il Politecnico di Torino, DIST, Castello del Valentino, manica sud, dicembre 2024 - giugno 2025

Ideazione grafica
Giulia Beltramo, Esteve Dutto
Composizione
Luisa Montobbio

In copertina
Carlo Musso, [Pietro Fenoglio], Bozzetto del padiglione Martini & Rossi, s.d. [1910]. Matita e acquerello su carta, DIST-APRi, MC 73.
Gli antiporta dei saggi documentano alcuni bozzetti tratti da una selezione di progetti di decorazione non identificati (MC 75, 75bis, 266, 269).

ISBN: 979-12-81583-17-7
Edizioni del Politecnico di Torino - 2025

Distribuito con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale
Licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Indice

Presentazione p. 9
Andrea Bocco

Prefazione p. 11
Chiara Devoti

Le botteghe di Carlo Musso e la loro eredità documentaria p. 15
Enrica Bodrato, Chiara Devoti, Esteve Dutto

Saggi e schede

Antefatti e nuove sensibilità alla corte di Torino: un riflesso nello specchio del fondo Carlo Musso p. 33
Esteve Dutto

Placido Mossello e la committenza di S.A.R. il principe Tommaso di Savoia-Genova (E.D.) p. 41

Una conoscenza capillare. Riferimenti d'arte e stilemi tra le carte del fondo Carlo Musso (E.D.) p. 47

Documenti, progetti e interventi per il Castello del Valentino dal fondo Carlo Musso (M.V.C.) p. 53

Il lavoro di bottega. Ricette, materiali e tecniche p. 71
Enrica Bodrato, Esteve Dutto

Modelli e maquettes *come repertorio tangibile* p. 81
Enrica Bodrato, Esteve Dutto

Riferimenti "palagiani" per i *Camini Fumaroli* ai Murazzi del Po (E.D.) p. 95

Il modello in gesso della Sacra di San Michele tra rovina e ricostruzione (E.D.) p. 101

Un pantheon sabaudo sulla vetta del monte Pirchiriano. Le *maquettes* per i sarcofagi di Casa Savoia alla Sacra di San Michele (E.D.) p. 105

Plastica ornamentale: un linguaggio politico. I trionfi da tavola per le nozze d'argento di Umberto I e Margherita di Savoia e per le nozze «Savoia-Orléans» p. 109
Esteve Dutto

La decorazione tra celebrazione nobiliare ed esiti antiquari: la sala da pranzo di Palazzo Reale a Torino e lo scalone di Palazzo Ferrero della Marmora a Biella p. 119
Esteve Dutto

Lo stile per emulare la corte e fissare lo status *raggiunto. La decorazione del salone e del* fumoir *di Palazzo Balbi Raggio a Genova e la Sala Dorata della palazzina Marone Cinzano a Torino* p. 133
Esteve Dutto

Tra esposizioni e industria. Artisti e committenti protagonisti dello slancio economico p. 145
Esteve Dutto

La metamorfosi dello stile per la committenza Agnelli tra Villar Perosa e Torino (E.D.) p. 151

La committenza Dellachà a Torino. Decorazione e ornato tra storicismo e rinnovamento (E.D.) p. 157

La Fontana dei Mesi nel parco del Valentino a Torino: due bozzetti inediti (E.B.) p. 167

Modellare la decorazione effimera. Il chiosco Martini & Rossi all'Esposizione di Torino del 1911 (E.C.) p. 173

Rinnovo di stile ed esposizioni: la casa Lattes a Torino (E.D.) p. 177

Un leone ai tuoi piedi, un drappo per ammantare il tuo giaciglio, una vestale orante... Temi, modelli, stilemi nell'arte funeraria di Carlo Musso p. 187
Chiara Devoti

«[...] a maggior gloria della Religione»: modelli e disegni per l'architettura sacra tra le carte di Carlo Musso p. 223
Elena Gianasso

La chiesa dell'Istituto della Sacra Famiglia di Savigliano (E.G.) p. 243

La bottega dei fratelli Musso al santuario di Montà d'Alba tra scultura e devozione (G.B.) p. 253

Schede di approfondimento di:

E.B. Enrica Bodrato
G.B. Giosuè Bronzino
E.C. Erica Casareto
M.V.C. Maria Vittoria Cattaneo
E.D. Esteve Dutto
E.G. Elena Gianasso

Presentazione

Andrea Bocco
Direttore DIST

È con rinnovata soddisfazione che presento il secondo volume della collana *APRi in Mostra*, esisto dell'iniziativa di disseminazione culturale avviata un anno fa da DIST-APRi, la nostra sezione di archivi dipartimentali, e sono grato alle curatrici della serie per la continuità che hanno saputo dare alle attività espositive organizzate nella manica sud del Castello del Valentino.
Nella presentazione al precedente volume avevo segnalato il valore di quell'acronimo APRi, che così fortemente richiama al concetto di aprire le porte, liberare le carte, farle respirare, lasciare che narrino le loro storie. Ritorno su questo valore rimarcando come la collana mostri, non solo nel suo titolo, ma nella serie delle pubblicazioni, il peso culturale del ricco lascito documentario del quale siamo custodi e che abbiamo il dovere di condividere con la comunità accademica e con la società in generale.
L'ottimo esito dell'inaugurazione della mostra, con visita guidata da parte dei curatori (ora anche del volume) Enrica Bodrato, Chiara Devoti ed Esteve Dutto, in occasione di *Archivissima* rende peraltro l'evidenza del richiamo che questo genere di iniziative sa avere.
I disegni del fondo *Musso-Clemente*, nella loro straordinaria qualità grafica, nel loro essere testimonianza di un'epoca, espressione del gusto ed emblema della capacità tecnica delle botteghe artigiane torinesi, offrono materiale apparentemente inesauribile e d'impatto ineguagliabile: ma se non si organizzassero mostre e non si curassero cataloghi, questo patrimonio rimarrebbe noto solo entro la ristretta cerchia dei *connaisseurs*. E sarebbe un vero peccato, perché dietro alle carte si annida anche la vicenda personale dei protagonisti, a cominciare proprio da Carlo Musso, sul quale si incentra il presente catalogo. Musso era genero di quel Placido Mossello, maestro riconosciuto della decorazione del secondo Ottocento,

al quale era stata dedicata la mostra precedente, e di Daria Barelli, che proveniva a sua volta da una famiglia di capaci capimastri; ed era socio di Francesco Papotti, altro esponente di rilievo delle cosiddette "botteghe d'arte", versatissimo nella plasticatura e dal saldo spirito imprenditoriale tanto che fondò tre diverse ditte.
Come sempre, inoltre, la mostra costituisce anche l'occasione per il riordino e lo studio sistematico del fondo che era stato oggetto di un primo inventario, ma che non aveva potuto essere sondato che per limitati assaggi: rimando al contributo di Enrica Bodrato per i dettagli. All'epoca, non tutti i disegni avevano potuto essere riconosciuti, alimentando la consistenza della cosiddetta "miscellanea". La tesi di specializzazione del più giovane dei tre curatori, Esteve Dutto, ha permesso di dedicare la giusta attenzione ad aspetti in precedenza sfuggiti, sfilando dalla miscellanea un centinaio di documenti, tra cui disegni, bozzetti e fototipi, ora ricondotti alla relativa commessa e datazione, offrendo agli esperti nuovo materiale documentario sul quale proseguire le ricerche. Si tratta di sinergie virtuose, alle quali il Dipartimento guarda con compiacimento e che confermano le scelte programmatiche, legate al riordino dei laboratori, dalle quali è scaturita la sezione archivistica di APRi.
Ben più esteso, in termini di pagine, del precedente, il catalogo dedicato a Carlo Musso trova analoga collocazione sia nel sito del DIST, sia nella sezione dedicata alle collezioni storiche del portale del Politecnico di Torino, sempre nella modalità *open access* per garantirne la massima fruibilità, continuando quel programma di apertura dal quale ho avviato questa breve presentazione.

Prefazione

Chiara Devoti
Referente per gli Archivi e le Collezioni storico-scientifiche dell'Ateneo

Molto è già stato detto sulla ricchezza del *fondo Musso-Clemente* conservato presso DIST-APRi, la sezione archivistica del Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, al quale ho il piacere di appartenere. Tuttavia, mi preme sottolineare come il suo studio ormai più che decennale offra sempre nuove "scoperte" e contribuisca a delineare la vastità dei campi d'azione di una ditta che dalla metà del XIX – prima con la denominazione *Fratelli Mossello*, poi mutata in *Musso fratelli e Papotti Francesco*, indi in *Carlo Musso*, della quale l'architetto Giovanni Clemente sarà l'ultimo esponente sino alla cessazione dell'attività il 27 giugno 1936 – ha saputo seguire, assecondare, a tratti dirigere, le scelte di una clientela vasta, di certo prestigio, dalla Casa Reale, servita in particolare ancora dal capostipite Placido Mossello (al quale è stato dedicato il primo volume di questa collana), alla ricca borghesia imprenditoriale con la quale si rapporta soprattutto Carlo Musso, alla classe media e alla componente ecclesiastica, servita con devozione da Carlo e da Giovanni Clemente. Dall'architettura di palazzi e ville, a quella religiosa di chiese e santuari, sino a quella memoriale di sepolcri e mausolei, la competenza della ditta (anche se mutano le denominazioni è alla continuità e alla lunga fama che la committenza guarda per le proprie commesse) non appare mai messa in discussione e sa offrire la soluzione migliore per ogni esigenza.
Lo "scavo" nel fondo è sempre appassionante, arricchente, un lavoro di "bottega" al pari di quello della ditta indagata, che ci aveva visti nel precedente volume in assetto tutto al femminile (la responsabile degli archivi di Ateneo e di DIST-APRi Enrica Bodrato, Giulia Beltramo, specialista in Beni architettonici e del paesaggio, e la scrivente, all'epoca non ancora

referente per archivi e collezioni), e ora ci ripresenta con la presenza di un diverso specialista (Esteve Dutto), ma che si muove con la stessa curiosità di partenza, alla quale la compente maschile ha aggiunto una acribia identificativa di certo valore, contribuendo alla estrazione dalle varie cartelle della "miscellanea" di decine e decine di disegni, fotografie, carte, per ricollocarle secondo committenza, architetture e progetti decorativi definiti, chiaramente identificabili.
Non meno oggetto di soddisfazione la parallela costruzione di una vera e propria "rete" di relazioni, che ha messo il gruppo di ricerca in contatto con altri archivi (a cominciare ovviamente dal rinsaldare i rapporti con i principali luoghi di conservazione torinesi, l'Archivio di Stato e l'Archivio Storico della Città di Torino), enti di conservazione e prestigiose istituzioni (la Direzione della Villa Reale di Monza e le Collezioni del Quirinale sono state contattate nell'infruttuoso tentativo di comprendere quale sorte fosse toccata ai monumentali centri tavola dei quali il



I curatori della mostra dedicata a Carlo Musso e allestita nella manica lunga del DIST in fase di montaggio, dicembre 2024 (foto Michele De Chiaro).





Allestimento e inaugurazione della mostra documentaria dal fondo Musso Clemente, dal titolo *Carlo Musso. Plastica ornamentale e decorazione*, a cura di Enrica Bodrato, Chiara Devoti, Esteve Dutto, manica lunga del DIST, 19 dicembre 2024-21 giugno 2025 (foto di Michele De Chiaro, 2024).

nostro fondo conservava decine di schizzi, fotografie di bozzetti e pure scatti della composizione eseguita), ricercatori universitari impegnati nella ricomposizione della committenza imprenditoriale (in particolare nel contesto Genovese), atelier artistici ancora in attività e in qualche misura eredi della competenza dei Musso (la torinese ditta Montanaro), proprietari storici di edifici progettati da esponenti di primo rilievo della cultura architettonica *fin-de-siècle* e decorati con evidente maestria da Mossello, Musso, Papotti, ottenendone una larga disponibilità e un non meno evidente entusiasmo per i traguardi conoscitivi raggiunti. In questa direzione, in particolare, va annotata la rilevanza della donazione da parte di Lorenzo Della Chà di una sezione non piccola dell'archivio familiare, relativa alle commesse in Torino, che va a completare la sezione presente in APRi e ad arricchire le nostre collezioni. Questa volta come referente non posso non guardare a questo conferimento come a una dimostrazione del valore del lavoro svolto dal Politecnico per la conservazione della traccia archivistica di una componente troppo spesso relegata alla sola

dimensione della decorazione – e non poi così di rado considerata alle stregua delle «buone cose di pessimo gusto» di gozzaniana memoria – mentre viceversa ha contribuito in modo determinante a un'immagine ben definita, e prontamente riconoscibile, della città.
Mestieri d'arte e d'architettura – come titolava il primo contributo del 2011 che per la prima volta presentava il fondo, da poco acquisito e riordinato, e che ancora si conferma il *vademecum* per la sua consultazione – ma anche e soprattutto bussole interpretative per leggere il sottile affermarsi di un gusto che coincide anche con un cambio di passo nella classe dirigente, con le esigenze d'immagine di un'imprenditoria tanto sfacciatamente ricca quanto in cerca di modelli di riferimento, infine ancora di una competenza tecnica estrema, raffinata e varia, che resta emblema alto di un'epoca. A questa ci siamo rivolti con la giusta deferenza accompagnata da un'estesa curiosità, che abbiamo tentato di condividere con la mostra organizzata nella manica lunga del Dipartimento al Castello del Valentino, e che ora offriamo alla lettura, sperando di superare la soglia manzoniana dei «venti lettori».

Le botteghe di Carlo Musso e la loro eredità documentaria

Enrica Bodrato, Chiara Devoti, Esteve Dutto[1]

1. Carlo Musso e la nascita di una bottega di decorazione

Scultore e plasticatore diplomatosi presso la Regia Accademia Albertina di Torino, Carlo Bartolomeo Musso (fig. 1) nasce a Rivara Canavese nel 1863 da Paolo Michele, commerciante, ed Emilia Valletti, sposata da Paolo in seconde nozze dopo la morte della prima moglie Carolina Bertoldo dalla quale aveva già cinque figlie/i: primogenito Giuseppe Bartolomeo Musso, quattordici anni più anziano del fratello Carlo e già avviato, insieme al cugino Giuseppe Copperi, agli studi di geometra e alla pratica di impresa sotto la guida del comune zio Domenico Tealdi, noto impresario edile[2]. Carlo cresce dunque nel paese di Rivara frequentato a partire dal 1862 da pittori paesaggisti e artisti riuniti intorno al cenacolo noto con il nome di *Scuola di Rivara,* in una famiglia con esponenti attivi nel mondo della costruzione[3].

[1] Il presente contributo è frutto di una discussione serrata – e appassionante – tra gli autori in fase di studio delle carte del fondo *Musso-Clemente* in DIST-APRi e di organizzazione della mostra. In particolare, tuttavia, i capi 1 e 2 sono di Enrica Bodrato, il 3 di Esteve Dutto, i 4 e 5 di Chiara Devoti.

[2] Per maggiori dettagli biografici sui membri delle famiglie Musso, Copperi, Tealdi e sulle ditte *Fratelli Musso e Papotti Francesco* e *Carlo Musso* si rimanda a: Enrica Bodrato, Antonella Perin, Costanza Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso-Clemente 1886-1974*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2011.

[3] Tra i frequentatori del cenacolo di Rivara il pittore Giovanni Battista Beroggio (1856-1948) marito di Paola Teresa Musso, sorella di Carlo (https://collezionistoriche.polito.it/it/entita/313-beroggio-giovanni-battista-pittore-1856-1948 (gennaio 2025) e il pittore

La frequenza dell'Accademia Albertina dal 1878 al 1882 è per Carlo l'occasione per trasferirsi a Torino dove, pochi anni dopo il diploma, nel 1886, insieme al fratello Secondo Domenico (1861-1901) di cui non è nota la formazione scolastica e professionale, avvia la ditta di decorazione *Musso fratelli e Papotti Francesco*, con sede a Torino in corso Vinzaglio[4]. Il terzo socio, più anziano, è il plasticatore Francesco Papotti (1842-1915), legato al pittore e decoratore Placido Mossello, suocero dei due fratelli Musso che ne sposano le figlie, Luigia e Romana, l'8 dicembre dello stesso anno[5] (fig. 2).

L'inventario delle carte riferibili alla ditta Musso e Papotti evidenzia come le prime commesse documentate riguardino la realizzazione di monumenti funebri[6], oggetti d'arredo (trionfi da tavola), apparati effimeri, fontane e portali monumentali (Regio Arsenale di Torino), e mettano così in evidenza le abilità scultoree e il ruolo di Carlo Musso nell'impresa, unico socio con formazione accademica. Solo in un secondo momento si intensificano, fino a diventare prevalenti, gli incarichi di decorazione plastica di ambienti e facciate, anche attraverso la realizzazione di elementi in pietra artificiale.

Le committenze attingono inizialmente alla vasta rete di contatti di Placido Mossello, il quale, cessata l'attività, cede ai giovani generi il patrimonio di relazioni costruito prima in collaborazione con i fratelli Domenico e Carlo – ditta *Fratelli Mossello* – poi in proprio, al servizio della Casa Reale, della nobiltà e della nuova borghesia imprenditoriale in ascesa.

e decoratore Placido Mossello (1835-1894) del quale Carlo e il fratello Secondo sposano le figlie Luigia e Romana nel 1886.

4 Nel 1909 la ditta cambia ragione sociale in ditta *Carlo Musso*, a titolarità unica, rimanendo attiva fino al 1936.

5 Per maggiori dettagli sulla figura e l'attività di Placido Mossello si rimanda a: Giulia Beltramo, Enrica Bodrato, Chiara Devoti (a cura di), *Placido Mossello. Progetti di decorazione*, Edizioni del Politecnico di Torino, Torino 2023. Consultabile online: https://www.dist.polito.it/content/download/1264/9196/file/PlacidoMosselloProgettiDiDecorazione_web%202.pdf (gennaio 2025) e Antonella Perin, *Placido Mossello e la sua attività di decorazione* in E. Bodrato, A. Perin, C. Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura* cit., pp. 33-38.

6 Vedasi il contributo di Chiara Devoti, *Un leone ai tuoi piedi, un drappo per ammantare il tuo giaciglio* [...], in questo volume.



Fig. 1_Ritratto di Carlo Bartolomeo Musso, foto Lovazzano, Torino, s.d. Positivo fotografico su cartoncino, MC 431.



Fig. 2_Secondo e Carlo Musso con Francesco Papotti fotografati davanti al leone monumentale esposto alla I Esposizione Italiana di Architettura, Torino, 1890. Positivo fotografico all'albumina su cartoncino, 1890, MC 386.

Bene esemplificano la commistione tra modellazione scultorea e committenza ereditata da Mossello i bozzetti per quattro trionfi da tavola cesellati in argento, tre dei quali sicuramente realizzati, come testimoniato dalle fotografie, recanti lo stemma di Casa Savoia[7], nonché la realizzazione di apparati effimeri, tra i quali si citano: 145 grandi anfore portafiori in stile Luigi XV, sorrette da putti e ornate di fregi e ghirlande di fiori e di frutta, disposte sotto i portici di via Po, l'11 settembre 1888, in occasione della *Festa dei fiori* organizzata per festeggiare le nozze tra Amedeo Savoia-Aosta e Maria Letizia Bonaparte[8] e la statua in gesso di un genio alato, simbolo delle società remiere di Torino, nell'atto di porgere un mazzo di gigli. La scultura è collocata su una barca allegorica in occasione della festa notturna sul Po, organizzata dai canottieri nel luglio del 1895 per rendere omaggio agli sposi Emanuele Filiberto duca d'Aosta ed Elena d'Orléans[9].

La partecipazione della ditta, in quegli stessi anni, alle numerose esposizioni nazionali e internazionali di Torino (1890, 1892, 1911) e Parigi (1902), tanto con l'allestimento di un proprio spazio espositivo, tanto con il coinvolgimento nella decorazione dei padiglioni, è uno degli strumenti utilizzati per affermare il proprio saper fare tra i possibili committenti e i professionisti del settore con i quali Carlo Musso instaura rapporti di collaborazione e reciproca fiducia, frequentemente destinati a protrarsi nel tempo. Un altro strumento di diffusione delle proprie abilità e dei modelli è l'uso consapevole del mezzo fotografico per documentare le realizzazioni e il lavoro di bottega, che giunge a concretizzarsi nella pubblicazione dei volumi *Plastica Ornamentale*, edita in tre serie a Torino per i tipi di Molfese, poi di Charvet-Grassi, veri e propri repertori di modelli decorativi realizzati e realizzabili.

La ditta *Carlo Musso* cessa l'attività il 27 giugno 1936, a pochi mesi dalla morte del titolare. Ne cura la chiusura l'architetto Giovanni Clemente (1884-1973), direttore della ditta e genero di Carlo Musso. Dai libri paga[10]

7 Vedasi il contributo di Esteve Dutto, *Plastica ornamentale: un linguaggio politico. I trionfi da tavola per le nozze d'argento di Umberto I e Margherita di Savoia* [...], in questo volume.

8 «Gazzetta del Popolo», XXXXI (1888), n.250, 6 settembre, p. 3.

9 «Gazzetta del Popolo», XXXXVIII (1895), n.196, 16-17 luglio, p. 4.

10 DIST-APRi, Libro paga MC 353.

risultano ancora in servizio sette dipendenti: quattro apprendisti, un manovale stuccatore, uno stuccatore e uno stuccatore modellatore: il giovane Giovanni Montanaro, che avvierà un atelier in proprio, ancora in attività e oggi diretto dal figlio, che conserva il sapere tecnico e alcuni reperti e modelli provenienti dalla ditta Musso.

2. Il complesso archivistico

Il complesso archivistico *Musso Clemente*, dai nomi delle famiglie donatrici a cui appartengono i soggetti produttori[11], è conservato al Politecnico di Torino presso DIST APRi-Archivi Professionali e della Ricerca del Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, dal 1989. Il *corpus* documentario, unitamente a una piccola biblioteca di 153 titoli, era conservato presso lo studio professionale dell'ingegner Paolo Musso (1887-1981)[12], in via Avogadro a Torino, e documenta l'attività professionale dello stesso Paolo Musso, delle due ditte di decorazione del padre Carlo (1863-1935), scultore e plasticatore, l'attività dell'architetto Giovanni Clemente (1884-1973)[13], cognato di Paolo e genero di Carlo Musso, nonché tracce di altri professionisti, della decorazione e della costruzione, legati ai soggetti produttori principali da vincoli di parentela. Tra loro il pittore Placido Mossello (1835-1894), nonno di Paolo e suocero di Carlo Musso, capostipite di questa "dinastia" di decoratori e progettisti[14].

[11] La donazione avviene da parte delle sorelle Maria Grazia e Carla Clemente, figlie di Giovanni Clemente, d'intesa con i familiari. Dopo alcuni anni l'architetto Paolo Chicco, figlio di Maria Grazia Clemente, integra la donazione con un ulteriore nucleo di disegni su lucido del nonno Giovanni Clemente, che conservava nel proprio studio.

[12] Paolo Musso, nato a Torino nel 1887, si laurea al Regio Politecnico di Torino nel 1913 avviando, dopo la partecipazione alla prima Guerra Mondiale, uno studio tecnico professionale che condurrà fino al 1974.

[13] Giovanni Clemente, nato a Sassari nel 1884 e diplomato presso il Regio Museo Artistico Industriale di Roma, si trasferisce a Torino nel 1903 per iscriversi al corso superiore di *Ornato* della Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri. Nel febbraio 1905, ottenuto il diploma di abilitazione all'insegnamento artistico industriale, abbandona gli studi per dedicarsi all'insegnamento presso il Liceo Artistico della Regia Accademia Albertina, titolare della cattedra di *Ornato Modellato*. Affianca all'insegnamento l'attività di decoratore presso la ditta Carlo Musso di cui diviene direttore nel 1928. Nel 1911 sposa Daria Musso (1890-1967), figlia di Carlo.

[14] Placido Ludovico Mossello, nato a Montà d'Alba nel 1835, partecipa all'attività dei fratelli maggiori Domenico e Carlo riuniti nella ditta di decorazione *Fratelli Mossello Pittori*,

Dopo la donazione, i testi a stampa sono rapidamente catalogati e resi disponibili alla consultazione presso la biblioteca di *Storia e analisi dell'architettura e degli insediamenti*, mentre il disordine in cui versano disegni, bozzetti, manoscritti e fototipi, richiede tempi più lunghi prima di giungere alla corretta identificazione di tutti i soggetti coinvolti e all'attribuzione dei documenti all'attività di ciascuno. Il lavoro parte con una prima parziale schedatura[15], ma è solo nel 2006 che, grazie a un finanziamento triennale della Regione Piemonte - Settore Biblioteche, Archivi e Istituti culturali, il progetto di riordino e inventariazione del complesso archivistico può svilupparsi fino a giungere al completo riordino delle carte, alla loro quantificazione e alla stesura e pubblicazione, a stampa e online, sulle pagine di *Guarini Archivi web*, dell'inventario preceduto da saggi critici e da schede di approfondimento[16]. Nonostante la complessità della ricerca, che ha richiesto il costante confronto con fonti archiviste esterne all'archivio e un serrato incrocio dei dati desumibili dalle differenti tipologie documentarie di cui il complesso è formato, capaci, se correttamente messi in relazione, di integrarsi e completarsi a vicenda[17], il risultato raggiunto nel 2011 con la pubblicazione dell'inventario è stato solo un primo passo necessario a consentire l'apertura dell'archivio alla consultazione. Sebbene, infatti, abbiano cominciato a emergere le relazioni tra i soggetti produttori e la committenza e la collaborazione con altri professionisti del progetto, molto rimaneva da esplorare e un gran numero di bozzetti e fotografie, non identificati, giaceva in corpose cartelle di miscellanea[18].

fino al 1877 quando, a seguito della morte di entrambi, prosegue l'attività in autonomia. G. Beltramo, E. Bodrato, C. Devoti (a cura di), *Placido Mossello. Progetti di decorazione* cit.

15 Schedatura condotta da Laura Guardamagna e Margherita Sassone.

16 Il progetto, coordinato e diretto da chi scrive e sostenuto dall'allora Direttore del Dipartimento Casa-città, professoressa Costanza Roggero, ha coinvolto il dottore di ricerca e architetto Antonella Perin, gli archivisti Nicoletta Fiorio Plà e Claudio Caschino, il fotografo Dino Capodiferro, il tirocinante Vito Gurreri. Gli esiti e l'inventario sono pubblicati in E. Bodrato, A. Perin, C. Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura* cit., pp. 165-236. L'inventario, aggiornato, è consultabile online all'indirizzo https://collezionistoriche.polito.it (gennaio 2025)

17 Enrica Bodrato, Silvia Vecchini, *Tracing stories out of disorder*, in «Archivio», I (2017), 01, pp. 46-55.

18 Organizzato in tre fondi e due sub fondi, l'archivio conta circa 13.000 bozzetti e tavole grafiche, 1792 positivi fotografici, 384 negativi su lastra di vetro e 58 fascicoli di carteggio.

Alcune ricerche puntuali, rese possibili dall'apertura alla consultazione, e condotte, dal 2011, da ricercatori interni ed esterni al Politecnico di Torino, ha indagato singoli progetti consentendo in qualche caso di riconoscere, estrarre dalla miscellanea e ricollocare bozzetti di apparati decorativi fino a quel momento non identificati[19]. È tuttavia a partire dalla collaborazione con la Scuola di Specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio del Politecnico di Torino, avviata nel 2022, che è stato possibile revisionare l'intero inventario. Una tesi di specializzazione, discussa da Esteve Dutto nel dicembre 2024[20], ha ripercorso in particolare il fondo Carlo Musso e ha permesso, insieme alla realizzazione della mostra e del catalogo, la ricollocazione di circa 120 bozzetti estratti dalla miscellanea. Sono emersi interventi in importanti cantieri, ancora non identificati, e numerosi bozzetti sono stati riconosciuti appartenere a progetti decorativi già noti.

3. La donazione Dellachà

La ricerca ha inoltre portato alla conoscenza dei curatori l'archivio privato Dellachà, conservato da Lorenzo della Chà, erede e nipote di Ambrogio e Camillo, industriali proprietari dell'omonima fabbrica di fiammiferi e committenti di Carlo Musso tra gli anni 1904 e 1932. I Dellachà affidano a Musso, a più riprese, la decorazione di due palazzine in Torino su progetto dell'ingegner Pietro Fenoglio (figg. 3-4). Tra le carte di questa famiglia di imprenditori sono emersi 68 disegni di progetto e bozzetti decorativi, alcuni relativi alla villa di Ambrogio Dellachà a Moncalieri, altri firmati in originale da Carlo Musso o in copia cianografica timbrati dallo studio di Pietro Fenoglio e relativi alla palazzina Camillo Dellachà

[19] Erminia Airenti, Enrica Bodrato, *Archivio di architettura e progetto di restauro: il caso di villa Zanelli a Savona*, in *Storia della costruzione: percorsi politecnici*, «Quaderni di storia della costruzione», Politecnico di Torino, Torino 2021, pp. 209-222. Consultabile online: https://iris.polito.it/retrieve/e384c434-8337-d4b2-e053-9f05fe0a1d67/19.%20Airenti-Bodrato.pdf; Mauro Volpiano, *Palazzo Ferraris-Diatto: architettura e decorazione*, in Graziella Roccella, *I luoghi dell'innovazione a Torino: Palazzo Ferraris-Diatto*, Planet Smart City, Torino 2023, pp. 70-93.

[20] Esteve Dutto, *Carlo Musso stuccatore. Progetti di decorazione tra riferimenti al passato e slancio imprenditoriale*, tesi di specializzazione, Politecnico di Torino, ScuDo, Scuola di Specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio, a.a. 2023/24, *tutores* Chiara Devoti, Enrica Bodrato, Lorenza Santa.

di via Bricherasio a Torino. I disegni raccolti all'interno di una collezione dedicata denominata *Dellachà*, aggregata al complesso archivistico Musso-Clemente, arricchiscono la documentazione relativa alle realizzazioni commissionate dall'abbiente famiglia, già in parte documentata

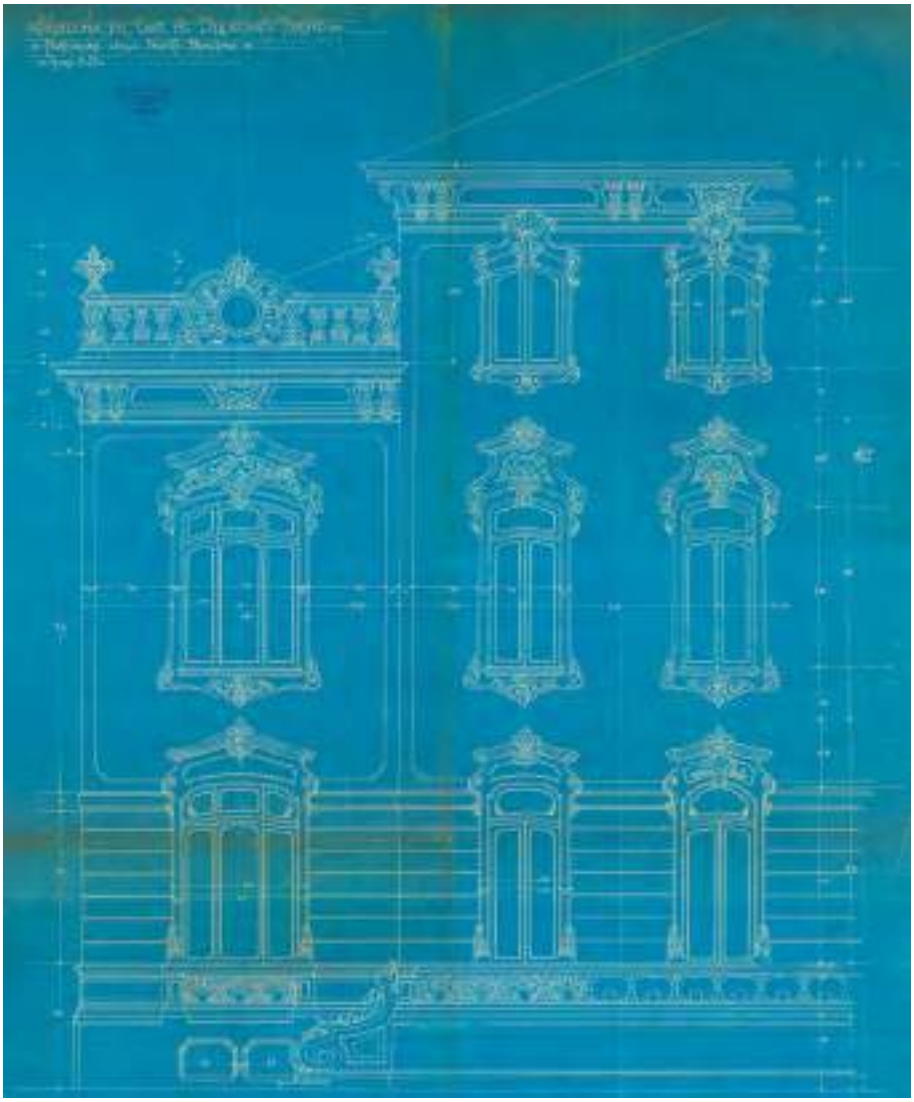


Fig. 3_Pietro Fenoglio, *Palazzina pel Cav. A. Dellachà – Torino – Particolare della fronte principale, scala 1:20*, [1904-1905 circa]. Copia cianografica su carta con timbro a inchiostro in originale, DIST-APRi, Collezione *Dellachà*.

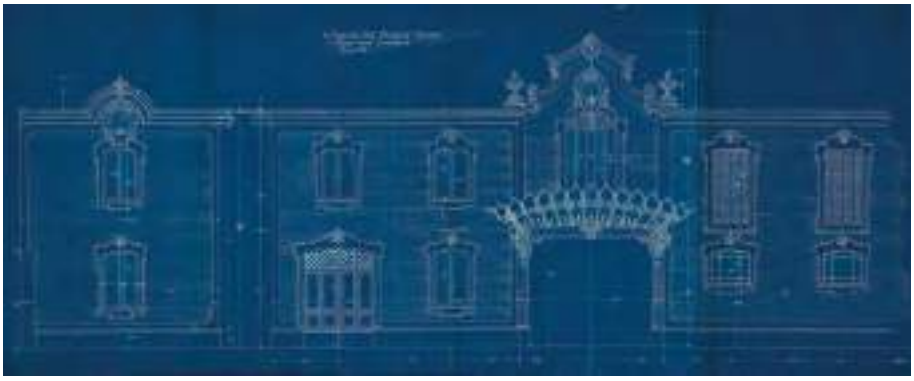


Fig. 4_[Pietro Fenoglio], *Palazzina Cav. Dellachà – Torino – Studio della Scuderia, scala 1:20*, [1904-1905 circa]. Copia cianografica su carta, DIST-APRi, Collezione *Dellachà*.

all'interno del fascicolo del fondo *Carlo Musso* contenente 22 bozzetti di decorazioni delle due proprietà di Torino eseguite in collaborazione con l'ingegner Fenoglio: la già citata palazzina di via Bricherasio e la palazzina in corso Giovanni Lanza[21].
Lorenzo della Chà, d'accordo con i familiari, ha generosamente deciso di donare le tavole di sua proprietà[22]; tra le carte acquisite, 7 disegni architettonici risalenti al 1880 sono relativi alla villa di Ambrogio a Moncalieri, e i restanti alla villa di via Bricherasio: tra questi si registra un *corpus* di 14 bozzetti per la decorazione di pareti, soffitti e porte, 39 disegni architettonici della villa e delle soluzioni impiantistiche adottate, la sagoma al vero del modiglione del cornicione, il progetto dei *parterre* del giardino, i disegni dei ferri battuti delle cancellate esterne e della ringhiera dello scalone e 4 disegni architettonici del fabbricato delle scuderie.

[21] Vedasi il contributo di Esteve Dutto, *Tra esposizioni e industria. Artisti e committenti protagonisti dello slancio economico*, in questo volume.

[22] La donazione si è concretizzata nell'aprile del 2025 e le tavole sono in corso di descrizione, collocate nella collezione *Dellachà*, relazionata al fondo Musso Clemente, che conserva la memoria della provenienza e storia archivistica di questo nuovo *corpus* documentario.

4. Riscoprire la decorazione *fin de siècle*?

Se la precedente mostra (con relativo catalogo) dedicata a Placido Mossello[23] aveva permesso di aprire il sipario sulla decorazione – e i relativi "mestieri d'arte" – alla metà del XIX secolo, seguendo il trasferimento della corte prima a Firenze e poi a Roma, nonché il costituirsi, spesso faticosamente, per le *élites* torinesi di una nuova identità in prevalenza nell'imprenditoria, con Carlo Musso le commesse e la relativa indubbia capacità tecnica di questo plasticatore diplomato all'Accademia conducono ormai decisamente verso l'ultima parte del secolo e l'inizio di quello successivo, tra tardo Eclettismo e prima *Art Nouveau*. Una fase certamente di grande interesse proprio per l'intreccio (a tratti apparentemente inconciliabile, in altri momenti fecondo) tra le istanze di un attardato gusto *Luigi XVI*, *Barocco piemontese*, *Rococò*, giusto per citare alcune delle formule che ricompaiono nello stesso repertorio della *Ditta Carlo Musso*, con sprazzi di classicismo, di inequivocabile gusto storicista[24], e gli slanci del *Liberty*, in quella declinazione tutta italiana, dello stile floreale d'oltralpe[25].

Una decorazione che si fa talvolta dichiaratamente totalizzante, e che entra a pieno titolo nel progetto architettonico, non limitandosi a completarlo, ma facendone parte integrante. Certo talvolta esagerata, con un gusto – riflesso peraltro dei processi di affermazione della classe dirigente che ne è committente – eccessivo, sovrabbondante, dorato fino al pacchiano, ma profondamente radicato nella propria epoca, rispondente appieno (questo il suo massimo merito) alle esigenze di autorappresentazione

[23] Ancora G. Beltramo, E. Bodrato, C. Devoti (a cura di), *Placido Mossello. Progetti di decorazione* cit.

[24] Come è peraltro l'essenza dell'eclettismo. Si veda il contributo fondamentale di Andreina Griseri, Roberto Gabetti, *Architettura dell'eclettismo. Un saggio su G.B. Schellino*, Einaudi, Torino 1973 e il successivo, dirimente per la vastità della trattazione Luciano Patetta, *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli (1750-1900)*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna (RN) 2008. Per il gusto neobarocco nel contesto dello Stato sabaudo, si rimanda ancora a Elena Gianasso, *Per l'immagine dello Stato. Sperimentazioni neobarocche a Torino. Castello del Valentino e Palazzo Carignano*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2018.

[25] Il rimando imprescindibile rimane a Rossana Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, Il Saggiatore, Milano 1968. Per la declinazione torinese, si veda anche il recentissimo catalogo della mostra a Palazzo Madama: Beatrice Coda Negozio, Roberto Fraternali, Carlo Luigi Ostorero (a cura di), *Liberty. Torino capitale*, Silvana Editoriale, Milano 2023.

di quella nuova corte che è composta di imprenditori (non di rado appartenenti alla nobiltà che si re-inventano, e con successo, capitani d'industria o speculatori spregiudicati), di banchieri e di *nouveaux riches*, la decorazione è allora specchio di questa *fin de siècle* che in Torino, dove più ampia è l'attività di Carlo Musso, trova un palcoscenico perfetto[26].
Ecco, allora, quei modelli con soluzioni a tratti "ondivaghe", quella capacità assoluta di mescolare, a richiesta della committenza[27], stili, colori, materiali, finiture, fino a raggiungere l'effetto desiderato, con proposte a catalogo (quasi *prêt-à-porter*) o viceversa specificatamente *custom-made*. Ne consegue – specie quando la soluzione è così aderente al gusto della committenza – un legame stretto, per molti aspetti fiduciario, che lega all'inizio anche esponenti della corte stessa o società che porgono omaggi alla casa regnante (come nei casi già ricordati del centrotavola per le nozze d'argento di Umberto I e Margherita di Savoia, o ancora i decori per le nozze Savoia-Aosta/Bonaparte e Savoia-Aosta/Orléans)[28], poi grandi personalità del panorama economico e sociale del regno (i Raggio[29], i Piaggio[30], gli Agnelli[31]), esponenti della classe alto-borghese e, a scendere nella scala sociale, imprenditori che si costruiscono la propria residenza[32], che speculano realizzando case da reddito di buon

[26] Per questo aspetto si veda anche Enrica Bodrato, Chiara Devoti, *Il fondo Musso Clemente e la decorazione architettonica* fin de siècle*. Dalla donazione di un archivio d'impresa a un programma di mostre*, in «Studi Piemontesi», n. LIV/1 (luglio 2025), pp. 107-113.

[27] Ne sono testimonianza gli scambi epistolari nei copia-lettera presenti nel fondo.

[28] Si rimanda ancora a Esteve Dutto, P*lastica ornamentale: un linguaggio politico* cit., in questo volume.

[29] Una ricostruzione del ruolo della dinastia nel contesto genovese, a partire dal capostipite, Edilio Raggio, è offerta da Sara Rulli, *Palazzo Balbi Raggio*, in Eadem (a cura di), *I Palazzi dell'Università*, IV, Genova University press, Genova 2022, pp. 11-35.

[30] Per l'ascesa di questa famiglia genovese: Maria Canella, Germano Maifreda (a cura di), *L'Italia dei Piaggio*, Nexo, Milano 2012.

[31] Il rimando obbligato per le vicende degli Agnelli e la loro progressiva ascesa economica e sociale è a Gustavo Mola di Nomaglio*, Gli Agnelli. Storia e genealogia di una grande famiglia piemontese dal XVI al 1866*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1998.

[32] Per un quadro completo di questo genere di committenza si rimanda a Esteve Dutto, *Lo stile per emulare la corte e fissare lo status raggiunto. La decorazione del salone e del* fumoir *di Palazzo Balbi Raggio a Genova e la Sala Dorata della palazzina Marone Cinzano a Torino* in questo catalogo.

livello[33], che commissionano la loro ultima dimora, in una circolarità completa[34].
Le scelte, per ognuna di queste commesse, seguono le richiamate declinazioni del gusto e aprono uno spaccato di ampia rilevanza, appoggiato alla straordinaria ricchezza documentaria del fondo, sulla declinazione della decorazione *fin de siècle*, quel momento ricco di stimoli, profondamente mondano, ed ecletticamente sfaccettato che, soprattutto per Torino, rappresenta il salto compiuto dalla città capitale alla grande città industriale[35] senza che ancora si respiri la cappa plumbea da sempre associata all'idea della *one company town*[36]. Nel contesto dinamico, con una classe imprenditoriale in costante ascesa e desiderosa di affermarsi, anche attraverso le proprie imprese architettoniche, le ditte di Carlo Musso – e prima ancora quella del suocero Placido Mossello, così come a seguire quella del genero di Carlo, Giovanni Clemente – offrono la risposta pronta, certa e affidabile, rappresentando, per oltre settant'anni il punto di riferimento, non solo tecnicamente esperto, ma anche per molti versi colto[37], e avvezzo a trattare con una committenza florida, ma non ottusa.

[33] Si veda la scheda di Esteve Dutto *Rinnovo di stile ed esposizioni: la Casa Lattes a Torino* in questo volume, come esempio emblematico.

[34] Rimando al mio contributo in questo volume per le specifiche scelte in tema funerario.

[35] Si rinvia a Giuseppe Bracco, Vera Comoli (a cura di), *Torino da capitale politica a capitale dell'industria,* 2 voll., Archivio Storico della Città di Torino, Torino 2004. Si veda anche Alessandro Martini, *La città dell'industria. Mito, visione e progetto,* in Enrico Castelnuovo (a cura di), *Torino*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2010, pp. 135-146.

[36] Il concetto, proprio dei geografi, ha conosciuto una notevole fama, sin dalla pubblicazione del celebre articolo di J. D. Porteous, *The Nature of the Company Town*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», published by The Royal Geographical Society, n. 51 (novembre 1970), pp. 127-142. Il caso torinese è stato esplorato sistematicamente e precocemente in Pierre Gabert, *Turin, ville industrielle : étude de geographie économique et humaine*, Presses Universitaires de France, Paris 1964.

[37] Le commesse che li vedono impegnati nei cantieri di restauro e trasformazione dei palazzi della casa regnante, al fianco di architetti del calibro di Riccio, Ceppi e poi Chevalley, così come la presenza alle principali esposizioni nazionali e internazionali, permettono alla famiglia Mossello-Musso-Clemente, con le richiamate diramazioni nei Tealdi, nei Picchetto e per finire nei Montanaro, ultimi epigoni della bottega, di acquisire una conoscenza diretta con le decorazioni dei secoli XVII e XVIII e una indubbia perizia nella copia come nella riproposizione "in stile", non scevra da conoscenze tecniche e storiche.

Siamo quindi di fronte, con la mostra e questo catalogo, alla "riscoperta" della decorazione della fine dell'Ottocento e di primi anni del Novecento? E, soprattutto, una riscoperta era necessaria? Certamente le domande sono retoriche: il lungo e articolato eclettismo non necessita di riscoperte, rappresentando una stagione, quella dello storicismo, destinata a duraturo successo, come a costanti riprese[38], malgrado l'ostracismo del Razionalismo[39].

5. Non è solo decorazione: la costruzione della città

Nonostante il titolo della mostra (*Carlo Musso. Plastica ornamentale e decorazione*), guardare ai soli aspetti decorativi equivarrebbe a misconoscere una dimensione fondamentale dell'opera degli *ateliers* che attorno alla figura di Musso si muovono. Sia per le frequentazioni in termini professionali, sia per le commesse alle quali risponde, il plasticatore di Rivara è pienamente partecipe di quel processo di costruzione della ex capitale che si innesta dalla traumatica perdita del ruolo di centro dello Stato e che porta alla dimensione industriale, della quale è espressione emblematica proprio il piano regolatore, il primo che investe l'intera città (seppure, e lo si vedrà chiaramente con la sua prima variante, divisa nettamente in «parte piana» e «parte collinare»), approvato a inizio secolo[40], e non a caso indicato da Comoli, come il «piano della grande industria»[41].

[38] Ne è un esempio lampante l'intelligente raccolta di saggi in Loretta Mozzoni, Stefano Santini (a cura di), *Architettura dell'Eclettismo. Esiste un eclettismo contemporaneo? Moderno e Postmoderno*, Liguori, Napoli 2015, che non a caso si apre con il denso contributo di uno dei massimi esperti di eclettismo: Luciano Patetta, *Aspetti e caratteri dell'eclettismo ottocentesco nel moderno e postmoderno*, pp. 1-28 e contiene anche una rilettura dell'analisi di Roberto Gabetti che richiamavamo in apertura a questa sezione: Rosa Tamborrino, *Gabetti e l'Ottocento: storia, storicismo, eclettismo dopo il Moderno*, pp. 153-188.

[39] L'indubbio manifesto del "cambio di passo" è il catalogo de *L'Esposizione Italiana di Architettura Razionale marzo - aprile 1928, Palazzo delle Esposizioni*, De Alberti Editore, Roma 1928.

[40] Ufficio Tecnico Municipale dei Lavori Pubblici, *Pianta della Città di Torino coll'indicazione del Piano Regolatore e di Ampliamento*, 1906, Roma, 5 aprile 1908. Archivio Storico della Città di Torino (a seguire ASCT), Serie 1K, *Decreti Reali, Piani Regolatori, 1899-1911*, n.14, all. 3.

[41] Vera Comoli Mandracci, *Torino*, collana «Le città nella storia d'Italia», Laterza, Roma-Bari 1980.

Se la dimensione urbana di Mossello poteva essere ancora quella delimitata dalla prima cinta daziaria del 1853[42], decisamente sovradimensionata rispetto alla città che Promis aveva ipotizzato con il suo piano per la capitale di qualche anno precedente[43], e secondo le linee espresse dal perimetro entro il quale si applica il *Regolamento d'Ornato*, così come stabilito nel 1862[44], Musso appare proiettato a pieno titolo nel contesto della città che oltre la cinta daziaria si protende[45], e che è normata dal ricordato piano unico[46], il quale vedrà la sua prima variante proprio in

[42] Per le cinte daziarie di Torino il riferimento imprescindibile è a Giovanni Maria Lupo, Paola Paschetto, *1853-1912, 1912-1930. Le due cinte daziarie di Torino*, Archivio Storico della Città, Torino 2005.

[43] *Piano d'Ingrandimento della Capitale* di Carlo Promis e Giovanni Battista Cassinis (1851-52), per il quale si veda: Vera Comoli (a cura di), *Il "Piano d'Ingrandimento della Capitale" (Torino 1851-1852)*, in «Storia dell'Urbanistica / Piemonte 1», Roma 1987.

[44] Città di Torino, L'Ingegnere Capo della Città, Pecco, *Pianta della Città e Borghi di Torino colle sue adiacenze,* 1862. ASCT, Serie 1K, *Decreti Reali, 1848-1863*, n. 11, tav. 295. Il *Regolamento per l'Ornato e la Polizia Edilizia della Città di Torino* è approvato nel 1862 ed entra in vigore l'anno successivo. Quale aggiornamento rispetto al precedente *Regolamento approvato da S.M. con Regio Viglietto 31 ottobre 1843*, il nuovo strumento normativo teneva conto dell'entrata in vigore, nel 1853, della prima cinta daziaria cittadina, riscontrabile come linea continua, contrassegnata dall'indicazione delle diverse barriere daziarie, nella mappa che si presenta. «All'inconsueta scala di 1: 9350, la planimetria aveva il vantaggio di mostrare, in un solo colpo d'occhio, in nero il tracciato della cinta e in rosso la spezzata – dalla lettera A, presso la barriera di Casale, alla lettera Q, poco oltre il corso della Dora, e lievemente discosta dal nuovo tracciato del corso Giulio Cesare delineato in asse con il ponte di attraversamento del torrente – indicante l'area compresa entro la dimensione cittadina e quindi soggetta al regolamento d'ornato e di polizia edilizia. Il *Regolamento* non risultava così applicato indistintamente a tutta la sezione di territorio compresa entro la cinta, ma ritagliato per estendersi su tutte le aree della città e delle sue adiacenze contemplate nei piani regolatori». Chiara Devoti, *Pianta della Città e Borghi di Torino colle sue adiacenze, 1862*, in Pia Davico, Chiara Devoti, Giovanni Maria Lupo, Micaela Viglino, *La storia della città per capire, il rilievo urbano per conoscere. Borghi e borgate di Torino*, Edizioni del Politecnico, Torino 2014, p. 40.

[45] Ufficio Tecnico Municipale, l'Ingegnere Capo della Città, Velasco, *Piano regolatore pel prolungamento dei corsi e vie principali fuori la Cinta Daziaria della Città di Torino* [...], 1887. ASCT, Serie 1K, *Decreti Reali, 1885-1899*, n.11, tav. 276.

[46] Il Piano Regolatore del 1906, di fatto entrato in vigore nel 1908 prendeva infatti atto della presenza di vaste aree non edificate all'interno della cinta del 1853 e al contempo di una notevole spinta edificatoria all'esterno di questa, che i piani settoriali avevano cercato di regimentare, ma in modo disomogeneo. Si veda Chiara Devoti, *Connotazione dei luoghi non centrali attraverso la cartografia storica*, in P. Davico, Eadem, G. M. Lupo, M. Viglino,

ragione del nuovo – amplissimo – perimetro della seconda cinta daziaria (1912-1930)[47]. È una prospettiva diversa, che si proietta con forza verso l'esterno (come avevano già indicato proprio i «prolungamenti dei corsi e delle vie» ipotizzati nel 1887), con la definizione di prospettive lunghe e di processi di saldatura tra il nucleo più antico e la prima cinta. Lì, negli ampi viali "umbertini" e nelle relative case borghesi, le botteghe di Musso hanno agio di inserire i simboli di una signorilità consapevole e mentre gli architetti disegnano i profili di palazzine da reddito emblema del capitalismo imprenditoriale, la decorazione inserisce – a tratti in modo sussurrato, in altri casi con eclatante evidenza – i segni del processo di saldatura tra tessuto più antico e nuove espansioni.
Similmente, al momento della lottizzazione della seconda piazza d'armi, quella della Crocetta, retta dal potente programma di Chevalley del 1912[48], con il perimetro in aggetto sui viali a stabili di diversi piani a formare una cortina continua e il centro viceversa a palazzine immerse in una verde accuratamente disegnato, laddove si ergeranno le residenze del ricco ceto imprenditoriale, saranno ancora le medesime ditte a venire interpellate per la decorazione. Ancora più verso la città, laddove la lottizzazione salda il lungo *viale del Re* (a questa data già corso Vittorio Emanuele II) con l'area a ville e dove sorgeva la palazzina Maffei di Boglio, eretta nella seconda metà dell'Ottocento, per la quale i nuovi proprietari, Alberto Marone e Paola Cinzano, avviando un programma di ridefinizione in grado di celebrare il loro status di eredi dell'impero della distillazione, chiederanno proprio a Musso – e i disegni del fondo ne fanno fede[49] – di contribuire con le dorature e con gli echi di una dimensione «Luigi XVI»

La storia della città per capire, il rilievo urbano per conoscere, cit., pp. 23-44 e in specifico p. 33.

47 Si tratta della prima variante al piano: Ufficio Municipale dei Lavori Pubblici, *Pianta di Torino coll'Indicazione dei due Piani Regolatori e di Ampliamento rispettivamente delle Zone piana e collinare adottati dal Consiglio Comunale nel 1913, colle Varianti approvate successivamente sino a Maggio 1915*, 1916. ASCT, *Tipi e disegni*, 64.6.8.

48 Si veda: Lorenzo Matteoli, *Torino tra Liberty e Novecento. La terza piazza d'armi*, Fondipiemonte, Torino 1998.

49 Carlo Musso, bozzetto per la realizzazione degli ornati della Sala Dorata della Palazzina Marone Cinzano. China, matita e acquerello su carta, 1905. DIST-APRi, MC 104.

degna di un Trianon di sogno, a sigillare tra architettura e decorazione il segno del loro prestigio[50].
Urbanistica, architettura e decorazione appaiono allora il segno distintivo della mobilità sociale, della nuova dimensione della città imprenditoriale, della costruzione di un'immagine urbana che guarda al denso passato della capitale, con il suo centro connotato dal ricco barocco, ma che si proietta al tempo stesso verso una rilettura, il *neo* appunto e al contempo un'apertura verso nuove mode, il *Liberty*; in mezzo, in grado di rispondere all'una come all'altra pulsione, si erge quel *savoir faire* colto della ditta di Carlo Musso, ma anche di tutta quella galassia di abili artigiani che dei *Mestieri d'arte e architettura*[51] ha fatto non solo la propria professione, ma un campo di indiscussa competenza.

[50] Si rimanda alla scheda di Esteve Dutto, *Lo stile per emulare la corte e fissare lo status raggiunto* cit., in questo volume.

[51] Non a caso questo era stato il titolo scelto per il volume che contrassegnava, nel 2011, il primo studio sistematico sul fondo: E. Bodrato, A. Perin, C. Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso-Clemente 1886-1974*, cit.

Saggi e schede





Antefatti e nuove sensibilità alla corte di Torino: un riflesso nello specchio del fondo Carlo Musso

Esteve Dutto

Nell'esito tangibile del lavoro di abili *équipes* di stuccatori, ornatisti e pittori intenti a soddisfare una *bienséance* necessaria, si riconosce il valore della decorazione, in una poetica che si interpone, integra o adagia nel costruito, sapientemente sfruttata secondo diversi valori espressivi. Un bagaglio di esperienze sedimentate nel complesso artistico *Musso Clemente*, *corpus* di documenti attraverso cui rileggere la "metamorfosi della decorazione" per identificare le elaborazioni che hanno profondamente influenzato il lavoro di Carlo Musso e delle sue ditte, e collocare le realizzazioni rispetto ai riferimenti.

A partire dal 1563, anno in cui Torino viene scelta come capitale del Ducato di Savoia da Emanuele Filiberto, nelle residenze della corte si elaborano preziosi ornati che incorniciano il crescente potere dei duchi, complice un preciso utilizzo della politica d'immagine per guadagnare il rango europeo. La città si trasforma: le austere residenze accolgono ricche decorazioni minuziosamente pensate, dove ogni dettaglio diviene ingranaggio di una macchina scenica capace di comunicare con fermezza il potere assoluto.

La scelta di relegare in secondo piano Chambery diviene presto una grande occasione per Torino: politica d'immagine, strategie di rappresentanza, celebrazione dinastica, unite a un continuo rinnovamento del gusto, garantiscono grandi cantieri dove *équipe* di pittori, stuccatori, scultori, architetti e ingegneri lavorano per soddisfare le necessità della corte e il mutare delle mode.

Fin dal XVII secolo l'oro avvolge le superbe elaborazioni che definiscono i programmi decorativi ideati da Emanuele Tesauro, nobilitando gli intagli

lignei, incatenando e fissando i concetti metaforici. Ornato e decorazione divengono filo conduttore, guidando anche alla lettura di fregi, arazzi istoriati e *plafond*[1] all'interno dei quali cornici con elementi naturali intagliati e dorati, fungono da «chiodi a cui gli artigiani attaccano le loro idee»[2]. L'ornato scenico raggiunge livelli di complessità elevati, strumento per una sicura affermazione dei duchi; l'elaborazione è ormai pensata secondo una chiara gerarchia delle parti nella costruzione di un'architettura della decorazione[3]: l'elemento chiave da cui parte la narrazione didascalica è il *plafond* (plafone), provvisto di una tela disposta a coprire parte del soffitto, preziosamente incastonata all'interno della cornice lignea dorata, dove viene rappresentata un'allegoria lampante, il cui significato si esalta grazie al cartiglio che contiene un motto inequivocabile: l'«*iscrizion latita*»[4].

Lo strumento linguistico che viene largamente utilizzato è la metafora che, basandosi su analogie tra fatti e rappresentazioni, trasmette chiaramente i concetti. La decorazione diventa filo conduttore che guida alla lettura catalizzando concetti chiave, enfatizzando un processo mentale che diviene presupposto per il progetto di alcune architetture guariniane, dove retorica, simbolismo e iconografia dell'architettura, aprono a indubbi problemi interpretativi legati al significato. Se nelle opere di Guarini è il marmo bigio e nero ad essere protagonista e fare da *continuum* materico, all'interno del programma di Tesauro, ad assumere questa valenza visiva, è l'oro che fissa l'immagine ingrandita della

[1] Andreina Griseri, *L'immagine ingrandita. Tesauro e il labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo di Città a Torino*, in «Studi piemontesi», n. XII/1 (gennaio 1983), Torino 1983, pp. 70-79.

[2] Eadem, *Una fonte retorica per il barocco a Torino*, in *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon, Londra 1967, pp. 233-238.

[3] Francesca Romana Gaia, *«Nihil his in Ædibus est, quod non rapiat oculos»: le iconografie celebrative di Jan Miel negli appartamenti di Carlo Emanuele II e Francesca d'Orléans*, in Giuseppe Dardanello (a cura di), *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1660-1690)*, Editris 2000, Torino 2016, pp. 15-16. Per comprendere il fitto intreccio di significati, simboli, allegorie all'interno dei cartigli e delle cornici delle sale, si fa riferimento all'opera di Emanuele Tesauro, *Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt opera & diligentia Emmanuelis Philiberti Panealbi, Regii Palatii Taurinensi Ornamenta*, Zappata, Torino 1666.

[4] F. R. Gaia, «*Nihil his in Ædibus est, quod non rapiat oculos*» cit. pp. 15-16.

metafora[5] in una serrata ricerca di un piacere visivo e della persuasione, sperimentando al massimo il potere espressivo della decorazione secondo una concezione che supera il Manierismo[6].
Le sorti delle decorazioni, minuziosamente pensate per trasmettere significati indubbi, propri delle strategie di apparenza dei duchi, sono consegnate a una tradizione locale di artigiani che lavorano per adornare gli ambienti di rappresentanza della corte seguendo un proprio bagaglio di esperienze costituitosi lentamente, avviando un modo di operare che verrà nuovamente ripetuto nel Settecento. La metamorfosi della decorazione, talvolta lenta, talvolta fulminea, viene accelerata da artisti che segnano con le loro esperienze e sensibilità dei punti di svolta; a partire dall'arrivo a corte di Daniel Seiter nel 1688 (fig. 1), si avvia un colloquio più serrato tra architettura decorante e pittura: i nuovi repertori si orientano verso una sensibilità che aderisce ai temi della natura, aspetto che durerà a lungo e che farà comparire cespi di foglie tra stucchi bianchi e dorati.
La decorazione che muta ripetutamente aderisce spesso ai linguaggi precedenti rielaborandoli, enfatizzandone alcuni caratteri per lasciarne tramontare altri, ormai superati. Con Filippo Juvarra lo stucco modellato lascia il tormento guariniano per accogliere con maggiore sicurezza i temi naturali che le decorazioni di pochi decenni prima avevano accennato: conchiglie, foglie, campanule, rose, cornucopie e spighe di grano entrano copiosamente nell'ornato, definendo un nuovo stile per la capitale del Regno di Sicilia, guidata da Vittorio Amedeo II. Juvarra reinterpreta i repertori consolidati di Cesare Ripa, già ampiamente sperimentati nei secoli precedenti e pubblicati tra le pagine dell'*Iconologia*: il messinese sottrae il ruolo allegorico, prima assegnato alla figura umana, eliminandola dalla rappresentazione, per costruire i vocaboli di un nuovo linguaggio in cui l'immagine complessiva della composizione diviene portatrice di un significato o concetto paradigmatico: un "geroglifico" al quale si associa

5 A. Griseri, *L'immagine ingrandita. Tesauro il labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo di Città a Torino* cit. pp. 70-79.

6 Eadem, *Metafore maiuscole e altri racconti per il Palazzo Civico a Torino*, in *Il Palazzo di Città a Torino*, 2 voll., Torino 1987, I, pp. 191-247, in part. pp. 199-205; John Beldon Scott, *«Stupire gl'intelletti»: Guarini e il significato dell'architettura*, in Giuseppe Dardanello, Susan Klaiber, Henry A. Millon (a cura di), *Guarini*, Allemandi, Torino 2006, pp. 117-121.



Fig. 1_Galleria del Daniel, Palazzo Reale, Torino. Positivo fotografico da negativo b/n su lastra in vetro, Repertorio di modelli, MC 607.

un piacevole effetto decorativo. La composizione diviene così un possibile modello d'ornato secondo un rapporto con l'architettura che si fa via via più serrato, come nel caso della decorazione della Galleria di Diana alla Reggia di Venaria[7]. La sobria decorazione del primo Settecento in stucco bianco, pensata secondo un disegno inventivo e disinibito[8] viene lentamente esasperata fino ad approdare verso le elaborazioni sofisticate e quasi vertiginose del pieno roccocò. Arredo e decorazione divengono

7 Clelia Arnaldi di Balme, *Filippo Juvarra e la fortuna del linguaggio dei «geroglifici»*, in Franca Porticelli, Costanza Roggero, Chiara Devoti, Gustavo Mola di Nomaglio (a cura di), *Filippo Juvarra. Regista di corti e capitali*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2020, pp. 306-309; Vittorio Viale (a cura di), *Mostra del barocco piemontese, Pittura, scultura, arazzi*, 2 voll., Torino, 1963, II, pp. 1-16.

8 Andreina Griseri, *La cornice e il quadro. Il Palazzo e gli Uffici di Bocca e di Vasella*, in Eadem, Giovanni Romano (a cura di), *Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Torino*, Fabbri, Milano 1986, pp. 49-76, in part. pp. 49-52.

inscindibili dall'ambiente per il quale sono pensati: specchi, orologi e ornato si raccordano talvolta in progetti univoci, con opere di superba manifattura: tra questi i bronzi rifiniti a cesello e gli orologi di Francesco Ladatte e l'ebanisteria di Pietro Piffetti e Luigi Prinotto[9]. Torino si afferma come sede di botteghe e laboratori dove gli artigiani locali e d'oltralpe elaborano idee di squisita raffinatezza, pronti a rispondere a molteplici necessità imposte dalla dinastia che orienta o guida la trasformazione verso esiti propri di una famiglia ormai di rango europeo. La "piccola capitale barocca" attrae nuove maestranze grazie all'instancabile committenza regia: nel 1695 nasce a Torino da una famiglia di orafi di *Aix-en-Provence* Juste-Aurèle Messonier, massimo esponente del roccocò, di professione argentiere, incisore, architetto e pittore, che si sposta molto presto alla corte di Parigi diventando orafo nella manifattura dei *Gobelin* nonché disegnatore *de la Chambre et du Cabinet du Roi* avviando una produzione di elaborazioni *rocaille* che influenzerà l'attività di scultori, ornatisti e argentieri anche a distanza di secoli[10].

Con la fine del Settecento, gli equilibri tra manifatture e committenza variano significativamente. Tra il 1798 e il 1814 la corte è costretta a ritirarsi in Sardegna, scelta imposta dall'occupazione napoleonica del Piemonte, momento in cui avvengono spoliazioni e perdite[11]. Conclusa l'occupazione francese con la Restaurazione guidata da Vittorio Emanuele I, si avviano ripetuti tentativi per ricucire le ferite arrecate dalla dominazione, all'interno dello Stato Sardo ricostituito e nuovamente legato alle elaborazioni del Settecento, ma comunque aperto al classicismo francese e alle *troubadourie* di Hautecombe[12]. Con la salita al trono di Carlo Alberto nel 1831, inizia una stagione in cui il rinnovamento del gusto declinato in chiave politica influenza importanti cantieri nelle residenze della corte; il periodo carlo-albertino segna infatti una cesura con quanto avvenuto in

9 Si rimanda ancora a V. Viale (a cura di), *Mostra del barocco piemontese* cit., pp. 1-16.

10 Peter Fuhring, *Juste-Aurèle Messonier. Un genio del roccocò*, 2 voll., Allemandi, Torino, I, pp. 13-51; V. Viale (a cura di), *Mostra del barocco piemontese* cit., pp. 1-16.

11 Daniela Biancolini, *I Palazzi Reali dall'età napoleonica alle celebrazioni dell'Unità nazionale*, in *Porcellane e Argenti negli arredi di Palazzo Reale*, catalogo della mostra, Fabbri, Milano 1986, pp. 38-48.

12 Paolo San Martino, *Il modello francese per la Restaurazione di Vittorio Emanuele I e Carlo Felice*, in Giuseppe Brusa, Sandra Pinto (a cura di), *Orologi negli arredi del Palazzo Reale di Torino e delle residenze sabaude*, Fabbri, Milano 1988, pp. 175-176.



Fig. 2_Domenico Ferri *et alii*. Scalone di Palazzo Reale, Torino. Repertorio di modelli. Positivo fotografico da negativo su lastra in vetro, MC 607.

precedenza: il ramo cadetto Savoia-Carignano sale al trono a seguito della morte, avvenuta senza eredi maschi, di re Carlo Felice, facendosi spazio tra gli equilibri politici europei: stucchi, ornati e programmi iconografici divengono in breve tempo uno strumento di giustificazione del potere e celebrazione, rinnegando completamente le presunte origini sassoni della dinastia e con esse la pretesa di essere ramo cadetto del Sacro Romano Impero. Carlo Alberto è il primo, infatti, a riorientare la retorica dinastica, e con essa il mito sabaudo, verso temi italiani. Sotto la guida del poliedrico architetto di corte Pelagio Palagi sono sostituiti numerosi apparati: molti ambienti del Palazzo Reale di Torino sono rimaneggiati in parte, o stravolti completamente con decorazioni classiciste[13]. Con l'abdicazione di Carlo Alberto e la salita al trono del figlio, Vittorio Emanuele II, primo re d'Italia, sono realizzati ampi rinnovamenti nei palazzi della corte, opere eseguite sotto la regia dell'architetto e decoratore Domenico Ferri[14] (fig. 2), chiamato da Parigi nel 1851 per sostituire Pelagio Palagi. Il significato della decorazione muta nuovamente con una radicale inversione, verso esiti più affini a un avvicinamento politico con la Francia[15], tendenza che continua negli anni a seguire, per cucire i lembi della profonda ferita napoleonica, mentre la dinastia raggiunge il trono d'Italia e Torino il ruolo di capitale del giovane Stato[16].

Con lo spostamento verso Firenze della capitale e la sostituzione «alla corona politica [di] quella dell'industria»[17] entra in crisi il carattere identitario di Torino, polo territoriale, prima di uno Stato regionale ma sede

[13] Andrea Merlotti, *Morte (e resurrezione) di Beroldo*, in Marco Bellabarba, Andrea Merlotti (a cura di), *Stato sabaudo e Sacro Romano Impero*, Mulino, Bologna, 2014 pp. 135-163.

[14] Giulia Beltramo *L'attività di Placido Mossello: disegni, progetti e cantieri tra mutamenti di lessico e di committenza*, in Giulia Beltramo, Enrica Bodrato, Chiara Devoti (a cura di), *Placido Mossello Progetti di decorazione*, Edizioni del Politecnico di Torino, Torino 2023, pp. 57-86.

[15] Manuela Pigozzi, *Pelagio Palagi, memoria e invenzione*, in Giorgio Careddu, Franco Gualano, Manuela Pigozzi, Lorenza Santa (a cura di), *Pelagio Palagi, memoria e invenzione nel Palazzo Reale di Torino*, Sagep, Genova 2019, pp. 17-31, in part. p. 30.

[16] D. Biancolini, *I Palazzi Reali dall'età napoleonica* cit., pp. 38-48; G. Careddu, F. Gualano, M. Pigozzi, L. Santa (a cura di), *Pelagio Palagi* cit.

[17] Emanuele Rorà, *Relazione del Sindaco di Torino*, in «La Gazzetta del Popolo», anno XV, n. 117, 27 aprile 1862, p. 3.

di una dinastia di rango europeo[18], e a partire dal 1815 con il Trattato di Vienna, centro di un territorio sempre più vasto con l'annessione del Genovesato[19].
Il cambio di vocazione post-unitario della città impone stravolgimenti importanti anche dal punto di vista artistico e culturale. Stuccatori, intagliatori, pittori e maestranze con le loro *équipes* sono costretti a confrontarsi con un mutamento di larga scala, in cui la committenza reale per Torino si indebolisce di pari passo con la sua presenza in città, lasciando il posto al nuovo "ceto regnante" borghese, pronto ad attingere a un repertorio tangibile di decorazioni sedimentatosi lentamente, di cui si fa più volte padrone, e che emula con soluzioni storiciste ed eclettiche che ripropongono all'interno dei progetti di decorazione la stratificazione di stili ed esperienze, propri degli ambienti della corte.

[18] Andrea Merlotti, *I Savoia, una dinastia europea in Italia*, in Walter Barberis (a cura di), *I Savoia: i secoli d'oro di una dinastia europea*, Torino, Einaudi 2007, pp. 87-133.

[19] Vera Comoli Mandracci, *Il trasferimento della capitale (1865) e la costruzione di una nuova identità. Le attrezzature della città tra Ottocento e Novecento*, in Eadem, *Torino*, Laterza, Roma 1983, pp. 191-206.

Placido Mossello e la committenza di S.A.R. il principe Tommaso di Savoia-Genova

Esteve Dutto

L'attività di Placido Vincenzo Ludovico Mossello, nato a Montà d'Alba il 19 luglio 1835 da Giuseppe Mossello e Caterina Cravero, ultimo di quattro fratelli, è contraddistinta da un ampio successo, anche grazie ai legami con la famiglia Barelli, formata da abili artisti provenienti da un'*équipe* che nel Settecento aveva partecipato alla realizzazione degli ornati a stucco e in finto marmo all'interno di importanti cantieri, tra cui Sant'Uberto a Venaria Reale[1]. Fin dal 1864, infatti, si consolidano stretti rapporti tra le famiglie, ulteriormente concretizzati con il matrimonio di Placido e Daria Barelli, fino a rendere la collaborazione una ripetuta occasione di scambio di saperi legati all'esperienza artistica oltre che a facilitare il rapporto con committenze prestigiose[2]. In un contesto in cui le commesse rege sono sempre meno presenti nella vecchia capitale e gli importanti rinnovamenti vengono polarizzati prima su Firenze e poi su Roma (capitale dal 1871), risulta particolarmente interessante il progetto di decorazione voluto nel 1874 dal principe Tommaso di Savoia in cui viene coinvolto Placido, intervento fino a oggi sconosciuto, forse a causa della complessità intrinseca del fondo *Duca di Genova* conservato presso l'Archivio di Stato di Torino[3] (fig. 1).

[1] Antonella Perin, *Figure di artisti nell'archivio Musso-Clemente,* in Enrica Bodrato, Antonella Perin, Costanza Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso-Clemente 1886-1974*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2011, pp. 29-32, in part. p. 29; Giulia Beltramo, *Il ruolo di Placido Mossello all'origine dell'Impresa Musso: rapporti professionali e relazioni familiari*, in Eadem, Enrica Bodrato, Chiara Devoti (a cura di), *Placido Mossello. Progetti di decorazione*, Edizioni del Politecnico di Torino, Torino 2023, pp. 41-56.

[2] *Ibidem*.

[3] Archivio di Stato di Torino (ASTo), Sezioni Riunite, *Duca di Genova*, *Casa Genova*, Contabilità varia 4019, Placido Mossello.

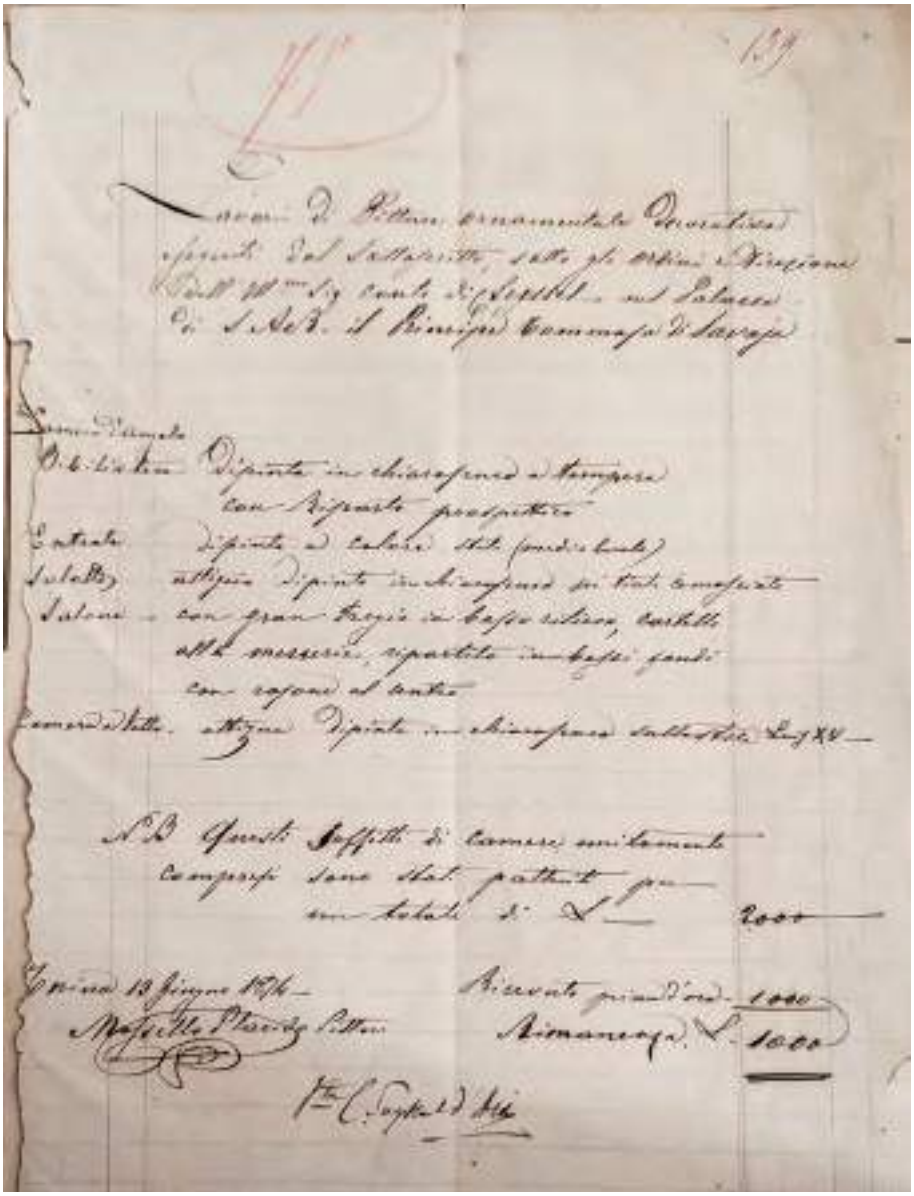


Fig. 1_ASTo, Sezioni Riunite, *Duca di Genova*, *Casa Genova*, Contabilità varia 4019, «Placido Mossello» *ad vocem*. Su gentile concessione dell'Archivio di Stato di Torino.

I lavori di «Pittura ornamentale decorativa» sono eseguiti «sotto gli ordini e direzione dell'ill.mo Sig. Conte di Seyssel nel Palazzo di S. A. R. il Principe Tommaso di Savoia»: il committente è Tommaso di Savoia-Genova, duca di Genova (1854-1931), figlio di Ferdinando di Savoia-Genova, primo duca di Genova, fratello minore di re Vittorio Emanuele II; il «Palazzo di S.A.R.» indica probabilmente Palazzo Chiablese, residenza del duca. I lavori non sono guidati direttamente dal principe Tommaso, all'epoca appena ventenne, ma mediati dal «Sig. Conte di Seyssel», che fornisce precise indicazioni[4].

Le opere interessarono diversi ambienti, ognuno di essi specificato quasi a ricostruire la distribuzione dell'appartamento: «Camera d'angolo Biblioteca, Entrata, Salotto, Salone e Camera a letto», oggi difficilmente identificabili.

> Camera d'angolo Biblioteca, dipinto a chiaroscuro a tempera con Riparto prospettico
> Entrata dipinto a colore stile (medioevale)
> Salotto attiguo dipinto in chiaroscuro su tinte camosciate
> Salone – con gran Fregio in basso rilievo, cartelle alle mezzerie, ripartito in bassi fondi con rosone al centro
> Camera a letto. attigua dipinta in chiaroscuro sullo stile Luy XV-
>
> N.B. questi soffitti di camere unitamente compresi sono stati pattuiti per un totale di L. 2000.
>
> Ricevuto prima d'ora – 1000
> Rimanenza L. 1000
>
> Torino, 13 giugno 1874
> Mossello Placido Pittore[5].

All'interno del complesso archivistico *Musso-Clemente* è stato identificato un progetto di decorazione inedito attribuibile a Mossello (fig. 2), contraddistinto da un gusto tardo ottocentesco, realizzato prima a matita e poi dipinto ad acquerello sul *recto* di un supporto in cartoncino azzurro (visibile sul *verso*). Il progetto di decorazione restituisce i tratti distintivi di un ambiente minuziosamente pensato per rispondere al cerimoniale di corte: in primo piano si vedono una poltrona *a braccia* o a

[4] Il nome completo è Artemio Vittorio Antonio Giuseppe Maria, nato il 5 novembre 1835 a Sommariva del Bosco e deceduto il 4 novembre 1911 a Torino, conte di Seyssel, marchese d'Aix-les-Bains e di Sommariva del Bosco. L'indicazione del titolo di conte risulta incerta. In base ad alcune bibliografie inerenti al tema risulta conte di Seyssel, mentre nel volume di Federico Bona, Gustavo Mola di Nomaglio, Roberto Sandri-Giachino (a cura di), *Onore, Colore, Identità, il blasonario delle famiglie piemontesi e subalpine*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2010, p. 287 viene indicato il titolo di marchese d'Aix-les-Bains e di Sommariva del Bosco.

[5] ASTo, Sezioni Riunite, *Duca di Genova*, *Casa Genova*, Contabilità varia 4019, Placido Mossello.



Fig. 2_Placido Mossello, Progetto per i partiti decorativi di un salone, s.d. China, matita e acquerello su cartoncino, MC 711 bis.

bracciuoli e un *tabouret pliant* o *sgabello a tenaglia* intagliati e dorati, rivestiti probabilmente da un tessuto di damasco rosso granata con passamaneria; assente risulta la *delfina*[6].

Il *lambris* è interrotto dalla porta a doppio battente e dall'arredo, forse una piattaia in cui predomina una funzione decorativa restituita dall'intaglio, unita a un'intenzione celebrativa data dalla testa posta di profilo e coronata, contenuta nel tondo superiore.

Il mobile è appositamente disegnato per l'ambiente – si nota infatti l'allineamento tra la finitura superiore del *lambriggio* con la finitura a cordone dell'*étagère* e ricorda alcuni mobili disegnati dallo stesso Mossello – e presentato secondo una duplice versione tra la parte di destra e di sinistra, come la porta di cui variano i decori delle pannellature[7] (fig. 3). L'architettura della decorazione è tripartita: il *lambris* è sormontato da

6 Poltrona senza braccioli. Si veda Paola Bianchi, *Politica matrimoniale e rituali fra Cinque e Settecento*, in Eadem, Andrea Merlotti (a cura di), *Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, Silvio Zamorani, Torino 2010, pp. 39-72.

7 DIST-APRi, MC 711, *Mobili fatti eseguire per l'ill.mo Conte Garioni*, disegno a matita su carta, originale in collezione privata.

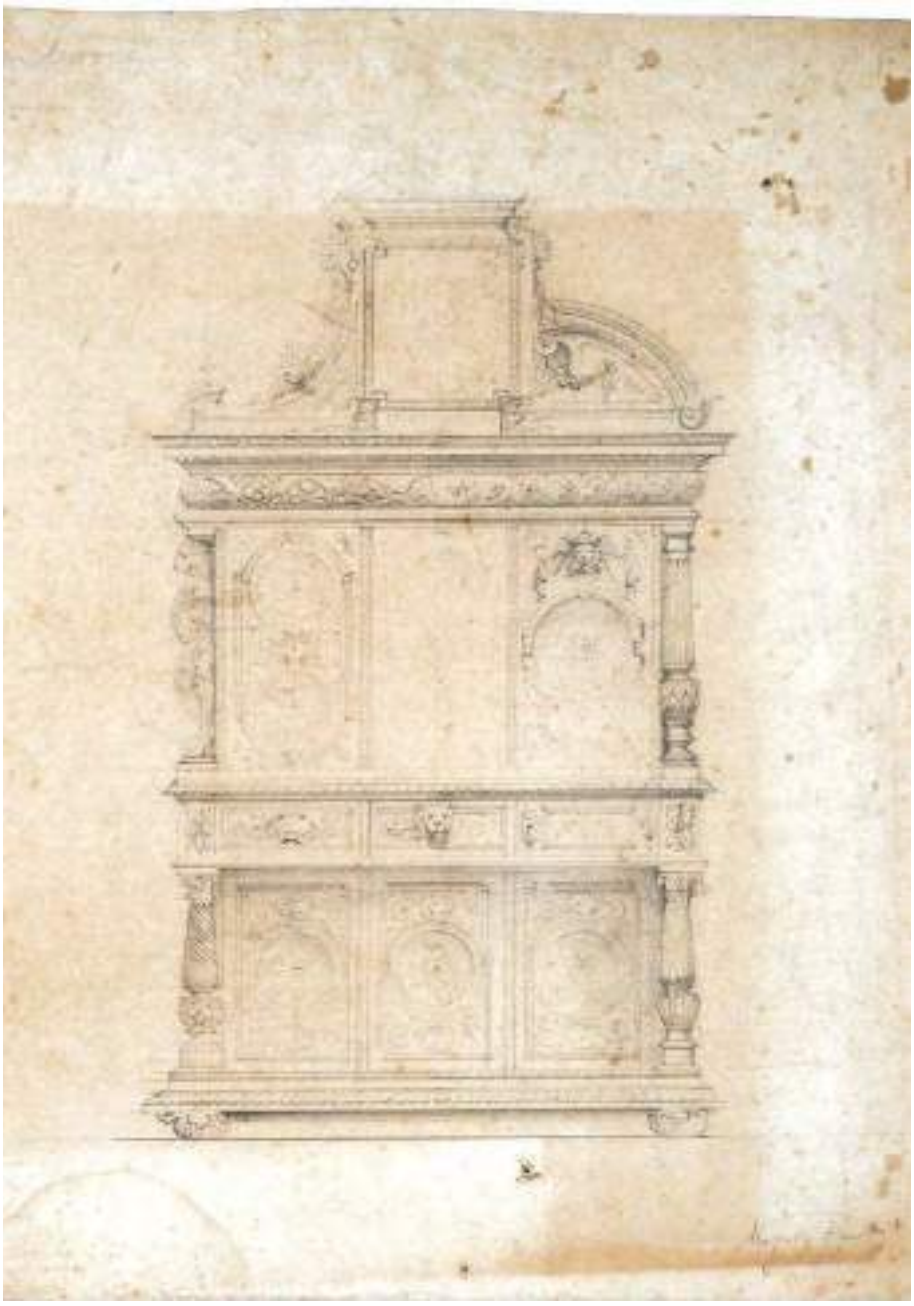


Fig. 3_Placido Mossello, *Progetto di mobili fatti eseguire per il Conte Garioni*, particolare, s.d. China e matita su carta, MC 711.

un campo rettangolare con cornice policroma dorata al cui interno risalta una cartella mistilinea asimmetrica con due iniziali intrecciate nel monogramma «S G» con la corona stilizzata, possibili lettere iniziali di Savoia-Genova. Il bozzetto propone due soluzioni, una con tappezzeria probabilmente in tessuto di damasco di colore verde e una in tessuto rosso porpora. Un gran fregio d'armi cinge la parte superiore dove sono raffigurati drappi, elmi, scudi, bandiere, cannoni, spade, sciabole, un tamburo da guerra per impartire gli ordini e l'insegna sabauda, elementi distintivi della monarchia militare con riferimenti ai temi d'*ancien regime*[8].
Confrontando il bozzetto con il documento proveniente dal fondo *Duca di Genova* è possibile trovare un riscontro con il «Salone – con gran Fregio in basso rilievo, cartelle alle mezzerie, ripartito in bassi fondi con rosone al centro»: un salone appunto permeato dal tema militare, con un fregio importante realizzato a stucco dipinto, un riparto e un rosone al centro; il *cartel* con il monogramma incoronato, che legano il progetto alla committenza Savoia-Genova, porterebbe conferma all'attribuzione del progetto a Placido Mossello.

[8] Il tema militare dei fregi trova numerosi confronti negli ambienti di Palazzo Reale, in particolare nell'appartamento di rappresentanza. Cfr. Clemente Rovere, *Descrizione del Palazzo Reale di Torino*, Tipografia eredi Botta, Torino 1858, pp. 101-163.

Una conoscenza capillare. Riferimenti d'arte e stilemi tra le carte del fondo Carlo Musso

Esteve Dutto

Il fondo *Carlo Musso* conserva numerosi progetti di decorazione attraverso cui è possibile identificare modelli e riferimenti, talvolta riletti, ma spesso riconducibili alle realizzazioni volute dalla committenza prima ducale e poi regia, tra il XVII e il XX secolo. La profonda conoscenza di un patrimonio di eccezionale complessità da parte di Carlo Bartolomeo Musso è spiegabile sia grazie alla circolazione di numerosi repertori – di cui alcuni di produzione editoriale, come volumi a stampa e raccolte di tavole[1] oltre che fotografie autoprodotte e ascrivibili agli stessi membri della bottega – sia grazie all'esperienza maturata nel restauro e modellazione degli ornati di palazzi e residenze legate alla corte: momenti di conoscenza approfondita e di raccolta di "nuovi" repertori. La ditta *Musso f.lli e Papotti Francesco*, poi *Ditta Carlo Musso* è chiamata ripetutamente a intervenire all'interno di importanti cantieri di "restauro", dal «Castello della Venaria Reale»[2], a Palazzo Madama[3], fino al Castello del Valentino[4]: opere commissionate da organismi pubblici come la «Soprintendenza ai Monumenti di Piemonte e Liguria», e talvolta condotte con la mediazione di Cesare Bertea[5]. L'*équipe* di Carlo Musso e Francesco Papotti è chiamata inoltre a

[1] Elena Gianasso, *I repertori di modelli: la biblioteca e le fotografie*, in Enrica Bodrato, Antonella Perin, Costanza Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso-Clemente 1886-1974*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2011, pp. 63-67.

[2] DIST-APRi, Copialettere MC 364, f. 72, 1927.

[3] DIST-APRi, Copialettere, MC 364, f. 418, 1930.

[4] Vedasi Maria Vittoria Cattaneo, *Documenti, progetti e interventi per il Castello del Valentino dal Fondo Carlo Musso,* in questo volume.

[5] DIST-APRi, Copialettere MC 364, 1927.

predisporre nuovi ornati e decorazioni all'interno degli ampi rinnovamenti di Palazzo Reale e Palazzo Chiablese, tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, spesso utilizzando gli ambienti adiacenti come repertori tangibili le cui decorazioni sono citate nei nuovi apparati[6].

Le residenze della corte, fortemente stratificate dai ripetuti interventi, divengono modello in quanto tali: spesso si individua nei progetti di decorazione ascrivibili a Musso un disegno che propone arredi e ornati di stili diversi, in un "eclettismo della composizione" influenzato anche dallo stato di conservazione dei saloni di rappresentanza, utilizzati come riferimento, (peraltro quasi totalmente privi di un arredo seicentesco, spesso provvisti di seggioloni, sgabelli a tenaglia e delfine per rispondere al cerimoniale di corte e talvolta ornati di soffitti con *plafond* e intagli lignei seicenteschi o decorazioni omogenee realizzate tra il Settecento e l'Ottocento).

Numerosi progetti di decorazione richiamano gli ornati dell'appartamento di rappresentanza delle residenze di corte (fig. 1) tra cui Palazzo Reale, riplasmati di volta in volta come nel caso della Sala delle Udienze, riferimento per numerosi cassettonati, o sulla base della Galleria del Daniel, utilizzata per la decorazione della Sala da Pranzo di Umberto I e Margherita di Savoia, a cui lavora lo stesso Carlo Musso predisponendo il disegno di dettaglio degli ornati[7], che vengono riutilizzati poco più tardi dallo stesso scultore come riferimento per la decorazione di alcuni ambienti borghesi[8] (fig. 2). Anche altre realizzazioni eseguite sotto la direzione dell'architetto Emilio Stramucci influenzano le decorazioni proposte dalle ditte di Carlo Musso: tra queste la Sala del trono della Regina in Palazzo Reale, detta anche Sala dei Medaglioni – denominazione dovuta ai bassorilievi ovali in marmo di Simone Martinez riutilizzati dallo Stramucci per adornare l'ambiente in una rinnovata cornice di stucco – e che ritornano più volte in progetti di decorazione borghesi[9].

Tra i numerosi bozzetti realizzati da Carlo per la decorazione di soffitti, grande risonanza assumono i repertori costituiti da ornati di gusto settecentesco, identificati dagli artisti come «Luigi XIV», «Reggenza», «Luigi XV» e «Luigi XVI», e in alcuni casi denominati genericamente «Barocco» e «Roccocò». Tra i progetti realizzati per i partiti decorativi di pareti si trovano talvolta allegorie

6 Vedasi Esteve Dutto, *La decorazione tra celebrazione nobiliare ed esiti antiquari: la sala da pranzo di palazzo Reale a Torino* [...], in questo volume.

7 *Ivi*.

8 DIST-APRi, MC 266 e MC 269.

9 *Ivi*.



Fig. 1_Carlo Musso, progetto di decorazione per una parete con lambriggio e fastigio dell'Ordine della Corona d'Italia al centro. China e matita su carta, 1907, DIST-APRi, MC 266.

composte secondo modelli riconducibili alle soluzioni Juvarriane proposte, a seguito di una rielaborazione dei modelli dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, con foglie, tavolozze pittoriche, bucrani, rami, strumenti musicali e altri oggetti. Tra i bozzetti per soffitti e pareti compaiono inoltre soluzioni decorative vicine a modelli classicisti più recenti, piuttosto severi, spesso identificati come «Impero» o «Neo impero», talvolta affini alle soluzioni palagiane, e affiancati, nel caso delle planimetrie di appartamenti borghesi, da soluzioni varie, tra cui per esempio soffitti in stile «Carlo X».

La precisa identificazione degli stilemi documenta una conoscenza capillare del tema della decorazione, oltre che una chiara abilità nel rimodularla, fino



Fig. 2_[Carlo Musso], Progetto di decorazione per un soffitto su modello della Sala da Pranzo di Palazzo Reale a Torino, s.d. Matita e acquerello su carta, MC 75 bis.

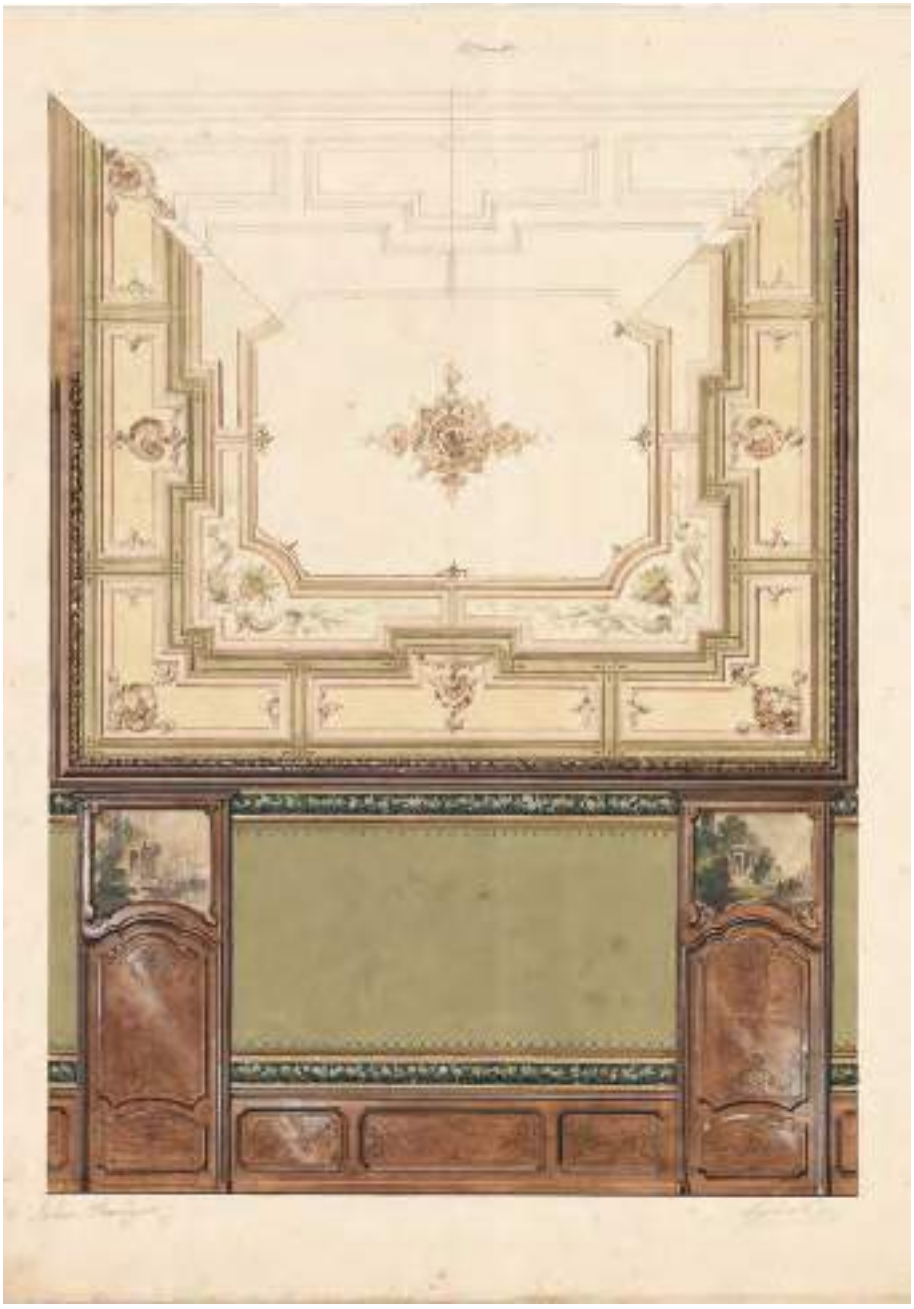


Fig. 3_Carlo Musso, Bozzetto «N.o 14, Sala da Pranzo», s.d. China, matita e acquerello su carta, MC 75 bis.



Fig. 4_[Carlo Musso], Cartone per la realizzazione di un arazzo su modello delle opere della manifattura parigina dei *Gobelins*, da tessersi con telaio a basso liccio, s.d. Tempera su carta, MC 75 bis.

ad arrivare a soluzioni complesse, volute dalla nuova committenza, ma definite dagli stessi artisti «Senza Stile»[10]. Nel fondo si trovano inoltre apparati in cui i riferimenti sono identificabili all'interno del panorama artistico europeo: è il caso degli argenti di Juste-Aurèle Messonnier, utilizzati probabilmente da Giorgio Ceragioli, Carlo Musso, Francesco Papotti e Davide Calandra, come modello per il grande *Trionfo da Tavola per le nozze d'argento di Umberto e Margherita* e per il centrotavola donato dal Municipio di Torino per le nozze *Savoia-Orléans*[11], oltre che per numerosi soffitti in cui sono presenti ornati riconducibili alle sue elaborazioni *rocaille* con conchiglie, cartelle increspate, incrostazioni, *cartel* ritorti, putti e combinazioni di forme naturali e geometriche.

I modelli non sono tuttavia unicamente scultorei o d'ornato: il tema dell'imitazione dei tessuti della manifattura parigina dei *Gobelin* (figg. 3-4), citati tra le carte del fondo e realizzati dal pittore Andrea Marchisio[12], rappresenta un altro caso in cui è possibile identificare l'origine dei riferimenti "tessili", presenti tra i volumi di repertori a stampa appartenuti a Carlo Musso e spesso riproposti all'interno di progetti di decorazione borghesi[13] e già sperimentati da Placido Mossello[14].

[10] DIST-APRi, MC 266.

[11] Vedasi il contributo di Esteve Dutto, *Plastica ornamentale: un linguaggio politico. I trionfi da tavola per le nozze d'argento di Umberto I e Margherita di Savoia* [...], in questo volume.

[12] DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, f. 48, 1897-1899.

[13] Si rimanda alla scheda di Esteve Dutto, *Rinnovo di stile ed esposizioni: la Casa Lattes a Torino*, in questo volume.

[14] DIST-APRi, MC 718.

Documenti, progetti e interventi per il Castello del Valentino dal fondo Carlo Musso

Maria Vittoria Cattaneo

All'interno degli archivi conservati al Politecnico, nei fondi *Biblioteca di Direzione* e *Musso-Clemente*[1], sono conservati alcuni documenti che attestano progetti e interventi dello scultore piemontese Carlo Musso (Rivara Canavese, 1863-Torino, 1935) per il Castello del Valentino[2] e testimoniano al contempo i rapporti che intratteneva con l'ambito culturale della Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri, con sede nell'edificio. Si tratta di evidenze documentarie che riflettono l'articolato contesto culturale e l'intrecciarsi di rapporti tra artisti, progettisti e istituzioni a Torino tra l'ultimo scorcio dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, e in alcuni casi aggiungono significativi tasselli alla conoscenza della storia del Castello, lasciando al contempo aperti interrogativi.

Repertori di modelli per una ditta di decorazione

Tra i documenti riferiti al Castello del Valentino vi è una cartella in cartoncino recante il titolo *Stucchi ed affreschi nel Reale Castello del Valentino, Torino*[3] (fig. 1), riconducibile all'attività di Carlo Musso come decoratore. La cartella, reimpiegata da Musso per conservare 69 tavole tratte da «Ricordi di Architettura», come indicato da una scritta applicata sul margine inferiore sinistro, in origine

[1] In particolare nel fondo *Carlo Musso*, che riunisce al suo interno i documenti relativi all'attività delle ditte di decorazione *Fratelli Musso e Papotti Francesco* (1886-1908) e *Carlo Musso* (1909-1936). Cfr. Enrica Bodrato, Antonella Perin, Costanza Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso Clemente 1886-1974*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2011, in particolare pp. 159-208.

[2] Ringrazio l'arch. Enrica Bodrato, responsabile dell'Ufficio Gestione del Patrimonio Storico dell'Ateneo, per avermi segnalato questa interessante documentazione.

[3] DIST-APRi, Repertori, MC 477.



Fig. 1_[Benedetto] Riccardo Brayda, *Stucchi ed affreschi nel Reale Castello del Valentino, Torino*, A. Charvet-Grassi, Torino [1887]. Cartella in cartoncino reimpiegata da Musso per conservare 69 tavole tratte da «Ricordi di Architettura». Repertori, MC 477.

raccoglieva al suo interno le prime 15 tavole di un'opera a stampa pubblicata in tre fascicoli e costituita da «45 riproduzioni in Fototipia con Storia e Descrizioni illustrative [...]» del Castello del Valentino[4], «compilata ed illustrata dall'Ingegnere ed Architetto Sig. Brayda Cav. Riccardo, Assistente d'Architettura nella Scuola d'Applicazione degli ingegneri di Torino», incarico che ricoprì dal 1874 al 1892. Stampata in trecento esemplari dalla «Libreria e Fotografia Artistica speciale per le arti decorative e industriali A. Charvet-Grassi» con sede a Torino, «Corso del Valentino 27», e premiata con medaglia d'argento all'esposizione di Firenze del 1887, uno di essi è tra i 153 volumi che fanno parte della biblioteca dei Musso Clemente[5].

Le tavole in fototipia (quindi di origine fotografica), di grande formato, raffigurano perlopiù particolari della decorazione a stucco e ad affresco delle sale al piano nobile del Castello, ma sono anche presenti dettagli delle porte seicentesche in legno intagliato con il giglio di Francia, simbolo araldico

4 Benedetto Riccardo Brayda, *Stucchi ed affreschi nel Reale Castello del Valentino, Torino*, Torino [1887].

5 Cfr. in merito Elena Gianasso, *I repertori di modelli: la biblioteca e le fotografie*, in E. Bodrato, A. Perin, C. Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura.* cit., pp. 63-74.

della prima Madama Reale, e immagini dei prospetti dell'edificio. La raccolta – che offre una rara e interessante testimonianza della situazione architettonica e decorativa del Castello a fine Ottocento – fa parte dell'ampio repertorio di modelli iconografici di riferimento per l'attività della ditta: all'interno della biblioteca dei Musso Clemente sono conservati testi e periodici di carattere prevalentemente architettonico e artistico, editi tra Otto e Novecento, che testimoniano l'evolversi del gusto a cavallo dei due secoli; molti di essi sono illustrati e offrono, attraverso tavole e fotografie, modelli cui attingere in base alle necessità professionali, documentando al tempo stesso l'attenzione riservata agli ornati di epoche e stili diversi. Il volume sugli *Stucchi ed affreschi nel Reale Castello del Valentino*, dato alle stampe dal medesimo editore di una raccolta di soffitti dei secoli XVI-XIX delle dimore piemontesi parimenti presente nella biblioteca[6], denota l'interesse per le decorazioni barocche, in particolare per i ricchi e raffinati apparati in stucco dei Bianchi e dei Casella che ancora oggi connotano le sale del Valentino[7] e che dovevano costituire un riferimento fondamentale per la modellazione degli ornati da parte di Carlo Musso e di coloro che lavoravano nelle sue ditte: ne è una chiara testimonianza la pubblicazione dal titolo *Plastica ornamentale di Fratelli Musso e Papotti stuccatori*, sempre edita da Charvet-Grassi, che raccoglie più di cento fotografie in bianco e nero di modelli ornamentali e opere da loro realizzate, come conchiglie, festoni di fiori e frutti, putti, mascheroni, con evidenti riferimenti alle decorazioni del Castello del Valentino[8]. La presenza dell'opera sugli apparati decorativi

6 *Raccolta di soffitti del XVI, XVII, XVIII e XIX secolo dei migliori castelli e palazzi del Piemonte*, Charvet-Grassi, Torino [189.].

7 Si rimanda qui al sempre fondamentale Andreina Griseri, *Le metamorfosi del barocco*, Einaudi, Torino 1967, in particolare pp. 114-132; inoltre Giuseppe Dardanello, *Repertori di modelli per i mestieri della decorazione*, in Michela Di Macco, Giovanni Romano (a cura di), *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, 1989), Allemandi, Torino 1989, pp. 282-290; Costanza Roggero Bardelli, Aurora Scotti, *Il castello del Valentino. The Valentino Castle*, Politecnico di Torino, Torino 1994. Più specifici e aggiornati gli studi di Laura Facchin, *I Bianchi di Campione a Torino. Novità e considerazioni*, in *Svizzeri a Torino nella storia nell'arte nella cultura nell'economia dal Quattrocento a oggi*, numero monografico di «Arte & Storia», 52, 2011, pp. 284-293 e Massimo Romeri, *Il percorso di Alessandro Casella dalla Valtellina al Valentino*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2022.

8 L'opera è pubblicata a inizio Novecento in due edizioni: la prima, curata dalla ditta Fratelli Musso e Papotti, è edita dalla Libreria speciale per le arti decorative e industriali A. Charvet-Grassi, la seconda, curata dalla ditta Carlo Musso, esce per i tipi della casa editrice Molfese. Cfr. E. Gianasso, *I repertori di modelli* cit.

del Valentino all'interno della biblioteca di famiglia attesta inoltre i diramati rapporti con le realtà e le figure professionali che caratterizzavano il cantiere di architettura e il contesto culturale dell'epoca, intrattenuti da Musso per ragioni di lavoro. L'autore, Benedetto Riccardo Brayda (1849-1911), assistente e aiuto professore alla cattedra di Architettura tecnica della Scuola di Applicazione per gli Ingegneri di Torino, in questi stessi anni partecipa al progetto, coordinato da Alfredo D'Andrade, di costruzione del Borgo e del Castello medioevale edificati, nel parco del Valentino, in occasione dell'Esposizione Generale italiana del 1884, dedicando al rilievo delle architetture assunte come modello la medesima cura e attenzione che connota la raccolta sul Castello del Valentino[9].

Un sottile *fil rouge* lega l'attività di Musso, il Valentino e le esposizioni: l'affermazione stessa della sua ditta è affidata alla partecipazione a questi grandi eventi, importante occasione di promozione, di lavoro e di scambio. Le esposizioni, sia italiane sia straniere, rappresentano inoltre una fondamentale opportunità di confronto tra produzione artistica, accademica e mondo industriale[10].

La presenza di un repertorio relativo agli ornamenti seicenteschi del Valentino tra i documenti del fondo *Carlo Musso* risulta inoltre emblematica dell'uso degli stili nella decorazione in una fase che rispecchiava il gusto di una committenza ancora saldamente legata all'eclettismo, che non di rado comportava la compresenza e il recupero di stili diversi (neogotico, neomanierista, neobarocco...).

[9] Disegni, schizzi, appunti e fotografie su carta all'albumina attraverso i quali Brayda documenta, negli anni tra il 1879 e il 1886, architetture medioevali presenti in molti centri minori del territorio piemontese, sono conservati nel fondo *Benedetto Riccardo Brayda*, presso DISTAPRi. Si tratta di 65 tavole che illustrano con particolare attenzione le architetture fortificate: castelli, ricetti, cinte murarie, torri-porta, di cui sono rilevati i particolari costruttivi, spesso riprodotti al vero. Sul tema cfr. Micaela Viglino Davico, *Benedetto Riccardo Brayda. Una riproposta ottocentesca del Medioevo*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1984.

[10] Si veda in merito Umberto Levra, Rosanna Roccia (a cura di), *Le esposizioni torinesi 1805-1911. Specchio del progresso e macchina del consenso*, Archivio Storico della Città di Torino, Torino 2003. Sulle esposizioni all'interno del Castello e del parco del Valentino si rimanda in particolare al contributo di Costanza Roggero Bardelli *Luoghi e paesaggi*, in U. Levra, R. Roccia (a cura di), *Le esposizioni torinesi* cit., pp. 177-216. Significativo il fatto che all'interno della biblioteca dei Musso-Clemente siano presenti diverse opere relative alle esposizioni coeve: cfr. E. Gianasso, *I repertori di modelli* cit., pp. 68-74.

Nuovi documenti per la cappella del Valentino

Un secondo documento, legato all'attività della ditta Musso-Papotti nell'ambito del restauro e ricomposizione degli stucchi antichi[11], offre un'interessante e inedita testimonianza relativa alla cappella presente all'interno del Castello del Valentino. Si tratta di un registro contabile riferito agli anni 1896-1901, sul quale sono annotati interventi e opere realizzati, con indicazione della tipologia di lavoro, data di esecuzione, committente, edificio interessato, costo e data di registrazione del pagamento[12].

Al foglio 97 è riportata, in data 26 aprile 1899, su commissione della «R[egia] Scuola di applicazione per gli Ingegneri Torino», la voce «ristauri agli stucchi nel soffitto e pareti di una cappella antica» (fig. 2): doveva trattarsi di un intervento non particolarmente significativo, poiché l'ammontare è soltanto di «lire 30», saldato in contanti nel mese di giugno. Benché questo tipo di «ristauro» riporti al tema, particolarmente delicato, dell'autenticità di alcune decorazioni ritenute barocche, l'importo corrisposto denota un intervento decisamente contenuto che non dovrebbe porre nel caso specifico questo tipo di problema. La nota contabile risulta comunque degna di rilievo poiché attesta che al termine del XIX secolo, quando il Castello del Valentino era sede della Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri già da diversi decenni e veniva periodicamente utilizzato come sede espositiva, l'interesse per il piccolo ambiente devozionale era ancora vivo.

La cappella, ubicata al piano terreno del padiglione nord-ovest della residenza sabauda e composta dalla cappella vera e propria e dalla sacrestia adiacente, è stata restaurata tra il 2015 e il 2018 con la direzione scientifica della Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio per il Comune e la Provincia di Torino[13]; al cantiere di restauro è stata associata, su incarico del Politecnico

[11] La ditta Musso-Papotti svolge una significativa attività nel campo sia della decorazione a stucco, sia del restauro degli stucchi antichi, che presuppone una buona conoscenza delle caratteristiche e delle modalità di lavorazione di questo materiale. Tra i volumi che, nella biblioteca di famiglia, sono legati a questo aspetto della professione, si ricordano *Plastica ornamentale di Fratelli Musso e Papotti stuccatori* e il manuale *Particolari di costruzioni murali e finimenti di fabbricati* di Giuseppe Musso – altro noto membro della famiglia – e Giuseppe Copperi, che dedica una parte specifica alla lavorazione dello stucco.

[12] DIST-APRi, Libro mastro, MC 102, 1896-1901, f. 97.

[13] Ora Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la Città metropolitana di Torino. Il cantiere di restauro della cappella ha visto impegnati nella direzione scientifica dei lavori dapprima l'architetto Laura Moro e la dottoressa Paola Nicita e, in seguito, l'architetto Giuse Scalva. Le opere, finanziate dal Politecnico di Torino, sono state realizzate dall'impresa "Arte restauro conservazione" di Cristina Arlotto.



Fig. 2_Pagamento per «ristauri agli stucchi» della cappella del Castello del Valentino, aprile-giugno 1899. Libro mastro, MC 102, 1896-1901, f. 97.

di Torino, una ricerca archivistica[14], volta a individuare documenti utili per approfondire le conoscenze storiche su questa parte dell'edificio, meno nota rispetto alle sale degli appartamenti situati al piano nobile[15]. Si tratta di un ambiente di ridotte dimensioni, con pianta rettangolare e copertura formata da due volte a crociera affiancate, finemente ornate con motivi in stucco bianco raffiguranti elementi vegetali, festoni di fiori e frutta e testine di putti (fig. 3); parte della decorazione prosegue sulle pareti, dove va a incorniciare le quattro finestre (fig. 4). A ovest è situata la sacrestia, anch'essa a pianta rettangolare e decorata da motivi a stucco stilisticamente differenti. Lo studio della documentazione d'archivio ha permesso di ascrivere l'attuale ubicazione della cappella agli anni compresi tra il 1642 e il 1660, per volontà di Cristina di Francia, durante i lavori di ampliamento della residenza fluviale del Valentino diretti dal Primo Ingegnere ducale Amedeo di Castellamonte. All'epoca il piccolo spazio sacro prospettava a est verso il cortile d'onore e l'accesso – in seguito murato – avveniva tramite il portico terrazzato che univa la manica principale del palazzo al padiglione

[14] Lo studio è stato svolto da chi scrive, nell'ambito del programma di ricerca dal titolo «Castello del Valentino. Ricerca storica sulla Cappella e sacrestia. Studio e interpretazione critica degli apparati decorativi seicenteschi (affreschi e stucchi) recentemente individuati», referente scientifico Costanza Roggero, finanziato con un assegno di ricerca dal Politecnico di Torino, Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, tra aprile 2015 e ottobre 2016.

[15] Sulla residenza del Valentino esiste un'ampia e consolidata bibliografia; si fa qui pertanto riferimento soltanto a Costanza Roggero Bardelli, *Torino. Il castello del Valentino*, Il Quadrante, Torino 2015 (1ª ed. Torino 1992) e si rimanda alla relativa aggiornata bibliografia per un maggiore approfondimento.



Fig. 3_Torino, Castello del Valentino, cappella, decorazione in stucco bianco delle volte a crociera che coprono l'ambiente (foto Maria Vittoria Cattaneo).



Fig. 4_Torino, Castello del Valentino, cappella, decorazione in stucco bianco che incornicia le finestre (foto Maria Vittoria Cattaneo).

nord-ovest[16]. L'attenta analisi delle decorazioni ha portato a riconoscere nei monogrammi in stucco posti nelle lunette al di sopra delle quattro finestre le cifre di Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, riconducendo quindi la committenza degli apparati decorativi alla seconda Madama Reale[17]. Il confronto dei dati documentari con quelli stilistici e quelli emersi dal cantiere di restauro ha inoltre permesso di formulare una prima ipotesi attributiva riguardo agli stucchi, che sarebbero riconducibili alla bottega del luganese Pietro Somasso[18]. Risultano purtroppo scarne le informazioni finora desunte dalla documentazione archivistica riguardo all'utilizzo della cappella nel corso del XVIII e XIX secolo, e anche il cantiere di restauro non ha portato alla luce elementi significativi relativi a questo periodo[19]. Recenti studi hanno documentato che nella prima metà dell'Ottocento la cappella, intitolata al Beato Amedeo, era ancora officiata da un cappellano che risiedeva all'interno del Castello, ma non ci sono notizie relative ai suoi apparati decorativi[20]. Gli interventi attestati tra il 1817 e il 1844 riguardano prevalentemente il contraltare, gli arredi e il pavimento e testimoniano l'importanza che veniva ancora attribuita a questo ambiente.

Il cantiere di restauro avviato nel 2015 ha evidenziato che le decorazioni presenti sul lato nord della cappella, rivolto verso l'Orto botanico, sono soggette a fenomeni di degrado più importanti, dovuti all'umidità, che nel corso del tempo ha pesantemente danneggiato gli affreschi presenti sotto le finestre, provocandone la scomparsa, e che ancora oggi interessano gli stucchi che ornano la parete. Durante i restauri è stato inoltre ripristinato l'ingresso originario sul lato est della cappella, rimuovendo il muro di tamponamento che nascondeva la facciata esterna[21]:

16 Cfr. *infra*, nota 21.

17 In merito Maria Vittoria Cattaneo, *Castello del Valentino, la cappella: storia, decorazione e nuovi documenti*, «Studi Piemontesi», XLIII (2014), 2, pp. 311-317.

18 Cfr. Maria Vittoria Cattaneo, *La committenza di Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours per la cappella del Valentino: una prima ipotesi attributiva per gli apparati decorativi*, «Studi Piemontesi», XLVI (2017), 2, pp. 445-455.

19 È stata riscontrata, al di sopra di una delle finestre verso il cortile, la presenza della data «1784» affiancata dalla sigla «GB», scialbate e forse riferibili a un intervento all'interno della cappella.

20 Elena Gianasso, *Per l'immagine dello Stato. Sperimentazioni neobarocche a Torino. Castello del Valentino e Palazzo Carignano*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2018, in particolare pp. 95-102, 186, 275.

21 Prima dell'inizio dei restauri l'accesso alla cappella era garantito attraverso un'unica porta nella parete comune con la piccola stanza situata a ovest – in origine la sacrestia, poi utilizzata come ufficio dalla scuola di architettura torinese –; la comunicazione di questa stanza con

sono così stati riportati alla luce la porta e i partiti decorativi che la incorniciano e sono inoltre emerse alcune scritte, tracciate a matita sul muro a lato dell'ingresso dalle maestranze incaricate della realizzazione della parete di chiusura, che hanno permesso di datare con precisione l'intervento, effettuato il 6 agosto 1904[22]. Nel 1906 si sarebbe inaugurato ufficialmente il "nuovo" Politecnico di Torino: probabilmente negli anni immediatamente precedenti, nell'ambito della riorganizzazione degli spazi per la didattica e per le attività che si dovevano svolgere all'interno della sede universitaria, un ambiente con le caratteristiche proprie della cappella non risultava funzionale e si decise di chiuderne l'accesso principale prospiciente sul cortile dell'edificio, destinandolo a scopi secondari.
Resta aperto l'interrogativo sulle ragioni sottese ai «ristauri» degli stucchi commissionati nel 1899. Alla luce di quanto emerso durante le recenti opere di restauro e dell'interesse per le decorazioni barocche che connotava il contesto culturale di fine Ottocento, si può ipotizzare che l'intervento del 1899 documentato nel fondo *Carlo Musso* riguardasse il ripristino di una parte di decorazioni a stucco interessate da qualche fenomeno di degrado, in un momento di poco precedente alla "riorganizzazione politecnica" degli spazi, quando a questa «cappella antica» e alla sua conservazione era ancora attribuita una significativa importanza.

Il concorso per il monumento a Quintino Sella

L'attività di Carlo Musso come scultore e il suo inserimento nel contesto culturale piemontese di fine Ottocento, particolarmente fervido per quanto concerne le arti figurative[23], trova una

il cortile avveniva mediante un corridoio, ricavato nella seconda metà dell'Ottocento con la chiusura del portico effettuata contestualmente alla realizzazione delle due maniche laterali per l'esposizione dell'industria del 1858. I restauri hanno restituito la leggibilità del rapporto originario che intercorreva tra cappella e sacrestia – la cui organizzazione distributiva è rimasta invariata dal XVIII secolo – grazie alla riapertura dei due passaggi di servizio che un tempo si trovavano ai lati dell'altare, la cui posizione è stata individuata grazie alla presenza di lacerti di decorazione in stucco bianco sulla parete, a circa due metri da terra.

[22] Le scritte, tracciate a mano sul lato destro dell'ingresso alla cappella, riportano nome e cognome dei mastri che realizzarono il muro di tamponamento e la data «6 agosto 1904».

[23] Si rimanda qui soltanto a Rosanna Bossaglia, Ezio Godoli, Marco Rosci (a cura di), *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, catalogo della mostra (Torino, 1994), Fabbri, Milano 1994; Mila Leva Pistoi, *Torino tra Eclettismo e Liberty 1865-1915*, Daniela Piazza editore, Torino 2000; Rosanna Maggio Serra, *La cultura artistica nella seconda metà dell'Ottocento*, in U. Levra (a cura di), *Storia di Torino*, VII, *Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, Einaudi, Torino 2001, pp. 575-615; Alberto S. Massaia, *Dall'Eclettismo accademico allo stile Novecento. L'architettura a Torino fra il 1860 ed il 1930*, L'Artistica editrice, Savigliano 2011.

significativa testimonianza nella ricca documentazione inedita relativa alla sua partecipazione al concorso per la realizzazione del monumento a Quintino Sella da collocare al Castello del Valentino.

Diplomato in scultura nel 1882 presso la Regia Accademia Albertina di Torino, nel periodo in cui l'istituzione era interessata da istanze riformiste che promuovevano il legame con le più aggiornate tendenze artistiche e l'applicazione delle arti all'industria, con la conseguente attribuzione di una maggiore importanza alla disciplina della plastica ornamentale[24], già durante il percorso di studi compiuto tra il 1878 e il 1882 Carlo si distingue per le proprie capacità: nel 1878-79 risulta vincitore di una medaglia di rame nella classe di Architettura, di una medaglia d'argento nella sezione Disegno di figura e di un assegno di incoraggiamento nel concorso di composizione scenografica con il progetto di «una sala terrena di un palazzo stile Seicento»; nel 1880 riceve una menzione onorevole nella sezione Prospettiva, una medaglia d'argento in Plastica ornamentale e nel 1882 è insignito del terzo premio per la realizzazione di una testa dal vero e del primo premio per un bassorilievo dal vero nella classe di Scultura[25].

Nel 1890 viene invitato a partecipare al concorso per l'erezione di un monumento a Quintino Sella «nel interno del palazzo del Valentino [...] dove ha sede la Scuola di applicazione per gli Ingegneri»[26], il cui *iter* è restituito nel dettaglio da alcuni documenti conservati nell'Archivio Storico del Politecnico di Torino (fondo *Biblioteca di Direzione*). Il concorso viene bandito dalla Regia Scuola di Applicazione stessa, che istituisce un apposito Comitato, presieduto dall'ingegner Alfonso Cossa, direttore della Scuola[27]. Con lettera del 26 dicembre

[24] Si veda in merito Elena Dellapiana, *Gli Accademici dell'Albertina. Torino 1822-1884*, Celid, Torino 2002, in particolare pp. 34-52.

[25] Enrica Bodrato, Antonella Perin, *Una bottega di decorazione a Torino tra Otto e Novecento*, in E. Bodrato, A. Perin, C. Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte* cit., pp. 41-42.

[26] Lo scienziato, politico e alpinista svolse un ruolo centrale nella fondazione della Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri nel 1859 (dal 1906 Politecnico di Torino) e nella scelta della sua sede al Castello del Valentino. Dopo la sua morte, colleghi e studenti avviarono una raccolta fondi per dedicargli un monumento. Si rimanda qui soltanto al recente Annalisa B. Pesando, *Una scuola necessaria: Quintino Sella e la Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri di Torino*, in Silvia Cavicchioli, Annalisa B. Pesando, Margherita Bongiovanni *et al.*, *Muovere la storia. Quintino Sella e la statua di Cesare Reduzzi*, Edizioni Palazzo Bricherasio-Banca Patrimoni Sella & C., Torino 2019, pp. 27-48.

[27] Su Cossa, legato a Sella da profonda stima e amicizia, cfr. Gian Piero Marchese, *Cossa, Alfonso* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1984, vol. XXX, *s.v.*

1890 Cossa invitava, su incarico del Comitato, «alcuni tra gli scultori italiani che volessero intraprendere l'esecuzione» del monumento a Sella a presentare entro il 15 dicembre dell'anno successivo «un bozzetto in plastica, od anche un semplice abbozzo in disegno in scala», specificando che «la somma disponibile» per la realizzazione del monumento era «di lire quindicimila», che il Comitato non si assumeva l'impegno «di fare eseguire alcuno tra i progetti inviati» e non era previsto un rimborso «delle spese fatte per la compilazione del progetto inviato». I progetti dovevano essere «indirizzati [...] al Direttore della Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Torino».
In calce alla bozza della lettera sono riportati i nomi degli scultori ai quali doveva essere spedito l'invito, con i rispettivi indirizzi: Odoardo Tabacchi (Varese 1831- Milano 1905), formatosi a Brera e dal 1867 professore all'Albertina di Torino; i suoi allievi Luigi Belli (Torino 1844-1919), Cesare Reduzzi (Torino 1857-1911) – che diventano a loro volta insegnanti presso l'Accademia torinese – e Davide Calandra (Torino 1856-1915); il "nostro" Carlo Musso; Pietro della Vedova (Vercelli 1831-Torino 1898), collaboratore di Vincenzo Vela, professore di scultura all`Albertina; Giacomo Ginotti (Vercelli 1845-Torino 1897), che studia all'Accademia torinese sotto la direzione di Giovanni Albertoni, Vincenzo Vela e Odoardo Tabacchi; il ticinese Santino Bianchi (Stabio 1848, Torino 1923), trasferitosi a Torino nel 1870, dove è allievo di Tabacchi all'Albertina, e «Sartoris», probabilmente da identificare con lo scultore Giuseppe Sartorio, anch'egli allievo di Tabacchi all'Accademia Albertina di Torino. Gli artisti prescelti, perlopiù di fama nazionale, sono quindi tutti legati all'ambito accademico torinese, la maggior parte esponenti della scultura verista inaugurata da Vela e proseguita da Tabacchi, che ponevano il mito del vero al centro della lezione impartita agli allievi[28]. Al testo della lettera sono allegati i biglietti da visita di alcuni degli artisti che si desiderava invitare: tra di essi, quello della ditta «Musso Fratelli e Papotti Francesco stuccatori – Corso Vinzaglio 29 Torino».
Significativo che il coinvolgimento di Musso fosse stato consigliato dall'ingegner Giuseppe Bellia, membro del Comitato, come testimonia una sua lettera del 17 dicembre 1890 diretta a Cossa, «Presidente del Comitato del Monumento Sella», con la quale gli raccomandava di inviare l'invito a partecipare al concorso anche al «Sig. Musso Carlo scultore – via San Quintino 18 –», che gli era noto «per monumenti sepolcrali [...] di buona riuscita, per l'aver modellato le

[28] Cfr. R. Maggio Serra, *La cultura artistica nella seconda metà dell'Ottocento*, cit.

figure all'entrata del nostro Arsenale e per altri molti e buoni lavori»[29]. Sicuramente la formazione accademica ebbe un ruolo dirimente nell'inserimento di Musso tra i destinatari dell'invito; anche nell'ambito della ditta Musso-Papotti aveva fatto sì che si imponesse come la figura professionalmente più accreditata: a lui era demandata la progettazione di elementi di plastica ornamentale e di sculture, di cui molte realizzate per sepolture.
Carlo Musso aderisce all'invito, presentando due diverse proposte per la realizzazione di un monumento a Quintino Sella «da collocarsi all'interno del Palazzo del Valentino», che illustra in una lettera del 14 dicembre 1891 indirizzata all'«Onorevole Comitato per l'esecuzione del Monumento»[30]. Lo scultore prepara due «bozzetti in scala 1/5 del vero», pensati «l'uno per essere collocato all'aperto ed isolato» e «l'altro da applicarsi ad una parete», poiché nel bando di concorso non ne era stata specificata l'ubicazione all'interno della sede universitaria e per offrire maggiori possibilità di scelta. I due progetti sono denominati rispettivamente «Dora Baltea» e «Dora Riparia». Il primo viene ideato per essere posizionato «in fondo al cortile ed a distanza non superiore ai metri 10 dal Palazzo», per ottenere un risultato «più armonico»: se la statua fosse stata posta al centro del cortile, sarebbe stato necessario realizzarla con «proporzioni assai più grandi». Per rendere meglio l'effetto «dell'assieme che si avrà ad opera compiuta», Musso correda il progetto con «una fotografia del medesimo collo sfondo del Palazzo esso pure nella scala di 1/5 del vero»: l'ambientazione all'interno del cortile del Castello del Valentino è resa mediante il posizionamento, alle spalle del modello in scala del monumento, di una sorta di "quinta scenografica" che riproduce, a carboncino su carta, il portico con loggiato presente al centro della facciata della manica principale dell'edificio. La fotografia si rivela pertanto uno strumento fondamentale, utilizzato da Musso per trasmettere la propria capacità professionale e per agevolare i rapporti con la committenza, simulando l'effetto finale dell'opera. Lo scultore completa l'illustrazione del primo progetto indicando i materiali con cui avrebbe dovuto essere realizzato: «il piedistallo sarà in granito d'Alzo, in marmo la statua, e l'aquila ed accessori in bronzo».

[29] ASPoliTo, *Biblioteca di Direzione*, Atti Onoranze Professori, G.XI.1 c-g, Lettera di Bellia a Cossa, Torino, 17 dicembre 1890. Cfr. in merito E. Bodrato, *Tomba Genero, Cimitero monumentale, Torino* e Ead., *L'ingresso monumentale del Regio Arsenale di Torino*, in Ead., A. Perin, C. Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura* cit., pp. 97-99.

[30] ASPoliTo, *Biblioteca di Direzione*, Atti Onoranze Professori, G.XI.1 c-g, Lettera di Carlo Musso al Comitato, Torino, 14 dicembre 1891.



Fig. 5_[Carlo Musso], Bozzetto per un monumento a Quintino Sella da collocare nel cortile del Castello del Valentino, positivo monocromo montato su cartone che ne simula l'ambientazione, [1891]. Positivo fotografico, MC 662.

Grazie al confronto critico tra i documenti presenti all'interno dell'Archivio Storico di Ateneo, è stato possibile identificare nel «positivo monocromo montato su cartone» raffigurante un monumento a Quintino Sella da

collocare nel cortile del Castello del Valentino la fotografia usata da Musso per illustrare il suo progetto[31] (fig. 5), ed è stato inoltre individuato il bozzetto a matita su cartone corrispondente alla fotografia[32] (fig. 6).

La seconda proposta, denominata «Dora Riparia», prevede un mezzo busto da collocare «addossato ad una parete la quale [...] potrà essere sotto uno dei porticati laterali entrando al Palazzo» del Valentino e viene illustrata dallo scultore mediante «un disegno acquerellato per dimostrare le diverse qualità dei marmi» da utilizzare, che non è stato finora reperito. All'interno del fondo *Carlo Musso*, è stato individuato un negativo su lastra che sembrerebbe essere relativo al bozzetto della soluzione a parete, non menzionato nella lettera di Musso al Comitato: il busto di Sella, posto su un piedistallo, è sormontato da un'aquila ad ali spiegate, mentre un fanciullo – forse con significato allegorico – pare rendergli omaggio[33] (fig. 7). A questo secondo progetto va probabilmente riferito anche uno schizzo a matita tracciato sul verso di una carta sciolta (verosimilmente un foglio di taccuino) sempre presente nel fondo *Carlo Musso*: sormontata dalla scritta a matita «Castello del Valentino» è raffigurata, in prospetto quotato, una parte dei portici che si affacciano sul cortile del Castello; al di sotto di essa, un secondo schizzo sembra definire in pianta l'ingombro di una statua addossata a un muro[34] (fig. 8).

La documentazione relativa al concorso è completata dalla «Relazione della Commissione nominata dal Comitato Promotore di un monumento a Quintino Sella per la scelta del bozzetto da eseguirsi»[35]. Il documento, stilato il 10 gennaio 1892 da una commissione formata da tre membri appositamente nominati[36] dal Comitato per proporre «il bozzetto da scegliere, l'ubicazione, e, se necessarie, le modificazioni da farsi al bozzetto scelto», contiene informazioni interessanti relative ai progetti presentati e ai criteri di scelta della Commissione giudicatrice.

31 DIST-APRi, Fotografie, MC 662. Sul supporto in cartone, in basso a sinistra, a inchiostro viola, il timbro di Carlo Musso «Scultore. Corso [Vinzag]li[o] 29 - TORINO»; in basso a destra, manoscritto a matita, «Dora Baltea».

32 Il bozzetto era stato inizialmente inserito all'interno di una miscellanea; dopo l'identificazione, è stato estratto e nominato MC 662, come la fotografia ad esso corrispondente.

33 DIST-APRi, Fotografie, MC 656.

34 DIST-APRi, Schizzi, MC 688. Il documento fa parte di una miscellanea di oltre 400 schizzi a matita e a penna.

35 ASPoliTo, *Biblioteca di Direzione*, Atti Onoranze Professori, G, XI, 1e.

36 La Commissione incaricata della scelta del bozzetto è formata dagli ingegneri Giacinto Berruti, allievo e amico di Sella, Giuseppe Bellia e Giovanni Angelo Reycend: quest'ultimo dal 1877 è docente di Architettura tecnica presso la Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri,



Fig. 6_[Carlo Musso], Bozzetto su cartoncino per un monumento a Quintino Sella da collocare nel cortile del Castello del Valentino, [1891]. China e matita su carta, MC 662.



Fig. 7_[Carlo Musso], Bozzetto della soluzione a parete per un monumento a Quintino Sella da collocare nel cortile del Castello del Valentino, [1891]. Negativo b/n su lastra, MC 656.



Fig. 8_[Carlo Musso], Schizzo relativo al progetto di un busto da collocare a parete, sotto uno dei portici del Castello del Valentino, [1891]. Matita su carta, MC 688.

I bozzetti sono in totale undici, alcuni artisti ne propongono più di uno: di ciascuno di essi viene fornita una sintetica descrizione[37]. Calandra presenta una statua «in marmo statuario», alta 2,50 m, con basamento in marmo di Frabosa di 3 m; Belli una statua in marmo di 3 m da porre su un

incarico che terrà per più di quarant'anni, insegnando agli studenti ad analizzare e comprendere architetture medievali, rinascimentali e barocche; tra il 1902 e il 1905 sarà anche direttore della Scuola stessa. Su Reycend si vedano Elena Gianasso, *Giovanni Angelo Reycend (1843-1925). Ingegnere,* tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, relatori C. Roggero, V. Defabiani, 1997-98; Elena Gianasso, *Per una biografia di Giovanni Angelo Reycend*, «Studi Piemontesi», XXIX (2000), 2, pp. 583-595.

37 Oltre alla descrizione riportata all'interno della Relazione del 10 gennaio, una descrizione sintetica ma dettagliata di ciascun bozzetto è annotata su alcune carte sciolte allegate alla documentazione relativa al bando di concorso del dicembre 1890.

piedistallo della medesima altezza; due sono i progetti Musso, il primo per una statua in marmo alta 3 m con basamento in granito di pari altezza e «accessori» in bronzo, il secondo per un busto «in marmo di qualità diverse» «da addossarsi ad una parete sotto uno dei porticati». Tre le proposte di Reduzzi: un «busto colossale» in bronzo, ornato da figure allegoriche in marmo e posto su un basamento in marmo; una statua in bronzo alta 3 m su base di pari altezza, in marmo o granito; una statua in marmo e bronzo su piedistallo in marmo o granito, entrambi di 3 m. Il progetto di Sartorio prevede una statua in bronzo di 2,50 m su basamento di 4 m, «in granito con capitelli ed accessori in bronzo»; Bianchi presenta due bozzetti a 1/5 del vero, il primo per una statua in marmo e il secondo per una statua in bronzo, entrambe su piedistallo di granito con «accessori in bronzo»; infine, Ginotti progetta una statua in bronzo alta 3 m con basamento «in proporzione» e «in materiale a scegliersi».

Durante una precedente riunione del 3 gennaio il Comitato aveva già stabilito di escludere i progetti relativi ai busti – ovvero quello di Musso denominato «Dora Riparia», da collocare a parete, e quello di Reduzzi per un «busto colossale in bronzo» – e di considerare soltanto le proposte a figura intera; la Commissione procede quindi a esaminare gli altri bozzetti, senza tuttavia trovarne nessuno che soddisfi pienamente «alle esigenze del concorso [...] da poter essere scelto per voto unanime». Vengono selezionati il progetto di Reduzzi per una statua in marmo e bronzo e il progetto di Ginotti per una statua in bronzo, segnalando per entrambi la necessità di alcuni «miglioramenti di particolari»; le altre proposte non sono prese in considerazione a causa della mancanza di proporzione tra la statua e il basamento, per l'«atteggiamento inadeguato» con cui veniva rappresentata la figura di Sella o ancora, nel caso del bozzetto di Musso detto «Dora Baltea», per «la cattiva modellazione della statua». «In attesa della scelta definitiva del bozzetto», la Commissione stabilisce infine l'ubicazione del monumento al Castello del Valentino, nel punto di incontro «dell'asse del cortile con l'asse delle seconde aperture a colonne dei fabbricati laterali a partire dal fabbricato principale». Il monumento a Quintino Sella, realizzato da Cesare Reduzzi, fu inaugurato il 14 marzo 1894 nel cortile d'onore del Castello del Valentino; l'opera fu poi trasferita nel 1932 all'interno dello stesso parco. Nel 2019 è stata collocata nel cortile della sede centrale del Politecnico di Torino, contestualmente al rinnovamento della Corte Aula Magna[38].

[38] Si veda in merito S. Cavicchioli, A. B. Pesando, M. Bongiovanni *et al.*, *Muovere la storia*, cit., in particolare i contributi di Daniela Magnetti e Filippo Timo.



Il lavoro di bottega. Ricette, materiali e tecniche

Enrica Bodrato, Esteve Dutto[1]

1. Le tecniche al servizio della decorazione: una lettura attraverso i cataloghi

Tra le carte del complesso archivistico *Musso-Clemente* e nella biblioteca[2] si conservano alcuni cataloghi che presentano soluzioni decorative prefabbricate, prodotte su larga scala da piccole industrie dedicate, talvolta concorrenti nel mercato con prodotti di semplice impiego e ampia disponibilità a un costo ridotto, attraverso cui è possibile operare un confronto con le tecniche di modellatura più strettamente manuale proprie delle ditte di Carlo Musso. Tra i titoli a stampa si citano in particolare due cataloghi delle decorazioni in stucco prodotte dalla ditta *Sadi - Società Arti Decorative Interne*[3] di Vicenza, fondata nel 1908, oltre a un prezzario datato settembre 1924[4]. La presenza di questi materiali editoriali suggerisce l'attenzione della ditta *Carlo Musso* verso le soluzioni alternative al lavoro di bottega, sia per un confronto rispetto al proprio operato, sia per trarne eventuali modelli e tecniche, sia infine per paragonare i prezzi. L'assenza

[1] Si deve a Esteve Dutto il paragrafo 1, a Enrica Bodrato il paragrafo 2.

[2] Elena Gianasso, *I repertori di modelli: la biblioteca e le fotografie*, in Enrica Bodrato, Antonella Perin, Costanza Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso-Clemente 1886-1974*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2011, pp. 63-67.

[3] Società Arti Decorative Interne G. Marchetti e C. Vicenza, [Catalogo delle decorazioni in stucco SADI], Marchetti, Vicenza s.d. [19..]; Id., *Catalogo speciale delle decorazioni in stucco SADI*, Marchetti, Vicenza s.d. [19..].

[4] DIST-APRi, MC 364, [Società Arti Decorative Interne G. Marchetti e C. Vicenza], *Tariffa del catalogo Stucchi "Sadi"*, G. Rossi & C., Vicenza settembre 1924.

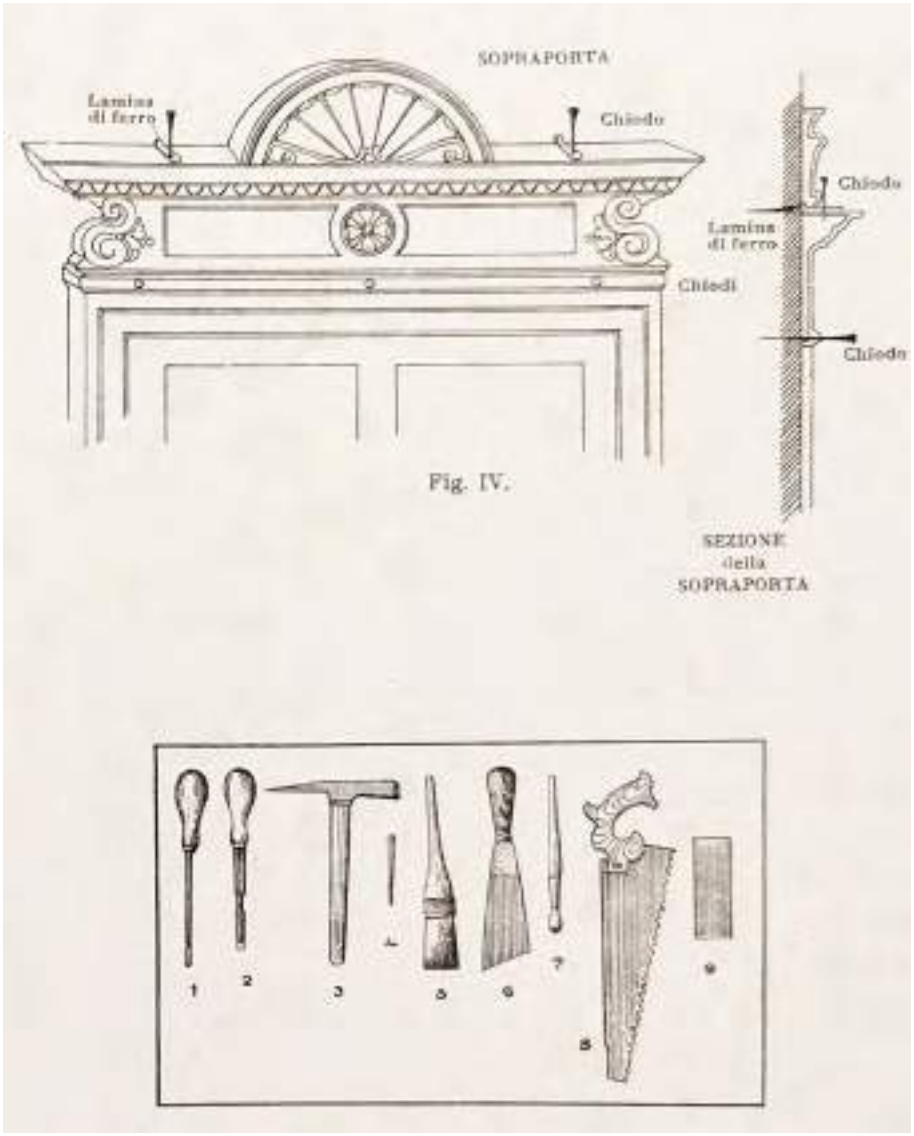


Fig. 1_Illustrazione esplicativa della posa in opera di un soprapporta con i relativi strumenti, necessari per la lavorazione delle decorazioni prefabbricate, già in Società Arti Decorative Interne G. Marchetti e C. Vicenza [Catalogo delle decorazioni in stucco SADI], Vicenza, Marchetti, s.d. [19..].

di fatture della ditta vicentina all'interno della serie *Fatture fornitori* nega l'ipotesi che la ditta *Carlo Musso* abbia utilizzato *Sadi* come fornitore[5].
Tra le proposte della ditta Sadi presentate nei cataloghi a stampa si trovano soluzioni anche articolate, dove rosoni, cornici, liste, bacchette, fregi, e soprapporte, sono pensati per essere posti in opera dopo aver tagliato con la sega da legno gli ornati preformati nella dimensione desiderata. Il fissaggio avviene attraverso chiodi e viti, sfruttando dei fori realizzati con il succhiello sulle parti più solide dell'ornamento in gesso; i fori sono infine coperti e gli angoli raccordati con lo stucco (Fig. 1).
Una disamina dedicata alle tecniche più strettamente legate al lavoro di formatura degli ornati è invece presentata all'interno del trattato *Particolari di costruzioni murali e finimenti di fabbricati*[6] di Giuseppe Musso (1849-1932) e Giuseppe Copperi (1849-1930), impresari edili rispettivamente fratello e cugino di Carlo Musso[7]. La sezione dedicata alle tecniche per realizzare gli ornati di interni ed esterni fornisce le modalità e i vantaggi che giustificano l'utilizzo di soluzioni decorative realizzate con materiali anche lontani dalle tecniche tradizionali: tra questi il litocemento. Il manuale spiega nel dettaglio le operazioni necessarie alla realizzazione dell'elemento decorativo, dalla modellatura in terra plastica, al getto di gesso o di cemento decorativo nelle forme. Particolare attenzione è dedicata ai differenti tipi di forme negative, dai semplici gusci in gesso e malta trattati con una soluzione satura di soda per evitare l'adesione del getto, alle forme più articolate ed elastiche in sottile colla animale da inserirsi in una *madre forma*[8], alle forme a *tasselli scomponibili* per gli elementi più complessi, restituendo infine alcuni passaggi attraverso le illustrazioni esemplificative delle tavole grafiche a colori (fig. 2).

5 Per l'analisi è stata consultata la miscellanea di fatture e biglietti, DIST-APRi, MC 258.

6 Musso e Copperi costruttori, *Particolari di costruzioni murali e finimenti di fabbricati,* quinta edizione, Scrova e Ferrero, Torino 1912.

7 Enrica Bodrato, *Giuseppe Musso e Giuseppe Copperi impresari edili e trattatisti*, in E. Bodrato, A. Perin, C. Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso-Clemente 1886-1974*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2011, pp. 58-62.

8 Involucro o scatola esterna per contenere il getto.



Fig. 2_Musso e Copperi costruttori, *Decorazioni in rilievo-Getti in stucco di gesso e di cemento-Pietre artificiali*, in *Particolari di costruzioni murali e finimenti di fabbricati,* quinta edizione, Tav. L, Scrova e Ferrero, Torino, 1912.

2. Materiali e tecniche: da Carlo Musso alla ditta Montanaro

Un prezziario del 1907, di cui si conserva la minuta in un copialettere, dettaglia l'attività delle ditte di Carlo Musso suddividendola in tre categorie: lavori in scagliola su pareti e soffitti, lavori in stucco lucido a imitazione del marmo e lavori in cemento comune e pietra artificiale[9]. Categorie che corrispondono alla collocazione dell'impresa, nelle guide Marzorati-Paravia, tra gli stuccatori, plastificatori e fabbricanti di marmi artificiali[10]. Nel fondo archivistico non sono conservate ricette; la formulazione degli impasti e i processi di costruzione e posa in opera vengono probabilmente trasmessi ai lavoranti in forma orale e per imitazione, nello svolgersi dell'attività. Solo il confronto tra le fatture dei fornitori[11],

9 DIST-APRi, Copialettere MC 361, ff. 13-15.

10 G. Marzorati, *Guida di Torino*, Paravia, Torino 1881-1895.

11 DIST-APRi, Fatture fornitori, MC 257-260.

che documentano gli acquisti, e il già citato manuale di Giuseppe Musso e Giuseppe Copperi, in particolare al capitolo dedicato alle decorazioni plastiche in scagliola e pietra artificiale, inserito nella quinta edizione data alle stampe nel 1912 e per la cui stesura è verosimile che gli autori si siano confrontati con Carlo Musso, consente di ipotizzare le prassi del lavoro di bottega. Ipotesi che è stato possibile confrontare con l'operare aggiornato, ma al contempo ancora secondo tradizione, dell'azienda Montanaro, fondata a Torino nel secondo dopoguerra da Giovanni Montanaro, stuccatore e modellatore, diplomatosi presso le Scuole tecniche *San Carlo*, dove Carlo Musso è stato docente e alle cui dipendenze il giovane Montanaro è stato avviato alla professione[12].

La ditta Musso acquista con cadenza regolare e pagamento trimestrale sacchi di scagliola «di prima» e «seconda qualità», in quantitativi compresi tra le cinque e le dieci tonnellate. La consegna da parte dei fornitori avviene solitamente presso la sede dell'atelier in corso Vinzaglio, dove si prefabbrica la maggior parte dei pezzi. Solo occasionalmente i sacchi sono consegnati in cantiere, per opere di finitura e per la realizzazione di parti di apparati decorativi da eseguirsi sul posto. La scagliola, gesso trattato termicamente e macinato finissimo, costituisce l'ingrediente principale per la realizzazione degli stucchi decorativi per interni, ma serve altresì per l'esecuzione di *maquette* e di forme utili alla produzione seriale di elementi ricorrenti a stucco o in pietra artificiale. Meno regolari, ma ugualmente frequenti, sono gli acquisti di colla animale, rivio, «fondi di olio d'oliva» o olio di lino e scampoli di iuta. La colla – colla forte o colla d'ossa e colla *Totin o* colla di pelli di coniglio – oltre a essere un ingrediente della mescola utilizzato per migliorare la presa e la durezza dei manufatti, ritardandone l'indurimento e consentendo una più prolungata modellabilità, è ampiamente utilizzata per la creazione di forme, consistenti ed elastiche, che facilitano, rispetto a quelle realizzate in scagliola, l'estrazione del pezzo senza deformazioni e rotture e sono dunque più adatte alla formazione di elementi a fogliami o figure. Il rivio, o paglia di lino, oggi sostituito con la fibra di agave sisaliana, è utilizzato come "armatura" per accrescere la resistenza meccanica del pezzo (figg. 3 e 4); la iuta, se bagnata, conserva l'umidità dei modelli in terra plastica, o può servire per

[12] Giovanni Montanaro lavora presso la ditta *Carlo Musso* fino alla chiusura nel giugno del 1936. DIST-APRi, Libro paga quindicinale, MC 353. Per la ditta Montanaro si veda: https://www.montanarotorino.it/index.htm (aprile 2025)




Figg. 3-4_Realizzazione presso la ditta Montanaro a Torino di un elemento decorativo a stucco con l'utilizzo di fibre vegetali per aumentarne la resistenza.

rivestire anime e ancoraggi in ferro così da isolare il metallo dal gesso. Gli scarti di olio d'oliva, infine, sono utilizzati sui piani di lavoro e spalmati all'interno delle forme in colla per impedire che la malta si attacchi. Come specificano Musso e Copperi, le forme in scagliola devono invece essere spalmate, allo stesso scopo, con una soluzione satura di soda. L'olio di lino è un additivo che entra a far parte delle miscele per la realizzazione della pietra artificiale per aumentarne l'impermeabilità[13].
L'acquisto di legni e staffe, chiodi e filo di ferro rimanda alla realizzazione di casseforme e di armature, elementi di aggrappaggio e sistemi di fissaggio e assemblaggio.
Dopo la formatura, i pezzi che compongono apparati decorativi complessi, estratti dalle forme, sono posti in opera accostati secondo il disegno e rifiniti in cantiere così da correggerne imperfezioni o piccole rotture e da mascherare le linee di giunzione (fig. 5); la posa in opera può avvenire tramite semplice applicazione con gesso, se i pezzi sono di poco peso e piccola dimensione, o con l'uso di chiodi o di staffe di ferro annegate nel getto. Per la realizzazione di cornici lineari e modanature si procede con la formazione, in parti, presso l'atelier o direttamente in cantiere, tramite l'uso di marciasagoma (fig. 6).

[13] Riccardo Nelva, *Calcestruzzi armati e pietre artificiali nei primi anni di applicazione del* béton armé *in Italia,* in «Recupero e Conservazione», 1995, n. 3, aprile-maggio, pp. 29-40.



Fig. 5_Pezzi preformati, accostati a formare il motivo decorativo. Dopo la posa in opera l'intervento dello stuccatore rifinisce e maschera i giunti. Da Musso F.lli e Papotti, *Plastica ornamentale*, serie I, Torino, Molfese, [19..], tav. 29.

Sul versante della produzione di elementi in pietra artificiale le fatture mostrano come gli acquisti di cemento e polvere di marmo o granito, utilizzati per gli impasti, abbiano un carattere di occasionalità che li lega strettamente all'avvio di cantieri specifici. Ne è un esempio la provvista di elementi in litocemento al Municipio di Torino, per la realizzazione



Fig. 6_Marciasagoma per la realizzazione di modanature e cornici, ditta Montanaro, Torino.

delle facciate del Palazzo Poste e Telegrafi, tra 1906 e 1909. Specificano le minute della corrispondenza intercorsa tra la ditta e il Municipio, che i pezzi sono prefabbricati con cemento e graniglia di marmo di Chiampo, trasportati in cantiere e posti in opera dall'impresa incaricata della costruzione assistita da un modellatore della ditta, che interviene per la finitura, la ripresa dei giunti e la martellinatura a imitazione della pietra[14].

[14] Enrica Bodrato, *Il palazzo delle Poste e dei Telegrafi in via Alfieri a Torino nei documenti d'archivio del Laboratorio di Storia e Beni culturali* in Chiara Devoti, Monica Naretto (a cura di), *Archivi e Cantieri per interpretare il patrimonio*, All'Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2021, pp. 101-106.



Fig. 7_La bottega Montanaro in una foto storica, s.d. Positivo b/n, archivio privato.

I copialettere infine evidenziano come la localizzazione del cantiere entro i confini del comune di Torino o al di fuori determini delle differenze di costi e di organizzazione del cantiere. Se il lavoro ha luogo in Torino il trasporto delle forme, dei pezzi prefabbricati e del materiale per la posa in opera e la rifinitura è a totale carico della ditta; se al contrario è necessario uscire dai confini comunali la ditta si assume l'onere del viaggio, del vitto e dell'alloggio delle maestranze, ma addebita al committente il trasporto dei materiali, e dell'attrezzatura, dalla sede della bottega a piè d'opera.



Modelli e *maquettes* come repertorio tangibile

Enrica Bodrato, Esteve Dutto[1]

1. Idee tradotte in materia. Soluzioni in carta per decidere lo "stile"

Il decollo economico che si diffonde tra Torino, Milano e Genova all'inizio del XX secolo impone uno stravolgimento sociale: la nobiltà, ancora presente in particolare nella vecchia capitale sabauda, è affiancata e progressivamente sostituita dal nuovo ceto borghese. Le botteghe di decorazione vengono sfidate a soddisfare le richieste di una committenza rinnovata; gli apparati decorativi con cui gli artisti adornano gli ambienti sono ormai un linguaggio tangibile e codificato in cui ogni elemento assume un ruolo preciso nella composizione complessiva e solo l'utilizzo corretto delle parti consente di trasmettere un significato di rango e posizione sociale inequivocabile. Retorica dinastica e giustificazione del potere, utilizzate dalla corte, lasciano il posto a strategie di autocelebrazione della classe imprenditoriale tra emulazione di un gusto sedimentato per secoli e ormai paradigma di ricchezza e necessità di rinnovamento come occasione di distinzione e autodeterminazione, fondamentali per il nuovo "ceto regnante" borghese.

Tra le carte del complesso archivistico *Musso-Clemente* sono conservati numerosi documenti manoscritti che testimoniano il difficile rapporto della bottega di decorazione con questa nuova committenza costituita da illustri personaggi non sempre padroni di un linguaggio da "addetti ai lavori": la lettera inviata da Carlo Musso alla signora Maria Branca-Scala, moglie del noto distilliere meneghino, lascia intuire quanto fosse importante l'utilizzo corretto del lessico codificato, capace di trasmettere

[1] Si deve a Esteve Dutto il paragrafo 1, a Enrica Bodrato il paragrafo 2.

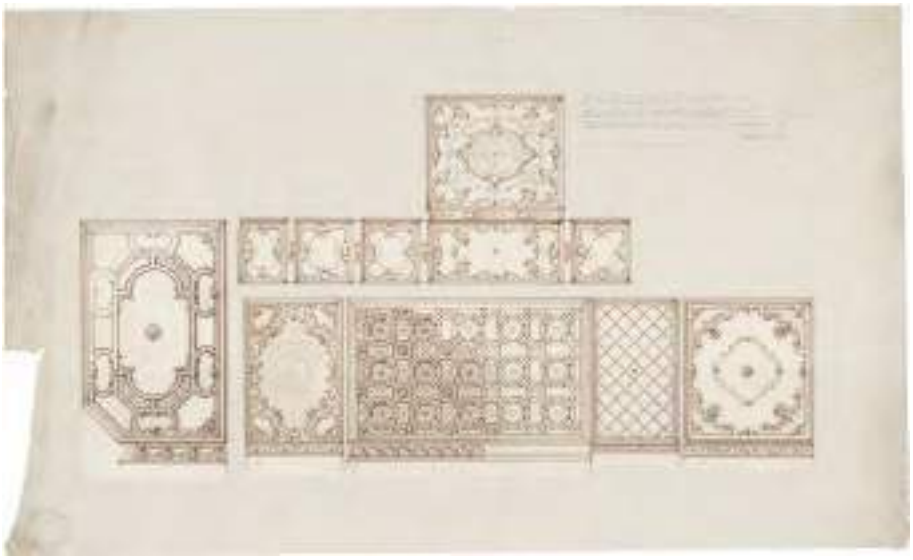


Fig. 1_Carlo Musso, *Palazzo Ponti, alloggio padronale, decorazione in stucco dei soffitti.* Arona. La pianta dell'appartamento presenta gli ornati dei soffitti disegnati su fogli volanti di carta da lucido per poter variare la decorazione facilitando la scelta dello stile da parte della committenza. China e matita su carta da lucido e carta, 1924-1931, MC 185.

significati di rango e posizione sociale in forma inequivocabile solo se utilizzato correttamente, questione per cui Carlo arriva a minacciare la committenza di non avanzare la paternità della decorazione nel caso in cui vengano inseriti ornati lontani dalla forma codificata dello «stile Luigi XVI».

> «Per mio puro scrupolo artistico le debbo far osservare non essere assolutamente in carattere la *modificazione* da Lei richiesta alle pareti della Camera letto introducendo linee curve nei riquadri; rendendo così la decorazione in stile Luigi XV. Con ciò voglio sperare che accetterà il mio consiglio, in caso contrario non ne avanzerò la paternità. Riguardo alle pareti dello studio spero le saranno di Suo gradimento avendo tenuto a queste lo stile Luigi XVI»[2].

[2] Lettera di Carlo Musso alla *Ill.ma Sig.ra Maria Branca - Scala Milano*. DIST-APRi, Copialettere MC 361, ff. 173-174, 30 giugno 1908.

Nasce così la necessità per gli artisti di dotarsi di un repertorio di soluzioni grafiche e materiali che permettano loro l'immediata comunicazione dei codici dello stile. Tra queste: planimetrie con rappresentazioni in proiezione degli ornati dei soffitti in soluzioni diverse; molteplici elaborazioni di uno stesso soffitto, disegnato in stili diversi su cartoncini mobili, per scegliere, come in un gioco di carte, la strategia dell'apparenza più adatta a compiere una vertiginosa scalata sociale; partiti decorativi di pareti con elementi sostituibili e piccoli modellini in carta riportanti in scala il progetto di decorazione di un ambiente figg. 2-5).
Tra gli stili proposti attraverso le soluzioni in carta sono frequenti il Luigi XIV, lo stile Impero, il neo-medievale e lo stile «moderno» ovvero quello più vicino alle tendenze *art nouveau*. Si trovano inoltre decorazioni definite dagli stessi artisti «Senza Stile», significative per comprendere la mancata assimilazione di un lessico non codificato.

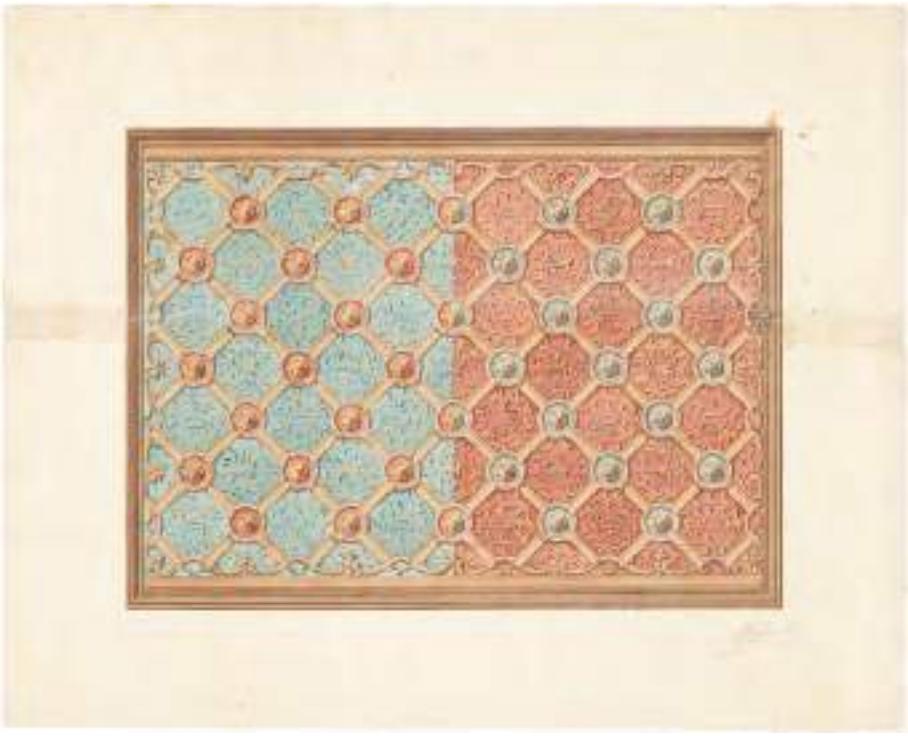


Fig. 2_Carlo Musso, Bozzetto per la decorazione di un soffitto presentato con duplice soluzione cromatica, s.d. Matita, china, tempera e acquerello su carta, MC 269.



Fig. 3_[Carlo Musso, Francesco Papotti], Sei diverse proposte di decorazione, in stili differenti, per un soffitto, s.d. [1886-1908]. China su cartoncino, MC 269.

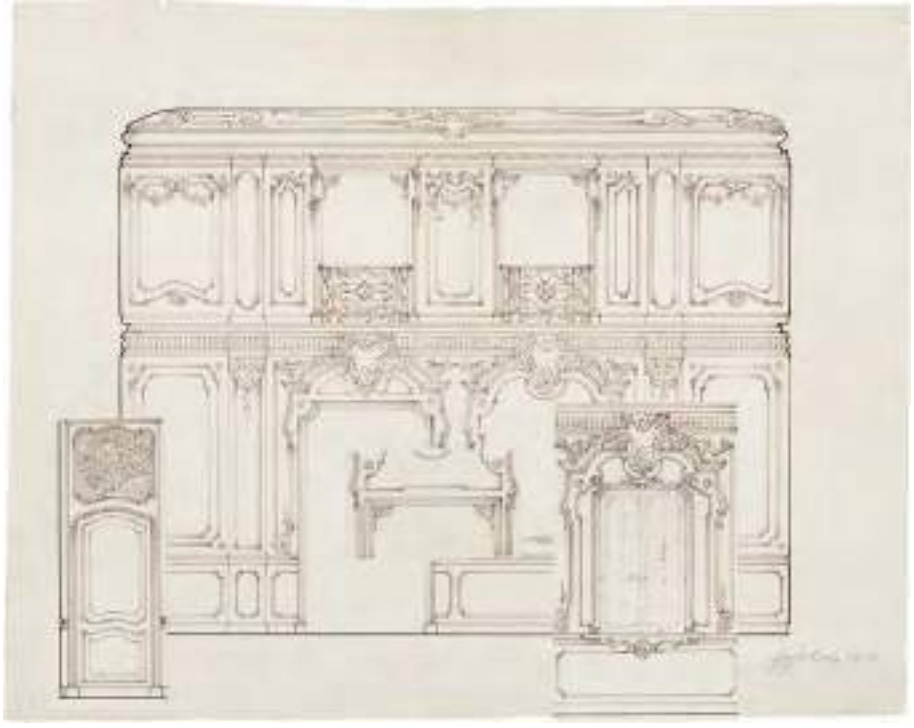


Fig. 4_Carlo Musso, Progetto di decorazione per i partiti di una parete, con elementi sostituibili disegnati su fogli volanti, 1914. China e matita su carta da spolvero, MC 269.



Fig. 5_Carlo Musso, Modellino in carta di un ambiente con partiti decorativi, s.d. Il disegno può essere piegato diventando un piccolo modellino della stanza, s.d., China, tempera e acquerello su carta, MC 269.

2. Dalla carta al gesso: modelli e bozzetti

«Modelli per essere eseguiti in pietra», «modelli e forme per le facciate»[3], «si reca a fare calco ed a studio prosegue per fare la forma»[4], «bozzetto al quinto del vero»[5], «bozzetto scala 1 a 10 di interno»[6], «bozzetto al 1/20 del colonnato, trabeazione e finestre»[7], «bozzetto di leone araldico e modello»[8]. I termini "modello" e "bozzetto" ricorrono, in copialettere e brogliacci, mai utilizzati come sinonimi e sempre riferiti alla realizzazione di manufatti in gesso, al vero o in scala.
I modelli al vero, abbinati alle forme, sono realizzati dalle ditte di Carlo Musso per la prefabbricazione degli elementi decorativi in scagliola o in pietra artificiale. Per quest'ultimo materiale la realizzazione di modelli e forme avviene, tanto quando è la ditta a ricevere l'incarico di fornitura e assistenza alla posa in opera degli apparati in litocemento – come nel caso delle facciate di Palazzo Priotti in c.so Vittorio Emanuele II[9] o del Palazzo Poste e Telegrafi[10], entrambi a Torino – quanto "conto terzi", su richiesta di imprese edilizie che commissionano la sola esecuzione dei modelli e degli stampi, per procedere in autonomia al getto degli apparati decorativi[11]. Hanno finalità simile i modelli, in qualche caso accompagnati dalle forme perse, per la produzione di sculture, stemmi, balaustrini o

3 DIST-APRi, Brogliaccio, MC 348, f. 42.

4 *Ivi*, f. 114.

5 DIST-APRi, Copialettere, MC 361, ff. 25-29.

6 DIST-APRi, Brogliaccio, MC 348, f. 54.

7 DIST-APRi, Brogliaccio, MC 346, f. 62

8 DIST-APRi, Brogliaccio, MC 348, f. 125.

9 Incarico in collaborazione con il progettista ingegner Carlo Ceppi, DIST-APRi, Copialettere MC 361 e MC 362, *ad vocem*. Il progetto, per la parte strutturale in cemento armato è opera dell'impresa G.A. Porcheddu di Torino con la quale Carlo Musso concorda le modalità di posa in opera e realizzazione degli apparati in litocemento, PoliTo, DISEG, fondo *Porcheddu*, PRCH Torino 1900-1911, fascc. 585, 708, 2030, 2644.

10 Sul progetto decorativo per il Palazzo Poste e Telegrafi di Torino si veda Enrica Bodrato, *Il Palazzo delle Poste e dei Telegrafi di via Alfieri a Torino nei documenti d'archivio del Laboratorio di Storia e Beni culturali* in Chiara Devoti, Monica Naretto (a cura di), *Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive*, All'insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2021, pp. 101 – 106.
DIST-APRi, Progetti, MC 57; Brogliacci, MC 343-344, MC 346; Copialettere, MC 361-362.

11 DIST-APRi, Copialettere, MC 361, ff.48-52.

altri oggetti in fusione di bronzo o ghisa[12] o per la riproduzione in pietra, marmo o legno di capitelli, mensole, cornici e infissi.
I modelli preceduti dall'esecuzione di calchi fanno riferimento alla produzione di copie di apparati decorativi di edifici storici, realizzate in qualche caso per essere fornite alle scuole d'arte per il disegno dal vero, più spesso per la produzione di pezzi di sostituzione nel contesto di incarichi di manutenzione e restauro. Scrive a questo proposito Carlo Musso, il 6 aprile 1908, all'Ufficio Tecnico di Finanze, in merito agli interventi sulle facciate di Palazzo Carignano a Torino:

> «19 calchi sul posto delle parti ornamentali avariate; per riprodurle a nuovo in terra cotta. Dei pezzi sopra citati venne fatta la forma a tasselli e consegnata alle Fornaci Riunite per la riproduzione»[13].

Carlo Musso utilizza dunque il termine "modello" riferendosi a un manufatto in gesso, al vero, preliminare alla realizzazione di una forma, da getto o fusione, o di un elemento lapideo o ligneo.
Il termine "bozzetto" identifica invece una *maquette* in scala, propedeutica all'esecuzione definitiva di un'opera, utile per presentare il progetto alla committenza e per facilitare la percezione e la scelta di caratteristiche estetiche e funzionali anche, in qualche caso, attraverso la proposta di differenti soluzioni decorative.
Il fondo testimonia la realizzazione, durante tutto l'arco di attività delle ditte Musso, di bozzetti di monumenti celebrativi (fig. 6) o funerari (fig. 7), di proposte decorative di interni (fig. 8) e di facciate (fig. 9). Anche la realizzazione dei bozzetti può far parte di un più ampio progetto – come nel caso del cantiere di decorazione della stazione Brignole a Genova[14] (fig. 10), o della Mole Antonelliana a Torino[15] (fig. 11) – o può trattarsi di un

[12] *Ivi*, f. 425.

[13] *Ivi*, f. 126.

[14] Enrica Bodrato, Antonella Perin, *Strada ferrata e militari: alcune stazioni sulla linea Torino-Genova*, in Chiara Devoti (a cura di), *Gli spazi dei militari e l'urbanistica della città. L'Italia del Nord-Ovest (1815-1918)*, numero monografico di «Storia dell'Urbanistica», X(2018), pp. 353-361. DIST-APRi, Fotografie, MC 669; Copialettere, MC 361; Brogliaccio, MC 344.

[15] Enrica Bodrato, *Sistemazione interna della grande aula della Mole Antonelliana, Torino* in Enrica Bodrato, A. Perin, C. Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura*



Fig. 6_Ditta Fratelli Musso e Papotti, Bozzetto realizzato in occasione del Concorso per il Monumento ad Amedeo di Savoia duca d'Aosta, 1892-93. Negativo su lastra, MC 656.



Fig. 7_Ditta Fratelli Musso e Papotti, Bozzetto della tomba Besozzi per il cimitero di Sangiano, s.d. Negativo su lastra, MC 79.

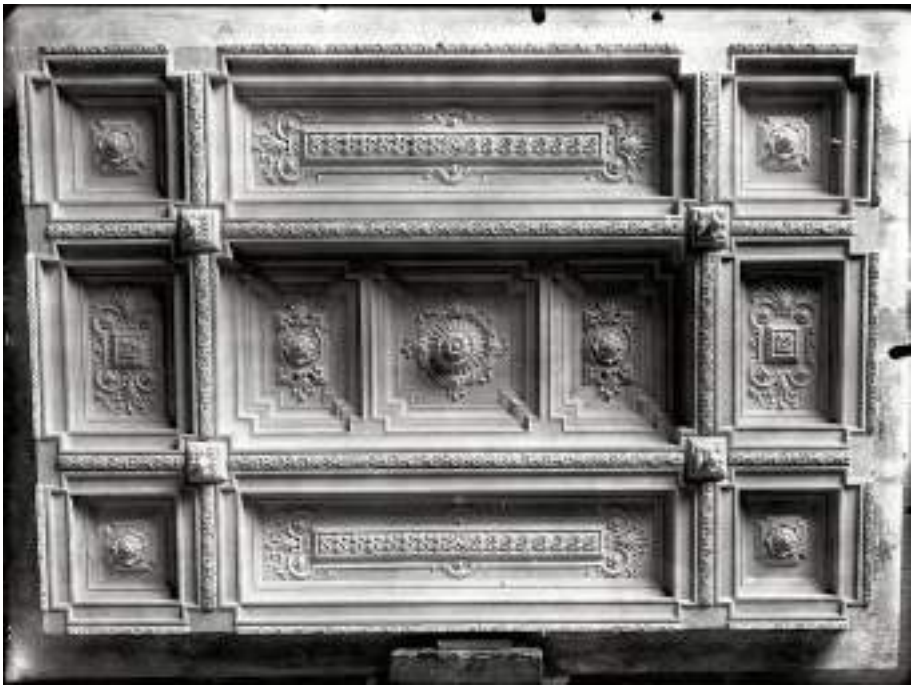


Fig. 8_Ditta Fratelli Musso e Papotti, Bozzetto di un soffitto, s.d. Negativo su lastra, MC 669.

incarico puntuale (fig. 12)[16]. Consegnati alla committenza, o comunque difficili da conservare per le grandi dimensioni, i bozzetti compaiono con frequenza negli scatti realizzati in atelier, di cui possono essere protagonisti isolati dell'immagine o comparse, sullo sfondo, posizionate a terra o su scansie. Della maggior parte tuttavia si conosce la realizzazione solo attraverso le annotazioni in copialettere e brogliacci: nel 1897 il bozzetto della Fontana dei Mesi al parco del Valentino[17]; nel 1909 su richiesta di Pietro Fenoglio, il bozzetto in scala 1/25 della galleria con unita facciata e atrio della palazzina Marone in via Vela a Torino, modificato e ampliato

cit., pp.106-107. DIST-APRi, Fotografie, MC 94; Brogliacci, MC 343-344 e MC 348.

[16] Bozzetti per un ponte su commissione dell'impresario Pier Vincenzo Bellia, Libro giornale, MC 99, anno 1901, luglio.

[17] Si veda la scheda di Enrica Bodrato, *La fontana dei Mesi al parco del Valentino a Torino*, in questo volume.

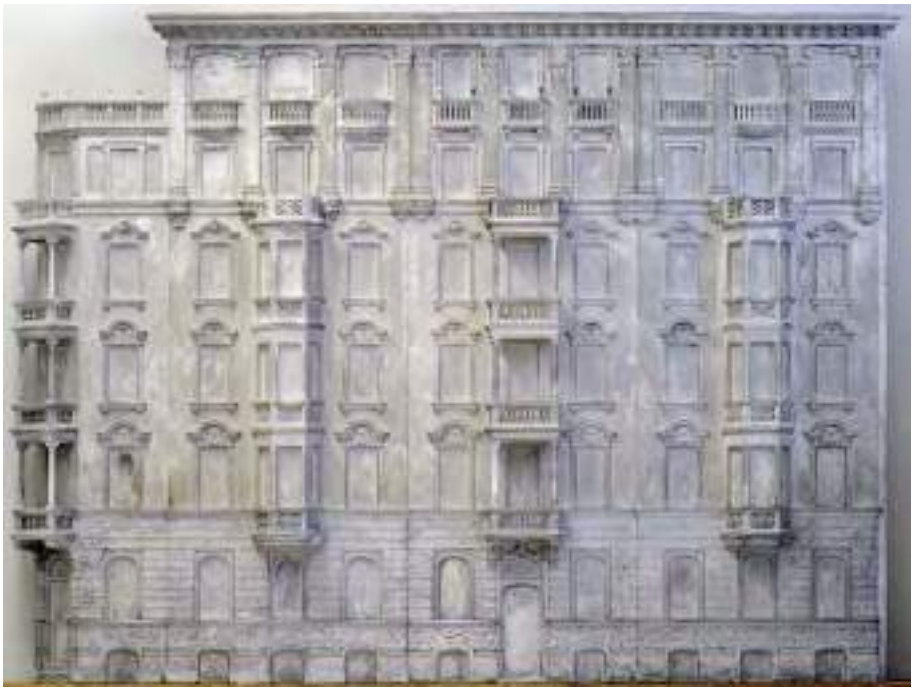


Fig. 9_[Ditta Carlo Musso], Bozzetto della facciata di Casa Lange in corso Palestro a Torino, s.d. Gesso con struttura lignea, DIST-APRi, Fondo Lange.

un anno più tardi[18]; nel 1926 la realizzazione del bozzetto della Sacra di San Michele su commissione della Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte[19] e il bozzetto delle facciate del Collegio Carlo Alberto di Moncalieri eseguito nel 1929 su incarico di Pietro Betta[20]; nel 1934 il bozzetto in scala 1/20 della sala da pranzo dell'Hotel Principi di Piemonte a Sestrière su committenza di Giovanni Chevalley[21].
Una bella maquette in gesso, con anima in filo di ferro, montata su una tavola e sorretta da una mensola, in scala 1/20, è conservata nel

18 DIST-APRi, Brogliaccio, MC 346, ff.38 e 72

19 DIST-APRi, Brogliaccio, MC 348, f. 148; Copialettere, MC 363. Si veda inoltre la scheda di Esteve Dutto, *Il modello in gesso della Sacra di San Michele tra rovina e ricostruzione* in questo volume.

20 DIST-APRi, Copialettere, MC 364, Betta Pietro.

21 DIST-APRi, Copialettere, MC 368, Chevalley Giovanni.



Fig. 10_Ditta Fratelli Musso e Papotti, Bozzetto di parte della facciata della stazione Brignole a Genova, s.d. Negativo su lastra, MC 669.

piccolo fondo dell'ingegner Mario Lange, anch'esso presso APRi – *Archivi Professionali e della Ricerca* del DIST. Rappresenta la facciata su corso Palestro a Torino della casa signorile da pigione progettata e costruita da Mario Lange per sé e per il fratello Guglielmo in corso Palestro 7, tra il

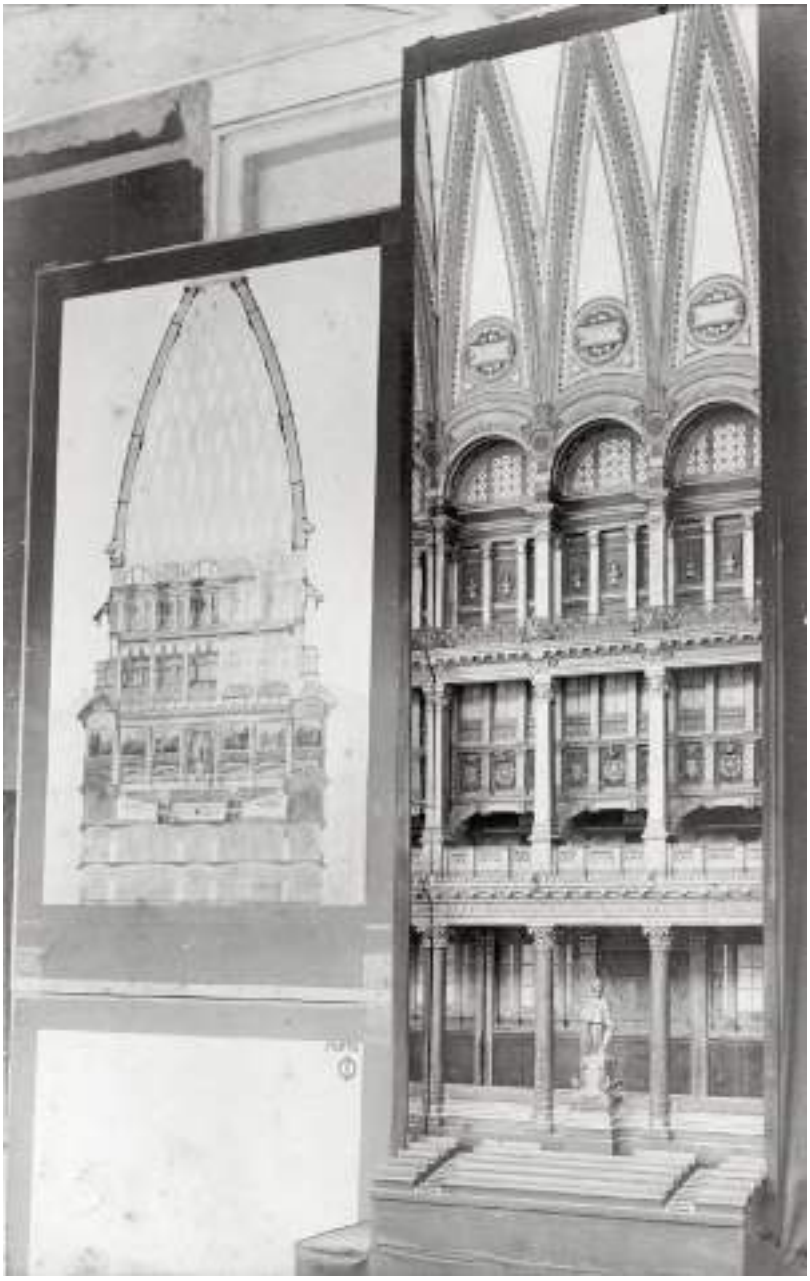


Fig. 11_Ditta Fratelli Musso e Papotti, Bozzetto del lato Est della grande aula della Mole Antonelliana fotografato accanto alla tavola di progetto firmata da Annibale Rigotti, [1905-06]. Positivo fotografico su cartoncino, MC 94.



Fig. 12_Ditta Fratelli Musso e Papotti, Bozzetto di un ponte, s.d. Negativo su lastra, MC 678.

1910 e i primi anni Venti (fig. 9)[22]. La maquette misura cm 165 di base, 126 d'altezza e 2 di spessore della parte in gesso. Non è firmata, ma è plausibile sia stata realizzata dalla bottega di Carlo Musso chiamata dall'ingegner Lange, tra il 1921 e il 1930, a realizzare gli apparati decorativi interni (soffitti del piano nobile, atrio d'ingresso e scala)[23]. Una prima richiesta di permesso edilizio per la costruzione di casa Lange, inizialmente prevista a cinque piani fuori terra, è datata 1910. Integrata due anni più tardi, per poter aggiungere un sesto piano, come consentito dal nuovo *Regolamento edilizio* approvato nel 1912[24]. Il bozzetto è sicuramente successivo a questa

[22] DIST-APRi, Fondo *Lange*, Casa signorile da pigione.

[23] DIST-APRi, Copialettere, MC 364; Brogliaccio, MC 348; Agenda, MC 262.

[24] Archivio Storico della Città di Torino, Progetti edilizi, I cat., 1910, pratiche 712 e 1912, pratica 797.

data perché presenta una facciata di sei piani. Vi si riconosce una chiara finalità dimostrativa atta anche a facilitare la scelta di alcuni elementi proposti attraverso soluzioni alternative. Il balcone di coronamento dei due *bow window* è presentato a sinistra con balaustra curvilinea – soluzione adottata – e a destra con balaustra rettilinea che segue la pianta semi esagonale del *bow window.* I piani quinto e sesto hanno una campitura di facciata realizzata da lesene e da tre blocchi di tre finestre ciascuno. Anche in questo caso si propongono soluzioni differenti, per la parte sinistra e destra del modello, relativamente ai decori alla base delle lesene, alle balaustre dei balconcini e ai conchiglioni sottostanti. In questo caso la soluzione scelta è quella presentata nella parte destra del bozzetto, per le balaustre dei balconcini e, nella parte sinistra, per i dettagli decorativi alla base delle lesene e per il conchiglione sottostante il balconcino con balaustra tonda allineato sopra i *bow window*.
La mancanza di indicazioni specifiche circa la realizzazione da parte della ditta Musso, del bozzetto e di apparati decorativi eventualmente eseguiti tra 1913 e 1921 è determinata dalla mancanza, nel fondo Carlo Musso, di tutta la documentazione amministrativa per quei nove anni, parte dei quali coincidono con la Grande Guerra e il conseguente rallentamento o sospensione dei cantieri in corso. È completamente mancante, altresì, la documentazione amministrativa del fondo Lange, che conserva solo tavole grafiche di progetto[25].

[25] Sulla modalità di acquisizione degli archivi dei professionisti dell'architettura e dell'ingegneria si veda Enrica Bodrato, *Conservare e descrivere gli archivi del progetto. Esempi dai fondi conservati al Politecnico di Torino* in Marco Carassi, Enrica Bodrato, Renzo Iacobucci, *Riordinare e inventariare gli archivi di architettura*, Hapax Editore, Torino 2023, pp. 11-25.

Riferimenti "palagiani" per i Camini Fumaroli *ai Murazzi del Po*

Esteve Dutto

Nella seconda metà dell'Ottocento sono intraprese importanti opere sulla sponda fluviale del Po a Torino, lavori che vanno a costituire per fasi successive l'area dei Murazzi. Il cantiere di vasta portata prevede la costruzione di magazzini e passeggiate, oltre all'inserimento di apparati funzionali provvisti di elementi decorativi, per soddisfare un desiderato abbellimento necessario per uno spazio borghese. La bottega di Carlo Musso e Francesco Papotti è chiamata a realizzare il modello per la costruzione dei *Camini Fumaroli*, due colonne rostrate che celano al loro interno una canna fumaria necessaria per ventilare gli spazi sottostanti[1]. La *Colonna Rostrale*, anticamente costituita da una colonna dedicata al vincitore della battaglia, decorata lungo il fusto con i rostri tolti alle navi nemiche[2], ormai chiara soluzione decorativa e trionfale, trova nel contesto del fiume un nuovo impiego seguendo il riferimento classico stabilito alcuni decenni prima, nella foma del supporto – disegnato da Pelagio Palagi – per il rostro di trireme romana a forma di testa di cinghiale ritrovato a Genova e presente in Armeria Reale[3]. Alla corte di Torino il poliedrico Palagi, nonostante una sistematica riproposizione degli stilemi neogotici per l'arredo della nuova Armeria, aveva riletto un tema d'origine classica per valorizzare l'eccezionale reperto trovato nella darsena genovese nel Cinquecento, scelta forse guidata da un intento

[1] I *Camini fumaroli* sono posti ancora oggi lungo corso Cairoli a Torino.

[2] Tommaso Gnome, *Dizionario architettonico illustrato*, Società Editrice Internazionale, Torino 1958, voce «rostrata», p. 194.

[3] Trovato a Genova nel 1597, forse nel mese di luglio nella darsena del porto, probabilmente tra i ponti (o moli) Spinola e Calvi, mentre erano in corso alcune opere di dragaggio del fondale per consentire l'ormeggio delle caracche dei mercanti provenienti dal nord.



Fig. 1_Pelagio Palagi, Colonna rostrata per il supporto del rostro di trireme romano, ca. 1844, Armeria Reale, Torino. Fotografia E. Dutto, 2024. Su gentile concessione del Ministero della Cultura – SABAP-TO.



Fig. 2_Disegno per un Camino *fumarolo* ai Murazzi del Po, 1887 circa. China su carta, ASCT, Cart. 6, Fasc. 4, Disegni dal 64 al 67, Disegno 65. Su gentile concessione dell'Archivio Storico della Città di Torino.

filologico, oltre che per criteri scenografici[4] (fig. 1), facendo fede a un repertorio probabilmente conosciuto a Roma intorno al 1806 dove la cultura neoclassica aveva facilitato l'ampliarsi delle sue conoscenze archeologiche[5]. Carlo Musso e Francesco Papotti realizzano la *maquette* in gesso del *Camino*

4 Giorgio Careddu, *Pelagio Palagi e l'Armeria Reale di Torino*, in Idem, Franco Gualano, Manuela Pigozzi, Lorenza Santa (a cura di), *Pelagio Palagi, memoria e invenzione nel Palazzo Reale di Torino*, Sagep, Genova 2019, pp. 77-88, in part. pp. 77-79; Giancarlo Melano, Aldo Antonicelli, *Un cinghiale di bronzo: le misteriose vicende tra Genova e Torino di un frammento di trireme romana*, Associazione Amici del Museo Storico di Artiglieria, Genova 2018, in part. p. 9.

5 Manuela Pigozzi, *Pelagio Palagi, memoria e invenzione*, in G. Careddu, F. Gualano, M. Pigozzi, L. Santa (a cura di,) *Pelagio Palagi* cit., pp. 17-31, in part. p. 18.

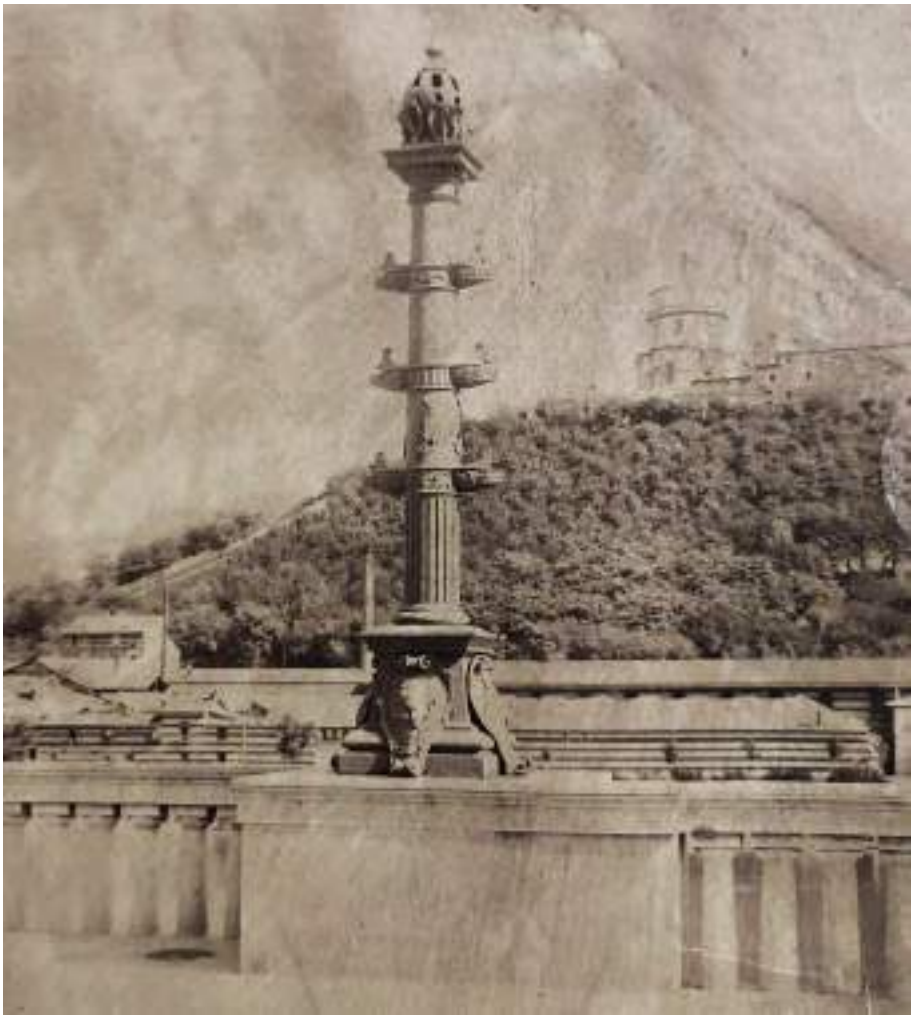


Fig. 3_Camino *fumarolo* ai Murazzi del Po, 1887 circa. Positivo fotografico all'albumina montato su cartoncino, ASCT, *Tipi e disegni*, cartella 6, fascicolo 4, disegno 72. Su gentile concessione dell'Archivio Storico della Città di Torino.

Fumarolo attraverso le operazioni proprie della plasticatura, seguendo il disegno (fig. 2) datato 28 marzo 1887 e approvato dalla Commissione d'Ornato il 4 aprile 1887[6], modello a tutto tondo composto da più elementi

6 Archivio Storico della Città di Torino (ASCT), *Affari Lavori Pubblici*, Cart. 165, Fasc. 1; *Ivi*, Cart. 6, Fasc. 4, disegni dal 64 al 67, Disegno 65.



Fig. 4_Carlo Musso e Francesco Papotti, Modello in gesso per il rostro intermedio dei Camini *fumaroli* ai Murazzi del Po, 1887 circa. Oggi custodito presso la Bottega Montanaro.

assemblabili, poi utilizzato dalla ditta Fumagalli per provvedere alla fusione definitiva in metallo[7] (fig. 3) rifinito da «[...] una verniciatura e coloritura a finto bronzo antico [che] sarà fatta con le norme e modalità che saranno prescritte dall'ufficio tecnico»[8].

Una parte del modello in gesso risalente al 1887 è ancora oggi conservata presso la Bottega di stuccatori Montanaro a Torino: si tratta della prua dell'imbarcazione, la trireme romana, posizionata a metà del fusto della colonna rostrata, rifinita da una vernice di gommalacca[9] per rendere la superficie bronzata[10] e simulare l'effetto finale «a finto bronzo antico», richiesto dal capitolato dei lavori all'articolo sette. Il "rostro" di colonna costituisce parte integrante di un nucleo di oggetti, all'interno di un ampio repertorio tangibile di modelli in gesso e terra plastica: una conoscenza fissata nella materia, abbellita da imitazioni superficiali del bronzo e dell'oro che celano un'anima certamente meno nobile, come la prua di nave, affine a modelli di matrice classicista di secondo Ottocento[11] (fig. 4).

Tra i fototipi del fondo *Carlo Musso*, in particolare tra i positivi fotografici scattati per la pubblicazione dei volumi *Plastica Ornamentale*, ma mai pubblicati, è inoltre conservata l'immagine della *maquette* bombata raffigurante l'ancora *ammiragliata*, ritratta probabilmente nel 1887 o poco dopo, e documenta insieme alla prua di trireme, una delle componenti decorative da assemblare per comporre il modello per la fusione (fig. 5).

7 La ditta Fumagalli e Amerio aveva sede in via Garibaldi 49 a Torino. Cfr. *Quattro trionfi da tavola per Casa Savoia,* in Enrica Bodrato, Antonella Perin, Costanza Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso-Clemente 1886-1974*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2011, pp. 100-101.

8 ASCT, *Affari Lavori Pubblici*, Cart. 165, Fasc. 1., Capitolato dei lavori, Articolo 7.

9 Scaglie derivanti dalla secrezione di insetti della famiglia dei coccidi, sciolte in alcool, con cui si realizza la finitura a stoppino se stesa mediante tampone.

10 La tecnica è stata spiegata da Roberto Montanaro, figlio di Giovanni Montanaro, modellatore nella ditta Carlo Musso (con Giovanni Clemente) dal 1932, poi fondatore della bottega di stuccatori Montanaro a Torino.

11 Giovanni Maria Lupo, *La definizione del disegno per un profilo centrato sulla comunicazione della bellezza*, in Idem, *Gli architetti dell'Accademia Albertina*, Allemandi, Torino 1996, pp. 11-18.



Fig. 5_Carlo Musso e Francesco Papotti, Modello in gesso per le ancore *ammiragliate* dei Camini *fumaroli* ai Murazzi del Po, fotografia del modello ancora in bottega, 1887 circa. Album di fotografie per la pubblicazione dei volumi di *Plastica Ornamentale*. Positivi fotografici all'albumina su cartoncino, MC 342.

Il modello in gesso della Sacra di San Michele tra rovina e ricostruzione

Esteve Dutto

La Sacra di San Michele è un organismo architettonico nato per addizioni, caratterizzato da una complessità intrinseca che si riscontra tra le membrature murarie: stratificazioni architettoniche e decorative realizzate con tecniche costruttive ardite documentano una storia longeva e trovano spiegazione solo con l'identificazione della sommità del Pirchiriano come luogo di manifestazione del sacro, caratteristica che ha imposto la costruzione dell'abbazia in vetta. Ripetuti interventi sono realizzati nei secoli nel tentativo di porre rimedio a una situazione di dissesto e degrado che minaccia ciclicamente il bene: nella seconda metà del XIX secolo numerose figure si confrontano con il problema, tra queste Edoardo Arborio Mella, Ernest Merlano e Alfredo D'Andrade, oltre al Genio Civile[1].

L'opera di D'Andrade, poi condotta da Cesare Bertea e conclusa da Vittorio Mesturino negli anni Trenta, viene scrupolosamente pianificata anche grazie alla realizzazione di un modello di studio fondamentale per condurre il restauro complesso. Le sue prime notizie si registrano nella lettera del 4 luglio 1896, quando l'ingegnere Germano invita l'assistente Seglie a «continuare il modello in gesso» (fig. 1); l'esecuzione procede fino al 1898 a opera della ditta Borgogno, già incaricata della realizzazione di

[1] Carlo Tosco, *La Sacra di San Michele come monumento europeo: l'architettura dei secoli X-XIII*, in Marta Bottero, Chiara Devoti (a cura di), *Il valore del patrimonio. Studi per Giulio Mondini*, "Heredium"/3, collana della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino, All'insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2022, pp. 43-53; Clara Palmas, *Mille anni di trasformazione, una sfida per la tutela*, in Giovanni Romano (a cura di), *La Sacra di San Michele. Storia, Arte, Restauri*, Seat, Moncalieri 1990, pp. 237-262.



Fig. 1_Fotografia del modello in gesso in costruzione nella bottega. Positivo b/n, Torino, Archivio SABAPTo, *Archivio D'Andrade*. CB002873. Su gentile concessione del Ministero della Cultura – SABAP-TO.

calchi in terra grassa e stearina degli apparati architettonici medievali, operazioni dirette dal Seglie. Il 24 dicembre Alfredo D'Andrade espone al Ministero il rendiconto per la formazione del modello in gesso presentato al pubblico durante l'inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele II a Torino. Il modello, di dimensioni ragguardevoli, viene esposto a Milano nel 1906, dove un incendio lo danneggia gravemente; si intraprende così la costruzione di un secondo modello, chiedendo un preventivo iniziale agli stuccatori della ditta Borgogno[2], opera mai realizzata. L'incarico passa alla ditta *Carlo Musso*, che ne predispone la prosecuzione nel 1926, integrando materiali riassemblati da quanto fu possibile recuperare dopo l'incendio; lo stesso anno viene commissionato dalla Soprintendenza ai Monumenti alla ditta *Carlo Musso* il completamento di un *bozzetto* in gesso della Sacra, per un impiego complessivo di 56 ore di lavoro comprese tra luglio e settembre del 1926[3], 70 ore tra settembre e dicembre 1926[4] e 371 ore tra febbraio e dicembre 1927[5], sotto la direzione dell'«illustrissimo ingegnere commendatore Cesare Bertea» all'epoca soprintendente[6] e già collaboratore di Alfredo D'Andrade[7]. Un'opera rilevante, quindi, realizzata per fasi e con modifiche *in itinere*, mentre veniva a concludersi il grande cantiere intrapreso sulla fine del XIX secolo. Il modello di dimensioni eccezionali, 2.10 x 2.35 metri di base e 2.75 metri di altezza, in scala 1: 20, viene ritrovato nel 1981, restaurato e presentato nella mostra *Alfredo D'Andrade: tutela e restauro*, allestita a Palazzo Reale e Palazzo Madama tra il 27 giugno e il 27 settembre. A seguito degli studi, il modello è stato definito paragonabile alle *maquettes* del *Musée des Monuments* di Parigi, per la qualità e la cura del dettaglio rifinito con intaglio manuale[8] (fig. 2).

[2] DIST-APRi, Brogliaccio MC 348, f. 148; Copialettere MC 364, f.75 e f. 71; Fernando Delmastro, *La Sacra disegnata: rilievi e progetti negli archivi torinesi,* in G. Romano (a cura di), *La Sacra di San Michele* cit., pp. 275-294, in part. pp. 288-290.

[3] DIST-APRi, Brogliaccio MC 348, f. 148.

[4] DIST-APRi, Copialettere MC 364, f. 75.

[5] *Ivi*, f. 71.

[6] Cerare Bertea nel 1915 assume l'incarico con la morte di Alfredo D'Andrade.

[7] Costanza Roggero Bardelli, Sandra Poletto (a cura di), *Le Residenze Sabaude, dizionario dei personaggi*, Accolade, Torino 2008, voce «Bertea, Cesare», p. 188.

[8] DIST-APRi, Brogliaccio MC 348, f. 148; Copialettere MC 364, f. 75 e f. 71; F. Delmastro, *La Sacra disegnata* cit., pp. 288-290.

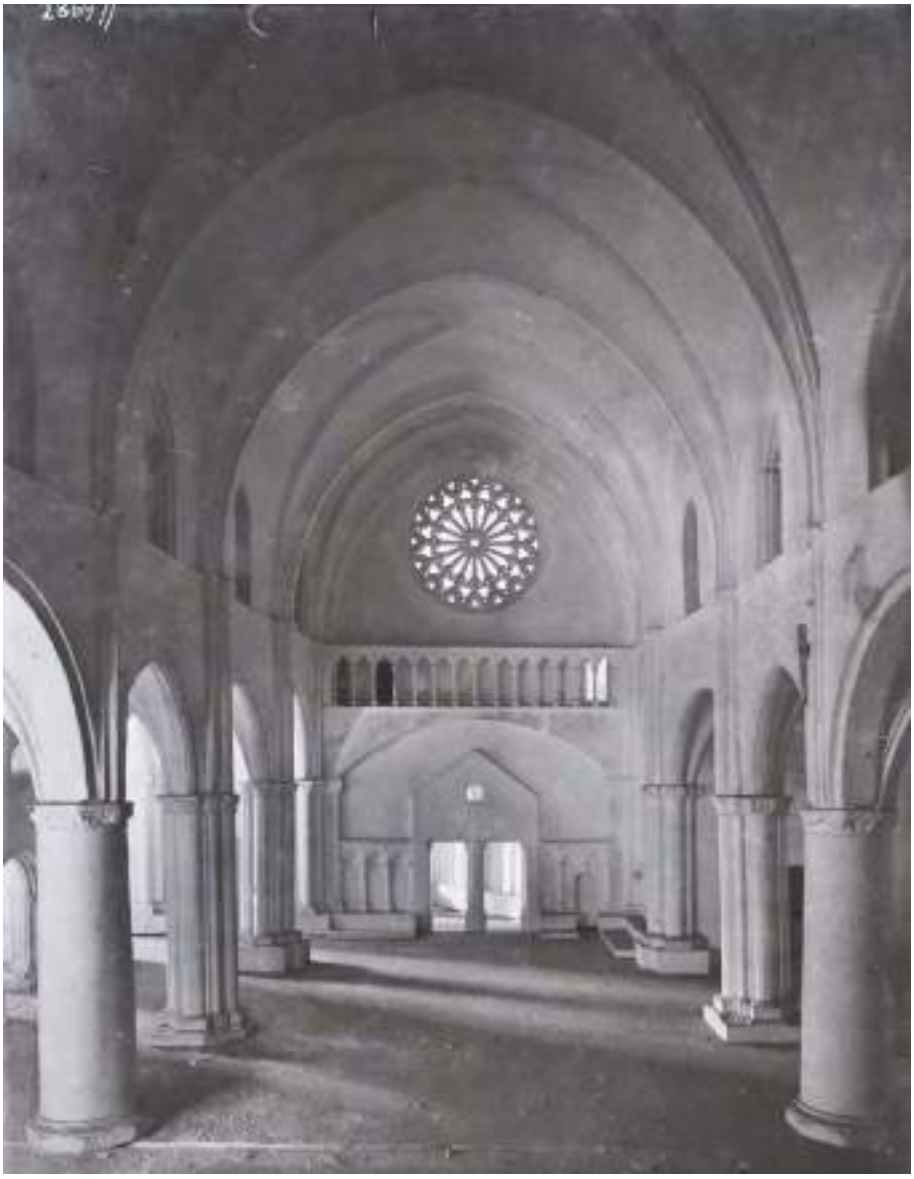


Fig. 2_*Sant'Ambrogio (TO) - Sacra di San Michele - Chiesa - interno: modellino in gesso TO - Sant'Ambrogio di Torino - Sacra di San Michele - chiesa - modello in gesso - interno: vista verso la controfacciata*, 1900-1903. Negativo b/n, Archivio fotografico SABAPTo, ICCD: 0100262250A-28. Su gentile concessione del Ministero della Cultura – SABAP-TO.

Un pantheon sabaudo sulla vetta del monte Pirchiriano. Le maquettes *per i sarcofagi di Casa Savoia alla Sacra di San Michele*

Esteve Dutto

Nel 1836, per volere di re Carlo Alberto, si insediano i Padri Rosminiani alla Sacra di San Michele[1]: con l'intento di fare della Sacra un sepolcro dinastico sabaudo vengono spostate le salme di ventidue membri di Casa Savoia dal Duomo di Torino per essere poste «in tombe provvisorie di greggia muratura» all'interno di due cappelle dell'aula principale; l'intenzione di Carlo Alberto era però di realizzare successivamente alcune strutture dedicate, degne del luogo e dei personaggi illustri. Solamente nel 1856, per tramite del Gran Magistero dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro, Vittorio Emanuele II fa traslare nuovamente le salme e costruire alcuni mausolei negli ambienti posti sotto l'aula principale, in celle databili alle prime fasi del culto micaelico clusino. La costruzione viene curata dal conte Nigra e da Luigi Cibrario, autore delle iscrizioni ivi posizionate, poi attuata dall'architetto Foglietti[2].

Negli anni Trenta, durante gli impegnativi restauri, le salme dei membri di Casa Savoia sono nuovamente spostate nell'aula principale, operazione che potenzia il ruolo della Sacra come *Pantheon* sabaudo: all'interno di un fitto programma che mira al recupero dell'immagine medievale con importanti perdite in termini di patrimonio, sono progettati da Vittorio Mesturino sedici sarcofagi in pietra grigia di

[1] I Rosminiani sono approvati da papa Gregorio XVI nel 1839 con finalità prima di occuparsi dell'istruzione. L'insediamento è antecedente all'approvazione.

[2] Alessandro Malladra, Enrico G. Ranieri , *La Sacra di San Michele. Natura, Arte, Storia*, Renzo Streglio, Torino-Genova 1907, ristampa anastatica Tipolito Melli, Borgone di Susa 1998, pp. 312-326; Carlo Tosco, *La Sacra di San Michele come monumento europeo: l'architettura dei secoli X-XIII*, in Marta Bottero, Chiara Devoti (a cura di), *Il valore del patrimonio. Studi per*

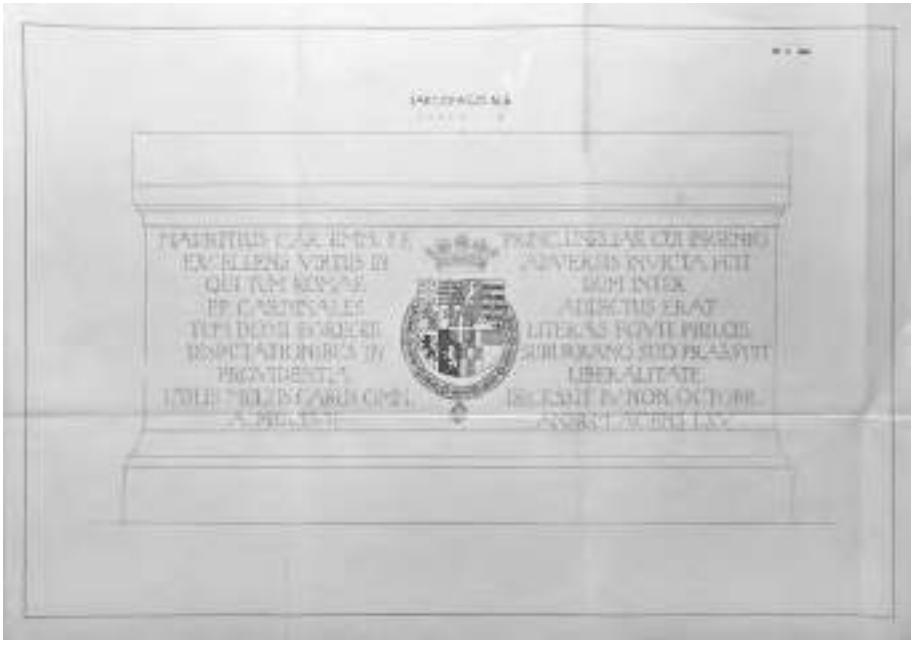


Fig. 1_Vittorio Mesturino, disegno del Sarcofago n. 6 realizzato per contenere le spoglie del cardinale Maurizio di Savoia, 1935-1937, Archivio SABAPTo, ICCD: 0100406677. Su gentile concessione del Ministero della Cultura – SABAP-TO.

Malanaggio poi realizzati dalla ditta Guglielmotti di Torino[3].

La loro costituzione non avviene però direttamente, passando dal disegno alla scultura: la ditta *Carlo Musso* viene incaricata di realizzare numerosi modelli che guidano successivamente la sapiente opera di abili lapicidi: nel 1933 le viene richiesta la costruzione di un modello di sarcofago su progetto e direzione sempre di Mesturino, per un costo totale di 1076,50 lire[4]; pochi anni più tardi, tra il 1935 e il 1936, la *Reale Soprintendenza all'Arte Medievale per il Piemonte e la Liguria* commissiona nuovamente alla ditta, ormai guidata da Giovanni Clemente e prossima alla chiusura, i modelli di «17 stemmi con

Giulio Mondini, "Heredium"/3, collana della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Torino, All'insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2022, pp. 43-53; Michela Di Macco, *Le opere d'arte della Sacra: restauri storici e conservazione*, in Giovanni Romano (a cura di), *La Sacra di San Michele. Storia, Arte, Restauri*, Seat, Moncalieri 1990, pp. 327-351, in part. pp. 264-266.

3 M. Di Macco, *Le opere d'arte* cit., p. 333.

4 DIST-APRi, MC 367, note spedite nel 1933, fogli sciolti, f. 18.



Fig. 2_Ditta Carlo Musso, su disegno di Vittorio Mesturino, *maquette* in gesso del blasone del sarcofago n. 6 del cardinal Maurizio, oggi conservata presso la Bottega Montanaro, Torino.

rispettive iscrizioni per i sarcofagi della Sacra di S. Michele»[5].

Una delle 17 *maquettes* è conservata oggi presso la bottega di stuccatori Montanaro di Torino: si tratta del modello in scala 1:1 del blasone del Cardinale Maurizio di Savoia, costituito da un bassorilievo in gesso irrobustito sul *verso* da una struttura in legno e fibre vegetali, forse filamenti di agave[6], la cui superficie sul *recto* presenta una finitura grigia, forse a imitare la coloritura della pietra di Malanaggio.

5 DIST-APRi, MC 369, note spedite tra il 1935 e il 1936, s. d.

6 Tecnica spiegata da Roberto Montanaro, figlio del fondatore dell'omonima bottega, successore di Carlo Musso.



Plastica ornamentale: un linguaggio politico. I trionfi da tavola per le nozze d'argento di Umberto I e Margherita di Savoia e per le nozze «Savoia-Orléans»

Esteve Dutto

1. Un trionfo regale per le nozze d'argento di Umberto e Margherita

Il particolare interesse che manifesta la regina Margherita di Savoia Genova per l'artigianato di superba manifattura proveniente dalla penisola influenza la scelta dei doni che le vengono offerti dai membri di Casa Savoia: tra le opere più mirabili si trovano esempi molto vari, dalla raffinata ebanisteria fino alla pregiata oreficeria applicata a piccoli oggetti d'arredo, come nel caso di un cofanetto in oro massiccio adorno di lapislazzuli e tempestato di pietre preziose, donatole dalla Città di Torino. Numerose opere di abili artigiani entrano negli ambienti della corte, contribuendo nella costruzione di un'immagine in linea con l'estetismo umbertino *fin de siècle*[1].

In questo contesto, caratterizzato dall'attenzione verso un artigianato di eccellente qualità, si collocano quattro centritavola legati a Casa Savoia, attualmente dispersi, forse rifusi, ma documentati nel complesso archivistico *Musso-Clemente* attraverso schizzi, bozzetti, fototipi e ritagli di giornale, alla cui realizzazione hanno contribuito Carlo Musso e

[1] Enrico Colle, *Margherita di Savoia e la promozione dell'artigianato artistico italiano*, in Maria Paola Ruffino (a cura di), *Margherita di Savoia Regina d'Italia*, Marsilio Arte, Venezia 2022, pp. 54-63, in part. pp. 54-55, 59.



Fig. 1_Giorgio Ceragioli, Carlo Musso, Francesco Papotti, Bozzetti di dettaglio per la realizzazione del Trionfo da tavola per le nozze d'argento di Umberto I e Margherita, 1893. Prova d'unione virtuale dei bozzetti, matita su carta, MC 316.

Francesco Papotti[2]. Tra questi, il più ricco dal punto di vista decorativo è certamente il trionfo regalato in occasione delle nozze d'argento di Margherita di Savoia Genova e Umberto I di Savoia Carignano, documentato da sette disegni a matita su cartoncino e un ottavo su lucido[3], che rappresentano le sezioni argentee del centrotavola, disegnato e modellato dallo scultore Giorgio Ceragioli, coadiuvato nelle operazioni da Carlo Musso e Francesco Papotti (fig. 1). Il dono celebrativo, dalle dimensioni e peso ragguardevoli (75 chili d'argento la coppa per un'altezza di 70 cm, e il *plateau* di dimensioni 125 x 90 cm), viene realizzato con minuziose opere di cesellatura dagli argentieri Fumagalli e Amerio[4], la cui collaborazione con le ditte di Carlo Musso si consolida a partire dalle commesse regie; mentre il monumentale centrotavola sarà successivamente presentato ai torinesi il 20 aprile 1893 nella bottega dei fonditori. L'opera preziosissima, successivamente imballata in una cassa di noce rivestita in velluto e spedita a Roma via treno accompagnata dallo stesso Ceragioli, sarà infine offerta ai sovrani il 22 aprile al Quirinale. Numerose sono le menzioni sui giornali dell'eccezionale manufatto, da «La Gazzetta del Popolo» alla «Gazzetta Piemontese», dove viene data grande enfasi alla celere realizzazione, aspetto che fece rinunciare molti argentieri a offrirsi per la funzione, oltre all'eccelsa qualità esecutiva e raffinatezza (figg. 2-3).
L'opera viene inizialmente disegnata senza la presenza dei vari fanciulli portatori di una corona reale, un serto d'alloro e di alcuni blasoni, tra cui quello sabaudo, quello sassone e quello dei Bonaparte citato come «Napoleone»[5]. Le quattro figure realizzate a tutto tondo sono aggiunte poco dopo, verificandone prima il risultato compositivo mediante l'applicazione di un bozzetto a matita su lucido con l'ipotetica modifica da sovrapporsi ai disegni di dettaglio (fig. 4). Tutti i particolari dell'opera in stile *roccocò* sono accuratamente disegnati su cartoncino con delicati sfumati che mimano le volute, i riccioli e la *rocaille* da realizzarsi in argento ossidato; le figure portatrici di blasoni sono invece accennate da un

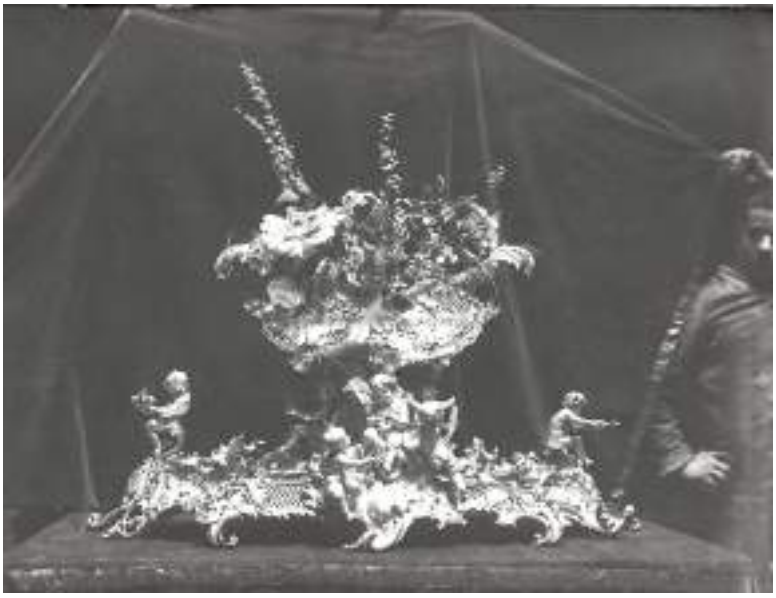
[2] *Quattro trionfi da tavola per Casa Savoia,* in Enrica Bodrato, Antonella Perin, Costanza Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso-Clemente 1886-1974*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2011, pp. 100-101.

[3] DIST-APRi, MC 316.

[4] Con bottega e laboratorio in via Garibaldi 49, Torino.

[5] DIST-APRi, MC 316.





Figg. 2-3_Giorgio Ceragioli, Carlo Musso, Francesco Papotti, Trionfo da tavola per le nozze d'argento di Umberto I e Margherita di Savoia, 1893. Presentazione ai torinesi nella bottega dei fonditori e argentieri Fumagalli e Amerio. Positivo fotografico da negativo su lastra in vetro, MC 89.

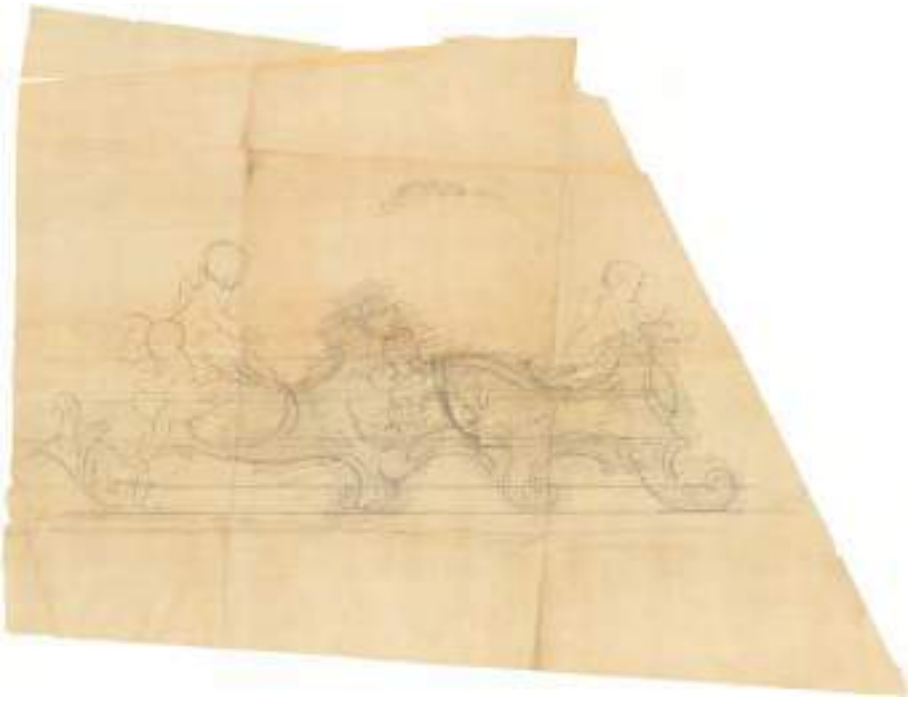


Fig. 4_Giorgio Ceragioli, Carlo Musso, Francesco Papotti, Disegno su lucido per l'inserimento dei fanciulli nella composizione del Trionfo da tavola per le nozze d'argento di Umberto I e Margherita di Savoia, 1893. Matita su carta da lucido, MC 316.

tratto azzurro particolarmente stilizzato ai lati della coppa. I sette bozzetti, numerati in base all'ordine di assemblaggio delle parti, sono sporchi di una sostanza grassa nerastra proveniente probabilmente dal laboratorio dell'argentiere. Al centro dei due lati lunghi del *plateau* sono raffigurati da un lato due blasoni coronati della Real Casa di Savoia, rispettivamente di Umberto I di Savoia Carignano e Margherita di Savoia Genova, cugini primi, dall'altra un cartiglio riportante i nomi dei donanti. Un disegno specifica in una nota manoscritta la loro provenienza: «Sassonia, Baviera e Napoleone». La nota riportata a lato fa anche riferimento ai blasoni sorretti dai putti, anche se quello della Baviera non è identificabile all'interno delle fotografie. Tra i repertori fotografici del fondo *Carlo Musso* sono stati inoltre identificati alcuni scatti utilizzati come modelli per la realizzazione delle statuine argentee dei fanciulli, forse ripresi per l'occasione (fig. 5). Nel trionfo da tavola, scultura, decorazione e araldica sono

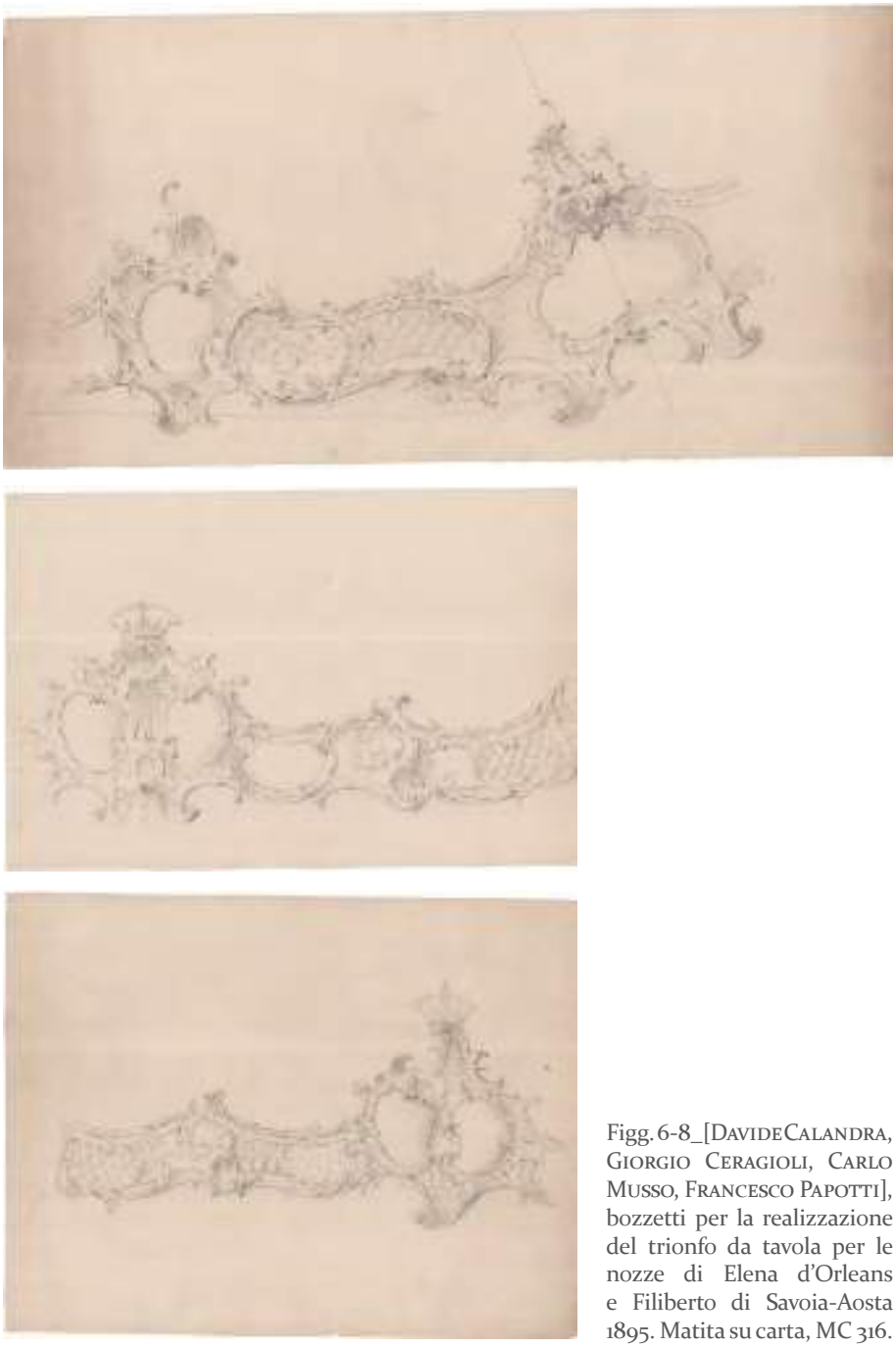


Fig. 5_Repertorio di modelli. Positivi fotografici all'albumina su cartoncino, MC 325.

raccordate da *rocailles* e volute all'interno di un "ornato dinastico" neobarocco che richiama le raffinatissime opere di Juste-Aurèle Messonier. I simboli del potere, la corona reale chiusa e il serto d'alloro trionfale, uniti ai riferimenti a un equilibrio transalpino ricostituito, raffigurato dai blasoni, tra cui quello sabaudo, quello sassone e quello dei Bonaparte, fanno dell'opera un documento politico che fissa nella fusione d'argento i legami regi e imperiali abilmente cuciti da una dinastia di rango europeo con le principali corti del vecchio continente.

2. Un dono per un'unione dinastica: il centrotavola per le nozze «Savoia-Orléans»

Tra gli apparati celebrativi d'argento da portare in dono a principi, duchi e sovrani, all'interno del complesso archivistico *Musso-Clemente* è documentato attraverso alcuni fototipi, bozzetti (fig. 6-8) e ritagli di giornale anche un grande trionfo da tavola realizzato da Davide Calandra, Giorgio Ceragioli, Carlo Musso e Francesco Papotti. L'eccezionale scultura viene commissionata dal Municipio di Torino nel 1895 con lo stanziamento per la realizzazione di 25.000 lire, somma imponente, ma necessaria, per



Figg. 6-8_[Davide Calandra, Giorgio Ceragioli, Carlo Musso, Francesco Papotti], bozzetti per la realizzazione del trionfo da tavola per le nozze di Elena d'Orleans e Filiberto di Savoia-Aosta 1895. Matita su carta, MC 316.



Fig. 9_Davide Calandra, Giorgio Ceragioli, Carlo Musso, Francesco Papotti, fotografia del modello in cera del Trionfo da tavola per le nozze di Elena d'Orleans e Filiberto di Savoia-Aosta, 1895. Positivo fotografico all'albumina, MC 673.

le operazioni di modellatura, fusione d'argento[6], sbalzatura e rifinitura a cesello, oltre che per i festeggiamenti[7]. Il dono (fig. 9), degno di un matrimonio dinastico di rilievo, viene offerto in occasione delle nozze Savoia-Orléans, celebrate il 25 giugno 1895 a *Kingston upon Thames*, borgo reale posto sulle rive del Tamigi nei pressi di Londra, tra Elena d'Orléans (1871-1951) e il duca Emanuele Filiberto di Savoia-Aosta (1869-1931), figlio di Amedeo di Savoia-Aosta e di Maria Vittoria dal Pozzo della Cisterna. Della somma stanziata, 11.350 lire sono destinate alla bottega Fumagalli, argentieri che già avevano lavorato al grande trionfo da tavola donato in occasione delle nozze d'argento di re Umberto I di Savoia Carignano e della regina Margherita di Savoia Genova; 1.500 lire sono destinate alla ditta *Musso fr.lli e Papotti Francesco*, occupatasi della modellatura; 1.200 lire allo scultore Davide Calandra, autore del gruppo scultoreo centrale

6 I capitolati specificano il titolo di purezza richiesto di 800 per mille, ma le analisi successive attestano solamente 786 per mille. Archivio Storico della Città di Torino (ASCT), *Affari Gabinetto del Sindaco*, C. 137, F. 6, 1895-1896.

7 *Ivi*.

che rappresenta una dama seduta con abito in stile Luigi XV con il capo cinto da una corona turrita, allegoria della città, che estrae i fiori da una cornucopia per ornare i ritratti dei principi, effigiati a basso rilievo su due medaglioni ovali accoppiati, sorretti da un putto trionfante; e infine 500 lire a Giorgio Ceragioli, disegnatore dell'opera in stile Luigi XV in linea con gli argenti di Juste-Aurèle Messonier, soprattutto per quanto riguarda le due alzatine laterali. Il modello in cera argentata viene presentato agli sposi dal Sindaco e dalla Giunta il 14 luglio in un salone di Palazzo Reale a Torino, non essendo ancora ultimata la fusione in argento: per l'occasione, la sera del 14 luglio vengono illuminati dalla ditta Sormiani di Milano i corsi Vittorio Emanuele II, Cairoli e i Murazzi del Po, mentre sul fiume sono organizzati grandi festeggiamenti notturni per i quali la bottega di Carlo Musso e Francesco Papotti realizza una barca allegorica modellando la statua di un genio alato, effigie della società Canottieri identificata nei capitolati come «*Rowing Club*», che fa dono agli sposi di un mazzo di gigli[8]. Sia il centrotavola sia il galleggiate risultano oggi persi in circostanze non documentate.

[8] *Quattro trionfi da tavola per Casa Savoia* cit., pp. 100-101; ASCT, *Affari Gabinetto del Sindaco*, C. 137, F. 6, 1895-1896.



La decorazione tra celebrazione nobiliare ed esiti antiquari: la sala da pranzo di Palazzo Reale a Torino e lo scalone di Palazzo Ferrero della Marmora a Biella

Esteve Dutto

1. L'intervento di Carlo Musso per la Sala da Pranzo di Umberto I e Margherita di Savoia

A partire dal 1868, anno delle nozze tra Umberto I di Savoia Carignano e Margherita di Savoia Genova, si registrano importanti trasformazioni a corte, che proseguono fino al 1900, anno del regicidio[1]: tra questi il grande cantiere della sala da pranzo del piano nobile di Palazzo Reale a Torino, fortemente trasformata alcuni decenni prima dall'intervento di Palagi, che aveva unito due ambienti preesistenti variandone completamente la decorazione secondo un gusto in linea con la politica carloalbertina. Nell'egemone «Palazzo Grande», le severe elaborazioni in «stile impero» vengono sostituite con un ornato neobarocco «d'*Ancien Regime*» secondo una sensibilità eclettica e storicista guidata da Emilio Stramucci, architetto nato a Roma nel 1845 e al servizio della corte dal 1886[2]. [L'intenzione era quella di] «ricomporre quello che lo zelo di cattivo gusto del Palagi

[1] Franco Gualano, *Le stanze di Margherita a Palazzo Reale*, in Maria Paola Ruffino (a cura di), *Margherita di Savoia Regina d'Italia*, Marsilio Arte, Venezia 2022, pp. 74-77.

[2] Fabrizio Corrado, Paolo San Martino, *Emilio Stramucci architetto romano,* arbiter elegantiarum *nei palazzi dei reali d'Italia,* in *Strenna dei romanisti, Natale di Roma MMDCCLXVI,* 21 aprile 2013, Fondazione Roma Arte – Musei, Roma 2013, pp. 213-228; F. Gualano, *Le stanze di Margherita* cit., pp. 74-77.

aveva distrutto»[3]. Nel «Calcolo della spesa occorrente *pel* restauro generale della grande Sala da Pranzo al 1° piano del Real Palazzo suddetto» (fig. 1) si contabilizzano numerosi «Lavori Edili»:

> Per la raschiatura e restauro agli intonaci della volta della nominata Sala di pianta m 15,50 x 9,20 ora dipinta a chiaroscuro stile impero ed in cattivo stato: nuova decorazione della medesima con ornati in stucco ed oro e medaglie a colori, utilizzando possibilmente antichi dipinti esistenti nei R.[i] Magazzini e fondi a chiaroscuro il tutto in stile Luigi XIV [...].
> Riduzione dell'attuale cornicione nello stile suddetto con intagli e dorature [...].
> Cambio di tre membrature in stucco intagliate e dorate [...].
> Decorazione del fregio alto 0.48 m con ornati in stucco [...].
> Doratura del medesimo [...][4].

Si contabilizzano inoltre lavori agli ornati delle finestre, agli infissi, ai *lambris*, il restauro del *parquet*, il cambio del caminetto «con altro in marmi colorati e in stile», il restauro e la lucidatura delle soglie in marmo, e altre opere, tra cui i «Lavori Mobilieri»: cinque *consoles* a *étagères*, sei specchiere in legno e lavori di tappezzeria in «Damasco cremisi di tutta seta tinta con cocciniglia e Drapperie per le finestre»[5].
All'interno del grande cantiere sono riutilizzate molteplici opere già esistenti nei magazzini come arazzi antichi, candelabri e dipinti. L'intervento condotto dall'architetto Emilio Stramucci è mimetico, integrando nella decorazione apparati più antichi provenienti da Palazzo Pitti, dal Quirinale e dal Palazzo Reale di Genova, grazie all'*equipe* di

[3] Ercole Bonardi, *Una Reggia Storica. Il Palazzo Reale di Torino*, estratto da *Almanacco Nazionale 1904*, «La Gazzetta del Popolo», Torino,1904, p. 17, già in Daniela Biancolini, *I Palazzi Reali dall'età napoleonica alle celebrazioni dell'Unità nazionale*, in Andreina Griseri, Giovanni Romano (a cura di,) *Porcellane e Argenti negli arredi di Palazzo Reale*, Fabbri, Milano 1986, pp. 38-48, in part. p. 48.

[4] Archivio di Stato di Torino (ASTo), Sezioni Riunite, *Casa di Sua Maestà, Direzione Provinciale della Real Casa di Torino (1879-1946)*, Sezione I, II, III, *Regi fabbricati in Torino, Corrispondenza, Manutenzione*, m. 8217, anno 1898 (Capitolato dell'Esercizio 1897, datato 27 gennaio 1897).

[5] *Ivi*.



Fig. 1_Sala da pranzo di palazzo Reale, Torino. Fotografia E. Dutto, 2024. Su gentile concessione del Ministero della Cultura – SABAP-TO.

maestranze che opera con l'obiettivo di raccordarsi «in armonia *colle* sale circostanti»[6].
Dall'incrocio delle informazioni provenienti dalla perlustrazione delle fonti documentarie è possibile ricostruire il ruolo di Carlo Musso e della bottega *Musso e Papotti* all'interno del prestigioso cantiere. Tra i documenti manoscritti conservati nel complesso archivistico *Musso-Clemente* si registra il 22 giugno 1897 l'ingresso di 260 lire da «Palazzo Reale»[7], probabilmente un acconto o il pagamento del disegno dell'ornato della sala. Il 20 ottobre 1897 sono annotate nelle entrate altre 2800 lire per la «Decorazione del soffitto Sala da Pranzo nel Palazzo Reale di Torino - su lettera 28 novembre 1897»[8], che vengono effettivamente incassate il 15 febbraio 1898, attraverso un versamento dell'Amministrazione della Real Casa[9]. Nel capitolato, firmato da Emilio Stramucci e datato 16 gennaio 1898, sono specificate le spese da sostenersi per le lavorazioni previste. Tra queste sono esplicitate 2900 lire per gli stucchi, 3500 per le dorature e 6500 per le pitture.
Tra i documenti si riporta inoltre la nota spese del doratore Silvano Giovanni Ariosto relativa ad altre opere eseguite nella Sala da Pranzo[10].

Silvano Giovanni (Ariosto) Indoratore, via Basilica [Torino]			
1897 dicembre	Cornicione per la sala pranzo Palazzo Reale	300	[L.].
	Modificazioni ed esecuzione di N.° 4 angoli	80	[L.].
1899 Aprile 10	Riproduzione di due ornati (stile Impero)	20 »	[L.][11].

Le lavorazioni eseguite dall'Ariosto vengono effettivamente pagate per un totale di 380 lire dalla «Casa Reale» il 10 settembre 1898 per tramite della bottega *fr.lli Musso e Papotti Francesco*, lasciando così ipotizzare che l'Ariosto fosse stato chiamato per aiutarli nelle realizzazioni[12]. La

6 *Ivi* (Capitolato dell'Esercizio 1898, datato 16 gennaio 1898); F. Corrado, P. San Martino, *Emilio Stramucci architetto romano* cit., pp. 213-228.

7 DIST-APRi, Libro giornale MC 99, 22 giugno 1897, Entrate.

8 DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, 20 ottobre 1897, f. 60, Dare.

9 DIST-APRi, Libro giornale MC 99, 15 febbraio 1898, Entrata.

10 Ariosto viene anche citato nei libri dei conti conservati presso ASTo, Sezioni Riunite, *Ministero della Real Casa, Direzione Provinciale di Torino, Registro dei Mandati*, m. 8102.

11 DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, f. 61, Dare.

12 DIST-APRi, Libro giornale MC 99, 10 settembre 1898, Entrata.

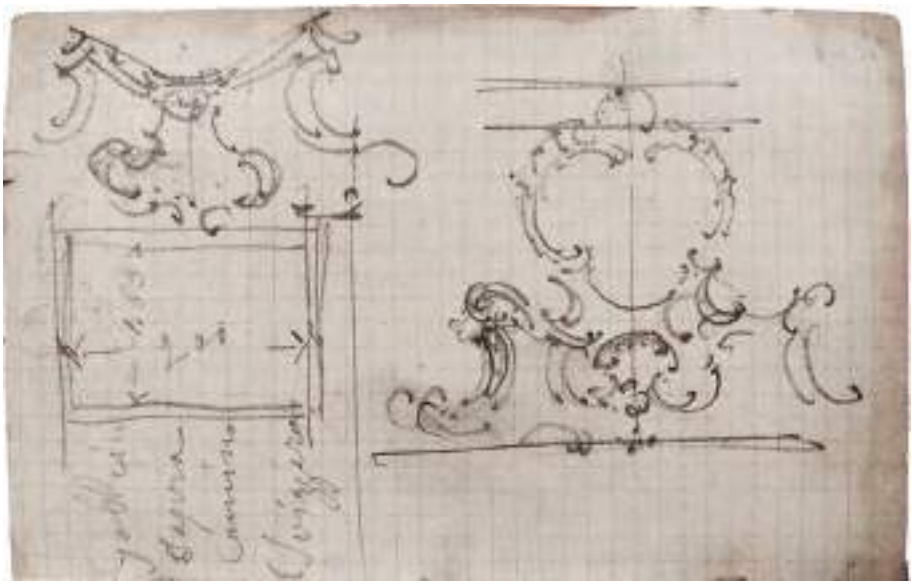


Fig. 2_[Carlo Musso], Schizzo dell'ornato della Sala da Pranzo di Palazzo Reale e note diverse. Matita su carta, [1897], taccuino MC 689.

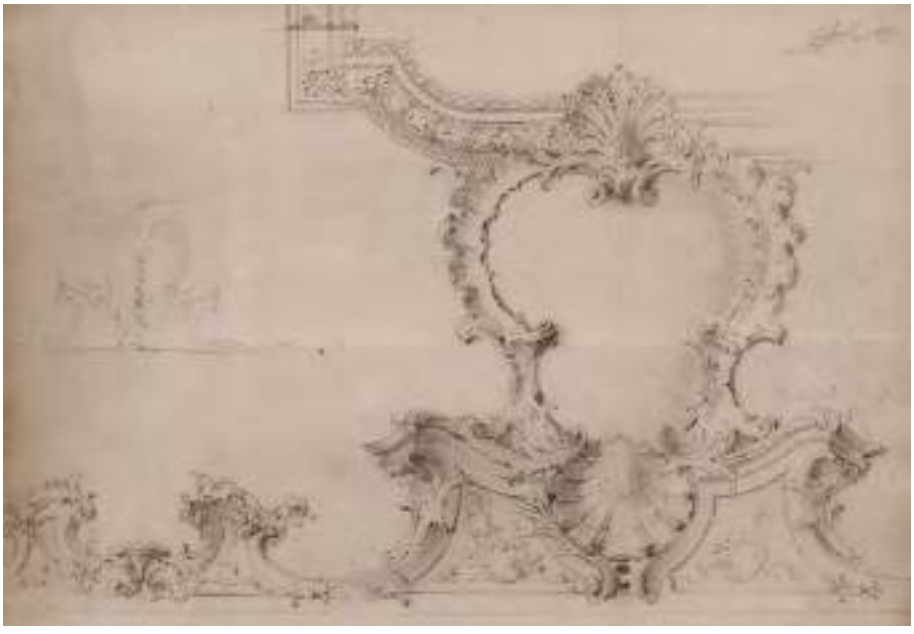


Fig. 3_Carlo Musso, Disegno di dettaglio dell'ornato della Sala da Pranzo di Palazzo Reale. Matita su carta, 1897, MC 24 bis.



Fig. 4_Sala da Pranzo di Palazzo Reale, Torino. Dettaglio del dell'ornato della volta. Fotografia E. Dutto, 2024. Su gentile concessione del Ministero della Cultura – SABAP-TO.

non coincidenza del pagamento che risulta dal confronto disallineato per 20 lire potrebbe suggerisce che la «Riproduzione di due ornati (stile Impero)» venga in realtà eseguita per avere il modello delle decorazioni palagiane prima di procedere con la loro demolizione, ed è per questo pagata dalla ditta *Fr.lli Musso e Papotti Francesco* ma non rientra nel saldo proveniente dalla Real Casa. Forse lo stesso fregio stile Impero che ci si apprestava a modificare sarebbe in breve tempo stato riprodotto all'interno di altri cantieri alto borghesi; non si esclude tuttavia una possibile rimodulazione della spesa.

La realizzazione della decorazione in stucco da parte della bottega di Carlo Musso e Francesco Papotti trova conferma grazie al disegno (fig. 3) a matita su carta degli ornati della sala da pranzo conservato nel fondo, firmato in originale[13]. Vi si rintracciano inoltre alcuni schizzi preparatori (fig. 2)[14], e che insieme attribuiscono quindi a Carlo Musso il disegno degli ornati e alla ditta *fr.lli Musso e Papotti Francesco* la loro esecuzione (fig. 4). Un' esecuzione molto aderente al progetto, fatta salva una valva di conchiglia, per una spesa preventivata di 2900 lire ed effettivamente costata invece 2800 lire, anche considerando l'intervento dell'Ariosto per opere minute e relative a dorature, stucchi e riproduzioni di decorazioni.

13 DIST-APRi, MC 24 bis.

14 DIST-APRi, Taccuino MC 689.



Figg. 5-6_Galleria del Daniel, Palazzo Reale di Torino. Dettagli dell'ornato e della decorazione pittorica della volta. Fotografia E. Dutto, 2024. Su gentile concessione del Ministero della Cultura – SABAP-TO.

L'ornato – pensato per cingere la tela centrale della volta della sala da pranzo, che mostra un episodio storico di scuola del Beaumont, e i due tondi al cui interno sono inserite opere pittoriche autentiche provenienti dai magazzini, come *Rinaldo e Armida* di Daniel Seiter e *Bacco e Arianna* di Marcantonio Franceschini – viene disegnato da Musso facendo riferimento agli ornati della volta della Galleria del Daniel; anche le figure a monocromo grigio accennate da Musso nel disegno, sedute ai lati della cartella trilobata con cornice a petali, e le stesse cartelle trilobate al cui interno sono inserite pitture a monocromo sui toni dell'ocra, fanno riferimento alle realizzazioni presenti nella volta della galleria, inserendosi in una decorazione che ripropone il colloquio serrato tra architettura decorante e pittura avviato alla corte di Torino proprio dal Seiter[15].

2. L'ornato a stucco per fissare un'"origine rinascimentale" tra Biella e Firenze: la decorazione dello scalone di Palazzo Ferrero della Marmora

Le prime tracce del lavoro di Carlo Musso per il conte Mario Mori Ubaldini degli Alberti e la marchesa Enrichetta Ferrero della Marmora d'Harcourt si registrano a seguito dell'acquisto di villa degli Alberti della Marmora a Torino[16], avvenuto nel 1904. Luogo di mondanità raffinata del primo Novecento, la villa è espressione della committenza di alto lignaggio che incarica Giorgio Ceragioli di guidare la realizzazione degli apparati decorativi interni ed esterni, eseguiti dalla ditta *Fr.lli Musso e Papotti Francesco*[17] e dal pittore Giovanni Battista Beroggio, conclusi intorno al 28 gennaio 1905, quando si registra il pagamento finale[18]. Ceragioli segue meticolosamente i lavori, fornendo indicazioni precise

[15] Vittorio Viale (a cura di), *Mostra del barocco piemontese, Pittura, scultura, arazzi,* catalogo, 3 voll., Città di Torino, Torino 1963, II, pp. 1-16.

[16] Villa Alberti della Marmora, via Manfredo Fanti 6 a Torino. In facciata il fastigio di coronamento con il blasone araldico.

[17] Archivio di Stato di Biella (ASBi), *Famiglia Ferrero della Marmora*, Miscellanea, faldone 20, fascc. 618-622, in part. *Libro Mastro*, f. 201; ASBi, *Famiglia Ferrero della Marmora*, CM 139, Giorgio Ceragioli, lettera del 27 agosto 1904.

[18] DIST-APRi, Libro Giornale MC 100, 28/01/1905.



Fig. 7_Giorgio Ceragioli e Ditta Carlo Musso, scalone di Palazzo Ferrero della Marmora a Biella. Fotografia E. Dutto, 2024. Su gentile concessione di Francesco Alberti La Marmora.

grazie a un dialogo continuo con la committenza, spesso in forma epistolare, con invio di progetti e dettagli[19].
Alcuni anni più tardi sono commissionati dagli Alberti della Marmora nuovi apparati decorativi per lo scalone di Palazzo Ferrero della Marmora a Biella (fig. 7), storica residenza dei marchesi, con l'intento di enfatizzare la storia familiare attraverso una decorazione in stile rinascimentale. È un Rinascimento riletto in chiave eclettica, con una scelta influenzata dal provvedimento regio che aveva da poco garantito la prosecuzione del titolo nobiliare all'interno della famiglia. Alla fine di marzo del 1900, infatti, poiché Enrichetta era rimasta l'unica discendente del ramo marchionale, re Umberto I stabilisce con l'emissione di un *motu proprio* che il titolo di marchese della Marmora divenga trasmissibile per linea femminile ai maschi primogeniti, scongiurando la perdita di uno dei titoli più rilevanti della storia risorgimentale.
L'intervento di decorazione viene mediato nuovamente da Giorgio Ceragioli, che fornisce anche il disegno degli ornati eseguiti dalla ditta *Carlo Musso*. Le opere in stucco sono realizzate tra febbraio e agosto del 1910 per un costo di 3200 lire[20] e di ulteriori 2504,50 lire per le aggiunte e le modifiche successive[21]. Si tratta di una nuova decorazione che oblitera la preesistente databile al XVIII secolo, resa scabrosa (fig. 8) percuotendone le superfici per migliorare l'adesione dei nuovi decori, e dove il ruolo chiave è assegnato al blasone degli Alberti della Marmora realizzato in vetro cattedrale policromo e posto nella vetrata dello scalone. All'interno della fascia in stucco che corre orizzontale sotto il blasone e sotto gli ornati in stile neorinascimentale, è collocato il motto latino della famiglia Ferrero della Marmora «*Non nobis domine, non nobis, sed nomine tuo da gloriam*»[22] (fig. 9).
A ogni parte della decorazione viene assegnato un ruolo tra celebrazione nobiliare e riferimenti alle origini rinascimentali: la vetrata con il blasone della famiglia, gli ornati con le candelabre neorinascimentali e la fascia con il cartiglio. La cifra dinastica, costituita dal blasone all'interno del

[19] ASBi, *Famiglia Ferrero della Marmora*, CM 139, Giorgio Ceragioli, lettere dall'anno 1904 al 1911.

[20] DIST-APRi, Brogliaccio MC 346, f. 71.

[21] DIST-APRi, Brogliaccio MC 345, anno 1910.

[22] Non a noi, o Signore, non a noi, ma al tuo nome dà gloria.



Fig. 8_Dettaglio del saggio realizzato durante il restauro dello scalone che mostra la decorazione settecentesca obliterata. Fotografia E. Dutto, 2024. Su gentile concessione di Francesco Alberti La Marmora.

quale, di norma, è presente il cartiglio con l'iscrizione latina, si amplia alla decorazione in stucco che accoglie il motto facendone parte dell'ornato celebrativo. Sulla parete prospiciente l'inizio dello scalone viene posizionata intorno al 1910 una Madonna con Bambino, opera datata al primo decennio del Quattrocento, dipinta ad affresco dal Maestro della Cappella Bracciolini, proveniente dall'oratorio della Beata Vergine delle Grazie di Firenze, staccata prima della sua demolizione e appartenuta già in passato al ramo degli Alberti.



Fig. 9_Giorgio Ceragioli e Ditta Carlo Musso, scalone di Palazzo Ferrero della Marmora a Biella, dettaglio dell'iscrizione latina incisa nell'ornato. Fotografia E. Dutto, 2024. Su gentile concessione di Francesco Alberti La Marmora.

Ai lati della porta dell'atrio, invece, sono murate due lapidi rinascimentali in marmo, che riportano i versi in latino della Parabola della Samaritana. Lo stile e gli apparati autentici inseriti nella decorazione intendono consolidare l'identità nobiliare della famiglia (fig. 10) dopo il rischio di depauperamento del titolo, oltre a enfatizzare l'origine fiorentina del conte Mario Mori Ubaldini degli Alberti, il legame familiare con Leon Battista Alberti e ugualmente le origini della marchesa Ferrero della Marmora d'Harcourt, discendente di Sebastiano Ferrero, committente intorno al 1490 per la basilica di San Sebastiano, esempio di penetrazione della cultura bramantesca in Piemonte e per il trittico della Vergine delle Rocce di Biella su modello vinciano[23].

[23] Antonella Perin, *Un "monasterium eleganter constructum": la chiesa e il convento dei canonici lateranensi di San Sebastiano a Biella,* in Mauro Natale, *(*a cura di), *Il Rinascimento a Biella. Sebastiano Ferrero e i suoi figli 1519- 2019,* Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 237-249; Maria Cristina Passoni, *Madonna con il Bambino,*



Fig. 10_Atrio di Palazzo Ferrero della Marmora a Biella in affaccio sul cortile. Si notino a destra e sinistra le due lapidi rinascimentali. Fotografia E. Dutto, 2024. Su gentile concessione di Francesco Alberti La Marmora.

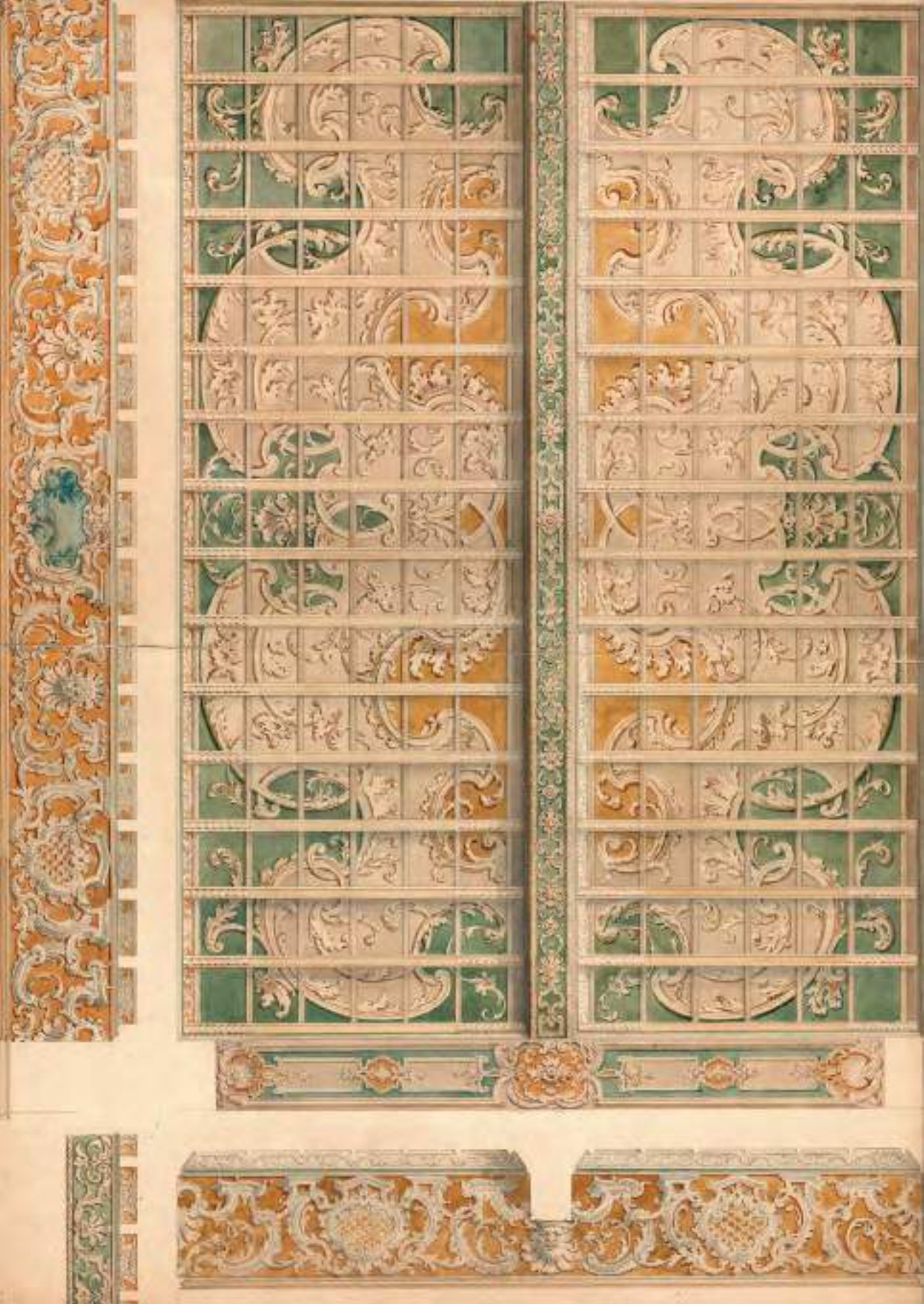
Nel 1911 Ceragioli viene nuovamente coinvolto per alcune modifiche del salone a lato dell'atrio, con la sostituzione del pavimento e l'inserimento del blasone araldico – realizzato dalla bottega Fumagalli – nel focolare del camino[24]. Nello stesso anno la ditta *Carlo Musso* è incaricata di alcune opere di decorazione nella villa extraurbana denominata Palazzo del Gerbido a Torino, anche in questo caso con la mediazione di Giorgio Ceragioli[25]. La collaborazione con Ceragioli continua anche a seguito della morte di Carlo Musso, con la modellatura del bozzetto per la statua di Alessandro della Marmora, per concludersi negli anni Quaranta del Novecento[26].

San Girolamo e l'angelo (copia della Vergine delle Rocce), in M. Natale (a cura di), *Il Rinascimento a Biella. Sebastiano Ferrero e i suoi figli 1519-2019,* cit. pp. 164-165.

[24] ASBi, *Famiglia Ferrero della Marmora*, CM 139, Giorgio Ceragioli, lettera dell'11 maggio 1912.

[25] DIST-APRi, Brogliaccio MC 346, f. 71.

[26] ASBi, *Famiglia Ferrero della Marmora*, CM 86, Giorgio Ceragioli.



Lo stile per emulare la corte e fissare lo *status* raggiunto. La decorazione del salone e del *fumoir* di Palazzo Balbi Raggio a Genova e la Sala Dorata della palazzina Marone Cinzano a Torino

Esteve Dutto

1. Realizzazioni per il conte Edilio Raggio in un "Palazzo dei Rolli" di via Balbi

La committenza di Edilio Raggio (1840-1906) a Genova risulta particolarmente interessante per indagare il significato della decorazione, strumento sfruttato per una sicura affermazione e per fissare il rango raggiunto. Il padre di Edilio deteneva una flotta attiva su molteplici rotte, tra cui il Sud America, e gestiva l'importazione del carbone dall'Inghilterra; con la sua morte avvenuta nel 1872, Edilio inizia a investire ingenti risorse anche nel settore bancario e nell'industria, oltre a ereditare il patrimonio familiare legato alle attività marittimo-mercantili[1]. Nel 1870 acquista il palazzo già denominato Francesco Maria Balbi Piovera, sito in via Balbi 6, nella città della lanterna, da questo momento ridenominato Palazzo Balbi Raggio, collocato in un luogo elitario sul lato a mare della strada dove sorge, a pochi passi di distanza, anche il Palazzo Reale[2]; a partire dal 1890 per palazzo Balbi Raggio si avviano importanti rinnovamenti sotto la guida di Luigi Rovelli, architetto particolarmente attivo per commesse provenienti dalla borghesia imprenditoriale. La celebrazione del

[1] Roberto Tolaini, *Edilio Raggio*, in *Enciclopedia Treccani*, *s.v.*

[2] Sara Rulli, *Palazzo Balbi Raggio*, in Eadem (a cura di), *I Palazzi dell'Università*, IV, Genova University press, Genova 2022, pp. 11-35.

ruolo industriale e politico assunto dal committente risultarono tematiche centrali nel programma decorativo, ricco di retorica. Tra il 1881 e il 1892 lo stesso architetto dà forma al Castello Raggio posto sullo scoglio di Cornigliano, oggi non più esistente, luogo che ospitò Umberto I e Margherita di Savoia per le cerimonie commemorative dei 400 anni dalla scoperta dell'America inaugurate dal principe Tommaso di Savoia-Genova e da Isabella di Baviera.
Per il palazzo di via Balbi sono previste da Rovelli amplissime opere, con una demolizione completa degli interni, la realizzazione di nuovi appartamenti e la riprogettazione degli esterni, proponendo stili passati riletti con sensibilità eclettiche. Nel 1892 Edilio Raggio assume il titolo di conte, avvenimento che orienta le tematiche della nuova decorazione, titolo elargito con un *motu proprio* da re Umberto I in virtù del lavoro prestato per l'Esposizione Colombiana. All'interno dello scalone monumentale a pianta quadrata vengono, quindi, dipinte nel 1893 da Cesare Viazzi



Fig. 1_Carlo Musso, Francesco Papotti, Agostino Lauro, Progetto di decorazione per una parete della «Sala Luigi XIV [per il] Signor Conte Edilio Raggio», 1896 circa. China e acquerello su carta, MC 19.



Fig. 2_Carlo Musso, Francesco Papotti, Agostino Lauro, Progetto di decorazione per una parete della «Sala Luigi XIV [per il] Signor Conte Edilio Raggio», 1896 circa. China e acquerello su carta. MC 19.

le allegorie risorgimentali sabaude legate alle Guerre d'Indipendenza e all'Unità d'Italia, guarnite da un fitto ornato a stucco, occasione di autocelebrazione del legame con la corte e del ruolo raggiunto dal conte, senatore del Regno, membro della Camera dei deputati dal 1874; nel salone sono dipinte da Luigi Gainotti nel 1894 le allegorie legate alla scoperta dell'America per celebrare il ruolo imprenditoriale di Raggio[3].
All'interno del fondo *Carlo Musso* sono conservati sei disegni realizzati da Carlo Musso e Francesco Papotti per la committenza Raggio, caratterizzati da una elevatissima cura nel rappresentare i dettagli d'ornato: tre di questi (figg. 1-3) riguardano due pareti di una sala e il relativo soffitto,

[3] Cfr. Marcello Primo, Angela Maltoni, *Castello Raggio tra storia e memoria*, Compagnia di Librai, Genova 1998; S. Rulli, *Palazzo Balbi Raggio* cit., pp. 11-35.



Fig. 3_Carlo Musso, Francesco Papotti, Agostino Lauro, Progetto di decorazione per una parete della «Sala Luigi XIV [per il] Signor Conte Edilio Raggio», 1896 circa. China e acquerello su carta, MC 19.

timbrati «Fr.lli Musso e Papotti»[4], e tre bozzetti (figg. 4-5) sono relativi al progetto di decorazione del *fumoir* di Palazzo Balbi-Raggio, ambiente d'angolo posto al primo piano nobile, la cui realizzazione – che richiama stilemi moreschi e arabi – risulta eseguita in aderenza ai disegni (fig. 6). Le tracce documentarie relative ai diversi progetti di decorazione sono lacunose: l'unica informazione giuntaci è il saldo con cui si registra l'ingresso di 250 lire, datato 21 agosto 1896, versato da Agostino Lauro, mediatore tra la ditta *Fr.lli Musso e Papotti* e il conte Edilio Raggio[5].

4 DIST-APRi, MC 19.

5 DIST-APRi, Libro giornale MC 99, Entrate, 21 agosto 1896.

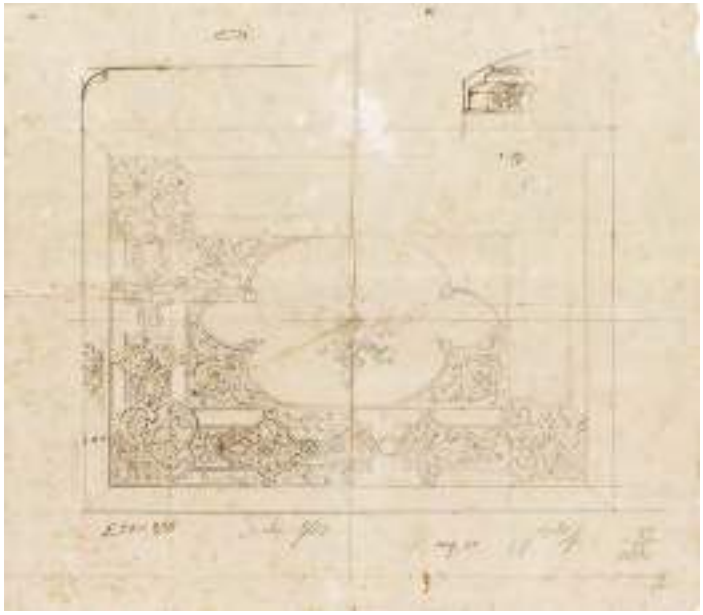


Fig. 4_Carlo Musso, Progetto di decorazione del *Fumoir* di Palazzo Balbi-Raggio, 1896 circa. Matita su carta da spolvero, MC 19.

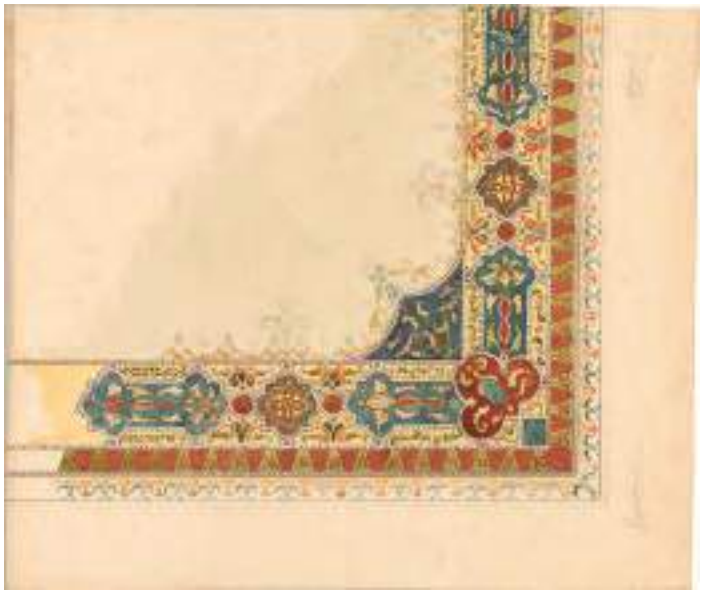


Fig. 5_Carlo Musso, Progetto di decorazione per «*Fumoir*» di Palazzo Balbi Raggio, 1896 circa. China e acquerello su carta, MC 19.



Fig. 3_Carlo Musso, Francesco Papotti, Agostino Lauro, Progetto di decorazione del *Fumoir* di Palazzo Balbi Raggio, 1896 circa. Fotografia di E. Dutto, 2024.

All'interno della «Sala Luigi XIV per il Signor Conte Edilio Raggio» l'ornato barocco dorato si articola in molteplici elaborazioni su pareti con lambriggio e soffitto. All'interno del sovrapporta è raffigurata una dama dormiente con la lettera «R» priva di corona comitale. La decorazione della seconda parete si modula attorno a un caminetto con specchiera sormontata dalla «R» guarnita dalla corona da conte. Non risulta chiaro

se il progetto di decorazione riguardante pareti e soffitto sia stato effettivamente realizzato a Palazzo Balbi Raggio, sua residenza principale, anche se le porte a doppio battente del primo piano nobile sono realizzate in perfetta aderenza ai disegni di Carlo Musso e Francesco Papotti, a meno del sovrapporta. La presenza dei monogrammi su parete e soffitto suggerisce una realizzazione estremamente personale, in stile neobarocco, che richiama un *Ancien Régime* proposto in un contesto dal forte valore politico e che emula quanto stava avvenendo nelle residenze della corte, dichiarando un intento preciso di elevazione sociale e avvicinamento alla casa regnante, processo già avviato con l'acquisto del palazzo.

2. L'esasperazione dello sfarzo: un salone completamente dorato per la Palazzina Marone Cinzano

La palazzina Marone Cinzano, precedentemente denominata palazzina Maffei di Boglio, viene fatta realizzare da Annibale Maffei di Boglio nella seconda metà del XIX secolo, su disegno di Oreste Bollati. Con la morte di Annibale, avvenuta nel 1902, la moglie vende la palazzina nel 1904 ad Alberto Marone e Paola Cinzano, discendente di una famiglia attiva nel campo della distilleria fin dal Settecento. Si registra poco più tardi l'avvio di un vasto cantiere che dà agli ambienti la *facies* ancora oggi in parte visibile[6]: tra questi la sfarzosa Sala Dorata, la cui decorazione eseguita su modello della Sala Ottagona di palazzo Isnardi di Caraglio[7] che inizia il 27 dicembre 1905. Nel 1906, a gennaio, Carlo Musso pattuisce la doratura e tinteggiatura con Giovanni Battista Beroggio (1856-1948)[8] per un costo complessivo di 2000 lire, incaricando il pittore Andrea Marchisio (1850-1927) di dipingere i puttini della volta per un costo di 500 lire[9].

[6] Arabella Cifani, Franco Monetti, *La Palazzina Maffei di Boglio*, in Id. (a cura di), *La Palazzina Marone Cinzano,* Allemandi, Torino 2017, pp. 9-14; Gustavo Mola di Nomaglio, *Una dimora per due famiglie celebri piemontesi: Via Vela 17 - Maffei di Boglio e Marone Cinzano*, in *Ibidem*, pp. 65-74.

[7] La bottega di Carlo Musso è chiamata nel 1906 a predisporre alcuni ornati presso il medesimo palazzo, dove ha sede il circolo del Whist e del quale realizzano alcuni apparati decorativi. Cfr. DIST-APRi, Brogliacci MC 343- 344, anno 1906. Arabella Cifani, Franco Monetti, *Gli ambienti storici della palazzina Marone Cinzano. Decorazione e arte nella Torino dell'eclettismo*, in Id. (a cura di), *La Palazzina Marone Cinzano* cit., pp. 19-41.

[8] Marito di Teresa Musso, sorella di Carlo Bartolomeo Musso.

[9] DIST-APRi, Brogliaccio MC 343, ff. 36-40.

Tra le carte che documentano il cantiere di decorazione compaiono spesso nomi illustri come Pietro Fenoglio e l'ornatista Giovanni Vacchetta; i lavori di decorazione e arredo degli interni sono affidati al pittore Carlo Cussetti (1867-1849), già attivo in ville e palazzi reali, tra cui il Quirinale, Racconigi e Gressoney, oltre che nella Manica Nuova di Palazzo Reale e nei restauri della Galleria del Daniel nel Palazzo Reale di Torino[10]: il gusto con cui viene decorata la palazzina risulta infatti non dissimile rispetto agli ornati realizzati sul finire del XIX secolo sotto la committenza di Umberto I e Margherita di Savoia nei palazzi tra Torino e Roma. La decorazione della Sala Dorata viene minuziosamente progettata grazie a più bozzetti, tra cui il disegno degli apparati decorativi, realizzato a matita su una carta particolarmente leggera (fig. 7), non firmato, ma forse attribuibile a Carlo Cussetti[11] e un secondo bozzetto, di dimensioni simili, realizzato facendo riferimento al primo, che rappresenta i medesimi apparati con un dettaglio maggiore, con dorature e velature ad acquerello, firmato da Carlo Musso e datato 1905 (fig. 8).
Sono riconoscibili le finiture di soffitti e pareti dove l'oro trova la sicura esaltazione decorativa cingendo gli esiti formali degli apparati in gusto barocco riletto in chiave eclettica (fig. 9). Stucco e oro forzano infatti l'equilibrio tra ornato dorato e pittura decorante, riducendo al minimo la superficie dipinta in favore di quella dorata, capovolgendo la proporzione proposta da Carlo Musso per la sala da pranzo di Palazzo Reale dove la superficie dipinta della volta aveva forzato e superato la cornice di stucco secondo esiti affini ai modelli di Seyter.
Tra i raggi dorati del soffitto si possono osservare i puttini dipinti, oltre a numerosi altri dettagli avvolti dall'oro. Nel bozzetto la parete presenta una grande specchiera poggiante su una *consolle a étagère* o tavolo a muro a due gambe, unite da traversa, in stile barocco che richiama i modelli settecenteschi riscontrabili in numerose residenze di Casa Savoia[12] oltre che negli stessi ambienti della palazzina.

[10] Costanza Roggero Bardelli, Sandra Poletto (a cura di), *Le Residenze Sabaude, dizionario dei personaggi*, Accolade, Torino 2008, voce *Cussetti, Carlo*, p. 251.

[11] A. Cifani, F, Monetti, *La Palazzina Maffei di Boglio* cit., pp. 15-41.

[12] Cfr. Vittorio Viale (a cura di), *Mostra del barocco piemontese, Pittura, scultura, arazzi,* catalogo, 3 voll., Città di Torino, Torino 1963, in part., *Mobili e Intagli*, tavv. 54-67.

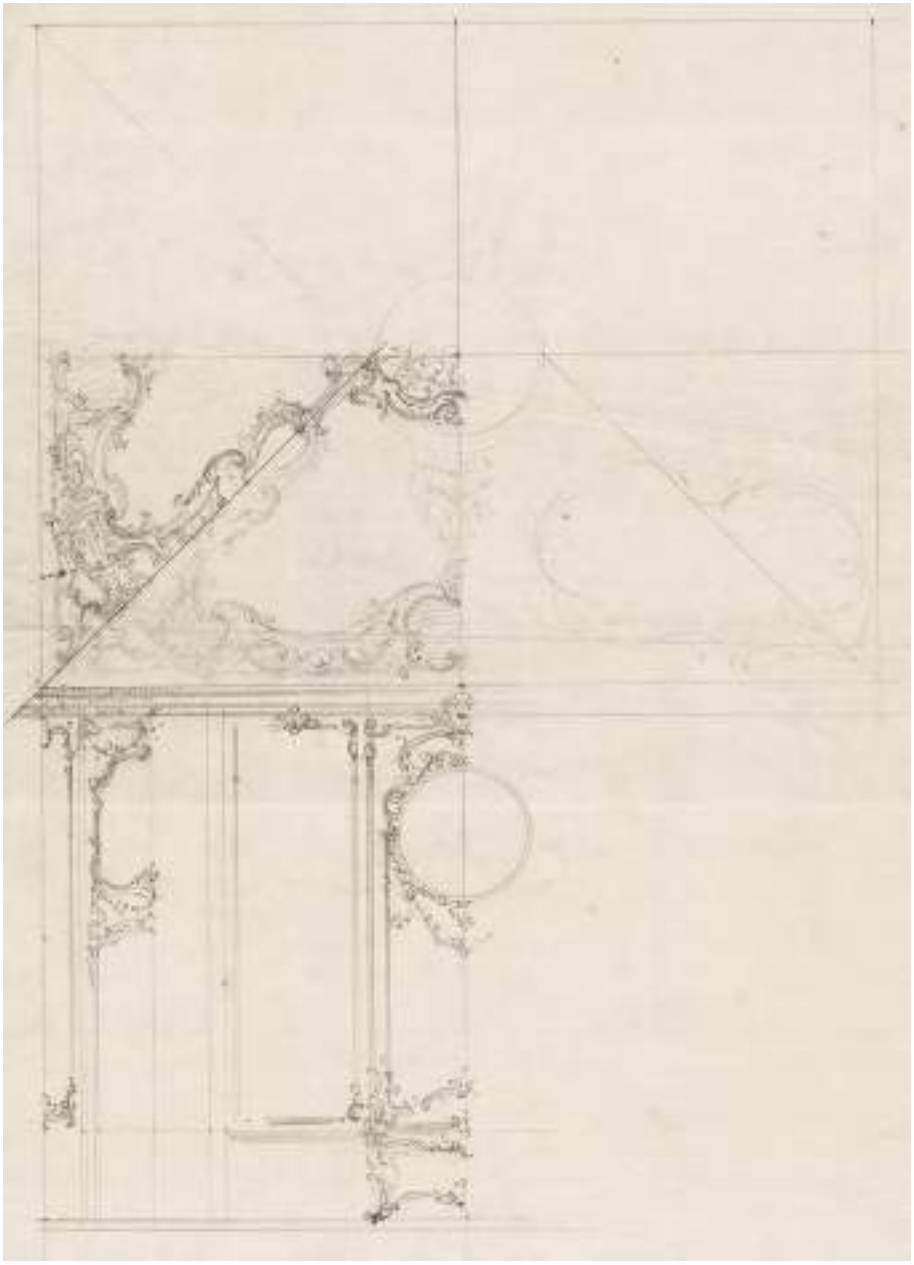


Fig. 7_[Carlo Cussetti], bozzetto per la realizzazione degli ornati della Sala Dorata della Palazzina Marone Cinzano, 1905. China, matita e acquerello su carta, MC 104.



Fig. 8_Carlo Musso, bozzetto per la realizzazione degli ornati della Sala Dorata della Palazzina Marone Cinzano, 1905. China, matita e acquerello su carta, MC 104.



Fig. 9_Carlo Cussetti, Carlo Musso, Francesco Papotti, Andrea Marchisio e Giovanni Battista Beroggio, Sala Dorata della Palazzina Marone Cinzano, Torino 1905 circa. Fotografia E. Dutto, 2024. Su gentile concessione dell'Unione Industriali Torino.

Nel 1912 i lavori nella villa sono conclusi nella loro globalità a seguito di numerose modifiche apportate al progetto di decorazione complessivo, distribuito su un arco cronologico di circa 7 anni[13], necessari per una residenza elitaria che ospiterà più avanti Maria Cristina di Borbone, Infanta di Spagna, figlia del re Alfonso XIII, moglie del conte Enrico Marone figlio di Umberto, ultimi abitanti della dimora[14].

[13] A. Cifani, F. Monetti, *Gli ambienti storici della Palazzina Marone Cinzano. Decorazione e arte nella Torino dell'eclettismo*, in A. Cifani, F. Monetti (a cura di), *La Palazzina Marone Cinzano* cit., pp. 15-41, in part. pp. 19-25;
Cfr. Maria Paola Ruffino (a cura di), *Margherita di Savoia Regina d'Italia*, Marsilio Arte, Venezia, 2022.

[14] G. Mola di Nomaglio, *Una dimora per due famiglie celebri piemontesi* cit., pp. 72-73.



Tra esposizioni e industria. Artisti e committenti protagonisti dello slancio economico

Esteve Dutto

Il rinnovato modo di fare impresa di Mossello segna l'inizio di un equilibrio tra lavoro di bottega e slancio imprenditoriale, successivamente potenziato, differenziato e ampliato da Carlo Musso: Mossello fonda nel 1885 la ditta *Placido Mossello Salvadori*[1], «per la fabbricazione ed applicazione di Intonaco idrofugo di invenzione del G. Salvadori», per la quale Placido aveva reso disponibili i fondi occorrenti ad avviare l'attività[2].
Il lavoro di bottega e le altre attività imprenditoriali di Placido, e poi di Carlo, si collocano in un panorama economico tra arte e industria caratterizzato da grande cambiamento: le diverse produzioni sedimentatesi nel periodo immediatamente successivo all'Unità d'Italia, capaci di attirare nuovi investimenti[3], con l'inizio del XX secolo si trasformano di

[1] ASTo, Sezioni Riunite, *Tribunale di Torino, atti di società*, anno 1885, Vol. 1, Tomo 2, Fasc. 50. La sede legale è registrata in via Valle San Martino n. 8 a Torino, denominata «casa Mossello». Allo stesso indirizzo era stato domiciliato Francesco Papotti quando venne a Torino da Firenze. Cfr. Giulia Beltramo *Il ruolo di Placido Mossello all'origine dell'Impresa Musso: rapporti professionali e relazioni familiari*, in Eadem, Enrica Bodrato, Chiara Devoti (a cura di), *Placido Mossello. Progetti di decorazione*, (APRi in Mostra /1), Edizioni del Politecnico di Torino, Torino 2023, pp. 41-56, e in part. p. 46.

[2] ASTo, Sezioni Riunite, *Tribunale di Torino, atti di società*, anno 1885, Vol. 1, Tomo 2, Fasc. 50.

[3] Vera Comoli Mandracci, *Il trasferimento della capitale (1865) e la costruzione di una nuova identità. Le attrezzature della città tra Ottocento e Novecento*, in Eadem, *Torino*, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 191-206; Valerio Castronovo, *Economia e società in Piemonte dall'Unità al 1914*, Banca Commerciale Italiana, Milano 1969, pp. 175-223, in part. 178-180; Mario Abrate, *L'industria piemontese dopo l'Unità*, in *L'industria piemontese, 1870 -1970. Un secolo di sviluppo*, Mediocredito Piemontese, Torino 1978, pp. 91-124.

pari passo all'ascesa di un nuovo gruppo politico imprenditoriale e alla creazione di una commissione permanente di industriali, che avanza all'amministrazione civica programmi e piani per lo sviluppo industriale torinese: tra i membri compaiono Dante Ferraris ed Emilio Remmert, mentre dal 1903-1904 entrano nel panorama politico nuovi esponenti come Pietro Fenoglio, attori del decollo economico[4]. Di pari passo i grandi imprenditori orientano le questioni decisionali: tra questi si registrano i Diatto, unitamente ad altri esponenti di rilievo della *Confederazione Generale Piemontese fra Industriali e Commercianti*, come i Ferraris e i Remmert[5]. Il fenomeno della partecipazione economica diviene sempre più rilevante per piccole e grandi industrie, con numerosi investitori che operarono con capitali partecipati tra cui, per esempio, il chimico Giuseppe Dellachà[6], fratello di Camillo.
Anche la nobiltà investe risorse con partecipazioni economiche di rilievo nei nascenti gruppi industriali: esempi rappresentativi sono il conte Biscaretti di Ruffia, la contessa Teresa di Bricherasio e il marchese Ferrero di Ventimiglia, azionisti insieme ad Agnelli, con capitali diversi, nella giovane Fiat[7]. Tra il 1904 e il 1911 il sistema industriale piemontese cambia volto diventando particolarmente influente nelle dinamiche economiche regionali e va a costituire uno dei vertici del triangolo Torino, Milano, Genova[8].
In questo panorama si collocano i tentativi imprenditoriali di Carlo Musso, i cui utili provenienti dalla bottega di decorazione vengono investiti attraverso partecipazioni economiche all'interno di gruppi di investitori costituiti dai suoi stessi committenti, come Diatto, La Fleur, Rignon e Biscaretti di Ruffia, seguendo la tendenza propria del primo Novecento a trasferire in borsa il risparmio privato[9].

4 V. Castronovo, *Economia e società in Piemonte* cit., pp. 178-198.

5 *Ibid.*, in part. p. 186.

6 *Ibid.*, in part. p. 206. Vedasi anche il contributo sulla committenza Dellachà in questo volume.

7 *Ibid.*, in part. pp. 207-209.

8 *Ibid.*, pp. 237-238; M. Abrate, *La rivoluzione industriale in Piemonte,* cit., pp. 125-140.

9 Ancora V. Castronovo, *Economia e società in Piemonte* cit., pp. 237-239.

1. Tentativi di imprenditoria di Carlo Musso in un momento di espansione urbana: gli edifici per spettacolo

Tra le partecipazioni economiche che vedono tra gli investitori membri della famiglia Musso, si registra la società per la costruzione del *Politeama Amedeo di Savoia*, costituita nel 1889 con capitale sociale di 500.000 lire, composto da una partecipazione di azionisti tra cui «[...] Catella Pompeo del fu Gaetano nato in Torino, negoziante in marmi, [...] e Musso Secondo del fu Paolo, nato a Rivara Canavese, stuccatore, qual *comprincipale* della Ditta Musso e Papotti»[10]; la società è di breve durata e viene liquidata tra il 1892[11] e il 1893[12]. Il tentativo di investire nella costruzione di un edificio per spettacoli viene ripetuto nel 1907, quando si costituisce la *Società anonima per azioni «Stabilimenti Eden»*, con capitale sociale 350.000 lire partecipato tra Carlo Musso, Adolfo Dalbesio fu Giuseppe, Maffei Ernesto fu Giuseppe e altri membri.

La costruzione dell'edificio per spettacoli viene affidata all'ingegnere Adolfo Dalbesio, già parte degli investitori, mentre la decorazione alla ditta *Carlo Musso*, che predispone anche i disegni delle decorazioni firmati dallo scultore, tra cui il bozzetto per il soffitto del salone provvisto di lucernario, degli ornati a stucco e delle decorazioni pittoriche, calcolando un preventivo di 11.000 lire[13] poi ridotto il 22 maggio 1908 a 9000 lire comprensive della «decorazione da eseguirsi nella nuova Sala Concerti Eden», da pagarsi a rate con i proventi dell'attività ricreativa[14]. I lavori in stucco, già iniziati per altre parti del fabbricato nel 1907, sono eseguiti sotto la direzione dell'ingegner Dalbesio, che segue la realizzazione delle decorazioni di numerosi ambienti dotati di lesene, colonne e «grandi capitelli», come la Sala da Ballo[15]; alla ditta *Carlo Musso* sono commissionati inoltre da Adolfo Dalbesio i disegni e le decorazioni di

[10] ASTo, Sezioni Riunite, *Tribunale di Torino, Atti di società*, Anno 1889, Vol. 5, Mazzo 95, Fascc. 46.

[11] Ivi, anno 1892, vol. 2, m. 112, fasc. 1.

[12] Ivi, anno 1893, vol. 4, m. 121, fasc. 29.

[13] DIST-APRi, MC 361, Copialettere, f. 141.

[14] Ivi, f. 148, 22 maggio 1908.

[15] Ivi, f. 255, 1 luglio 1908; f. 318.



Fig. 1_Ditta Giuseppe Pichetto, *Cancello vetrato in ferro battuto*, Teatro Eden, Torino, edito in Giuseppe Pichetto, *Lavori in ferro* Gerardo Molfese Editore, Torino [19..], Tav. 9.

pareti, soffitti, boccascena e fontana decorativa[16] della «Birraria Durio», parte della Società Stabilimenti Eden[17].
Pochi anni più tardi Giuseppe Pichetto pubblica il *Cancello vetrato in ferro battuto* del Teatro Eden (fig. 1), che documenta l'unione del saper fare delle differenti botteghe familiari in un investimento rilevante condotto con ingegneri e costruttori del panorama torinese in un momento di espansione urbana.

2. Carlo Musso e la committenza, attori dell'accelerazione industriale

Tra il 1905 e il 1906 si registra in ambito piemontese un'ingente mobilitazione del risparmio privato, che viene investito all'interno del settore automobilistico e che costituisce le basi di un forte e moderno nucleo di industria capitalistica[18] grazie a investitori come Agnelli, Diatto e Besozzi[19] e ancora Biscaretti di Ruffia, tutti committenti di Carlo Musso (fig. 2). In questo contesto è fondata a Torino nel 1907 la Carrozzeria Piemonte, «avente per oggetto la costruzione di carrozzeria a Cavalli e per automobili con capitale sociale di 500.000 lire»; tra i componenti del primo Consiglio di amministrazione si leggono i nomi di Giovanni Diatto, Giorgio La Fleur e il conte Carlo Rignon e tra gli investitori Carlo Musso[20].
Poco dopo, nel 1906, viene costituita la ditta *Oleum Società Anonima Italiana* per la produzione di lubrificanti per la meccanica, tra cui oli minerali e grassi, con capitale sociale di 400.000: tra gli investitori il conte Biscaretti di Ruffia, Carlo Musso, Giorgio LaFleur, Ulisse Rezzonico, impresario costruttore, e molti altri[21].
Così come il sodalizio con Mossello aveva facilitato l'inserimento di Carlo Musso nel panorama delle commesse regie, i molteplici tentativi imprenditoriali che vedono la partecipazione economica di Carlo hanno

[16] Ivi, ff. 183, 319, 449.

[17] *Foglio periodico della R. Prefettura di Torino, Supplemento per gli annunzi*, 10 maggio, n. 90, 1907, p. 1574, già in ASTo, Sezioni Riunite, *Tribunale di Torino, Atti di società,* Anno 1907, Vol. 3, Mazzo 255, Fasc. 25.

[18] V. Castronovo, *Economia e società in Piemonte* cit., pp. 199-201.

[19] *Ibid.,* pp. 199-202, 205.

[20] ASTo, Sezioni Riunite, *Tribunale di Torino, Atti di società*, Anno 1907, vol. 1, m. 247, fasc. 153.

[21] Ivi, Anno 1906, Vol. 2, Mazzo 233, Fasc. 314.



Fig. 2_Carlo Musso, Progetto di decorazione di un soffitto per il conte Biscaretti di Ruffia, probabilmente realizzato nel suo palazzo in piazza Cavour a Torino, s.d. Tempera su cartoncino, MC 105.

un ruolo determinante per rendere lo scultore parte del nascente mondo industriale, aspetto che favorisce la sensibilità utile per interpretare e soddisfare le emergenti necessità di apparenza e celebrazione, proprie della nuova committenza borghese.

La metamorfosi dello stile per la committenza Agnelli tra Villar Perosa e Torino

Esteve Dutto

La committenza Agnelli, documentata nel fondo *Carlo Musso* con carte manoscritte, dattiloscritti, fototipi e progetti di decorazione, rappresenta uno degli esempi più significativi attraverso cui è possibile osservare la lenta metamorfosi della decorazione seguendo le ripetute elaborazioni distribuite su un arco cronologico di circa trent'anni, prima aderenti a stilemi passatisti, per corrispondere più avanti alle tendenze *Art Decò*, con apparati realizzati dalle ditte di Carlo Musso tra Villar Perosa e Torino.

L'esponente principale della famiglia Agnelli, che garantisce commesse elitarie per la bottega di Carlo Musso, è Giovanni, nato nel 1866 a Villar Perosa, punto di arrivo di sei generazioni di mercanti, banchieri e imprenditori: la presenza della nuova "dinastia" in Val Chisone inizia nel 1853, anno in cui Giuseppe Francesco Agnelli diviene proprietario di ampi possedimenti in terreni e immobili. Tra questi la villa "principesca" di Villar Perosa, prima appartenuta ai Turinetti, acquistata come simbolo della condizione sociale ed economica raggiunta, il cui disegno è stato più volte attribuito alla mano di Filippo Juvarra, ipotesi negata da studi più recenti che ipotizzano la paternità ad Antonio Bertola[1].

La necessità di intervenire con restauri degli ornati interni, oltre che predisporre nuovi apparati decorativi, determina l'avvio di alcuni cantieri nel primo Novecento: nel 1907 la ditta *Fr.lli Musso e Papotti Francesco* decora a stucco un piccolo soffitto a cassettoni nella veranda attigua alla camera da pranzo con «riquadro e lisciatura delle

[1] Giulia Ajmone Marsan, *Aniceta & Edoardo*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2021, pp. 28, 90, 249; Gustavo Mola di Nomaglio, *Gli Agnelli. Storia e genealogia di una grande famiglia piemontese dal XVI al 1866*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1998, pp. 18-21, 35, 124-143; Carlo Brayda, Laura Coli, Dario Sesia, *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», anno XVII (1963), pp. 44, 100.

pareti». I lavori sono eseguiti per un totale di 145 lire[2]. Tre anni più tardi, nel 1910, viene avviato un cantiere di dimensione certamente maggiore in cui la ditta *Carlo Musso* predispone la decorazione di pareti e soffitti delle due gallerie al piano terreno della villa, in parte su disegno di Carlo Musso[3], e con la mediazione di Carlo Nasi[4], ingegnere[5] unito da vincoli di parentela con la stessa famiglia Agnelli, parte dell'*équipe* che intorno al 1912 si occupa del restauro della villa con Carlo Ceppi[6]. Per la decorazione sono preventivate 50 giornate di lavoro per portare a termine le opere e un costo complessivo di 5350 lire escluse la tinteggiatura, il trasporto dei materiali da Torino, i ponti di servizio e le opere murarie[7], per un ammontare successivamente ridotto a 5100 lire, come indicato nella lettera di maggio 1911[8].

Le lettere successive, e in particolare quella del 19 febbraio 1912, specificano con dettaglio maggiore le opere da eseguirsi per il restauro degli stucchi antichi del primo piano della villa, ampliando il numero di saloni interessati dal cantiere. L'imponente galleria (fig. 1) è l'ambiente che richiede l'impegno maggiore, tra rifacimenti completi di intere porzioni di soffitti e pareti (fig. 2), e interventi parziali meglio specificati come segue:

> Soffitti, rifacimento completo a N° 3 campate, parziali a N° 4 campate. Pareti, parte del contorno ed angolo a sinistra della grande finestra, riquadri intermedi, rifacimento completo della parte superiore a N° 2, idem parziali a N° 4; rifacimento parziale dell'angolo a sinistra della porta comunicante con la cappella[9].

Vengono inoltre programmati lavori alle pareti e al soffitto della camera da letto della Sig.ra Agnelli, con rifacimento della parte ornata a fiori verso il giardino, riparazione e rifacimento del soffitto della camera da letto del Sig. Cav. Agnelli, lavori ad altre camere da letto, ai soffitti e al cornicione della cappella e della scala. Il preventivo stimato ammonta a 4850 lire e viene nuovamente indirizzato all'ingegnere Carlo Nasi[10].

2 DIST-APRi, MC 343, Brogliaccio, f. 144; MC 344, Brogliaccio, f. 1; MC 361, Copialettere, f. 64.

3 DIST-APRi, MC 140.

4 DIST-APRi, MC 362, Copialettere, ff. 322-323. L'indirizzo riportato nella corrispondenza è via della Rocca 43, Torino.

5 Carlo Ferdinando Nasi (Torino 19-09-1887, 29-01-1935) si laurea in *Ingegneria Civile* il 21-12-1903 alla Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri in Torino.

6 G. Ajmone Marsan, *Aniceta & Edoardo* cit., pp. 28, 90, 249.

7 DIST-APRi, MC 362, Copialettere, ff. 322-323.

8 Ivi, f. 430.

9 Ivi, f. 494.

10 Ivi, ff. 494-495.



Fig. 1_Carlo Musso *et alii*, Galleria di Villa Agnelli a Villar Perosa, 1910-1912 circa. Positivo fotografico all'albumina, MC 890.

Il 9 marzo 1912 il restauro degli stucchi antichi della villa viene indicato tra i documenti come concluso e si registra il saldo finale di 4800 lire[11], poi ridotto ulteriormente a 4350 lire a causa della non realizzazione delle opere nella cappella[12], concluse invece più avanti. Un positivo fotografico ritrae la galleria intorno al 1911, appena concluso il cantiere: la porta al fondo risulta infatti ancora provvista di coperture per proteggerla durante i lavori. La decorazione della galleria, che oggi presenta stilemi barocchi dorati su fondo bianco, cinge all'interno dei partiti decorativi delle pareti i campi dipinti con rappresentazioni orientali, tema diffuso nella capitale del regno di Sardegna nel XVIII secolo[13] e talvolta riproposto dalle ditte di Carlo Musso, come documentato tra i bozzetti del fondo miscellaneo.

[11] DIST-APRi, MC 346, Brogliaccio, f. 186.

[12] DIST-APRi, MC 347, Brogliaccio, nota 23.

[13] Nel XVIII secolo la decorazione prevede spesso l'inserimento di lacche orientali o in alternativa, inseguendo il fascino per l'esotismo, con apparati di produzione locale.

Pochi anni più tardi, tra il 1920 e il 1928, la ditta *Carlo Musso* viene nuovamente coinvolta a più riprese all'interno di un nuovo progetto di decorazione eseguito «d'ordine e direzione» di Giovanni Chevalley nel Palazzo Agnelli di Corso Oporto[14] a Torino, che vede anche il coinvolgimento dei *Marmisti Catella*. Le realizzazioni eseguite intorno ai primi anni Venti, come documentato nei copialettere, aderiscono ancora a stilemi storicisti: tra queste la «camera d'angolo stile Luigi XVI» o la «camera attigua stile Impero». A partire dal 1925 si osserva invece un netto cambiamento: le nuove decorazioni si distanziano dagli stili consolidati, ormai largamente diffusi e talvolta abusati, per aderire con fermezza alle rinnovate e severe sensibilità *Art Decò*, come nel caso del progetto per il «Piccolo Gabinetto di Toeletta»[15], datato 31 marzo 1927 e commissionato da Edoardo Agnelli, figlio di Giovanni, da realizzarsi nel palazzo di corso Oporto[16]. Nel bozzetto, la decorazione e l'arredo richiamano le soluzioni presentate all'*Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne* di Parigi del 1925, che aveva segnato un punto di arrivo nella lenta metamorfosi dello stile, a cui l'Italia aveva partecipato con il padiglione disegnato dall'architetto romano Armando Brasini[17]. Tra le carte del fondo *Carlo Musso* sono presenti 16 tavole in copia del progetto del padiglione[18]: 12 recano la firma autografa di Armando Brasini e la data 15 ottobre 1924; una, la pianta delle tarsie dei pavimenti, interamente quotata in originale a inchiostro rosso, è timbrata *Direction des services d'architecture* e datata 29 luglio 1924. Due prospetti, infine, sono timbrati dal *Regio Commissario per l'Italia all'Esposizione di Parigi*, carica coperta dall'onorevole Teofilo Rossi di Montelera. Il fondo non restituisce tracce chiare circa la partecipazione della ditta *Carlo Musso* alla realizzazione del padiglione, anche se il numero di tavole e la presenza di firme autografe, timbri e quote in originale suggerisce che la ditta *Carlo Musso* possa essere intervenuta a Parigi nella realizzazione di apparati decorativi interni.

Pochi anni più tardi, nel 1927 l'*equipe* torinese composta da Giovanni Chevalley, Giovanni Clemente e Carlo Musso rilegge il bagaglio di stilemi *Decò* presentati a Parigi sulla base delle tavole divenute ormai parte dei repertori della bottega di decorazione,

[14] Il palazzo era sito in corso Oporto 26, oggi corso Matteotti angolo via Papacino.

[15] DIST-APRi, MC 140.

[16] DIST-APRi, MC 348, Brogliaccio, ff. 2, 132, 144; MC 363, Copialettere f. 6; MC 363 bis, Copialettere, ff. 61-62, 448, 461-462; MC 364, Copialettere, ff. 40, 226-227; MC 140, MC 202.

[17] Cfr. Mario Pisani, *L'onta di Parigi, il Padiglione Italiano di Armando Brasini all'Expo di Parigi del 1925*, Libria, Melfi 1996.

[18] DIST-APRi, MC 176.

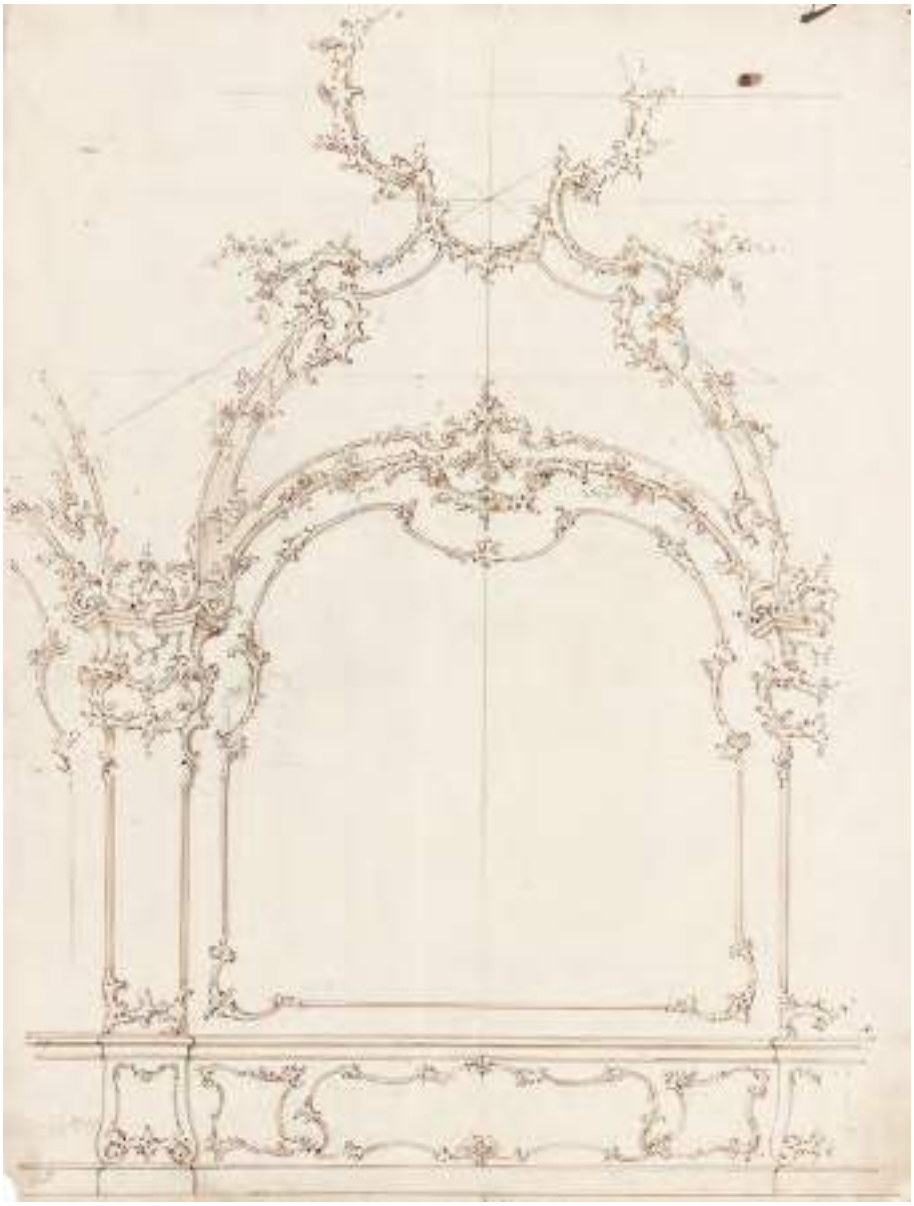


Fig. 2_Carlo Musso, Bozzetto per la decorazione di soffitto e parete di una delle gallerie di Villa Agnelli a Villar Perosa, 1911. China e matita su carta, MC 140.

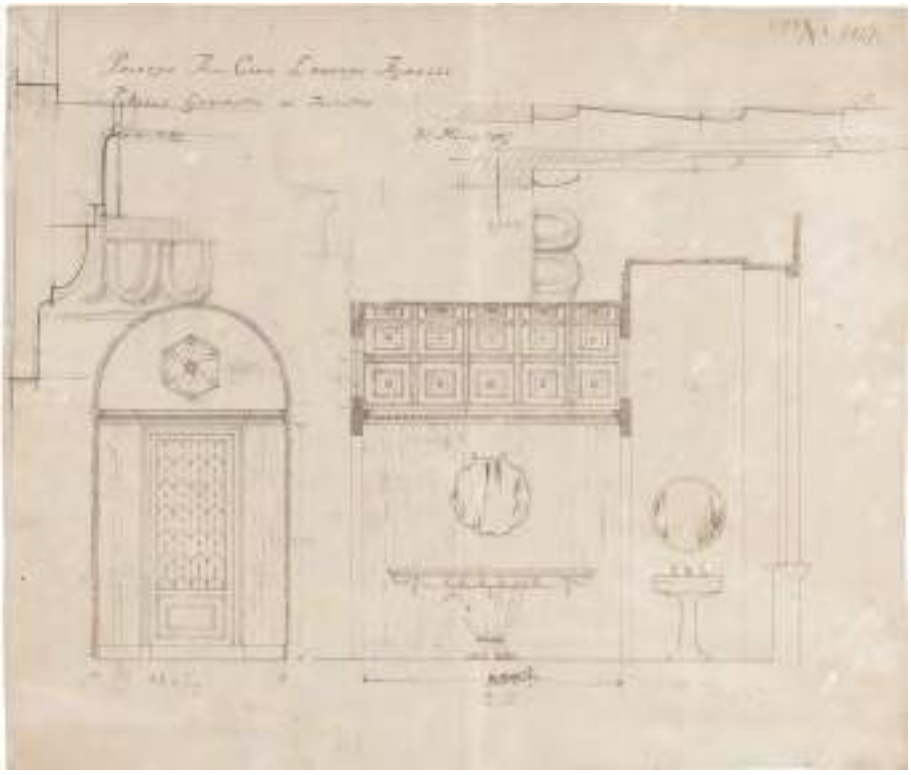


Fig. 3_[Giovanni Chevalley E Ditta Carlo Musso], *Palazzo Avv. Comm. Edoardo Agnelli*, 31 marzo 1927. Matita su eliocopia su carta, MC 140.

utilizzando le soluzioni decorative come riferimento per la realizzazione del «Piccolo Gabinetto di Toeletta»[19] (fig. 3) commissionato da Edoardo Agnelli con l'intento di aderire a un gusto profondamente inedito e «moderno», necessario per una delle più importanti committenze legate al mondo imprenditoriale italiano. Le ultime commesse della famiglia Agnelli per la ditta *Carlo Musso* riguardano alcune realizzazioni eseguite in corso Massimo d'Azeglio con la direzione di Giovanni Clemente[20], oltre ai restauri della chiesa parrocchiale di Villar Perosa[21].

[19] DIST-APRi, MC 140.

[20] DIST-APRi, MC 348, Brogliaccio, f. 2. Giovanni Clemente assume il ruolo di direttore della *Ditta Carlo Musso* nel 1928 pochi anni prima della chiusura definitiva avvenuta nel 1936.

[21] DIST-APRi, MC 369, Note spedite 1935-1936, 8 maggio e 6 novembre 1935.

La committenza Dellachà a Torino. Decorazione e ornato tra storicismo e rinnovamento

Esteve Dutto

Tra le committenze di rilievo, parte del mondo imprenditoriale del primo Novecento, emerge con ripetuti incarichi di ampio respiro per le ditte di Carlo Musso la famiglia Dellachà, legata al settore chimico e in particolare alla produzione di fiammiferi in cera e in legno, attiva con più sedi produttive da Moncalieri a Buenos Aires. Capostipite e fondatore dell'attività è Ambrogio Dellachà (1824-1916), che negli anni immediatamente successivi al 1861 avvia la produzione di cerini a Torino: tra le soluzioni inedite e fondamentali per aumentare la ricercatezza dei prodotti oltre che farne un potente mezzo di comunicazione, Dellachà sperimenta, perfeziona e introduce la tecnica grafica della fototipia per decorare le scatole dei fiammiferi (fig. 1), innovazione che restituisce lustro e garantisce numerosi premi alle esposizioni internazionali, fra i quali Vienna (1873), Filadelfia (1873), Torino (1884), Roma (1885), Buenos Aires (1885), Il Cairo (1897). All'inizio del Novecento, dopo che i Dellachà avviano più collaborazioni imprenditoriali con l'importante famiglia Piaggio in svariate attività, Ambrogio (fig. 2) con i figli Camillo e Giuseppe si trasferisce dalla residenza in Moncalieri – una maestosa villa vicino al castello e alla fabbrica di fiammiferi[1] – a Torino: da allora Ambrogio, che si dedica principalmente alla costruzione di un imponente ospedale (poi donato al comune di Moncalieri con riconoscimento di re Vittorio Emanuele III, che lo nominerà Grand'Ufficiale), e si trasferisce in un villa in via Legnano 24 a Torino, non più esistente, mentre Camillo e Giuseppe, figli di Ambrogio e membri attivi nell'industria che aveva ormai raggiunto i mercati mondiali traguardando Cina e Giappone, incaricano l'ingegnere Pietro Fenoglio per

[1] Villa *Ambrogio Dellachà*, Moncalieri, Via Cernaia, 61.



Fig. 1_Progetto di decorazione di una scatola di fiammiferi Dellachà con fototipie presentato a Torino all'*Esposizione Generale Italiana* del 1884, collezione privata della Chà.



Fig. 2_Composizione pubblicitaria dei fiammiferi Dellachà con litografia centrale di Ambrogio Dellachà, circondata da una decorazione realizzata con scatole di fiammiferi. Seconda metà del XIX secolo, collezione privata della Chà.

la progettazione di due ville, la prima alla Crocetta[2], la seconda nel territorio precollinare alle spalle del Monte dei Cappuccini[3].

Villa *Camillo Dellachà*

La decorazione della villa di Camillo Dellachà (1863-1922), edificio realizzato su disegno dell'ingegnere Pietro Fenoglio, occupa la bottega a più riprese, a partire dall'imponente mole di lavoro eseguita tra gennaio 1906 e ottobre 1907[4], necessaria per ornare ambienti, scalone, vestiboli ed esterni, fino a lavori eseguiti a distanza di anni che introducono nuovi abbellimenti e adeguamenti al gusto. La decorazione dell'edificio, progettato a partire dal 1904, viene pattuita intorno al 29 novembre 1905, quando si registra un acconto di 1000 lire[5], per essere avviata nel 1906 sotto la direzione di Pietro Fenoglio, con la realizzazione da parte della ditta *Fr.lli Musso e Papotti Francesco* degli ornati dello scalone (fig. 3) illuminato dal grande finestrone decorato (fig. 4), dei vestiboli e dell'entrata al piano terreno (fig. 5), per i quali sono necessari in più casi modelli al vero, frutto delle operazioni di plasticatura per le quali è necessaria la sensibilità scultorea propria di Carlo Musso. Le operazioni comprendono la decorazione di alcuni ambienti al primo piano in stile Luigi XVI, la «camera letto signora in stile moderno», e la «camera [da] letto centrale [in] stile Luigi XVI» e altri ambienti a piano terra come il salone in stile Luigi XV (fig. 6) e il salotto attiguo (fig. 7), lo studio in «stile moderno», la sala da pranzo cassettonata, la veranda e l'atrio di ingresso per un totale di 15.198,05 lire[6]. Lo stesso anno viene predisposto il calcolo per la realizzazione dei modelli per eseguire la decorazione degli ornamenti dei prospetti, poi realizzati dalla ditta Stella in pietra artificiale (fig. 8), sotto la direzione di Pietro Fenoglio, per un totale di 6549 lire comprensivi unicamente dei modelli, uno per ogni tipo di ornamento (fig. 9), come specificato con precisione nei tre capitolati[7]. Per la realizzazione dei ferri battuti viene chiamata la ditta di Giuseppe Pichetto, che esegue le

[2] Palazzina Camillo Dellachà, Torino, Via Bricherasio, 5. Archivio Storico del Comune di Torino (ASCT), pratica edilizia 358, anno 1904 (villa); pratica edilizia 58, anno 1907 (scuderia).

[3] Palazzina Giuseppe Dellachà, Torino, corso Giovanni Lanza 55, adiacente a villa Scott. ASCT, Pratica edilizia 274, anno 1907 (guardiania). La villa è tutt'oggi esistente. L'attribuzione della villa a Pietro Fenoglio viene esplicitata in «L'architettura Italiana», anno V (1909-1910), Crudo, Torino, tav. 29.

[4] DIST-APRi, MC 343, Brogliaccio, ff. 50-53, anno 1906-1907.

[5] DIST-APRi, MC 109, Libro Giornale, novembre 1905, entrate.

[6] DIST-APRi, MC 361, Copialettere, ff. 21-24, anno 1906.

[7] Ivi, ff. 25-29, anno 1906.

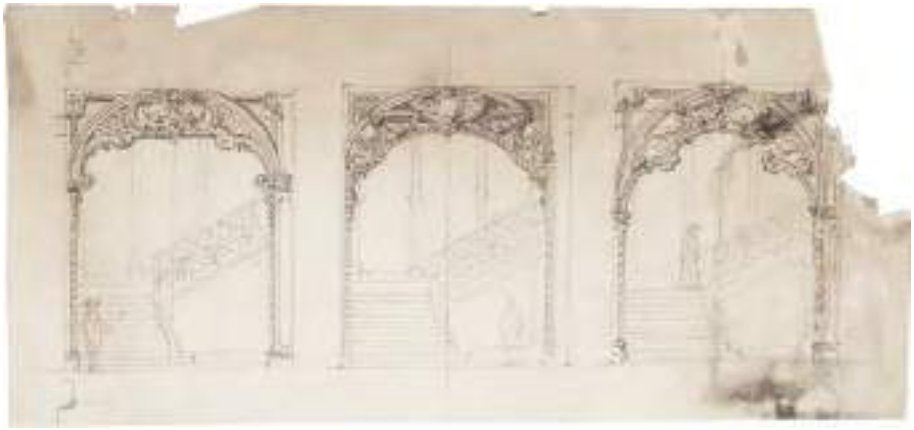


Fig. 3_[Carlo Musso], Bozzetto in tre soluzioni per la decorazione dell'atrio dello scalone di villa *Camillo Dellachà*, [1906]. Matita su carta da spolvero, MC 56.



Fig. 4_Villa *Camillo Dellachà*, scalone, s.d. Positivo fotografico all'albumina montato su cartoncino, collezione privata della Chà.



Fig. 5_Villa *Camillo Dellachà*, atrio d'ingresso. Sulle scale il proprietario e committente, s.d. Positivo fotografico all'albumina montato su cartoncino, collezione privata della Chà.

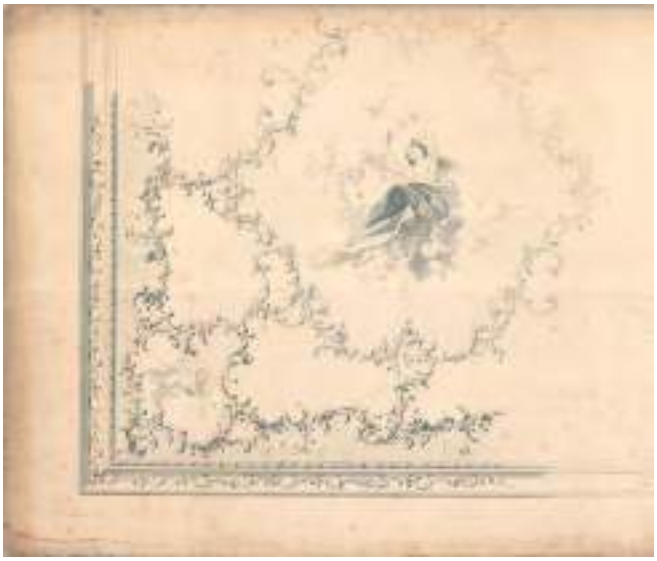


Fig. 6_[Carlo Musso], Bozzetto per la decorazione del salone in stile Luigi XV di villa *Camillo Dellachà*, [1906]. China, acquerello e matita su cartoncino, DIST-APRi, collezione *Dellachà*.



Fig. 7_[Carlo Musso], Bozzetto per la decorazione del salotto in stile Luigi XV attiguo al salone di villa *Camillo Dellachà*, [1905]. China, acquerello e matita su carta, MC 56.

cancellate, ancora esistenti, oltre alle ringhiere dello scalone (fig. 10) prive del lampione floreale presente invece nei disegni[8].

Le opere di decorazione sono ultimate nel 1911 su commissione di Camillo, anche se pochi anni più tardi saranno riviste per volere di Ambrogio (1896-1972)[9], figlio di Camillo che fa variare il cognome da «Dellachà» a «della Chà», in riferimento alle denominazioni storiche della famiglia da lui identificate. Nel 1925 sono commissionati infine ulteriori lavori da Ambrogio, erede di Camillo, scomparso nel 1922, opere che interessano la sala da pranzo e la «sala di famiglia»[10], e nuovamente tra il 1931 e il 1932, quando la ditta *Carlo Musso*, per la quale il direttore è ormai Giovanni Clemente, viene chiamata per realizzare all'interno della villa di via Bricherasio, su commissione degli «eredi», alcuni lavori per l'androne, alcuni soffitti e un soprapporta per un totale di 7837 lire comprensive di opere provvisionali[11].

La decorazione interna della villa, eseguita seguendo più volte stilemi barocchi, come documentato dalle carte manoscritte e dai disegni del fondo, integra arredi autentici secondo le modalità introdotte da Emilio Stramucci per la sala da pranzo commissionata da Margherita di Savoia e Umberto I a Palazzo Reale a Torino. La famiglia Dellachà aveva infatti acquistato più volte dall'antiquario Pietro Accorsi mobili antichi, componenti d'arredo e quadri, oggetti d'arte di superba manifattura donati nel 1960 al Museo d'Arte Antica di Palazzo Madama a Torino dopo la sua partenza per l'Argentina avvenuta nel 1946[12].

Tra le carte del fondo, patrimonio arricchitosi grazie alla donazione dell'erede dei committenti, Lorenzo della Chà[13], nipote di Ambrogio, si conservano numerosi progetti di decorazione degli interni, dalle soluzioni preparatorie, fino a tavole acquerellate attraverso cui studiarne gli apparati[14]. La villa viene gravemente danneggiata dagli eventi

8 DIST-APRi, MC 56, disegno dei ferri battuti dello scalone; G. Pichetto, *Lavori in ferro*, Gerardo Molfese editore, Torino [19..], tavv. 22, 69, 90, tav. 9.

9 DIST-APRi, MC 362, Copialettere, f. 194, anno 1910; MC 346, Brogliaccio, f. 164, anno 1911.

10 DIST-APRi, MC 348, Brogliaccio, f. 117, anno 1925.

11 DIST-APRi, MC 366, Fogli sciolti dattiloscritti, Camillo Dellachà, 21 novembre [19..], 1931-1932.

12 Atto di donazione di Ambrogio della Chà, 1960. Archivio privato della Chà.

13 La denominazione viene variata da Ambrogio, figlio di Camillo, da «Dellachà», come riportato all'interno delle fototipie delle scatole dei fiammiferi a «della Chà» in riferimento ad alcune citazioni passate da lui identificate. Vedasi il contributo dello scrivente sulle nuove acquisizioni, in questo volume.

14 DIST-APRi, MC 56.



Fig. 8_Villa *Camillo Dellachà*, s.d. Positivo fotografico all'albumina montato su cartoncino. Collezione privata della Chà.

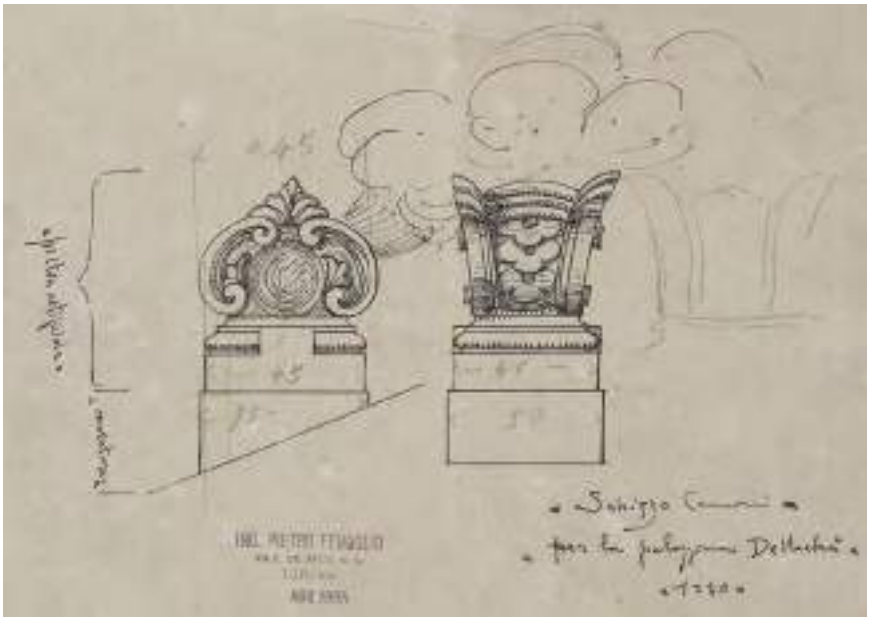


Fig. 9_[Pietro Fenoglio], Schizzo dei coronamenti di villa *Camillo Dellachà*, s.d. China su carta, DIST-APRi, collezione *Dellachà*.

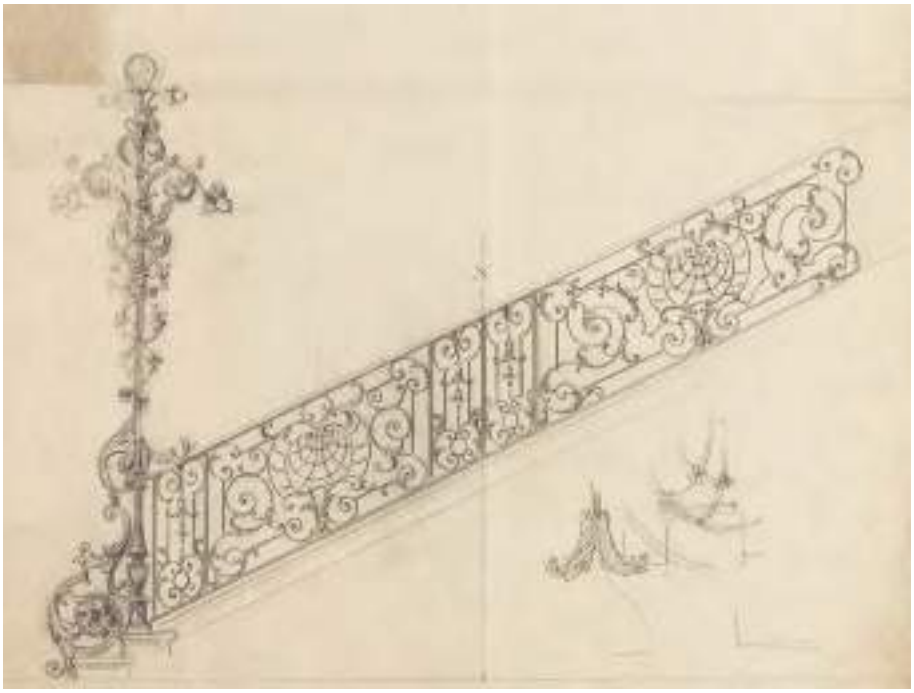


Fig. 10_[Giuseppe Pichetto], Bozzetto per la decorazione della ringhiera e del lampione in ferro fucinato dello scalone di villa *Camillo Dellachà*, [1906]. Matita su carta da spolvero, MC 56.

bellici della II Guerra Mondiale, per essere successivamente demolita, risparmiando solamente la splendida cancellata perimetrale e i suoi muretti lapidei monolitici.

Villa *Giuseppe Dellachà*

La decorazione della villa di Giuseppe Dellachà (1858-1930), progettata anch'essa da Pietro Fenoglio, e commissionata dal fratello di Camillo, viene realizzata secondo modalità molto simili che portano tuttaviqa verso esiti decorativi talvolta lontani.
Villa *Camillo Dellachà*, edificio sito in una zona centrale della città, rilegge nella sua decorazione stilemi barocchi rimodulandoli secondo un gusto più vicino all'*art nouveau*. La villa di Giuseppe, ancora esistente nel territorio precollinare (fig. 11), a differenza di quella del fratello, aderisce maggiormente a sensibilità storiciste a meno della guardiania, in un sodalizio confermato anche dalla decorazione interna.
I «lavori in stucco», così citati nelle intestazioni dei capitolati, sono eseguiti dalle ditte di Carlo Musso, più volte su disegno dello scultore, a partire dal 1907, quando sono stilati i capitolati per la decorazione dello scalone con



Fig. 11_*Palazzina G. Dellachà in Torino*, fotografia pubblicata in «L'architettura Italiana», tav. 29, anno V, Crudo, Torino, 1909-1910.

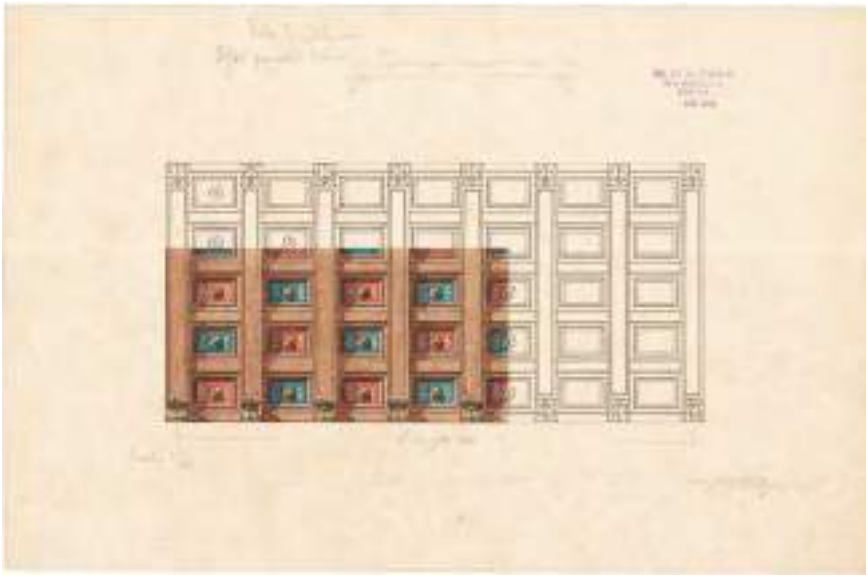


Fig. 12_Pietro Fenoglio, Bozzetto per la decorazione del soffitto dello scalone di villa *Giuseppe Dellachà*, [1907]. China, matita e acquerello su carta, MC 56.

soffitto cassettonato (fig. 12), di cui esiste il disegno acquerellato realizzato e timbrato da Pietro Fenoglio, i vestiboli, i soffitti della torretta, della sala da pranzo in stile «Francesco I», affine a modelli del Cinquecento francese, il salone in stile Luigi XVI e quello attiguo in stile Impero, della veranda e dello studio oltre che degli ambienti più ricchi del primo piano, ovvero la camera da letto padronale con soffitto in stile Impero, lo studio attiguo in stile Luigi XV, la camera da letto dei forestieri in «stile Inglese», e altri ambienti per un totale di 13.037,75 lire.[15]
I modelli per la decorazione esterna, tra cui capitelli, cornici, mensole intagliate, decorazioni con ovuli e cimase, sono realizzati dalla bottega di Carlo Musso e Francesco Papotti sotto la direzione di Pietro Fenoglio, che apporta numerose modifiche, per un totale di 945 lire, per essere successivamente tradotti in pietra dalla ditta Catella[16].

[15] DIST-APRi, MC 362, Copialettere, ff. 146-149, anno 1907; MC 345, Brogliaccio, Giuseppe Dellachà, MC 343, Brogliaccio, ff. 97-101.

[16] DIST-APRi, MC 362, Copialettere, ff. 150-151, anno 1907.

La Fontana dei Mesi nel parco del Valentino a Torino: due bozzetti inediti

Enrica Bodrato

L'attività della ditta *Fratelli Musso e Papotti Francesco* per la costruzione della Fontana dei Mesi nel parco del Valentino a Torino, realizzata in occasione dell'*Esposizione generale italiana di Torino* del 1898 su committenza del Comitato esecutivo per l'Esposizione, è documentata nel fondo archivistico in un libro giornale (MC 99), un libro mastro (MC 102), una fotografia di gruppo che ritrae nell'invaso le maestranze, guidate da Carlo Musso, a cantiere in corso (MC 90)[1] (fig. 1) e tre ritagli di trafiletti di quotidiani (MC 373). Documenti di cui si è dato conto nel 2009, nel corso del progetto di riordino e inventariazione del fondo Musso Clemente[2].

Il mastro, che copre gli anni 1896-1901, documenta che nel febbraio 1897 la ditta realizza il modello in scala 1:50, che sarà esposto nella Galleria dell'Industria Subalpina[3]; a luglio segnala la conclusione del cantiere di costruzione della fontana pagata lire 23.000, cui si aggiungono nel corso dell'anno successivo modifiche per meglio regolare le cascate d'acqua e per il basamento dei gruppi scultorei[4]. La mancanza di un copialettere, citato nel mastro e purtroppo perduto, che avrebbe meglio dettagliato i lavori, e l'apparente

[1] La fotografia è pubblicata la prima volta in *1898. L'Esposizione nazionale*, Roux Frassati & C., 1898, p.8. La didascalia attribuisce lo scatto agli stessi Musso, nel fondo che conserva una stampa all'albumina montata su cartone non è tuttavia conservato il negativo.

[2] Enrica Bodrato, Antonella Perin, *La Fontana dei Mesi nel Parco del Valentino a Torino. Documenti inediti*, «Studi Piemontesi», XXXVIII (2009), fasc. 1, pp. 115-119. Enrica Bodrato, *La Fontana dei Mesi nel Parco del Valentino a Torino* in Eadem, A. Perin, C. Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso-Clemente 1886-1974*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2011, pp.102-103.

[3] «L'Italia Reale – Corriere Nazionale», 11-12 maggio 1897 (MC 373).

[4] DIST-APRi, MC 102, Libro mastro, f.25.

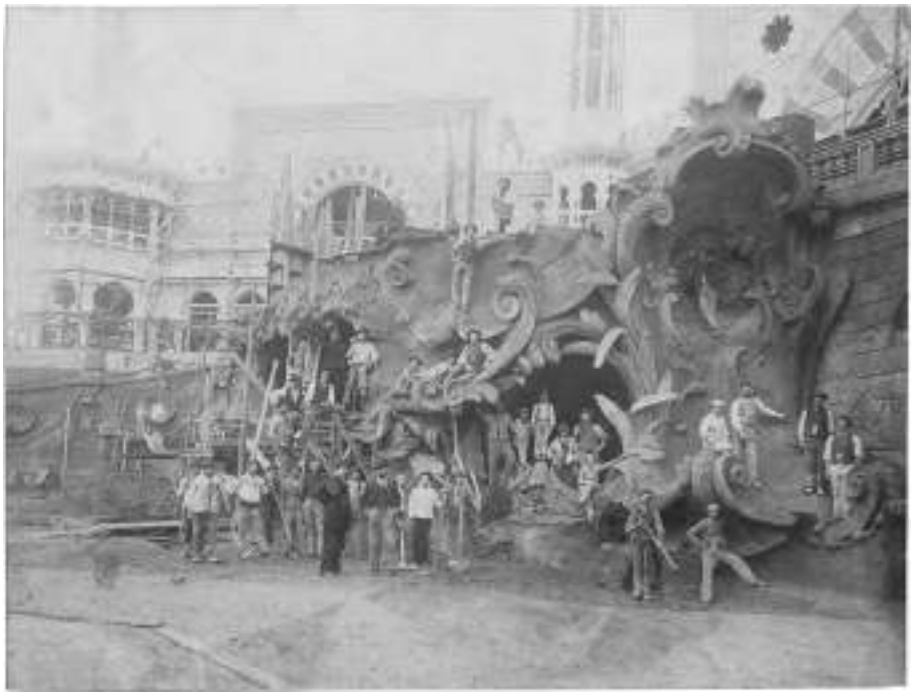


Fig. 1_Ditta Fratelli Musso e Papotti, Maestranze della ditta presso il cantiere della Fontana dei Mesi nel Parco del Valentino a Torino, 1897. Positivo fotografico all'albumina su cartoncino, MC 90.

assenza di bozzetti grafici, non hanno inizialmente permesso di riconoscere l'apporto creativo della ditta nel disegno dell'apparato plastico *rocaille* dell'invaso della fontana monumentale che allora sorgeva anteposta alla facciata tripartita, in stile moresco, delle gallerie dell'Agricoltura, delle Industrie meccaniche, della Marina e della Guerra (fig. 2).

Il progetto dell'insieme architettonico degli spazi espositivi e il disegno e la collocazione scenografica della fontana monumentale, unico apparato destinato a durare divenendo un arredo stabile del parco, si devono agli architetti Carlo Ceppi, Giacomo Salvadori e Costantino Gilodi. I gruppi scultorei dei fiumi sono affidati a Luigi Contratti (il Po), Giacomo Cometti (le Sture), Edoardo Rubino (la Dora) e Cesare Reduzzi (il Sangone). Lo scavo dell'invaso e la struttura in ferro cemento sono affidati alla ditta dell'ingegner Ferria.

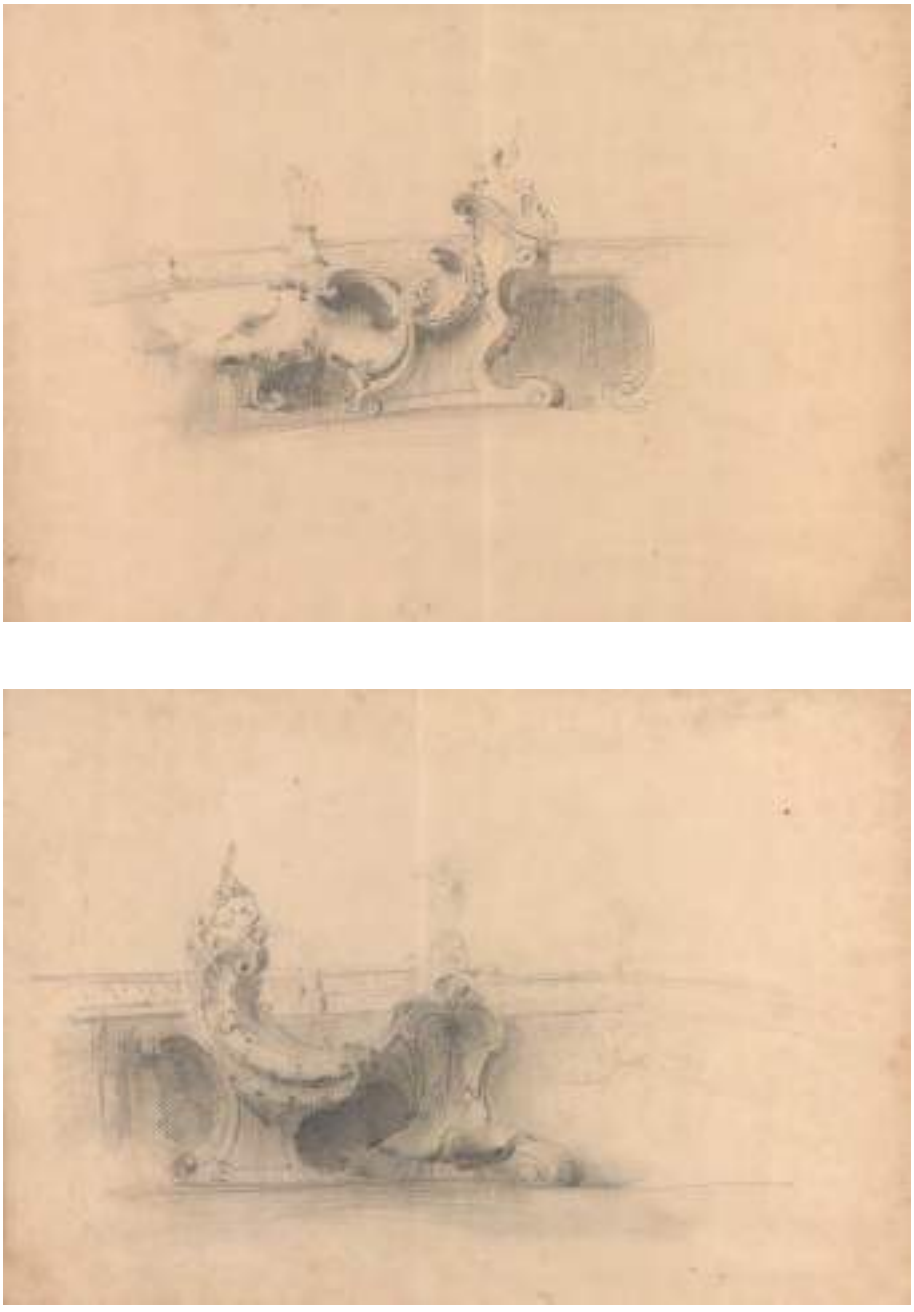
Due bozzetti a matita su carta da spolvero, cm 37x54, recentemente riconosciuti nella miscellanea dei disegni non identificati del fondo Carlo Musso, testimoniano non soltanto



Fig. 2_Vista della Fontana dei mesi nel contesto dell'*Esposizione Generale Italiana* inaugurata a Torino il 1 maggio 1898 al Parco del Valentino, s.d. [1898]. Positivo fotografico, MC 91.

il ruolo della ditta Musso e Papotti nell'esecuzione dell'apparato plastico decorativo, ma un suo coinvolgimento, accanto ai progettisti, nella fase di ideazione (figg. 3-4). I bozzetti, preparatori, non sono firmati. È tuttavia probabile che siano opera di Carlo Musso, l'unico dei tre soci ad essere scultore di formazione accademica, sebbene lo stesso Francesco Papotti avesse disegnato e realizzato pochi anni prima un effimero gioco d'acqua per la *Festa dei fiori* organizzata a celebrazione del Carnevale del 1891 presso il Circolo degli Artisti di Torino[5]. Un articolo apparso sulla «Gazzetta del Popolo» del 26 aprile 1897 attribuisce l'ideazione della fontana ai «bravi Musso e Papotti». Attribuzione prontamente smentita dagli stessi con una lettera al giornale pubblicata tre giorni più tardi nella quale attribuiscono il

5 Bozzetto in DIST-APRi, MC 5, resoconto della *Festa dei fiori* pubblicato su «Gazzetta Piemontese», 8-9 febbraio 1891, pp. 1-2.



Figg. 3-4_[Carlo Musso], Schizzi per il progetto decorativo dell'invaso della Fontana dei Mesi, s.d. Matita su carta, MC 90.



Fig. 5_Stand espositivo della ditta Fratelli Musso e Papotti all'*Esposizione Generale Italiana di Torino*, 1898. Positivo fotografico, MC 91.



Fig. 6_[Carlo Musso], Schizzo quotato del leone monumentale esposto presso lo stand della ditta Fratelli Musso e Papotti all'*Esposizione Generale Italiana di Torino*, s.d. Matita su carta, MC 688.

disegno dell'opera a Ceppi, Salvadori e Gilodi, dichiarando di averla eseguita sotto la loro guida[6]. Tuttavia, come per altri progetti, è plausibile pensare che se il progetto complessivo è certamente dei tre architetti questi, definito il disegno e lo stile, abbiano lasciato a Carlo Musso mano libera per l'ideazione di *cartouche*, volute ed elementi fitomorfi dell'invaso.

Nel contesto dell'Esposizione la ditta Musso e Papotti promuove la propria attività anche esponendo modelli in gesso e fotografie di opere realizzate nel corso del primo decennio di attività, in uno stand documentato da una fotografia (MC 91), nel quale campeggia un grande leone in gesso il cui bozzetto è stato anch'esso rinvenuto tra gli schizzi non identificati (MC 688) (figg. 5-6).

6 «Gazzetta del Popolo» 26 aprile 1897, rubrica *Sacco nero* e «Gazzetta del Popolo» 29 aprile 1897, *Sacco nero,* conservati in DIST-APRi, MC 373.

Modellare la decorazione effimera. Il chiosco Martini & Rossi all'Esposizione di Torino del 1911

Erica Casareto

La collaborazione di Carlo Musso e delle sue ditte all'interno delle esposizioni nazionali e internazionali si registra a più riprese tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del secolo successivo: la bottega di decorazione lavora ripetutamente alla modellatura di sculture, fastigi, frontoni e partiti decorativi sia per grandi padiglioni, come nel caso del Padiglione Italiano all'Esposizione di Parigi del 1900[1], sia per chioschi dalle dimensioni assai più ridotte, per i quali l'impegno decorativo è certamente minore, ma il coinvolgimento nella progettazione è frequentemente più significativo.

La definizione di «chiosco» è fornita direttamente dal regolamento dell'Esposizione torinese del 1911, nel quale si stabilisce che una ditta o un raggruppamento di produttori debba presentare domanda entro il 31 marzo del 1910 allegando il progetto; la costruzione dello spazio sarà a spese dell'espositore[2].

Tra queste strutture effimere spicca il padiglione per la ditta Martini & Rossi, la cui attività nel campo enologico nasce intorno al 1847 segnata da ripetute onorificenze vinte a partire dall'Esposizione di Dublino del 1865[3]. I committenti, distillieri tra i principali esponenti dell'imprenditoria piemontese di inizio secolo, incaricano Pietro Fenoglio, ingegnere già parte del comitato tecnico scelto per il disegno

[1] Si rimanda al contributo di Esteve Dutto *Rinnovo di stile ed esposizioni: la Casa Lattes a Torino* in questo catalogo e al video https://www.youtube.com/watch?v=rV78vs8Ileo.

[2] *L'Esposizione di Torino 1911. Giornale ufficiale illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro*, Stab. Tip. Guido Momo, Torino 1911, Regolamento Generale, p. VII, punto 12.

[3] *Mondo Martini. Viaggio nell'unicità di uno stile*, Pessione, Martini & Rossi, 2005.



Fig. 1_Carlo Musso, [Pietro Fenoglio], Bozzetto del padiglione Martini & Rossi, s.d. [1910]. Matita e acquerello su carta, MC 73.



Fig. 2_*Esposizione Internazionale di Torino 1911. Padiglione della Marina*, a destra il chiosco *Martini & Rossi,* 1911. Cartolina, collezione privata.

dell'area con Stefano Molli e Giacomo Salvadori di Wiesenhof [4], della progettazione del chiosco per rappresentare la ditta all'*Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro di Torino*, allestita al Parco del Valentino e sulle sponde del Po nel 1911.

Fenoglio, come in molteplici altri cantieri di decorazione, coinvolge lo scultore Carlo Musso, che partecipa alla progettazione, affidando alla ditta di cui è titolare la realizzazione degli apparati decorativi sia interni sia esterni. L'architettura effimera risulta particolarmente scenografica, come documentato da un bozzetto acquerellato firmato dallo stesso Carlo (fig. 1): il disegno, di grande effetto, riporta con precisione le decorazioni da eseguirsi, costituite da gruppi scultorei di putti "brindanti" cinti all'interno di un ornato neobarocco sormontato da una cupola che sarà poi sostituita da un coronamento a cipolla [5] (fig. 2).

Nel 1910, a luglio, inizia la progettazione in parte condotta anche da Giovanni Clemente, il quale avvia la realizzazione dei primi disegni a seguito dell'accordo tra Carlo Musso e Pietro Fenoglio con cui lo scultore

4 *L'Esposizione di Torino 1911. Giornale ufficiale illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro*, cit.

5 DIST-APRi, MC 73.

stabilisce il costo delle opere in 8500 lire comprensive dei lavori di lisciatura a stucco, a carico del decoratore, mentre sono completamente esclusi i lavori di tinteggiatura, i ponti di servizio e le opere murarie.
Gli ornamenti architettonici sono realizzati in bottega a partire dal dicembre 1910 attraverso modelli dedicati e successivamente posti in opera grazie a un'equipe che lavora alla decorazione a più riprese, con ritardi causati dalle temperature rigide dell'inverno e scioperi delle maestranze della ditta Quadri e Colombo, fornitrice dei legnami necessari alla costruzione della struttura[6].
Tra le carte che documentano i lavori pianificati dall'ingegnere Fenoglio, e definitivamente saldati tra il 30 giugno 1911 e il 26 gennaio 1912, è documentata anche una collaborazione con il decoratore Carlo Cussetti, con il quale la bottega lavora anche in altri cantieri, la partecipazione del tappezziere Agostino Lauro «per lavori eseguiti all'Esposizione», la provvista di lampade e lampadari fornite da Agostino Perazzone, e la presenza tra gli arredi interni di piante ornamentali, la cui manutenzione è affidata a Benedetto Gullino[7].
L'opportunità di lavorare alla struttura per la presentazione della ditta Martini & Rossi, unitamente ai suoi prodotti, nella "vetrina internazionale" rappresentata dall'esposizione di Torino porterà notorietà anche alla stessa bottega di decorazione, contribuendo alla formalizzazione di nuovi sodalizi e di importanti commesse, anche grazie alla circolazione dei progetti garantita dalla ditta Richter & C. di Napoli (cromolitografia-tipografia), incaricata di stampare le riproduzioni dei disegni del padiglione[8].

6 DIST-APRi, MC 362, f. 226; MC 346, f. 103; Archivio Storico *Martini & Rossi*, FIN/1/2/240.

7 Archivio Storico *Martini & Rossi*, FIN/1/2/240; Libro Mastro T19, f. 3771.

8 Ivi, Documenti in entrata, 1912, III, COR/1/174.

Rinnovo di stile ed esposizioni: la Casa Lattes a Torino

Esteve Dutto

Tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento si registra nel panorama europeo un susseguirsi di esposizioni nazionali e internazionali che diventano occasione per rileggere i lessici consolidati dell'architettura e per proporre soluzioni stilistiche frutto di un rinnovamento profondamente inedito. L'Italia è protagonista sia sul proprio territorio, dove le grandi città divengono teatro di esposizioni tematiche tra scienza e arte, sia nelle terre d'oltralpe, dove sono allestiti grandi padiglioni, spettacolari quanto effimeri. Architetti e ingegneri, stuccatori, pittori e ornatisti sono sfidati a realizzare architetture dal grande impegno scenografico che contribuiscono immediatamente alla costruzione di un nuovo insieme di modelli, offrendo ripetute occasione per un'espressione "stilistica" più libera e meno influenzata dal rigore richiesto dall'architettura civile, facendo dei singoli vocaboli costituiti dagli ornamenti, parte del nuovo linguaggio eclettico.

La *Casa Lattes* a Torino, edificio altoborghese da pigione[1], segna il punto di arrivo di una rilettura progressiva degli stilemi del gotico, mediata attraverso il filtro delle esposizioni, legame identificabile attraverso una lettura critica delle sue consistenze. L'impianto plani-volumetrico trova riferimento nella conformazione delle architetture del Borgo Medievale in riva al Po risalente all'*Esposizione Generale Italiana di Torino* del 1884[2], dove il cambio continuo di visuale viene pensato da Alfredo D'Andrade secondo i modelli dell'insediamento medievale per variare la percezione di chi lo percorre.

[1] L'edificio occupa l'isolato compreso tra corso Someiller, via San Secondo, via Filangieri e corso Turati.

[2] *Catalogo ufficiale della sezione Storia dell'arte: guida illustrata al castello feudale del secolo XV*, Vincenzo Bona, Torino 1884.

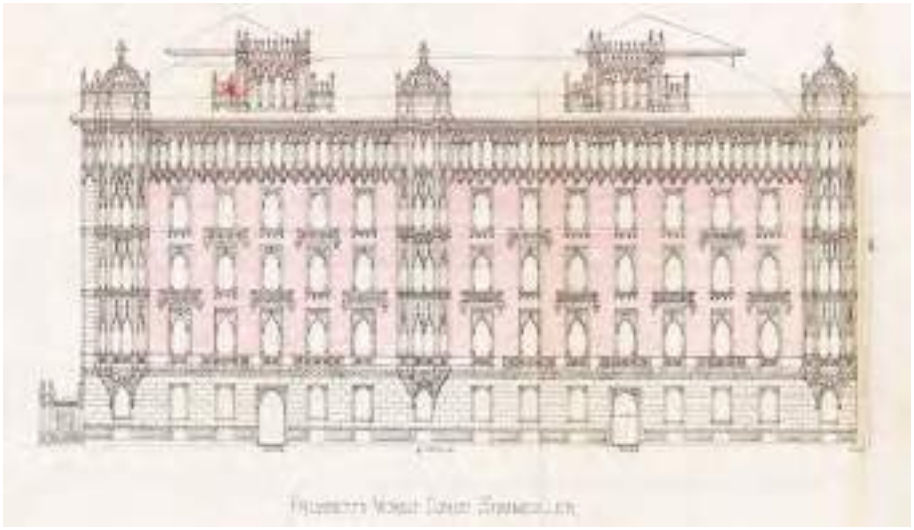


Fig. 1_Giorgio Lattes, *Prospetto Verso Corso Someiller*, 1909. China, matita e acquerello su carta, ASTC, tavole grafiche relative alle pratiche edilizie n. 625, n. 626, anno 1909.

Nella *Casa Lattes* l'idea di una strada non rettilinea che taglia l'isolato, poi chiusa da superfetazioni, viene accennata da alcune insegne stradali prive della toponomastica incise nell'intonaco su via San Secondo, soluzione che unita ai numerosi volumi in aggetto che interrompono la complanarità dei prospetti interni, suggerisce una stratificazione storica, frutto in realtà di un progetto univoco. La casa viene realizzata su disegno dell'ingegner Giorgio Lattes[3] su un terreno di sua proprietà a partire dal 1909, affiancato nella progettazione dall'ingegner Vittorio Lombroso. Dalle pratiche edilizie si comprende come il progetto sia stato oggetto di alcune varianti che hanno modificato l'impianto planimetrico e semplificato gli elementi di coronamento[4].

I prospetti monumentali disegnati da Lattes (fig. 1) presentano un ornato neogotico particolarmente ricco, dove il grigio chiaro del litocemento si rapporta con il mattone facciavista e richiama il contrasto cromatico tra i laterizi e la pietra d'Istria, materiali

[3] Giorgio Lattes, nato al Cairo il 5 aprile 1885, laureato in ingegneria civile il 5 settembre 1907 alla Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri di Torino.

[4] Archivio Storico del Comune di Torino (ASCT), Pratica edilizia n. 625 presentata da Lattes Giorgio il 9 aprile e approvata con permesso n. 671 il 24 agosto 1909. Variazione Pratica edilizia n. 626, anno 1909.

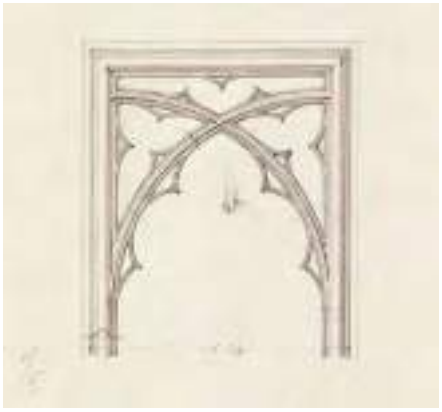


Fig. 2_[Carlo Musso], Progetto di decorazione degli intradossi delle rampe dello scalone della Casa Lattes, in via Gaetano Filangieri 4, [1909]. China e matita su carta, MC 114 bis.



Fig. 3_Ditta Carlo Musso, su disegno di Carlo Musso, decorazione degli intradossi delle rampe dello scalone della Casa Lattes, in via Gaetano Filangieri 4, 1910-1911. Fotografia E. Dutto, 2025.

largamente diffusi in area veneta. I modelli per la realizzazione degli apparati decorativi esterni in pietra artificiale vengono modellati all'interno della bottega di Carlo Musso: per molti è necessaria, infatti, una sensibilità scultorea, vista la complessità intrinseca a soluzioni decorative articolate. Il preventivo richiesto per la plasticatura manuale dei modelli, a seguito della visione dei disegni di Lattes, viene redatto il 14 maggio 1909 e firmato dallo scultore per un totale di 9750 lire, una somma elevata che non comprende «i modelli delle soprelevazioni dei corpi intermedi dei bow-window»[5]; le ripetute operazioni di formatura delle decorazioni attraverso getti eseguiti sulla base dei modelli, probabilmente in terra plastica[6], realizzati da Carlo Musso, vengono affidate a un'altra ditta, visto la minor complessità delle operazioni.

Gli interni, in particolare per quanto riguarda due dei tre scaloni monumentali, sono decorati con ornati a stucco realizzati dalla stessa ditta *Carlo Musso* secondo motivi costituiti da geometrie di archi inflessi intrecciati, seguendo il disegno di Carlo per gli intradossi delle rampe (figg. 2-3), il fregio, le cornici e per il soffitto dell'ultimo livello degli scaloni (figg. 4-5) e il disegno di Giorgio Lattes per quanto riguarda gli atrii con semi capitelli e volte a sesto acuto con unghie (fig. 6).

5 DIST-APRi, Copialettere MC 362, f. 8, 14 maggio 1909.

6 Argilla da plasticatura.

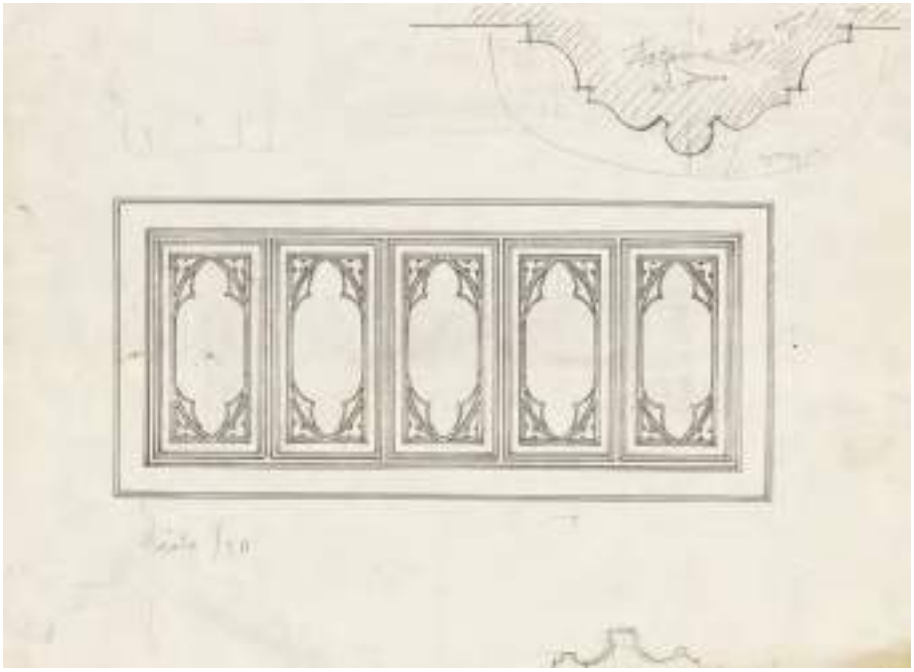


Fig. 4_[Carlo Musso], Progetto di decorazione del soffitto dello scalone della Casa Lattes, in via Gaetano Filangieri 4, [1909]. China e matita su carta, MC 114 bis.



Fig. 5_Ditta Carlo Musso, su disegno di Carlo Musso, decorazione del soffitto dello scalone della Casa Lattes, in via Gaetano Filangieri 4, 1910-1911. Fotografia E. Dutto, 2025.

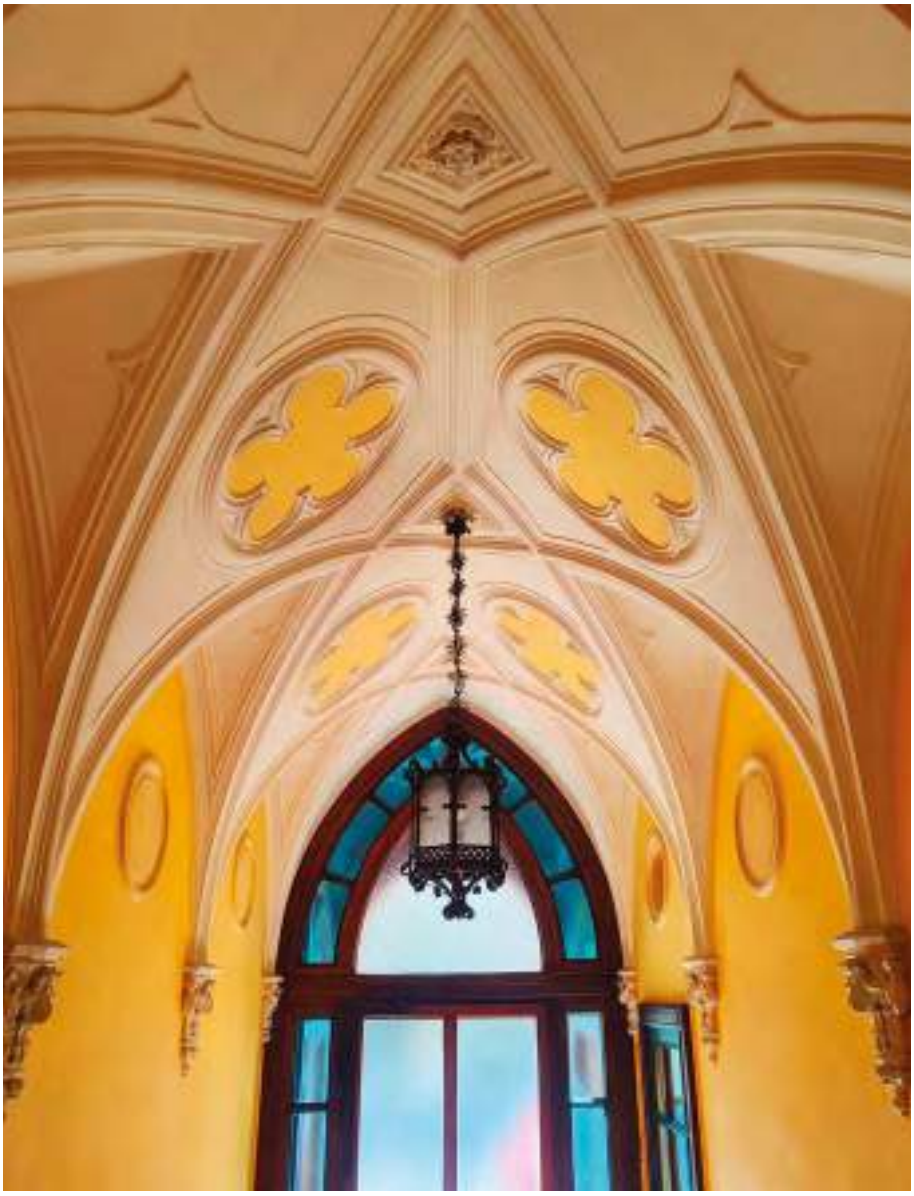


Fig. 6_Ditta Carlo Musso, su disegno di Giorgio Lattes, decorazione dell'atrio della Casa Lattes in via Gaetano Filangieri 4, 1910-1911. Fotografia E. Dutto, 2025.

Il preventivo, datato 2 dicembre 1911, firmato dallo scultore, è di 5250 lire per l'esecuzione complessiva di «tutti i rampanti, pianerottoli e fregio ricorrente per tutto il suo sviluppo, ed i soffitti degli atrii al piano terreno [...] esclusa la sagoma ricorrente sotto la ringhiera, la tinteggiatura, i ponti di servizio e tutto ciò che può riguardare opere murarie»[7]. Con preventivo dell'11 dicembre 1911 la somma viene ridotta a 5125 lire, ammontare calcolato per tutte le opere specificate per la decorazione di solamente due dei tre scaloni: il terzo risulta ancora oggi privo di decorazione.

La qualità scultorea dei cementi decorativi, con tralci fogliati che ornano modiglioni e fasce marcapiano, oltre che alcuni ornati degli interni, trovano riferimenti nel modellato scultoreo quattrocentesco realizzato con un taglio quasi "orafo". Le soluzioni decorative che abbelliscono i prospetti ripropongono gli elementi dell'architettura gotica: bifore con arco inflesso, finestre con archi inflessi e con cornice a dentello senza patere, sostituite da teorie di archi inflessi, bucature gotiche, coronamenti con cupole lignee rivestite in piombo e ornate da pinnacoli secondo soluzioni i cui riferimenti, chiaramente riletti, sono databili tra il X e il XV secolo[8].

Anche per le facciate è possibile identificare le esposizioni come evento che giustifica la trasformazione e lo spostamento degli stili consolidati estranei al territorio sabaudo "quasi inediti" e certamente lontani dagli "stili dinastici". Il neogotico era stato infatti lo stilema del grande padiglione italiano dell'esposizione di Parigi nel 1900 (fig. 7). L'equipe composta dai torinesi Carlo Ceppi, Costantino Gilodi e Giacomo Salvadori di Wisenhoff aveva progettato l'immensa architettura effimera da posizionarsi sulle rive della Senna secondo il preciso modello della Porta della Carta del Palazzo dei Dogi a Venezia, posta a lato della Basilica di San Marco. L'opera, disegnata dagli architetti, assemblata a Torino riutilizzando alcune parti del padiglione ottagono dell'esposizione del 1898, e poi spedita a Parigi via treno, era stata modellata per alcune parti da Carlo Musso per un totale di 1580 lire, su commissione della ditta «Signor Pasqualin e Vienna» di Venezia, in particolare per quanto riguarda i putti che fiancheggiavano gli stemmi e i putti che «s'inerpicano sul contorno mistilineo dei frontoni tra l'una e l'altra foglia»[9].

Il neogotico di Venezia era stato inoltre proposto nell'esposizione del 1898, quando si era costruito un padiglione

7 DIST-APRi, Copialettere MC 362, f. 464, 2 dicembre 1911.

8 John Ruskin, *The Stones of Venice*, Smith, Elder & Co., Londra 1851, edizione consultata *Le pietre di Venezia*, Mondadori, Milano 1981, pp. 174-211.

9 DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, anno 1899, mese di giugno, f. 96, effettivamente saldate il 14 agosto 1900. Si segnala inoltre la nota «Ricevuto il saldo, Nota Comitato, Esposizione di



Fig. 7_Carlo Ceppi, Costantino Gilodi, Giacomo Salvadori di Wisenhoff, Padiglione Italiano all'Esposizione di Parigi con parte dei coronamenti eseguiti dalla ditta *Musso Fr.lli e Papotti Francesco*, 1900. Positivo fotografico b/N, MC 92.

seguendo una rilettura della Cà d'Oro sul terreno davanti all'invaso alla Fontana del Mesi (opera a cui aveva già lavorato lo stesso Carlo Musso)[10]; la bottega di decorazione aveva quindi maturato una chiara sensibilità nel disegnare e modellare l'ornato neogotico, tra Venezia, Torino e Parigi.

La scelta dello stile neogotico nella *Casa Lattes* fissa quindi tra scultura e decorazione l'identità alto-borghese e rende tangibile l'appartenenza dei committenti al mondo imprenditoriale legato delle esposizioni universali. La ditta *Carlo Musso* verrà nuovamente chiamata a realizzare numerosi apparati decorativi per la costruzione della *Government House of Thailand* in stile neogotico su modello della Ca' d'Oro, realizzati nella bottega di corso Vinzaglio, imballati in oltre 2000 casse di legno, spediti via treno da Torino Porta Nuova a Genova per essere successivamente imbarcati in ripetuti viaggi su piroscafi con destinazione Bangkok e posti in opera nell'edificio

Parigi», per un totale di 212 lire presente nel libro giornale MC 99, 17 gennaio 1901. Dalla perlustrazione delle fonti documentarie citate si comprende come Musso abbia modellato 16 putti per realizzarne successivamente 123. Cfr. MC 373, «La Gazzetta del Popolo», XXXXXII (1900), 18 aprile, n.108, p.2; A. Frizzi, *Il Padiglione Italiano*, estratto dal periodico «L'ingegneria civile e le arti industriali», vol. XXVI, Camilla e Bertolero, Torino 1900, in part. p. 16.

[10] DIST-APRi, MC 91 Fotografia aerea dell'esposizione.



Fig. 8_[Ditta Carlo Musso *et alii*], Casa Lattes, fregio della volta con finto arazzo *Gobelin* dipinto tra le cornici di stucco trattate a finto legno, appartamento a piano terreno, sala da pranzo in affaccio su via San Secondo, 1911 circa. Fotografia E. Dutto, 2025.

progettato da Annibale Rigotti, committente per le decorazioni esterne ed interne oltre che dei modelli in gesso consegnati alla ditta Catella per essere realizzati in pietra, prima di essere spediti nel Siam[11] (fig. 9).

La decorazione di alcuni appartamenti della Casa Lattes presenta ancora oggi ornati che si inseriscono in questo contesto tra storicismo e "rinnovamento": si tratta di molteplici decorazioni che propongono soluzioni decorative a imitazione del finto arazzo della manifattura parigina dei *Gobelin*, identificabile grazie a un rigatino che simula i fili dell'ordito (fig. 8). All'interno del complesso archivistico *Musso-Clemente* sono conservati numerosi bozzetti, sia per soluzioni di larghezza ridotta da tessersi con telaio a basso liccio, sia da utilizzarsi come modello per la realizzazione del finto arazzo, oltre ad alcuni bozzetti dove, tra le cornici del soffitto trattate a finto legno, viene proposto il motivo a frutta e fiori cinti da nastri affiancati dal rigatino[12]. Le carte manoscritte del fondo *Carlo Musso*

[11] DIST-APRi, Agenda MC 262, 1924; Brogliaccio MC 348, ff. 55, 113, anno 1923; Copialettere MC 363 f. 3 anno 1927, MC 363 bis, «Rigotti» *ad vocem*, anni 1921-1927, MC 175 bis.

[12] Dist-APRi, MC 75 bis, Carlo Musso, bozzetti per la realizzazione di finti arazzi.

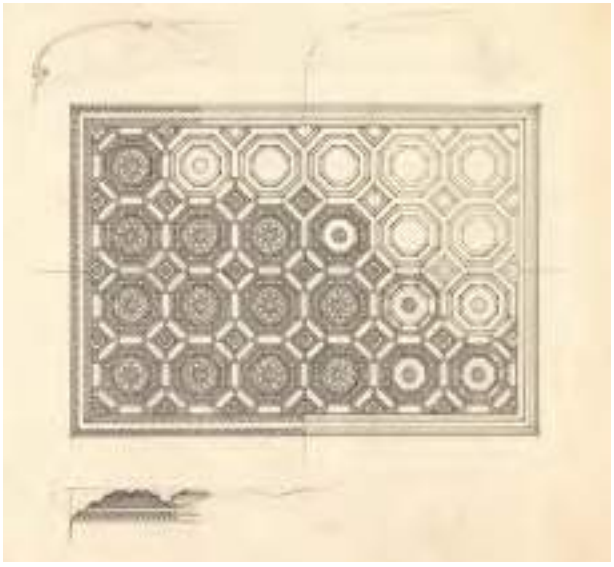


Fig. 9_[Annibale Rigotti e Carlo Musso], Bozzetto per la decoirazione di un salone della *Government House of Thailand* a Bangkok, forse su modello della Salla delle Udienze di Palazzo Reale 1923-1927. China su carta da spolvero, MC 180.

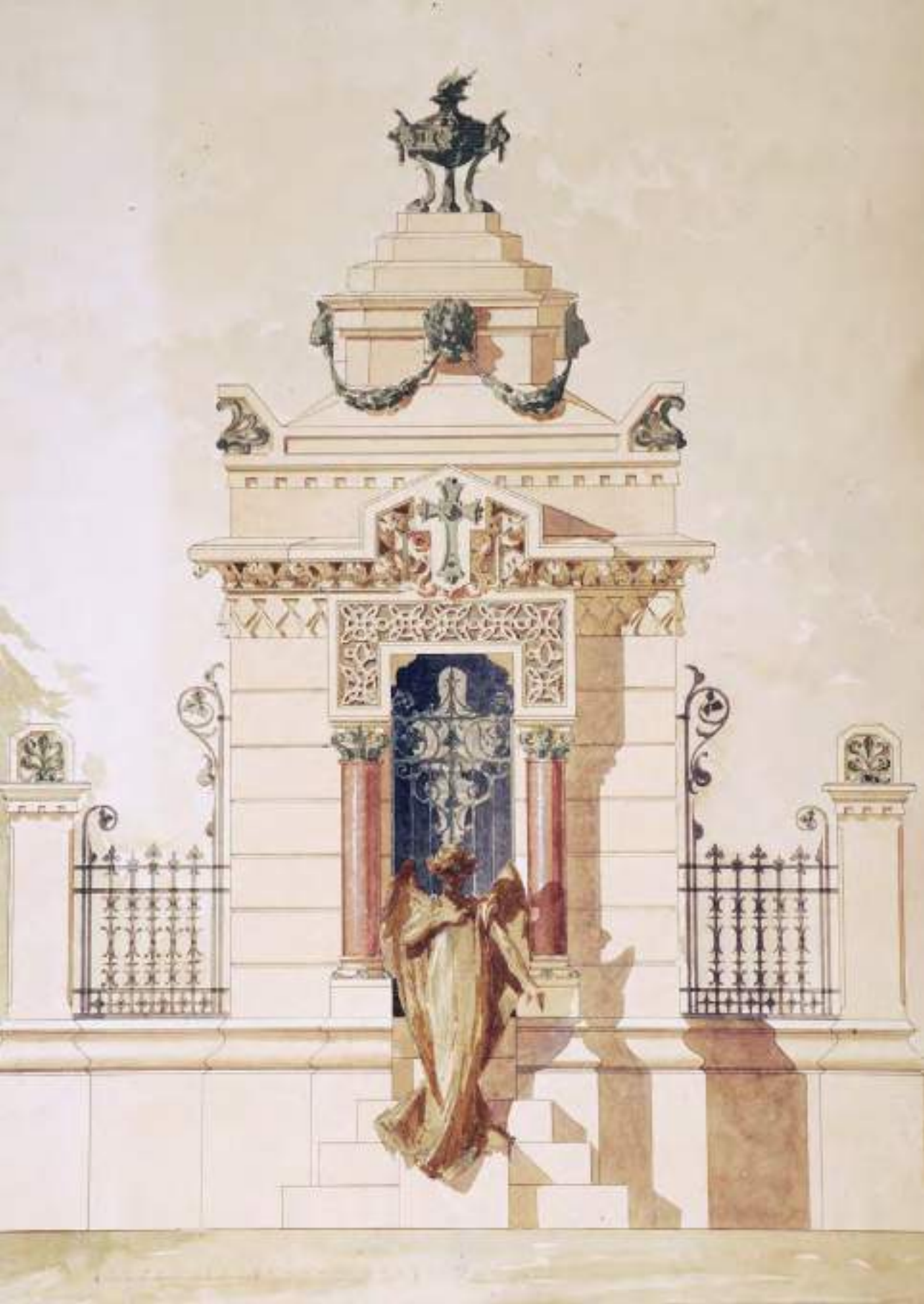
documentano inoltre ornatisti e pittori, spesso chiamati a realizzare apparati pittorici secondo le indicazioni dello stesso Carlo Musso: tra questi si registra il pittore Andrea Marchisio, chiamato nel 1899 per realizzare l'arazzo *Gobelin* dipinto[13].

Tra i volumi a stampa che compongono la raccolta di repertori della bottega e appartenuti a Carlo Musso[14] è stata identificata una piccola raccolta di modelli di fasce decorative definiti «Rinascimento francese. Tessuti Gobelin», utilizzate come modello dagli artisti e simili alle soluzioni decorative della Casa Lattes[15]: le tracce documentarie rendono possibile la realizzazione dei finti arazzi dipinti sui soffitti degli appartamenti da parte dalla stessa ditta *Carlo Musso*.

[13] DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, f. 48, 1897-1899.

[14] Elena Gianasso, *I repertori di modelli: la biblioteca e le fotografie*, in Enrica Bodrato, Antonella Perin, Costanza Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso-Clemente 1886-1974*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2011, pp. 63-67.

[15] *Il tesoro dell'ornato; collezione di scelti ornati di tutte le epoche dell'arte*, Modes & Mendel, Roma 1887, p. 66.



Un leone ai tuoi piedi, un drappo per ammantare il tuo giaciglio, una vestale orante... Temi, modelli, stilemi nell'arte funeraria di Carlo Musso

Chiara Devoti

La variegata attività dell'Atelier di Carlo Musso e in particolare l'assoluta perizia di questi nella plastica decorativa si esplica in tutti gli aspetti del servizio alla propria ricca [e più o meno colta e raffinata] committenza, in un rapporto stretto, a tratti personale, che la accompagna in tutti i traguardi della vita e non di rado anche *in morte*, attraverso la progettazione e realizzazione di cappelle, monumenti, lapidi funerarie[1].

1. Dal gusto al "virtuosismo descrittivo"

Così come nelle residenze (ville, palazzine, edifici da reddito) le scelte della borghesia abbiente, della nobiltà e in generale di una società di imprenditori che fanno delle proprie abitazioni anche lo specchio delle ambizioni personali, del conseguito successo o dell'appartenenza a una *élite* che si riconosce in certi modelli, anche nell'architettura cimiteriale la selezione delle soluzioni decorative, le forme plastiche di cui il cordoglio si ammanta, così come la rappresentazione materica e simbolica della memoria assumono un valore declaratorio e sono il segnale tangibile di un certo "gusto". Si rileva in tal modo – e non è fatto inconsueto – una sorta di continuità decorativa, attraverso temi che ritornano e si rincorrono, tra la dimora quotidiana, la residenza del *loisir* e della villeggiatura e l'ultima

[1] Il numero di progetti, o anche solo schizzi, per tombe e monumenti funerari è impressionante. A fronte di un buon novero di identificate, ve n'è inoltre un'ampia serie di non indentificate.



Fig. 1_Giovanni Scanzi, tomba Ester Piaggio, cimitero monumentale di Staglieno, Genova, 1885. Positivo fotografico (foto Alfred Noack), MC 654.

dimora nei complessi cimiteriali, in particolare il Cimitero Monumentale di Torino[2], ma anche in alcuni campisanti più periferici.
È una continuità che non appare inconsueta e che ritorna per la committenza di alcune famiglie di riguardo, servite da Musso fuori dai confini piemontesi, come i genovesi Raggio e Piaggio, che attuarono analoghe scelte per le nicchie funerarie e i mausolei familiari innanzitutto nel grande cimitero di Staglieno (figg. 1 e 2) e poi non di meno per quello, per

[2] Per una rapida ricognizione sui principali modelli di tombe nel contesto del Cimitero Monumentale torinese: Giovanni Lupo, *Arte nel cimitero monumentale*, in *L'altra Torino. Guida storico-artistica del Cimitero Monumentale, del Cimitero Parco e di Cimiteri Abbadia di Stura, Cavoretto, Sassi, Mirafiori*, Città di Torino, Torino 2002, pp. 31-33. Per le scelte e i materiali: Carlotta Melis, *Architetture funerarie del Monumentale di Torino: i maestri dall'eclettismo al contemporaneo: storia, tecnologie, tecniche di conservazione*, tesi di laurea magistrale, Politecnico di Torino, a.a. 2016/17, rell. Annalisa Dameri, Clara Bertolini, Tanja Marzi.



Fig. 2_Giovanni Scanzi, tomba Giacomo Carpaneto, cimitero monumentale di Staglieno, Genova, 1878. Positivo b/n su carta all'albumina montato su cartone, MC 640.

esempio, di Quinto sul Mare[3]. Peraltro, in quegli anni il cimitero genovese godeva di notevole fama e non è improbabile che la bottega di Musso avesse copia della pubblicazione, edita proprio in apertura del secolo, dedicata al grande complesso monumentale[4].
Se Staglieno, con la sua indubbia componente di monumentalità e di scenograficità, in una espressione diretta, di «théâtralisation de la mort» come indica la critica di matrice francese[5], diventa il modello, notissimo peraltro a livello anche europeo, al pari del Père Lachaise parigino, non stupisce che l'assoluta competenza tecnica di Musso, in grado di compiacere il richiamato gusto, venga richiesta e alimenti una committenza ampiamente soddisfatta sia da quanto realizzato sia da quanto, per certi versi a campionario, la bottega è in grado di offrire. Una perizia che poteva raggiungere caratteri di virtuosismo ricercati dalla società borghese *fin-de-siècle* e che si manifestava non soltanto nella scelta di materiali di indubbio pregio, come il marmo (anche di diversi colori)[6], l'alabastro, il granito, l'ottone e il ferro battuto, ma anche con esteso ricorso al "finto marmo" o marmorino, così come alle pietre artificiali il cui uso si stava affermando di pari passo nell'architettura religiosa e in quella funeraria (figg. 3 e 4). La possibilità non solo di scolpire, ma anche di colare gli impasti contribuiva certamente alla rapidità e relativa economicità delle soluzioni, ma soprattutto alla possibilità, spesso con un peso minore, di raggiungere virtuosismi[7], perfettamente atti a rendere plasticamente una

3 Per la committenza funeraria dei Piaggio in particolare si rimanda a Sergio Rebora, *Artisti e architetti al servizio di una dinastia*, in Maria Canella, Germano Maifreda (a cura di), *L'Italia dei Piaggio*, Nexo, Milano 2012, pp. 49-105.

4 *Il cimitero di Staglieno a Genova: edicole isolate e contro muro, tombe, ecc.*, Crudo, Torino 1900.

5 Franco Sborgi, *La théâtralisation de la mort dans la sculpture funéraire au XIXe siècle*, in Régis Bertrand, Anne Carol, Jean-Noël Pelen (a cura di), *Les narrations de la mort*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2017, pp. 225-239.

6 Una indicazione precisa dei marmi è presente sul fianco del progetto per una tomba a Scarmagno, DIST-APRi MC 63. La fornitura prevalente è da parte della ditta Catella, sulla quale si ritornerà, e le cui "lastrine" commerciali sono conservate ancora in deposito presso DIST-APRi. Un ringraziamento sincero al collega e amico Maurizio Gomez Serito per la disponibilità di disquisire di possibili scelte di marmi e pietre decorative sulla base degli acquerelli del fondo.

7 Per l'affermarsi del gusto dei materiali compositi artificiali in questi anni e per le tecniche di produzione si rimanda al ricco repertorio in Enrica Ballarè (a cura di), *La via*



Fig. 3_Carlo Musso, bozzetto per una tomba non identificata, s.d. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 265.



Fig. 4_Carlo Musso, bozzetto per una tomba non identificata, s.d. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 265.

spinta stilistica alla richiamata teatralità, anche nella riproposizione di aspetti apparentemente quotidiani, che dovrebbero richiamare alla vita reale. «La virtuosité descriptive éloigne, en dépit des apparences, de la perception du réel. Tout cela entraîne un autre caractère de la mise en scène, d'autant plus forte est la présence gestuelle et la simulation d'un comportement réel et quotidien»[8].
All'impresa – come è stato messo in luce di ampia competenza su più settori – di Carlo Musso e della sua diramata parentela, in grado di offrire competenze diverse e la gestione complessiva del cantiere, non mancano in questi anni né i riferimenti tecnici[9], né le suggestioni artistiche[10], così come si allarga la possibilità di inserire elementi metallici, in particolare in ferro battuto (ampiamente impiegato per ringhiere e inferriate, per battenti aerei e grate), grazie al matrimonio tra la sorella di Carlo e Giuseppe Pichetto (fig. 5), fucinatore di ferri artistici e autore a sua volta di una fortunata raccolta di modelli in gesso[11] e elementi decorativi in ferro battuto, di cui un repertorio di possibili impieghi è offerto anche da alcuni schizzi del fondo[12] (fig. 6).

del marmo artificiale. Da Rima a Bucarest e in Romania tra Otto e Novecento, Centro Studi Zeisciu, Alagna Valsesia 2010.

8 F. Sborgi, *La théâtralisation de la mort* cit., p. 230.

9 Per rimanere al contesto torinese e milanese, oltre al celebre manuale di Musso e Copperi (Giuseppe Musso, Giuseppe Copperi, *Particolari di costruzioni murali e finimenti di fabbricati: Opere muratorie/ Musso e Copperi,* Paravia, Torino 1890), che di fatto copriva tutte le esigenze edili, e che nasceva nell'ambito della cerchia allargata di Musso, vedono la stampa nel campo specifico dell'architettura funeraria il compendio *Cimiteri e Crematoi dell'Ing. Arch. Daniele Donghi*, UTET Torino 1896 e, del medesimo autore, *Nuovo Cinerario a Portico del Crematorio di Torino*, Camilla e Bertorero, Torino 1902. La rivista «L'Edilizia Moderna», che avvia la sua pubblicazione nel 1892, inoltre offriva sistematicamente alla sezione VI i riferimenti alle più recenti opere di "edilizia funeraria", con un panorama come minimo a livello nazionale e «L'Ingegneria Sanitaria», nata giusto due anni prima, nel contesto torinese, a sua volta non mancava di aggiornare sulle soluzioni più in voga.

10 Sulle quali si concentrava viceversa molto la «Gazzetta del Popolo», il quotidiano torinese, che in particolare nell'edizione domenicale non mancava di far giungere le notizie delle nuove realizzazioni nel camposanto cittadino e i cui articoli risultano accuratamente ritagliati per essere conservati nelle carte della bottega.

11 Giuseppe Pichetto, *Lavori in ferro eseguiti su disegni in scala propri e di committenti*, con la prefazione dell'ingegnere Crescentino Caselli, Casa Editrice Ing. G. Molfese, Torino [1902 ca.]

12 Si tratta per esempio del disegno di una serie di inferriate ed elementi metallici in un foglio di piccole dimensioni.



Fig. 5_Giuseppe Pichetto, s.d. Fototessera su cartoncino, MC 739 bis.

La «dolce malinconia delle tombe», tanto cara alla poetica cimiteriale diventa allora anche – e non v'è certo da stupirsene – la palestra per una gara in termini di maestosità, di ricercatezza, e al tempo stesso di emulazione, offrendo all'impresa Fratelli Musso e Papotti prima e a Carlo Musso a seguire, nonché ai fornitori, per esempio la ditta Catella per i marmi[13], l'opportunità di assecondare un'ampia variabilità non solo nelle dimensioni dei sepolcri, ma innanzitutto nel gusto dei committenti.

2. Il repertorio di modelli e le soluzioni "*prêt-à-porter*"

Come si segnalava, esattamente al pari di quanto avviene per la decorazione in ambito residenziale, anche per i monumenti funerari, l'atelier di Carlo Musso, infatti, è in grado di seguire le declinazioni nelle esigenze e nel gusto della committenza, con soluzioni in parte pronte, da scegliere quasi a campionario, e viceversa proposte esclusive, che seguono

[13] La ditta *Fratelli Catella Marmi* esordisce con il possesso di una grande cava di pietra di Viggiù, fondando intorno al 1880 la sede torinese dell'attività all'angolo tra corso Vittorio Emanuele II e corso Re Umberto, ottenendo riconoscimenti e onorificenze. Si veda la scheda in C. Melis, *Architetture funerarie del Monumentale di Torino* cit., p. 235 sg.

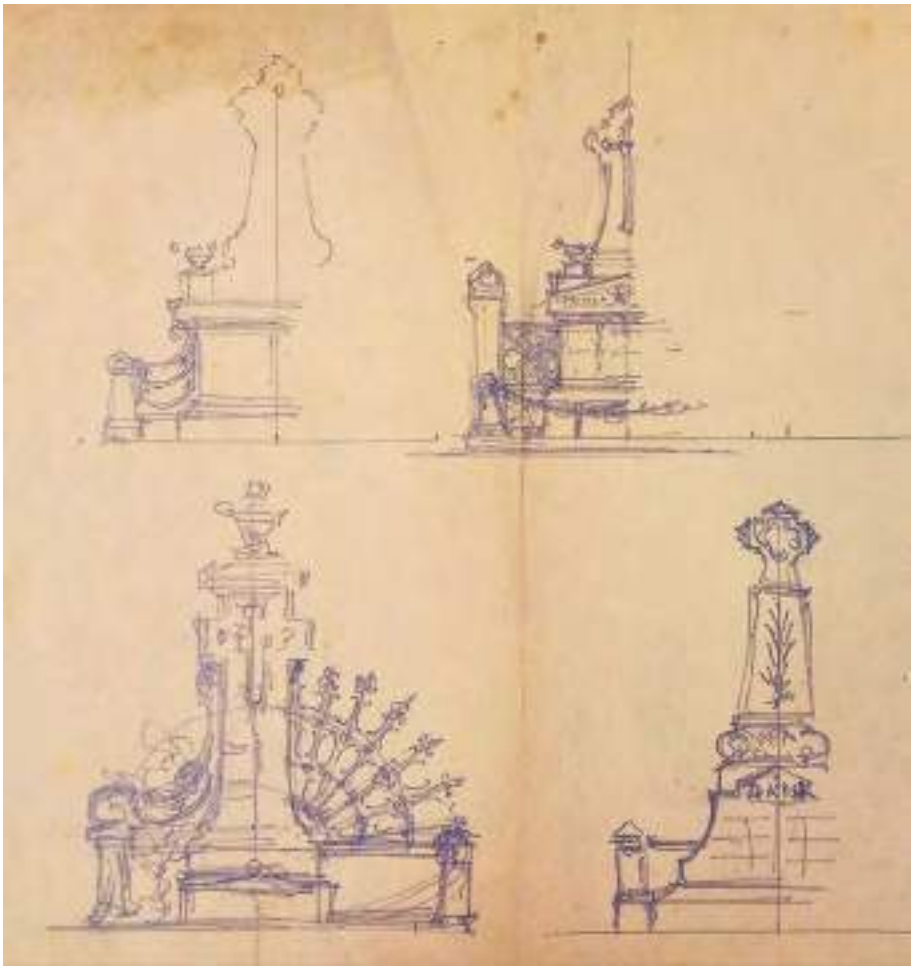


Fig. 6_[Carlo Musso], schizzi per un monumento funerario con impiego di ferri battuti ed elementi metallici, s.d. Matita su carta, MC 267.

indicazioni precise da parte del cliente. Esattamente come il catalogo dei ferri di Pichetto parlava apertamente, sin dal titolo, di «disegni propri e di committenti», nella stessa misura i carteggi e i copialettere del fondo *Musso Clemente* indicano da un lato i confini e dall'altra le intersezioni tra le proposte della bottega e la precisa richiesta da parte delle famiglie che intendono erigere cappelle e monumenti funerari. Possiamo così distinguere, con una certa nettezza, soluzioni pronte, certamente comunque con un'ampia disponibilità all'adattamento (e schizzi, disegni, bozzetti

sono testimonianza della variabilità di elementi a seconda della richiesta) e proposte viceversa nate su precisa, puntuale specificità.
Innanzitutto, possiamo provare a classificare l'offerta in tre modelli principali: la cappella familiare anche nella forma di edicola, il monumento funebre isolato e l'avello con stele entro le nicchie delle gallerie o anche come lapide sui muri perimetrali che caratterizzano i comparti cimiteriali (presenti in modo chiarissimo nel Monumentale di Torino come a Staglieno).
Al primo appartiene per antonomasia la proposta di tomba di famiglia in forma di cappella neo-medievale per il cimitero di Scarmagno, datata al 1908, con progetto completo, acquerellato, firmato da «Musso Carlo Scultore»[14] (fig. 7). Alla rigidità dell'impianto[15], con il classico repertorio eclettico (cielo stellato della volta della camera e rigido sarcofago in pietra che ricorda soluzioni identiche anche per i monumenti isolati)[16], si contrappone la ricchezza della cancellata frontale in ferro battuto, probabilmente dal medesimo catalogo di Pichetto, e il braciere sommitale sempre in metallo, in genere invece in bronzo, per il quale il riferimento è la ditta Fumagalli[17]. Sempre a questo filone si collega lo schizzo, non identificato – già di gusto déco – e del 1915 (fig. 8) per una tomba di famiglia presumibilmente tutta in pietra, con decorazione scolpita all'altezza del fregio e cancellata in ferro battuto, cui probabilmente si perviene attraverso una rarefazione dei volumi mediata dalla soluzione coeva

[14] DIST-APRi, MC 63, 1905.

[15] Analoga rigidità si rileva negli schizzi non identificati in DIST-APRi MC 267(32), prospetto e MC 267(33), sezione. Una soluzione quasi identica a quella proposta per il cimitero di Scarmagno è poi presente nello schizzo MC 267(39).

[16] Si vedano per esempio la soluzione in DIST-APRi MC 279 e in MC 265.

[17] I bracieri ricompaiono, in coppia, nell'acquerello relativo a tomba non identificata in DIST-APRi MC 267(45), a riprova di una certa offerta "standard". Peraltro, si tratta di modelli rintracciabili con estrema frequenza un po' in tutti i cimiteri urbani e che possono tramutarsi in lucerne, come in MC 267(49) e in MC 267(50), giusto per fare un esempio, o affiancarsi ad altri elementi in ferro battuto, in una sorta di continuità di materiali, come in MC 267(51), o ridursi di altezza, con una soluzione più tozza, come in MC 267(52). La ditta Fumagalli è certamente attestata per la tomba Genero, presente con diversi materiali nel fondo, e oggetto di segnalazione come la più interessante del Monumentale nella "Gazzetta del Popolo della Domenica" del 30 ottobre 1887, la medesima che segnalava in quell'anno la neonata impresa *Fratelli Musso e Papotti*. Per questi aspetti e per una scheda del monumento funebre si veda: Enrica Bodrato, Antonella Perin, Costanza Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso Clemente 1886-1974*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2011, p. 97.

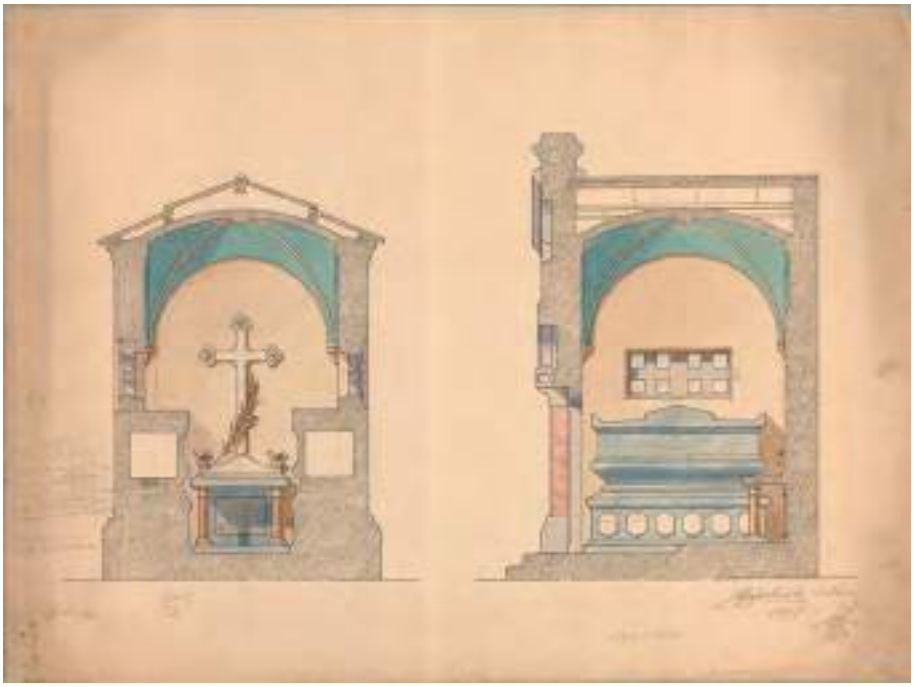


Fig. 7_Carlo Musso, progetto per una cappella sepolcrale nel cimitero di Scarmagno, 1908. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 63.



Fig. 8_Carlo Musso, schizzo prospettico per una cappella sepolcrale, 1915. Matita su carta, MC 265.

(per la verità non molto felice) dello schizzo (fig. 9), nel quale si combina la rigidità della base con il decorativismo ancora eclettico della grande volta visibile anche in facciata e il gruppo, assai enfatico, della statuaria. Verso una maggiore rigidità, rispondente ancora una volta a stilemi del Novecento, muove lo schizzo, sempre non identificato e analogamente firmato, MC 265(36) (fig. 10), combinando l'epurazione delle linee con elementi cari alla tradizione della bottega e impiegati anche nei monumenti isolati, ossia la croce affiancata da angeli/vestali. Si avvia così una fase che vede la progettazione di soluzioni omologhe, con variazioni, ma secondo questo modello a "monoblocco", con decorazione più contenuta e prevalentemente a basso rilievo, più che gruppi di statuaria[18], ma che non trascura – a richiesta – soluzioni ibride, che mescolano la nettezza dei volumi a ricchi apparati decorativi e ferri battuti, come nel progetto per un vero e proprio mausoleo, non identificato, in MC 267(48) (fig. 11). Vale peraltro la pena annotare come i ferri battuti in un caso siano impiegati per delle cerniere elaborate, con grandi girali vegetali rispetto a battenti in legno, per la piccola cappella, di assoluto gusto eclettico, appartenente alla sezione non identificata, in MC 267(17) (fig. 12)
La serie delle cappelle trova una mediazione tra i due modelli, quello eclettico della piccola chiesa con tetto a falde e quello invece più rigido, a monoblocco, nel progetto di edicola, eseguito nel Cimitero Monumentale torinese, per la famiglia La Fleur, firmato da Carlo Musso, con due prospetti e una assonometria acquerellata, del 1910[19]. Il repertorio stilistico della bottega vi appare perfettamente delineato, a cominciare dal grande angelo sommitale che, ad ali chiuse, regge la croce protesa oltre il livello del settore superiore della porta[20] (ovviamente con battenti in ferro battuto), a sua volta sormontata dal *Chrismon* e affiancata dall'L e dall'W[21], mentre il rivestimento continuo in granito rosa di Baveno è rialzato dalle quattro colonne in breccia rossa, perfettamente eseguite secondo le indicazioni offerte dall'acquerello (fig. 13).

[18] Si tratta di una serie di schizzi non identificati, compresi tra il 1913 e il 1920, corrispondenti a DIST-APRi MC 265(38), con bassorilievi e statuaria, MC 265(39) solo con bassorilievi MC 265(40), come variante della precedente.

[19] DIST-APRi MC 117.

[20] La croce è dello scultore Corrado Betta, secondo quanto indicato nella notizia datane alla sezione relativa all'architettura ne «La Gazzetta del Popolo» del 1° novembre 1910.

[21] La realizzazione è affidata all'impresa Peverelli.



Fig. 9_Carlo Musso, schizzo prospettico per una cappella sepolcrale, 1915. Matita su carta, MC 265.

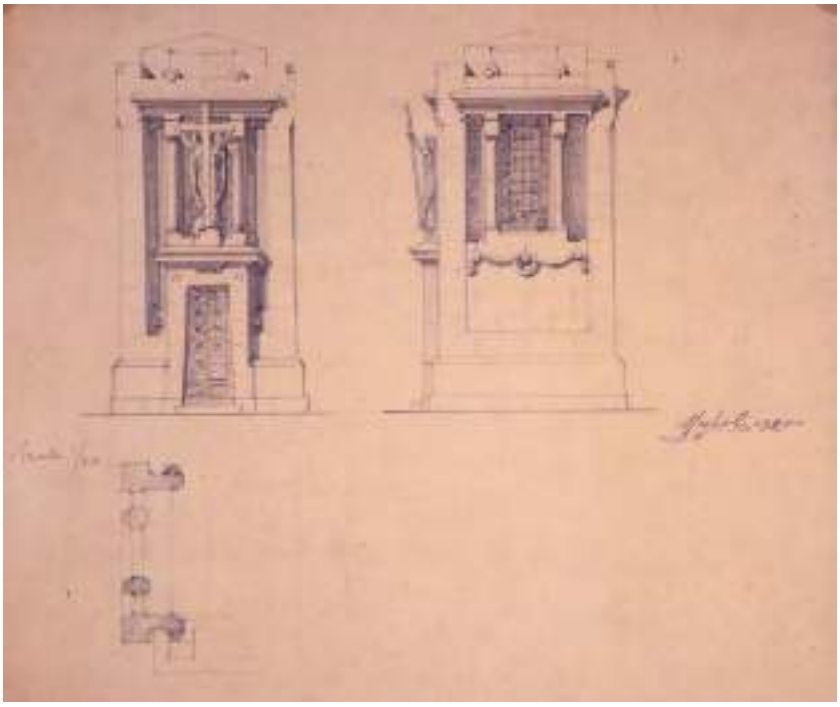


Fig. 10_Carlo Musso, progetto in scala 1:50 per una cappella sepolcrale, 1920. Matita su carta, MC 265.





Fig. 11_[Carlo Musso], bozzetto per una cappella sepolcrale, s.d. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 267(48).
Fig. 12_[Carlo Musso], bozzetto per una cappella sepolcrale, particolare del portale con battenti e cerniere in ferro battuto, s.d. Matita su carta, MC 267(17).





Fig. 13_Carlo Musso, bozzetto assonometrico per la tomba La Fleur, cimitero monumentale di Torino, 1910. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 117.
Fig. 14_[Carlo Musso], bozzetto per una cappella sepolcrale, s.d. Matita su carta, MC 267(13).



Fig. 15_[Carlo Musso], bozzetto per una tomba non identificata, s.d. Matita su carta, MC 267.

Del tutto a sé, infine, senza datazione e senza riferimenti che ne lascino intendere l'eventuale committenza, lo schizzo MC 267(13), dove il repertorio appare invece più neo-classico, con colonne ioniche dal capitello di gusto greco con setto vistosamente inflesso e con ampia curvatura delle volute, pesante trabeazione decorata a rosette, timpano a sua volta ornato, contrassegnato da palmetta sommitale e acroteri terminali, su alto piedistallo a reggere tre imponenti sarcofagi marmorei con scudo al centro, di cui quello principale sormontato dalla croce e quelli laterali da bracieri, in un *pastiche* di richiami a un classicismo iperdecorato e trionfale (fig. 14). Un grande acroterio sommitale, sorretto da un fregio di ovuli e palmette, entrambi presumibilmente da realizzarsi in marmo, in cima a un grande cippo retrostante il busto del defunto, contraddistingue anche lo schizzo non identificato del taccuino conservato tra le carte della bottega, così come delle rosette decorano le piccole volute che terminano il basamento. I triglifi stilizzati alla base del cippo completano una scelta di evidente ispirazione classicista, completata dagli alti e complessi tripodi in ferro battuto o ghisa ipotizzati sulle volute (fig. 15).

Nel secondo gruppo, quello secondo il modello del monumento funebre isolato, si inserisce una delle tombe più note di Musso, il monumento-sepolcro Genero, realizzato nel 1887, con sculture di Carlo ed elementi in bronzo di Celestino Fumagalli, fatto erigere dalla vedova del banchiere e senatore del regno alla memoria del marito Felice, riconosciuto come

«mausoleo» dalla stessa pubblicistica coeva[22], adornato anche da «quattro bei tripodi in stile etrusco»[23] e da importanti gruppi di statuaria. La presenza nel fondo Musso Clemente di fotografie dell'opera compiuta[24] dimostra l'attenzione attribuita a questa soluzione formalmente rigida, contrassegnata da una piramide troncata nella parte sommitale per reggere il sarcofago del defunto, tutto in granito rosa di Baveno, di fronte alla quale si erge un secondo piedistallo che regge il busto del defunto in fusione bronzea, mentre due angeli reggono rispettivamente la croce e un serto di alloro da deporre sul sarcofago. Le ali spiegate e disegnate sin nel dettaglio insistito delle piume appaiono di evidente virtuosismo (fig. 16). Sempre come varianti dell'angelo che corona il busto o la croce si possono annotare i progetti per la tomba Magnini in Cagliari e per quella della famiglia De Salis[25], mentre sempre con busto, questa volta accompagnato da angeli con sembianze muliebri, e per la tomba Tealdi, eretta a commemorare la figura di un altro componente della famiglia allargata, l'impresario leggermente più anziano di Placido Mossello e la sua famiglia[26]. La rigida composizione, che prevede nuovamente il busto del defunto e che nel fondo si accompagna alle fotografie sia dell'opera realizzata, sia del bozzetto in gesso (figg. 17 e 17a), sia ancora di una foto del bozzetto acquerellata, firmata in basso «Musso C.» e con indicazione a china di suo pugno «Monumento Tealdi in Torino»[27] (fig. 18), presenta alla base una figura angelica, come di vestale alata, che con le due mani regge una

[22] Per esempio, in *Arte pura ed arte industriale*, in «Gazzetta Piemontese», 24 febbraio 1887.

[23] Così ne parlava l'articolo di Ugo de Filarte, *L'arte odierna al Camposanto torinese*, in «La Gazzetta del Popolo», n. 40, 30 ottobre 1887.

[24] DIST-APRi, MC 1. Per una scheda specifica sul monumento si rimanda a *Tomba Genero, Cimitero Monumentale di Torino*, in E. Bodrato, A. Perin, C. Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura* cit., p. 97.

[25] Il primo progetto è firmato da Carlo Musso e datato 1900, MC 32; con una leggera variante anche nell'acquerello MC 265(15) della miscellanea; il secondo è non datato e timbrato «Musso Carlo», MC 2.

[26] Placido Mossello si riferiva a lui affettuosamente come a «papà Tealdi» nel suo quaderno personale. Rimando al mio contributo *"Placide frivolezze" e accese "brustie" di Mossello: note su di un quaderno personale*, in Giulia Beltramo, Enrica Bodrato, Chiara Devoti (a cura di), *Placido Mossello. Progetti di decorazione*, APRiinMostra 1, Edizioni del Politecnico, Torino 2023, pp. 27-39. Domenico Tealdi spira nel 1892.

[27] Tutta la documentazione in DIST-APRi, MC 10_3.





Fig. 16_Carlo Musso, tomba Genero, cimitero monumentale di Torino, 1887. Positivo b/n su carta all'albumina montato su cartone, MC 1.

Fig. 17_Modello in gesso, fotografato presso la bottega Musso e Papotti, preliminare alla realizzazione della tomba Tealdi nel cimitero monumentale di Torino, 1893. Negativo b/n su lastra di vetro, MC 10.



Fig. 17a_Tomba Tealdi, cimitero monumentale di Torino, 1893. Positivo b/n su carta all'albumina montato su cartone, MC 10.

lunga tromba, cara a una certa immagine muliebre, dolce e commossa, di vestale appunto[28] (come si presenta peraltro anche nel progetto del 1905 per la più semplice tomba Lang), dove, assieme alle basse lucerne, è l'unico elemento ad adornare la croce[29] e come ricompare a capo coperto, con richiami classici, sia nel grande mausoleo non identificato e non datato[30], sia in un modello più semplice a cippo[31], e nella sua presumibile variante[32], tutti nella miscellanea, o ancora, accasciata sulla tomba oppure di spalle nell'ambito degli schizzi del taccuino conservato tra le carte (fig. 18a). Un tema ricorrente, considerando che ancora una elegante piangente, dalla fluida veste, adorna un bell'acquerello per tomba non identificata, sempre nella miscellanea, sugli scalini che conducono a una composizione contrassegnata da un grande sarcofago di gusto classico, sormontato dal busto del defunto, in una commistione di stilemi di non poca eleganza, che conferma l'importanza del modello[33] (fig. 19). Complementi in bronzo, dalla catena retta da pilastrini che definisce il crepidoma della composizione, a una ricca decorazione di foglie e scudi che cinge il cippo dal quale scaturisce la croce, ai due «tripodi in stile etrusco» che già avevamo visto attirare l'attenzione della critica per la tomba Genero[34] completano infine il progetto maestoso per la tomba Tealdi, facendone certamente un modello altrettanto valido della produzione dell'atelier Musso.
Le varianti al cippo con busto sono rappresentate, poi, dal progetto per la tomba Polla-Bertone, con firma di Carlo Musso, del 1897, quindi uno dei primi modelli, con quattro mezzi busti maschili a fiancheggiare il supporto della croce sommitale e un medaglione femminile centrale, in due possibili varianti[35] (figg. 20 e 21), e Negri, dove la prima soluzione presenta

[28] Per il valore della figura muliebre e il gusto del vestiario nei monumenti funerari di fine Ottocento, si veda Claudia Bissoli, *La vezzosissima dea: l'abito e la donna nella statuaria dei cimiteri nel tardo Ottocento*, in Alessandra Zamperini (a cura di), *Questioni di moda. Iconografia, fonti e storia dal XIV al XX secolo*, Il Poligrafo, Padova 2021, pp. 197-228.

[29] DIST-APRi, MC 44.

[30] DIST-APRi, MC 267(45).

[31] DIST-APRi, MC 267(50)

[32] DIST-APRi, MC 267(51).

[33] DIST-APRi, MC 265(17).

[34] Si rimanda alla nota 23.

[35] DIST-APRi, MC 24.



Fig. 18_Modello in gesso per la tomba Tealdi da realizzarsi nel cimitero monumentale di Torino, ritoccato e firmato da Carlo Musso, 1893. Ppositivo b/n su carta all'albumina montato su cartone, MC 10.



Fig. 18a_[Carlo Musso], schizzi di studio per tombe con figura muliebre, s.d. Matita su carta, MC 267.



Fig. 19_Carlo Musso, bozzetto per una tomba non identificata, s.d. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 265.





Figg. 20 e 21_Carlo Musso, bozzetti per la tomba Polla Bertone, Cimitero Monumentale di Torino, 1897. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 24.





Fig. 22_[Carlo Musso], bozzetto per la tomba Negri, Cimitero Monumentale di Torino, 1892. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 6.

Fig. 23_[Carlo Musso], bozzetto quotato per la tomba Negri, Cimitero Monumentale di Torino, 1892. Matita, su carta, MC 6.

una slanciata colonna di gusto classico sormontata dal busto, mentre una figura muliebre, senza ali, quindi tra la moglie e la vestale, appoggia la testa sul braccio ripiegato e regge con l'altra mano una palma, poi il tutto rivisto nella versione realizzata mantenendo la figura femminile e inserendo al posto del busto un medaglione con l'effigie[36] (figg. 22 e 23).
La netta predominanza del busto del defunto appare una costante in queste composizioni, per molti versi fortemente manierate, con alcune eccezioni – peraltro non identificate – che offrono viceversa un gruppo scultoreo a tutt'altezza: si tratta di composizioni fortemente monumentali nelle quali l'effigiato assume pose strettamente studiate, appoggiandosi a un cippo o pilastrino, in un caso all'esterno[37], nell'altro entro un'edicola[38], sicché non è escluso che possa trattarsi di varianti della proposta per la medesima committenza (fig. 24).
A questo gruppo di mausolei si possono infine ricondurre tre soluzioni fortemente monumentali e verosimilmente non realizzate: una tomba sabauda, il cui acquerello è firmato e datato 1900, di grandiosa monumentalità, una seconda tomba rigida, in marmi grigi e neri solo con grande croce per la famiglia Merlino, senza data[39] (fig. 25) e i due progetti (il primo più convenzionale, a edicola, il secondo dichiaratamente in forme più déco, con compatto monoblocco dall'alto elemento a scultura), per la famiglia Gianaria[40] (figg. 26 e 27).
Il primo esempio, il mausoleo sabaudo, probabilmente da realizzarsi in marmo nero, marmo rosso antico, marmo bianco, con parti in metallo dorato, e che è possibile sia stato ipotizzato come sarcofago per Umberto I subito dopo il regicidio, appare di grande interesse per la composizione che ricorda alcuni avelli più antichi, barocchi, per il gioco virtuosistico del manto in marmo rosso che si appoggia sul basamento del sarcofago, con nappe e frange dorate e che in un piccolo risvolto mostra l'interno di pelliccia di ermellino (da rendersi probabilmente con gocce di marmo

[36] Questa è la versione che è pubblicata ne *Monumenti funerari in Italia*, e a cui corrisponde il progetto di dettaglio, in scala 1/10 quotato. DIST-APRi, MC 6. Una variante sempre per la tomba Negri, intermedia tra la prima soluzione e quella poi definitivamente adottata, credo che possa individuarsi nell'acquerello in MC 265(13) della miscellanea.

[37] DIST-APRi, MC 267(42).

[38] DIST-APRi, MC 267(56).

[39] DIST-APRi, MC 279.

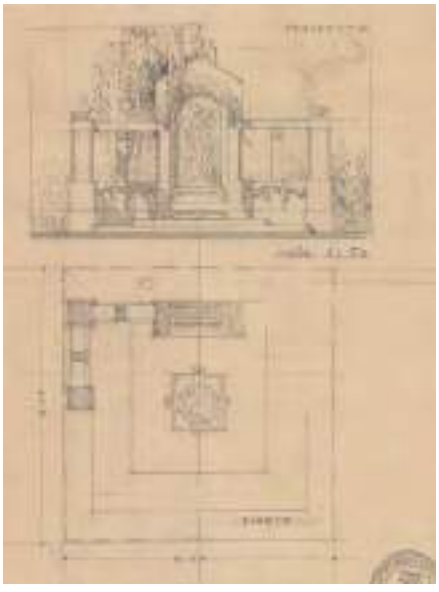
[40] DIST-APRi, MC 275(1) e 275(2).

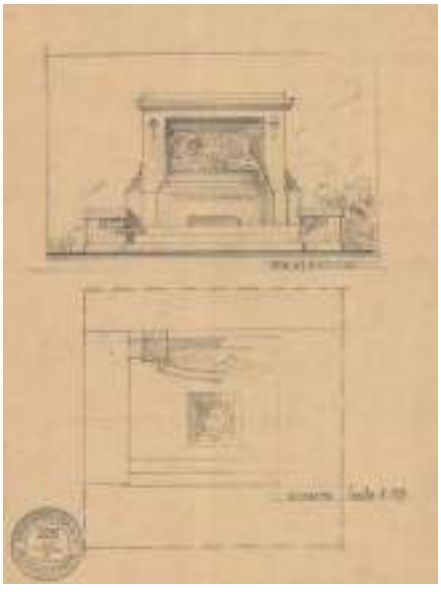


Fig. 24_[Carlo Musso], bozzetto per una tomba non identificata, s.d. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 267.



Fig. 25_[Carlo Musso], bozzetto per la tomba Merlino, non localizzata, s.d. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 279.





Figg. 26 e 27_[Carlo Musso], bozzetti quotati con due diverse proposte per la tomba Gianaria, non localizzata, s.d. Matita su carta, MC 275.

nero intarsiate nel marmo bianco), la bandiera tricolore, su alta asta in bronzo dorato da realizzarsi con tre varietà di marmi appoggiata sul sarcofago – in marmo nero con piedi leonini sempre in bronzo dorato e fascia ancora dorata di palmette e fusarole alla congiunzione tra coperchio e cassa – sormontata dalla corona regia dorata e adorna di pietre. Alla base dello zoccolo quattro aquile in bronzo dorato, infine, a reggere lo scudo sabaudo circondato dal collare della Santissima Annunziata sempre in metallo dorato e sullo spigolo lasciato libero dal manto regale un fascio con serto d'alloro dorato con nastro in bronzo brunito, completano la composizione in un trionfo di emblemi sabaudi che si richiama senza dubbio all'esperienza maturata nel contesto della commessa per i sarcofagi della dinastia alla Sacra di San Michele[41] e che lascia l'idea di una ipotesi accarezzata da Musso di poter ancora una volta servire, con larghezza di mezzi in grado di pagare i costosi marmi, la famiglia reale (fig. 28).
Analogamente una lunga striscia irregolare di carta, entro la miscellanea, nella serie degli schizzi non identificati, contiene, in rapida sequenza e diversa rotazione, un'elegante serie di soluzioni via via sempre più complesse rispetto all'ipotesi del mausoleo, a conferma della varietà delle opzioni che la ditta è in grado di offrire (fig. 29).

Il terzo gruppo, infine, è anche configurabile quale «monumento del "tipo a muro", come intervento artistico nelle specchiature delle arcate rimandando alla consuetudine di disporre le sepolture lungo le pareti delle chiese perpetuando, in un certo senso, il legame antico del cimitero con i luoghi religiosi, ma, nello stesso tempo, rispondendo a motivazioni più laiche e quasi profane, così che i percorsi sotto i porticati assumono quasi il carattere di *promenade* artistica e i cimiteri più ricchi di monumenti possono essere designati come luoghi di esibizione di opere»[42].
La ricchezza delle proposte, che va dalla composizione alla scelta dei materiali di pregio, per le lapidi da inserire nelle nicchie, conferma questa idea della "passeggiata monumentale": ne sono emblema una elegantissima

[41] Si rimanda al contributo di Esteve Dutto, *Un* pantheon *sabaudo sulla vetta del monte Pirchiriano. Le maquette per i sarcofagi di Casa Savoia alla Sacra di San Michele*, in questo catalogo.

[42] Ornella Selvafolta, *L'architettura dei cimiteri tra Francia e Italia (1750-1900): modelli, esperienze, realizzazioni*, in Mauro Felicori (a cura di), *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, Luca Sossella Editore, Roma 2005, pp. 9-50 e in specifico p. 35.



Fig. 28_Carlo Musso, bozzetto per un mausoleo sabaudo, 1900. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 31.

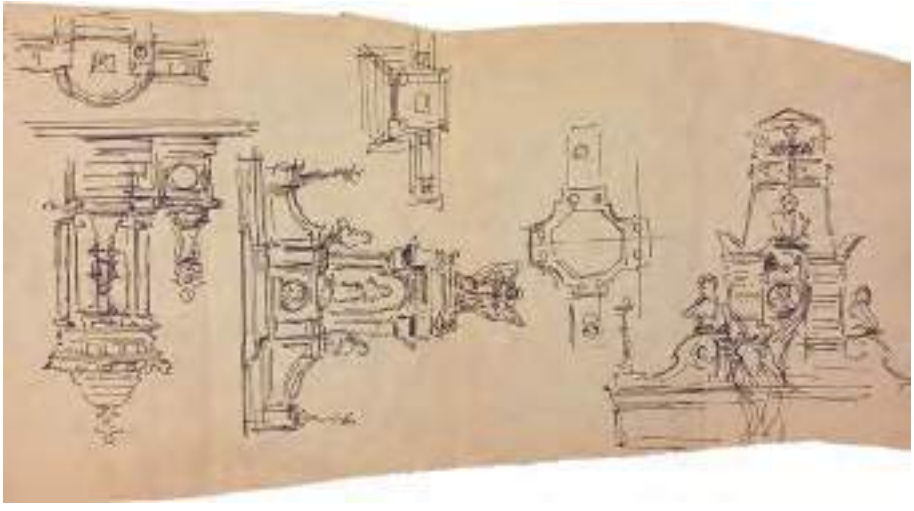


Fig. 29_[Carlo Musso] schizzi con varianti sul tema del mausoleo, s.d. Inchiostro su carta, MC 267.



Fig. 30_Carlo Musso, bozzetto di tomba a parete non identificata, s.d. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 265.



Fig. 31_Carlo Musso, bozzetto per la tomba Turchetti, non localizzata, s.d. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 241.

soluzione non identificata e non datata[43], nella quale il solito angelo in marmo bianco con lunga foglia di palma, che qui però assume le dolci sembianze muliebri e si dota di ali semi ripiegate, quasi di farfalla, richiamando certe immagini della gioielleria di gusto *art nouveau*, siede sul bordo dell'ampio sarcofago con zampe leonine in marmo giallo (forse una breccia di Siena), stagliato su di un fondale di marmo rosso, forse nuovamente una breccia a voler seguire le venature proposte dall'acquerello[44], all'interno di un'edicola in marmo bianco (in questo caso probabilmente da intendersi come il calcare bianco detto Biancone) con lunetta e mensole di gusto quasi rinascimentale (fig. 30) e, per converso, il modello non

43 DIST-APRi, MC 265.

44 La soluzione con fondale in marmo rosso ricompare anche in DIST-APRi, MC 265(8), come variante rispetto a quella in marmo giallo MC 265(7) per una tomba a edicola non identificata, ma di ricca composizione.

meno elegante, ma più rigido, e certamente meno costoso, rappresentato dalla tomba Turchetti[45], dove l'unico elemento svettante è l'angelo centrale rispetto a una composizione piatta, inserita entro un fondale scuro, con un fregio continuo di piccole croci chiare all'interno di un decoro a fusarole dorate (fig. 31). Per certi versi i due estremi di un'infinita varietà di soluzioni che si adattano ancora una volta al gusto dei committenti: l'eclettismo in chiave più rigida ("romanica" probabilmente nell'intento di Musso) per i Turchetti, tutta l'esuberanza *flamboyante* della versione con pinnacoli ("gotica" certamente nell'ispirazione) della soluzione per una nicchia identica, ma ridefinita in forma di ogiva con un'ossessiva decorazione di minute crocette gemmate per i Facta[46] (fig. 32), fino al modello intermedio rispetto al monumento isolato delle due soluzioni per i Köffler[47], di cui la seconda mostra in modo interessante l'inserimento entro il colonnato della rigida composizione a cippo con i due cammei dei defunti tenuti assieme dal serto fiorito in bronzo e l'uso della lunetta superiore per inserirvi, probabilmente ad affresco, con effetti *craquelé* per il fondo, l'effigie dell'angelo ad ali spiegate che regge il nastro svolazzante con la scritta «Pax vobis» (fig. 33) e all'austerità delle due soluzioni (sia come disegno tecnico esecutivo, sia come acquerello), tutte firmate, proposte per la tomba della famiglia Remmert, curiosamente disadorna (figg. 34 e 35).

Vale la pena mettere in luce la capacità di Musso di sfruttare appieno le potenzialità della nicchia, offrendo soluzioni di grande impatto scenico anche in assenza del volume garantito dal mausoleo isolato: ne è un emblema indubbio la proposta, non datata e non identificata, ma firmata[48], che vede, entro la nicchia completamente tinta di nero o foderata di marmo nero, forse quello di Miroglio, stagliarsi una piramide di marmo giallo affiancata dai consueti tripodi bronzei con braciere su basamento di gusto variamente classico, cui si giunge al termine di una breve scalinata di marmo grigio, mentre un grande ed elegante angelo del medesimo materiale, ma in bianco, si staglia di fronte allo scuro varco della porta

45 DIST-APRi, MC 241.

46 DIST-APRi, MC 276.

47 DIST-APRi, MC 8.

48 DIST-APRi, MC 265(10). Una versione analoga compare anche nel mausoleo per la famiglia Pansa, MC 11(2).



Fig. 32_[Carlo Musso], bozzetto per la tomba Fagta, non localizzata, s.d. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 276.

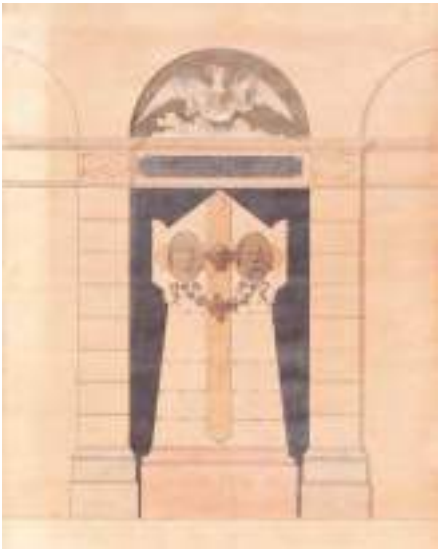


Fig. 33_Carlo Musso, bozzetto per la tomba Koffler, Cimitero Monumentale di Torino, 1892. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 8.





Figg. 34 e 35_Carlo Musso, bozzetti per la tomba Remmert, Cimitero Monumentale di Torino, 1892. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 7.



Fig. 36_Carlo Musso, bozzetto di tomba non identificata, s.d. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 265.



Fig. 37_[Carlo Musso] schizzi con varianti per monumenti funebri isolati, s.d. Matita su carta, MC 267.

d'accesso alla piramide, in forma di croce. Una trina in metallo traforato, di squisita eleganza, definisce sia l'inferriata del varco, sia un *nimbus* attorno alla testa lievemente reclinata dell'angelo, nel quale le sembianze di una delicata fanciulla, richiamano al modello della vestale già indicato a più riprese (fig. 4). Si tratta tra l'altro della trasposizione in nicchia di una soluzione per la quale, sempre nella serie non identificata, esiste la versione in forma di monumento isolato[49], la cui piramide, enfatizzata, è ripresa anche in uno schizzo nella miscellanea, a riprova appunto della capacità di adattare soluzioni analoghe alle condizioni di collocamento e alle disponibilità della committenza (figg. 36 e 37).
Varianti rispetto alla composizione e alla scelta dei materiali in forma di marmi colorati sono rappresentate ancora da una serie di modelli abbastanza stereotipati dove l'angelo regge alternativamente una croce, un lungo ramo di palma, una torcia rovesciata, con o senza il capo velato,

[49] DIST-APRi, MC 265(19).



Figg. 38 e 39_Carlo Musso, bozzetti per la tomba Garesio proposta in 3 varianti, non localizzata, s.d. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 278(1) e 278(2).

appoggiato a un sarcofago[50] o viceversa in cima a una sorta di roccia sormontata dalla croce a ricordare il Golgota[51], certo emblema ancora una volta della capacità di assecondare le inclinazioni della committenza con soluzioni *ad hoc* e proposte "a catalogo" da modificare in modo assolutamente intercambiabile.
Un'ultima declinazione del modello a lapide da nicchia è rappresentata, infine, dalla lapide da muro, nella forma di una composizione anche di ampie dimensioni da addossare lungo il perimetro della cinta di delimitazione delle diverse «ampliazioni» del camposanto. Ne è emblema, giusto per citare un esempio, la tripla soluzione per la tomba Garesio, non datata e non firmata[52], che passa dalla lapide più semplice sormontata dalla croce, con ampio spazio per indicare i nomi e gli estremi dei defunti, alla soluzione più articolata nelle forme di un rigido tempietto classico, sino alla forma della cappella, solo di ridotta aggettanza, con soluzione a sequenza di lapidi entro il sistema di una vera e propria edicola, a emulazione dei mausolei. Ennesima, se vogliamo, opzione per soddisfare anche la differente disponibilità economica della estesa clientela della ditta di Carlo Musso (figg. 38 e 39).

[50] È il caso della soluzione proposta in DIST-APRi, MC 265(22).

[51] Come in DIST-APRi, MC 265(23).

[52] DIST-APRi, MC 278(1) e 278(2).

3. Un leone ai tuoi piedi

Un tema che appare sfruttato con assoluta perizia, pur nascendo da una logica più legata alla vita che alla morte, è quello della presenza di una grande fiera, più precisamente un leone, nella soluzione compositiva di complessi monumentali.
Carlo Musso firma, infatti, nel 1916, alcuni fogli di cartone spesso di colore grigio-verde, sui quali propone a matita grassa con lumeggiature a matita bianca diverse soluzioni per un grande monumento raffigurante un maestoso leone che assume forme di un sempre più insistito plasticismo e che appaiono come la trasposizione definitiva anche delle due proposte in forma di schizzo riportate su fronte e retro del medesimo foglio di carta da spolvero[53] (figg. 40-42). L'esercizio con la complessità della fisiologia del leone, sia a livello di rappresentazione, sia come plastica, è evidente nella presenza di un modello di piccole dimensioni ancora conservato presso la ditta Montanaro[54] (fig. 43), così come dalle due fotografie di una versione di molta maggiore estensione (e basti considerare la relazione proporzionale rispetto al bambino che compare in uno dei due scatti), sempre in gesso, ipotizzata per la tomba Besozzi – una famiglia di noti costruttori, proprietari di diversi palazzi torinesi e committenti di Musso – da realizzarsi a Sangiano, presso Varese[55] (fig. 44). La soluzione, di insistita monumentalità, finale prevede il leone sdraiato ai piedi dell'angelo che si erge al centro della composizione con la mano tesa sia a indicare la via verso la salvezza, sia come monito, confermato dallo sguardo corrucciato, che invita ad arrestarsi di fronte all'avello, sormontato dal busto del capostipite, Giuseppe Besozzi. Le due *maquettes* propongono soluzioni solo in marmo o viceversa in marmo con ornamenti in fusione, compreso ancora il leone, segnando un irrigidimento della composizione rispetto alla soluzione offerta dal primo acquerello, certamente più aerea, con una proposta a cippo, sempre sormontata dal busto, con un grande angelo di aspetto muliebre e atteggiamento pacatamente accogliente, affiancato da due grandi lucerne accese, poi scartata, mentre il leone appare

53 DIST-APRi, MC 145bis.

54 Si ringrazia la ditta Montanaro, ancora in attività, per la cortesia squisita dell'accoglienza e per aver autorizzato la riproduzione del gesso verniciato a gomma-lacca a imitazione del bronzo antico.

55 Tutta la documentazione in DIST-APRi, MC 79.



Fig. 40_Carlo Musso, bozzetto per una scultura raffigurante un leone che sbrana un coccodrillo, marzo 1916. Matita su carta, MC 145bis.



Fig. 41_Carlo Musso, bozzetto per una scultura raffigurante un leone, febbraio 1916. Matita su carta, MC 145bis.





Fig. 42_Carlo Musso, schizzo raffigurante un leone, s.d. Matita su carta, MC 145bis.

Fig. 43_Carlo Musso, modello in gesso dipinto per la realizzazione di un leone, s.d. Collezione Montanaro.





Figg. 44 e 45_Modelli in gesso, fotografati presso la bottega Musso e Papotti, preliminari alla realizzazione della tomba Besozzi nel cimitero di Sangiano, s.d. Negativo b/n su lastra di vetro, MC 79.

confermato nella sua ferina maestosità, che tuttavia la leggiadria della composizione contribuisce a rendere più "domestico", meno minaccioso rispetto alla scelta finale (fig. 45).

Un leone ammansito dalla presenza dell'angelo che si appoggia al suo dorso appare anche nella proposta per la elegante tomba Colombo[56] (fig. 46), già immaginata con stilemi di rigido classicismo, con il sarcofago al centro della composizione e senza leone (fig. 47), e poi viceversa ripensata

[56] DIST-APRi, MC 9.





Fig. 46_[Carlo Musso], bozzetto per la tomba Besozzi, cimitero di Sangiano, s.d. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 79.

Fig. 47_[Carlo Musso], bozzetto per la tomba Colombo nel cimitero monumentale di Torino, 1892. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 9.

integralmente attorno a due ipotesi: una più ieratica nella quale l'angelo, graziosamente pensoso e con la lunga tromba appoggiata alla gamba[57], siede sul ricco sarcofago e poggia i piedi sul leone ammansito, poi effettivamente realizzata, (fig. 48) e una solo ipotizzata in cui il medesimo angelo "calpesta" il leone e si appoggia al medesimo sarcofago ampiamente decorato (fig. 49). In tutte le soluzioni il leone è al centro, come fulcro della composizione, e come confermato anche da un bello scatto fotografico di bottega in cui i tre protagonisti dell'atelier posano verosimilmente di fronte al modello in gesso brunito che dovrà poi comparire nella soluzione definitiva[58] (fig. 2 p. 17).

[57] Un dettaglio del solo angelo, con la tromba appoggiata e il leone ai piedi si ritrova, non identificato, anche nella miscellanea, in DIST-APRi, MC 267(19).

[58] DIST-APRi, MC 386.



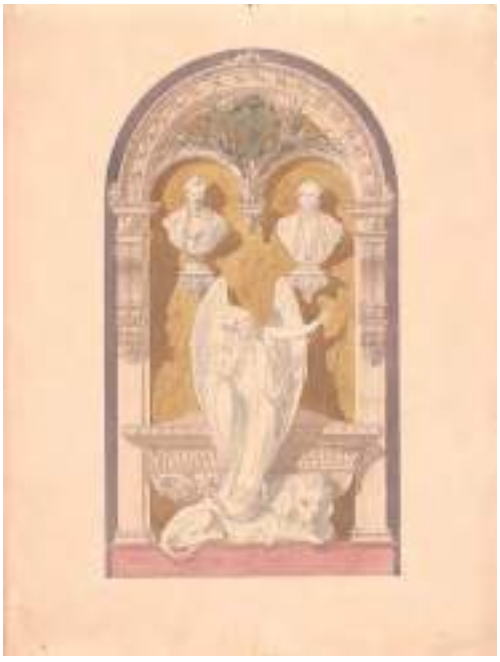


Fig. 48_Modello in gesso, fotografato presso la bottega Musso e Papotti, preliminare alla realizzazione della tomba Colombo nel cimitero monumentale di Torino, 1892. Positivo b/n su carta all'albumina montato su cartone, MC 9.

Fig. 49_[Carlo Musso], bozzetto per la tomba Colombo nel cimitero monumentale di Torino, 1892. Matita, inchiostro e acquerello su carta, MC 9.

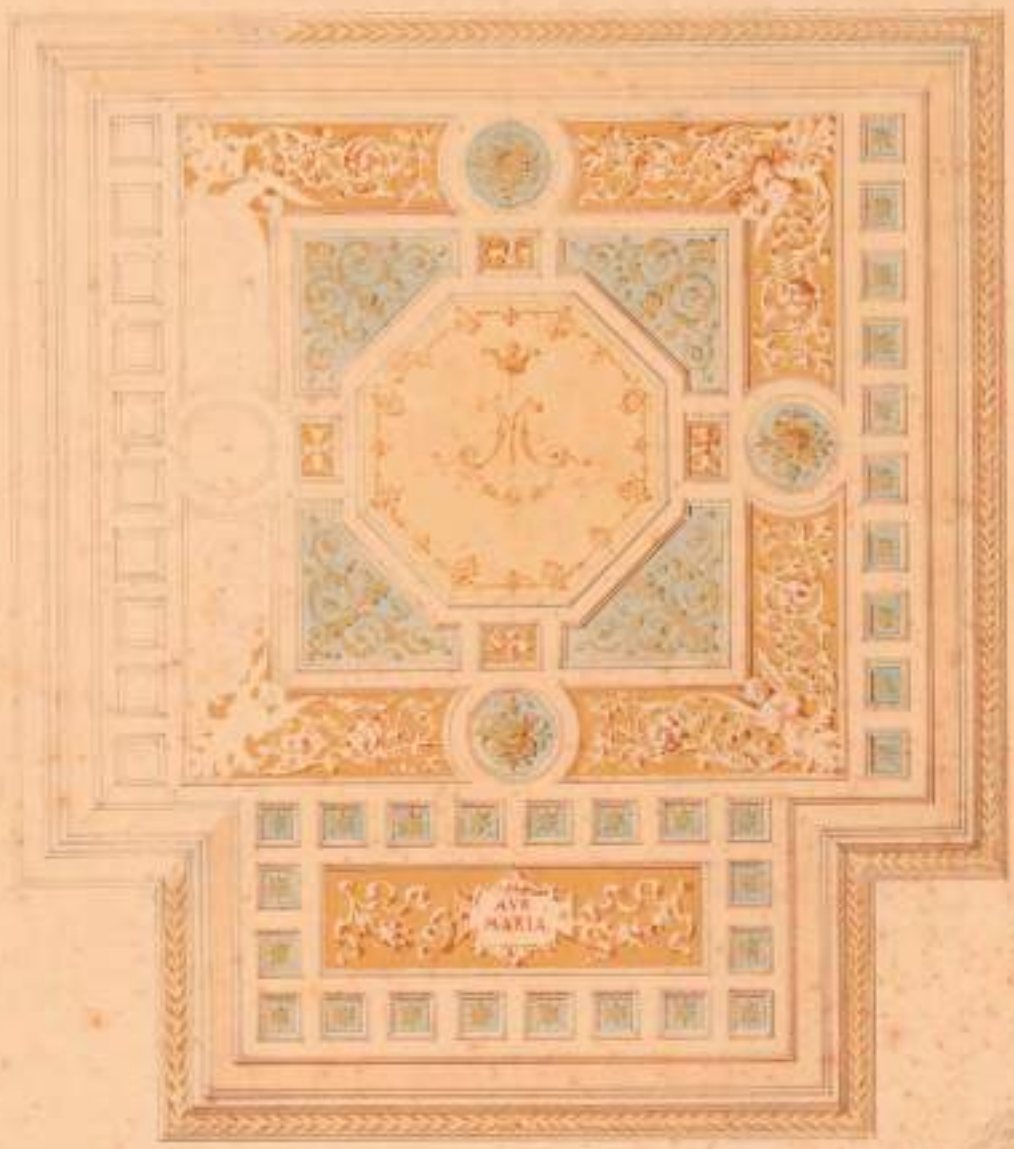
Ancora un leone ammansito, quasi sonnacchioso, contraddistingue la soluzione per un cippo a muro, non identificato, nella miscellanea[59], confermando la rilevanza del motivo e la possibilità di adattarlo, in forme meno monumentali, anche in tombe immaginate per spazi più ridotti (fig. 50). Vi prevale in questo caso la dimensione quasi domestica: la fiera è assimilabile a un animale da compagnia, non dissimile dai cani alla base dei *gisants* diffusi sin dal tardo medioevo e resi celeberrimi dal cagnolino che volge il muso a guardare la sua padrona dormiente del sepolcro di Ilaria del Carretto di Jacopo della Quercia nel duomo di Lucca.
Ancora una volta Carlo Musso si dimostra maestro nel mediare tra la richiesta di fasto, di prestigio, anche richiamata dall'imponenza della fiera

59 DIST-APRi, MC 267(3).



Fig. 50_[Carlo Musso], schizzo per un cippo funerario a parete con leone, non identificato, s.d. Matita su carta da lucido, MC 267(3).

leonina, e la struttura sempre più borghese della propria committenza, interessata a una dimensione più intimista e quotidiana. Il "*prêt-à-porter*" funerario dell'atelier dei Musso è pronto – ancora una volta – ad assecondarne gusto ed esigenze.


AVE
MARIA

«[...] a maggior gloria della Religione»: modelli e disegni per l'architettura sacra tra le carte di Carlo Musso

Elena Gianasso

«Osservo come l'architettura religiosa in questi ultimi tempi possa esplicarsi in migliori condizioni che non l'architettura civile; questa che in altri tempi ebbe importanza non troppo inferiore alla prima, ora è caduta per la massima parte in mano di speculatori che non si preoccupano certo del valore artistico delle loro opere, come purtroppo si può constatare a Torino. Per le chiese non avvenne così. Sovente è un sacerdote intelligente e pio che si fa iniziatore della costituzione di una nuova chiesa; egli si affida a un architetto il cui nome quanto più è eminente nel campo dell'arte, tanto più stimola lo zelo dei fedeli per concorrere nelle oblazioni: la preoccupazione artistica c'è veramente, anzi direi che viene subito dopo le ragioni della fede. Ed è per questo motivo che nelle costruzioni religiose non vediamo certe brutture delle costruzioni civili»[1].

Il commento di Eugenio Olivero in chiusura di un articolo comparso tra le pagine della rivista dell'Esposizione di Arte Sacra allestita a Torino nel 1898 sintetizza bene i principi fondamentali sottesi alla costruzione delle nuove chiese che, nel lungo Ottocento, oltre a lasciare segni del diffondersi dell'Eclettismo, si pongono come valorizzazione ricercata, attenta e voluta dell'architettura sacra in un periodo complesso e difficile per la cultura cattolica ed ecclesiastica italiana. La storiografia ha, infatti, già più volte sottolineato come la seconda metà del XIX secolo sia caratterizzata da una progressiva decadenza del cattolicesimo, causata

[1] Eugenio Olivero, *L'architettura religiosa in Piemonte nel secolo XIX*, in «Esposizione italiana 1898. Arte sacra. Missioni cattoliche. Centenari religiosi», n. 27, 1898, p. 211.

forse dall'accentramento dottrinale successivo al Concilio Vaticano I, dai condizionamenti della cultura ecclesiastica su quella cattolica, dalle imposizioni del cattolicesimo intransigente su quello più liberale[2], ragioni molteplici cui la Chiesa cerca di rispondere anche innalzando fabbricati grandiosi e sontuosi.

La raccolta completa dei numeri della rivista dell'Esposizione di Arte Sacra compare nella biblioteca dell'impresa decorativa dei *Fratelli Musso e Papotti*, poi di Carlo Musso, un raro esempio documentario del sapere di una ditta di decorazione, ora conservata presso la Biblioteca di Storia e analisi dell'architettura e degli insediamenti del Politecnico di Torino. In più di centocinquanta titoli si riconoscono un largo numero di repertori, spesso accompagnati da testo a stampa, che presentano innumerevoli soluzioni alternative per composizioni «religiose» e «civili» che si possono leggere in relazione al materiale documentario dell'archivio Musso Clemente, patrimonio degli Archivi professionali e della ricerca del Dipartimento Interateneo di Scienze Progetto e Politiche del Territorio (DIST-APRi) dello stesso Politecnico[3]. Le pubblicazioni di carattere religioso e le raccolte di architettura e scultura sacra presenti nella collezione libraria sono molto da studiare; analogamente, i fogli, i volumi e le fotografie che restituiscono l'impegno della ditta nello stesso ambito, perlopiù ornati in stucco e statuaria, presenti nel fondo archivistico sono ancora in larga parte inediti. È un'indagine aperta, qui solo introdotta per valorizzare il patrimonio documentario e librario di ateneo.

Le commesse all'interno di cantieri di «architettura religiosa» affidate a Carlo Musso (1863-1935), prima come co-titolare dell'impresa decorativa dei *Fratelli Musso e Papotti* e poi come unico titolare della ditta,

[2] Giuseppe Tuninetti, *Cultura e gruppi cattolici*, in Umberto Levra (a cura di), *Storia di Torino. 7. Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, Einaudi, Torino 2001, p. 181.

[3] Sulla vicenda che ha impegnato Carlo Musso e per un confronto con il relativo patrimonio archivistico e librario si veda Enrica Bodrato, Antonella Perin, Costanza Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso Clemente 1886-1974*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2011. Si confrontino pure Antonella Perin, *Una bottega di decorazione a Torino tra '800 e '900*, in Loretta Mozzoni, Stefano Santini (a cura di), *Architettura dell'Eclettismo. Ornamento e decorazione nell'architettura*, Liguori, Napoli 2014, pp. 113-150 e, per un raffronto con Placido Mossello, si ricorda qui soltanto Giulia Beltramo, Enrica Bodrato, Chiara Devoti (a cura di), *Placido Mossello. Progetti di decorazione*, (APRi in Mostra / 1), Politecnico di Torino, Torino 2023.

restituiscono un impegno molto misurato, soprattutto se confrontato con gli innumerevoli incarichi «civili» e se considerato con lo stretto riferimento all'attività in chiese e cappelle di proprietà della diocesi o di ordini religiosi. Il numero di opere eseguite aumenta se si annoverano pure le architetture funerarie, una lunga serie di tombe e di apparati cimiteriali che trovano un confronto nei tanti regesti tematici nella libreria della ditta, commissionati anche dagli stessi proprietari delle fabbriche civili, in un *continuum* della relazione tra committenti e progettisti[4].

Seguendo l'ordinamento archivistico allo stato dell'inventario edito nel volume a stampa del 2011[5], con il solo riferimento all'impegno in beni della Chiesa o di ordini religiosi e ai disegni allora riconosciuti, il fondo Carlo Musso conserva gli elaborati per i gruppi scultorei della via Crucis di Montà d'Alba[6], per l'altare della chiesa di San Dalmazzo a Torino[7], per il soffitto per la parrocchiale di Piobesi Torinese[8] elencati tra le carte della *Ditta Fratelli Musso e Papotti* (1886-1908).

Nella successiva serie *Progetti* della *Ditta Carlo Musso* (1886-1935) è citato il solo progetto della lanterna e della cupola del santuario *Regina Pacis* di Fontanelle a Boves[9], un cantiere che, tuttavia, introduce a fasi successive dell'attività dell'impresa. Si aggiungono, nel regesto del 2011, i fogli non datati o di soggetto ancora da riconoscere tra cui una statua dedicata alla Madonna[10] o un «progetto di edificio religioso» intitolato «Studio [Arnaldo] Ricci [Riccio] [Giuseppe] Velati [Bellini]»[11]. La ricerca condotta nell'ambito del presente lavoro ha consentito di distinguere alcuni disegni e fotografie che ritraggono la chiesa del complesso dell'Istituto

4 Si veda il contributo di Chiara Devoti in questo stesso volume.

5 E. Bodrato, A. Perin, C. Roggero (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura* cit.

6 DIST-APRi, MC 29 e relativi documenti, DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, f.12. Si veda la scheda di Giosuè Bronzino in questo stesso volume.

7 DIST-APRi, MC 61.

8 DIST-APRi, MC 78. Tra i *Repertori*, nel fondo della *Ditta Carlo Musso*, sono anche due tavole a stampa che riproducono l'altare laterale della stessa chiesa (DIST-APRi, MC, 454).

9 DIST-APRi, MC 232.

10 DIST-APRi, MC 273.

11 DIST-APRi, MC 318.

Sacra Famiglia di Savigliano[12] e la statua della Madonna della Rivassola di Cuorgnè[13].
Si delinea un quadro che, lasciando scorrere schizzi, piante, prospetti, sezioni, dettagli e fotografie, evidenzia subito la rete professionale di una ditta che, è noto, trova le sue basi nella relazione di Secondo e Carlo Musso con Placido Mossello, il celebre artista di cui i due fratelli sposano le figlie Romana e Luigia nel 1886, segnando l'avvio di una attività strutturata poi estesa alla collaborazione con Francesco Papotti, di origini modenesi. Il primo sodalizio è sciolto nel 1908, all'indomani della scomparsa di Secondo nel 1901 e a causa dell'aggravarsi delle condizioni di salute di Francesco Papotti, e sostituito dalla «Carlo Musso», aperta fino a un anno dopo la scomparsa di Carlo (1908-1936). Sono note ormai conosciute che, però, è qui corretto ricordare in confronto agli incarichi nei cantieri di edilizia sacra che, per quanto riconosciuto allo stato attuale delle ricerche, appaiono in numero misurato ma sono costanti, specchio fedele della storia della Chiesa e dei suoi eventi, anche fino a quando Carlo ha più di settant'anni e la direzione è già affidata, dal 1928, a Giovanni Clemente, entrato a far parte dell'industria artistica nel 1906.
Evidente, come per l'edilizia civile, è l'importanza delle relazioni intessute nel primo periodo di lavoro, quando i fratelli Musso sono da poco introdotti nella società civile e tecnica da Mossello. Si riconoscono alcuni lavori eseguiti nell'ambito dei cantieri coordinati dagli stessi progettisti con cui collaborano per l'edilizia civile, del calibro di Carlo Ceppi, ma anche professionisti quali Stefano Molli o il meno noto don Giovanni Battista Cravesana, un religioso impegnato in architettura che, nell'Ottocento, ripropone la passata figura del sacerdote tecnico.
All'interno degli spazi ecclesiali, la decorazione realizzata dalla ditta risente della formazione di Carlo Musso che, dal 1878 al 1882, è allievo della Reale Accademia Albertina di Belle Arti di Torino. Nel corpo insegnante di quegli anni figurano i nomi di Andrea Gastaldi professore di *Pittura*, Odoardo Tabacchi di *Scultura*, Enrico Gamba di *Disegno di figura*, Giuseppe Desclos di *Ornato*, Angelo Moja di *Prospettiva e architettura elementare* e, poi, Crescentino Caselli di *Architettura*. Presidente dell'istituto è il conte Marcello Panissera di Veglio che, in occasione

[12] DIST-APRi, MC 72, 78, 300.

[13] DIST-APRi, MC 72 (fotografie).

dell'apertura delle cerimonie di consegna di premi e riconoscimenti, sottolinea l'importanza della copia da modello, nonché la difficoltà dello stesso esercizio dal vero. In architettura si evidenzia, quindi, la necessità di lavorare con un approccio diretto al costruito, base del «metodo storico» ottocentesco[14], utile a riconoscere il linguaggio architettonico adottato del passato e per creare nuove composizioni seguendo quella "fantasia creatrice" che la critica individua come «condizione sufficiente perché l'operazione eclettica avesse compimento nell'opera d'arte»[15].
Protagonista indiscusso delle carte è il cosiddetto «progetto di decorazione», nel significato attribuito a una locuzione che, dal tardo XIX secolo ai primi decenni del Novecento, apre a un dibattito tra decorazione e ornato, arte decorativa e produzione industriale, che discute la decorazione, nel significato latino di ciò che si addice al fabbricato, e l'ornato, espressione del gusto, dell'architettura sacra[16]. Nei progetti, o anche direttamente in cantiere, la scelta dei modelli deriva dalla consultazione delle opere a stampa che, nella raccolta bibliografica dell'impresa, riproducono soggetti sacri in titoli di taglio più generico, riviste d'arte e d'architettura allora di diffusione oppure in pubblicazioni che analizzano singoli periodi storici o specifiche tecniche di realizzazione.
Suggestioni 'sacre' sono offerte a Carlo Musso dal suo patrimonio librario che, della letteratura artistica francese include il volume di *Fragments d'Architetcture Antique d'après les relevés & restaurations des anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, nell'edizione non datata della Librairie genérale de l'architecture et dessins Charles Schmid che mostra il duomo di Orvieto, il campanile della cattedrale di Firenze e, pure, gli appartamenti vaticani; *La peinture décorative en France du XIe siécle au XVIe siécle* di Paul Gélis-Didot e Henry Laffillée restituisce, poi,

[14] Rosa Tamborrino, *Boito, Viollet-le-Duc e il 'metodo storico',* in Guido Zucconi, Tiziana Serena (a cura di), *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia 2002, pp. 23-36.

[15] Roberto Gabetti, *Eclettismo*, in *Dizionario enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, diretto da Paolo Portoghesi, vol. II, Istituto Editoriale Romano, Roma 1968, p. 211.

[16] Sul tema si ricorda qui la tesi di dottorato di ricerca che ha sistematizzato, per la prima volta, il tema con riferimento al *milieu* culturale torinese: Elena Gianasso, *Il «progetto di decorazione» nella cultura post-unitaria. Architetti e maestranze a Torino*, Politecnico di Torino, Dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni architettonici e ambientali, tutor prof. Costanza Roggero, XVI ciclo (2001-2003).

dipinti di cripte e chiese del medioevo di Francia e l'*Album du Musée de sculpture comparée*, uno dei tomi editi da Paul Frantz Julien Marcou al volgere del Novecento, espone ancora opere medievali. Le edizioni in tedesco privilegiano anche altri periodi e culture storico-artistiche: ne sono esempio *Die baukunst spaniens* di Max Junghandel, con riproduzioni della moschea di Cordoba, l'Alhambra di Granada, la sinagoga di Santa Maria la Blanca di Toledo, o le raccolte che si riferiscono agli scritti di Jakob Burckhardt sul Rinascimento o, ancora, i tre volumi di *Barock und Rococò ornamente deutschlands* di Robert Dohme e Cornelius Gurlitt, nelle due edizioni degli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo (fig. 1).
La ricca pubblicistica italiana consultata dallo stuccatore comprende opere che testimoniano il suo conoscere la cultura di Camillo Boito, di cui possiede la raccolta completa di *Ornamenti di tutti gli stili classificati*

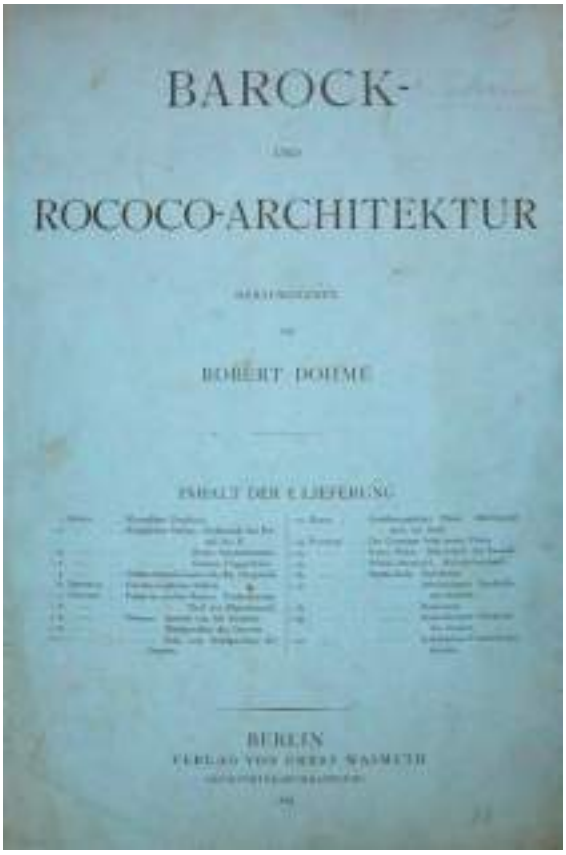


Fig. 1_Robert Dohme, *Barock und Rococo Architektur*, Verlag von Ernst Wasmuth, Berlino 1884.

in ordine storico[17] e i numeri della rivista «*Arte italiana decorativa e industriale*», dal 1891 al 1909. Si conferma, quindi, il richiamo al linguaggio del romanico e del gotico, che Carlo Musso declina nei suoi cantieri di fine Ottocento, a Torino o nel cuneese. Non manca il ricercato confronto con la cultura artistica del Rinascimento, del Seicento e del Settecento locale, in un progressivo prefigurarsi, attraverso i libri, di un quadro allargato delle discipline storiche per l'arte che, in quegli stessi anni, si stavano tratteggiando. Esempli di architettura sacra si leggono nelle tavole numerate, edite da Bestetti e Tuminelli a Milano nel 1911, che restituiscono le inquadrature di Romualdo Moscioni e Giacomo Brogi degli stucchi siciliani di Giacomo Serpotta (1656-1732) che mostrano dettagli preziosi e raffinati per gli interni barocchi. Le pregevoli fotografie Alinari diffuse quattro anni più tardi (1915) da Arduino Colasanti, pubblicate dai medesimi editori in *Volte e soffitti italiani* rendono chiese di Palermo, Firenze, Roma, Napoli, Mantova, Venezia, Genova, in un succedersi di scatti che diventano modelli per nuovi calchi.
È la fotografia ad essere assunta a strumento di ricerca artistica, modello e oggetto di studio già proprio del metodo didattico scelto dalle scuole accademiche di Plastica ornamentale, Scultura, Ornato, Architettura. Non è forse un caso che gli anni in cui Carlo Musso studia presso l'Accademia Albertina torinese siano i primi anni in cui il corpo docente chiede ai fotografi di volgere l'obiettivo verso soggetti che, poi, diventano temi per l'esercizio della copia dal vero. La pratica della fotografia, peraltro, nel secondo Ottocento diventa sempre più frequente, anche con il diffondersi delle nuove tecniche a stampa su carta. I *Fratelli Musso e Papotti* raccolgono e ritraggono scatti fotografici, in parte certo di mano del fotografo di famiglia Secondo, che documentano architetture e ornati – come recita molta letteratura coeva - *di tutte le epoche* e *di tutti gli stili*, intendendo «stile» nel significato di «modo»[18] di comporre caratteristico di ciascun edificio. Seguendo un *iter* di ricerca ancora da molto percorrere

[17] Camillo Boito, *Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico. Trecentotre tavole incise dai migliori xilografi ad uso degli artisti, delle scuole di disegno e degli istituti tecnici*, Hoepli, Milano 1881.

[18] «Stile, figuratam. e nel senso letterario dicesi per Qualità e Modo di comporre [...] e pure dicesi per il il modo particolare che tiene un pittore nel dipingere» (Giuseppe Rigutini, Pietro Fanfani, *Vicabolario parlato della lingua italiana*, Tipografia Cenniniana, Firenze 1875, pp. 1506-1507).

per l'archivio Musso Clemente, le *Fotografie* del fondo *Ditta Carlo Musso* comprendono, restando nell'ambito delle architetture sacre, gli scatti di alcune chiese di Genova[19], di Firenze[20], di Lucca[21], la certosa di Pavia[22], la basilica di San Marco a Venezia[23], nonché diverse istantanee di soggetto religioso dipinto, tra cui spicca la Cappella Sistina[24]; sono presenti, come ovvio, le stampe montate su cartone di chiese piemontesi, dalla basilica di Superga[25] (poi oggetto di intervento) alla chiesa di Santa Chiara in Bra[26] al santuario torinese di Sant'Antonio da Padova[27].
I cantieri sacri in cui documenti e disegni permetto di riconoscere l'impegno di Carlo Musso sono distribuiti, almeno allo stato attuale delle ricerche, tra Torino e il cuneese, con un distinguersi di lavori di nuova costruzione e completamento, talvolta di riparazione e integrazione. La scelta è, qui, di restare nell'ambito dei disegni già riconosciuti, indagati in relazione alle sole carte di cantiere e, talvolta, ai progetti architettonici, demandando ad approfondimenti successivi temi quali la relazione tra progettisti ed esecutori o altro che è opportuno indagare con operazioni attente non solo a privilegiare le carte dell'archivio Musso Clemente, ora centrale. Nelle commesse per ornare il costruito, i motivi scelti si leggono come specchio della cultura architettonica e artistica di un Eclettismo che a lungo predilige la rilettura del linguaggio medievale per l'edilizia religiosa. Tuttavia, forme e composizioni prodotte dalla ditta non dimenticano di riprendere soluzioni cinquecentesche e, soprattutto, seicentesche e settecentesche, fino a rendere la *Fratelli Musso e Papotti* poi *Carlo Musso*, una delle imprese decorative che concorrono alla riscoperta e alla valorizzazione del Barocco, a lungo condannato dalla cultura ottocentesca.
A Torino, dove gli interventi si leggono nell'ambito dell'incremento del numero di nuove chiese costruite durante l'opera pastorale dell'arcivescovo

19 DIST-APRi, MC 502.
20 DIST-APRi, MC 511.
21 DIST-APRi, MC 577.
22 DIST-APRi, MC 536.
23 DIST-APRi, MC 360.
24 DIST-APRi, MC 547.
25 DIST-APRi, MC 521.
26 DIST-APRi, MC 531.
27 DIST-APRi, MC 558.



Fig. 2_Carlo Ceppi, *Sezione della chiesa del Sacro Cuore di Maria a Torino*, 20 aprile 1889. China e matita su carta, ASCT, *Progetti edilizi*, 1889/169. Su gentile concessione dell'Archivio Storico della Città di Torino.

Lorenzo Gastaldi (1871-1883)[28], i *Fratelli Musso e Papotti* si dimostrano capaci di rispondere alle richieste di progettisti che sono a servizio della diocesi, della Municipalità, di ordini religiosi. Ne è esempio l'attività svolta all'interno della chiesa del Sacro Cuore di Maria, in regione San Salvario, tra le vie Pallamaglio (oggi via Oddino Morgari), dei Fiori (via Belfiore) e Federico Campana. Il progetto architettonico è consegnato a

[28] L'arcivescovo Gastaldi, a Torino, ritiene che la rilettura del linguaggio architettonico del romanico e del gotico esprima meglio l'architettura cristiana, ma amnette anche la ripresa dei canoni classici se il costruttore è uomo di fede (*Prescrizioni per le chiese*, in *Appendice B. Regole per le chiese e loro suppellettili*, in Tomaso Chiuso, *La Chiesa in Piemonte dal 1797 ai giorni nostri*, vol. V, Arneodo, Torino s.d. [ma 1904].

Palazzo di Città nel 1889[29]. Innalzata declinando la cultura architettonica del neogotico, su disegno dell'architetto Carlo Ceppi e con un cantiere affidato all'ingegnere Stefano Molli negli anni Novanta dell'Ottocento, la chiesa è oggetto di un intervento commissionato alla ditta *Fratelli Musso e Papotti* che interessa la decorazione interna dello spazio (fig. 2). I lavori della ditta, pari a circa diecimila lire, iniziano nell'agosto del 1896 e terminano a metà dell'anno successivo. All'indomani del completamento delle strutture principali, l'impresa è impegnata a corredare di ornati le cappelle laterali, a posare i capitelli dei pilastri e i rosoni del matroneo e, ancora, a completare la calotta interna della cupola con fondi di lampada a pigna e conchiglie[30].
Sul finire del secolo, l'*Esposizione di Arte Sacra* del 1898 diventa motivo per la sistemazione delle chiese e delle fabbriche sacre nel torinese: in questo contesto si collocano, probabilmente, i lavori alla Basilica di Superga[31], l'impegno per la parrocchiale di Cavoretto dove, con un accordo con il vicario don Filippo dell'ottobre 1896, l'impresa fornisce gli stucchi per l'ancona dell'altare maggiore, per due capitelli d'angolo e per completare il cornicione con intagli che ripetono la composizione esistente[32]. Nello stesso periodo la ditta è a Savigliano a servizio delle suore dell'Istituto della Sacra Famiglia, un cantiere che prosegue nel 1897[33], anno in cui i decoratori affidano le pitture del soffitto e delle pareti dell'Istituto femminile (torinese) ai pittori Giovanni Battista Beroggio, sposo di Teresa Musso sorella di Carlo, e Barberis, con cui hanno una collaborazione consolidata; per lo stesso spazio sacro, i Fratelli Musso e Papotti eseguono un «altare in marmo con dorature»[34]. L'impegnativo e proficuo 1897 chiede all'impresa di occuparsi della tinteggiatura della chiesa del Collegio Rosmini[35]. La sequenza delle note di pagamento coeve prosegue ancora con le commesse

[29] Archivio Storico della Città di Torino, d'ora in poi ASCT, *Progetti edilizi*, 1889/169.

[30] DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, f. 1. Il pagamento è chiuso nel novembre del 1900, già dopo la consacrazione della chiesa.

[31] DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, f. 60.

[32] *Ibid*., f. 13.

[33] Si veda la scheda dedicata in questo stesso volume.

[34] DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, f. 14.

[35] *Ivi*.

al marmista Antonio Quirico, con cui gli stuccatori lavorano a Savigliano e collaborano per diversi monumenti e apparati sepolcrali[36].
Il 15 maggio 1898, quando è in corso la grande manifestazione torinese di fine secolo, i Fratelli Musso sono chiamati a occuparsi della «riparazione al soffitto»[37] della parrocchiale di Piobesi dove, come documentato da una stampa in bianco e nero pubblicata per i tipi del noto editore Andrea Charvet, realizzano una decorazione a cassettoni su «disegno dell'ingegnere D. Cravesana»[38] (fig. 3). L'intervento si colloca nell'ambito del cantiere, aperto negli anni Ottanta dell'Ottocento, coordinato da Giovanni Battista Cravesana, il prete e teologo formato alla Regia Scuola di applicazione per gli ingegneri in Torino, che firma le parrocchiali di Piobesi, Cambiano e La Cassa[39]. Ingegnere laureato nel 1869, formato alla scuola di Carlo Promis, è noto per la sua capacità di coniugare tecnica e teologia in soluzioni progettuali che interpretano la concezione profonda di quell'*arte sacra* che l'Esposizione stava celebrando. Il tecnico religioso segue la parrocchiale di Piobesi dal 1889 al 1892, proponendo una soluzione non dissimile da quella attuata nella torinese chiesa dei Santi Angeli Custodi, di cui era parroco, innalzata da Giuseppe Tonta e in cui, poi, è chiamata a lavorare l'impresa decorativa.
La chiesa di Piobesi, consacrata l'otto settembre 1892 e intitolata alla Natività di Maria Vergine, è impostata su una pianta a croce latina, con transetto profondo e presbiterio introdotto da una grande arcata che separa la navata centrale dallo spazio presbiteriale, pure preceduto dal proseguimento delle due navate laterali. Ne deriva una ampia croce che si legge nel disegno del soffitto a cassettoni, copertura piana che evoca le basiliche cristiane di primo impianto, risolto con una soluzione decorativa che, almeno dal confronto con il libro mastro, i *Fratelli Musso e Papotti* sembrano unicamente invitati a completare. Tuttavia, è giusto ricordare che l'edificio, esito di un lungo dibattito cittadino, sembra essere stato progettato in una prima soluzione vicina alla cultura neomedievale, poi modificata e

36 DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, f. 24.

37 *Ibid*., f. 69.

38 DIST-APRi, MC 78.

39 Si veda Walter Canavesio, *Architettura come arte sacra. Nota su Giovanni Battista Cravesana (1846-1915)*, in «Studi Piemontesi», XXIII, 2, 1994, pp. 407-416.

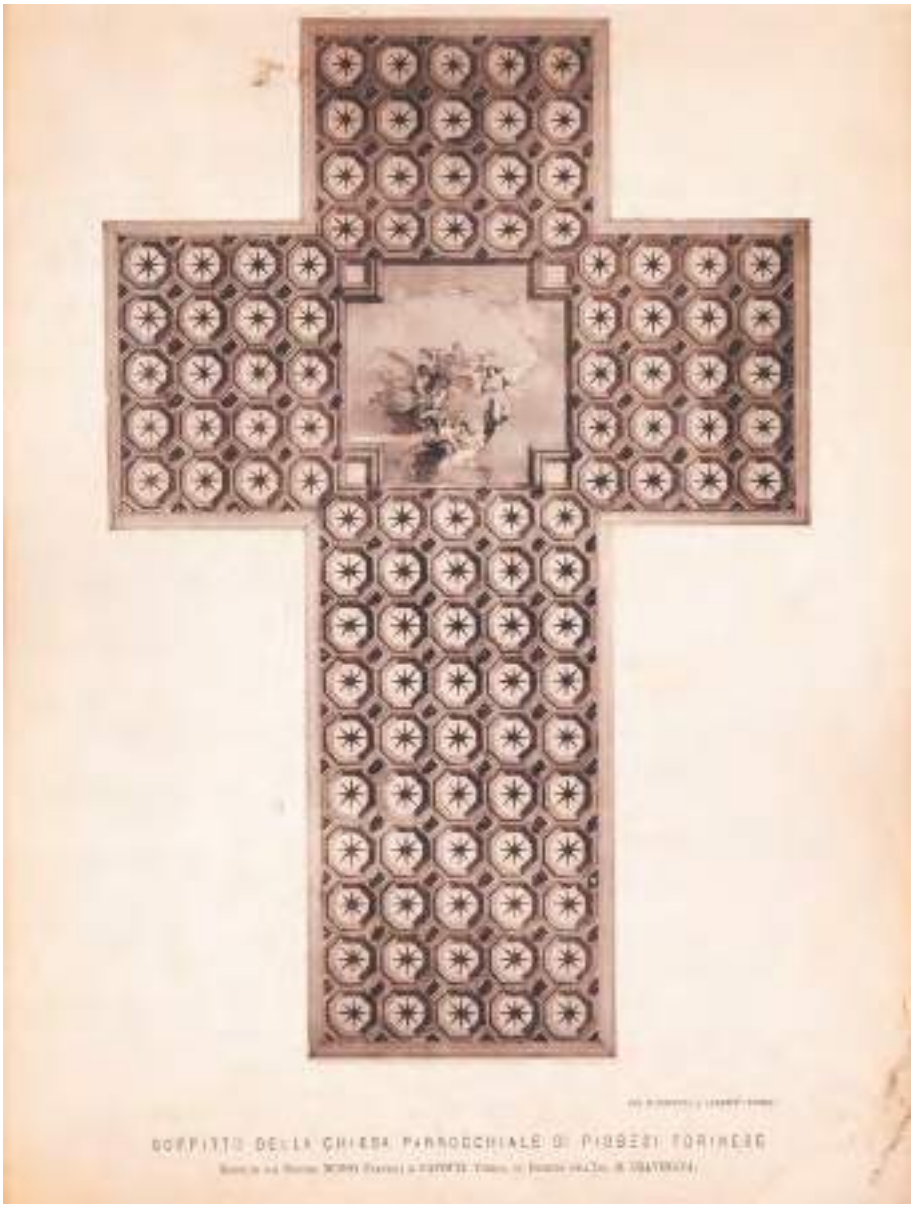


Fig. 3_[Ditta Carlo Musso in collaborazione con ing. Giovanni Battista Cravesana], *Soffitto della chiesa parrocchiale di Piobesi Torinese eseguito dai signori Musso fratelli e Papotti, Torino*, su disegno dell'Ing. D. [ma G.B.] Cravesana, A. Charvet, Torino s.d. Tavola a stampa su carta, MC 78.

integrata da nuove scelte[40]. La soluzione decorativa, definita da cassettoni ottagonali con una stella a otto punte al centro, pare una semplificazione del motivo scelto solo l'anno precedente a Savigliano, per le suore dell'Istituto della Sacra Famiglia[41]. A Piobesi, il motivo copre il soffitto di tutta la chiesa, per interrompersi solo al centro dove è collocato un tondo che illustra un soggetto sacro dipinto in gloria, in un abbozzo poi modificato.
Il disegno, che deriva da studi geometrici e poi da ornati che compaiono anche tra le pagine di Alfredo Melani, non dimentica suggestioni che derivano dall'Esposizione. Al termine della grande mostra, tra ottobre 1898 e marzo 1899, la ditta prosegue il proprio impegno a servizio delle congregazioni religiose seguendo le Piccole Suore dei Poveri nell'Ospizio Tesoriera a Torino, non lontano dallo stradone di Francia, dove sono forniti due capitelli, una lunga balaustrata in cemento e tre statue intitolate a San Giuseppe, la Vergine e Sant'Agostino[42]. Agli ultimi anni del XIX secolo si data pure parte del cantiere della Via Crucis del Santuario dei Piloni a Montà d'Alba[43], dove la commessa è eredità riconosciuta della famiglia Mossello e, sul tema, una stazione della Via Crucis realizzata al Sacro Monte di Belmonte (1899)[44], nel torinese.
Il 26 aprile 1899 i *Fratelli Musso e Papotti* ricevono un pagamento di 30 lire per «restauri agli stucchi nel soffitto e pareti di una cappella antica» dalla Regia Scuola di applicazione per gli ingegneri in Torino: sono i lavori di sistemazione degli ornati della cappella situata nel padiglione nord-ovest del Castello del Valentino, sede della scuola di ingegneria torinese, di impianto seicentesco e poi oggetto di interventi di sistemazione tra i primi anni della Restaurazione e i decenni centrali dell'Ottocento[45].

[40] Michele Tamagnone, *Piobesi nei dodici secoli della sua storia*, Piobesi 1985 e *Piobesi e le sue chiese*, in «Eco parrocchiale di Piobesi torinese», 9. 1992 riportati in W. Canavesio, *Architettura come arte sacra* cit., pp. 415-416.

[41] DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, f. 80. Sul cantiere dei Musso e Papotti si veda il contributo dedicato in questo stesso volume.

[42] DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, f. 85.

[43] *Ibid*., f. 12 e, per i lavori di inizio Novecento, DIST-APRi, Copialettere MC 361, f. 82.

[44] DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, f. 85.

[45] *Ibid*., f. 97. Sui lavori dei Musso e Papotti sulla cappella del Valentino si veda il contributo di Maria Vittoria Cattaneo in questo volume; sui cantieri ottocenteschi, anche Elena Gianasso, *Per l'immagine dello Stato. Sperimentazioni neobarocche a Torino. Castello del Valentino e Palazzo Carignano*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2018.

Con l'inizio del nuovo secolo, seguendo il *fil rouge* offerto dalla linea del tempo, sembra ripetersi la stessa sequenza: l'impresa lavora a nuove realizzazioni, a integrazioni e completamenti, intensificando il proprio impegno all'approssimarsi dell'*Esposizione internazionale delle Industrie e del Lavoro*, allestita nel 1911 al Parco del Valentino di Torino. Nel 1906 sono nella parrocchia dei Santi Angeli Custodi dove realizzano la decorazione della cupola su progetto dell'ingegner Giovanni Massoglia, si occupano delle necessarie riparazioni in stucco ed eseguono un fregio per il nuovo battistero[46].
Gli stucchi, in questi anni, rimangono la produzione prevalente, ma non mancano le commesse per sagome in pietra artificiale o altro materiale. È il caso dei lavori nella chiesa di San Domenico a Torino, lavori a lungo indagati e molto dibattuti dalla critica, che si collocano nell'ambito del cantiere aperto nel 1906, illustrato da Ferdinando Rondolino e Riccardo Brayda nella monografia *La chiesa di S. Domenico in Torino*[47]. In questo contesto, e in relazione con Brayda, si colloca l'intervento dei *Fratelli Musso e Papotti* che, tra aprile e dicembre 1907, sono invitati a fornire materiale decorativo. Una pagina dei brogliacci, intitolata «Ditta Paolo Pellegrini. Impresa di capimastri», restituisce la fornitura e la lavorazione di «modelli e forme di mattoni antichi» per la chiesa e per il convento. Il cantiere si colloca nell'ambito del ripristino della chiesa medievale, commentato già da una guida della città del 1928 come chiesa «camuffata dagli architetti barocchi» che «danni ancor peggiori ebbe a subire da un disgraziato restauro. Finalmente i pazienti assaggi, gli studi amorosamente condotti dal Brayda ritornarono al sacro edificio il suo primitivo aspetto»[48]. Il documento rende la realizzazione di nove modelli di mattoni antichi «conformi alle prescrizioni forniteci dal Sig. Durando», di altre cinque forme realizzate a fronte di un calco eseguito all'interno della chiesa «dietro ordine del Comm.re Ing.re Brayda», altre tre forme e relativi modelli per «mattoni curvi armati». L'elenco di materiale fornito prosegue ricordando che, nel settembre 1907, l'industria artistica si reca a

[46] DIST-APRi, MC, 361d, 424.

[47] Ferdinando Rondolino, Riccardo Brayda, *La chiesa di S. Domenico in Torino. Opera storico artistica pubblicata sotto il patronato della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, Pietro Celanza, Torino 1909.

[48] *Torino. Guida della città attraverso i tempi, le opere, gli uomini,* Vincenzo Bona, Torino 1928, p. 83.

Chieri a «fare calchi» su richiesta dello stesso Brayda. Nei mesi autunnali sono costruite altre forme su calchi eseguiti nella chiesa torinese utili a realizzare «mattoni lisci» e «mattoni in curva», anche «fatti su centine comunicateci da legno», un profilo da cui sono realizzati anche mattoni sagomati di cemento tinto. La lista termina con altre otto forme di mattoni riparati e in parte rifatti, relativi tasselli e forma madre, e un'ultima «forma di mattone»[49].

L'impresa lavora in diverse chiese che, come la fabbrica intitolata a San Domenico, sono nella *Città vecchia* di Torino: è Carlo Musso a inviare, il 24 gennaio 1908, all'impresario Pier Vincenzo Bellia il preventivo per la decorazione del cupolino dell'altare della Confessione nella chiesa di San Dalmazzo che, è noto, è interessata da un ampio programma di lavori che tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento modificano l'assetto interno, allora riccamente decorato e dipinto. Lo «scultore e stuccatore» Musso, come scrive Carlo nel suo timbro, precisa che l'intervento riguarda «[...] la parte in scagliola cioè quella soprastante ai frontoni comprendendo pure le 4 edicolette negli angoli, pure tenendo conto delle 5 statue occorrenti, il tutto tinteggiato ad imitazione marmo bianco e le statue a lacca dorata, nonché la riduzione a [...] a lunette con costoloni», escludendo le armature necessarie in ferro e legno[50]. L'intervento è di poco precedente i fogli firmati dal geometra Bellia nel maggio 1908 che consegnano a Palazzo di Città una nuova soluzione per l'abside[51]. L'archivio del Politecnico di Torino annovera due disegni oggi catalogati come restituzione grafica dell'intervento della ditta all'interno della chiesa: elaborati a china realizzati sulla stessa carta, e con note scritte con la stessa grafia, mostrano in pianta due soluzioni con pilastri o edicole disposte in quattro angoli oppure a coppie, definendo geometrie assai diverse tra loro[52]. Le due sezioni orizzontali, però, sono di complesso riscontro rispetto all'incarico affidato a Musso e pure alla pianta della chiesa consegnata in Comune negli stessi anni (fig. 4): studi ora aperti potranno discutere e collocare i due elaborati grafici con maggiore precisione.

49 DIST-APRi, Copialettere MC 361, ff. 226-227.

50 DIST-APRi, Copialettere MC 361, f. 79.

51 ASCT, Progetti edilizi, 1908/311.

52 DIST-APRi, MC 61.

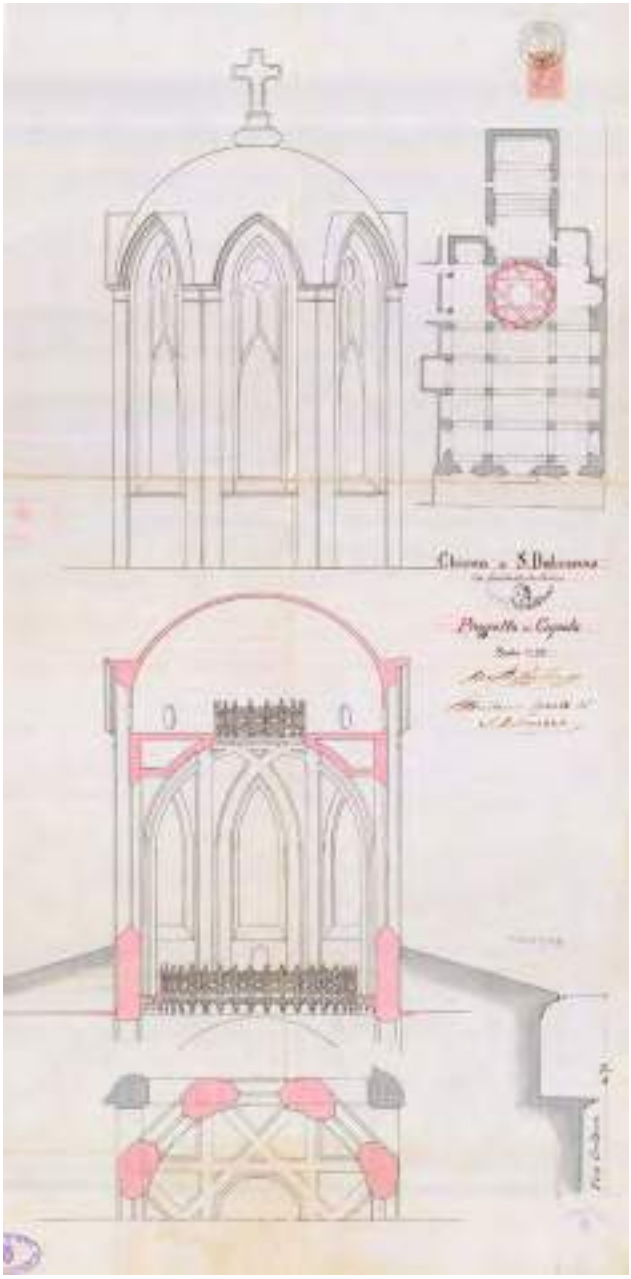


Fig. 4_Lorenzo Rivetti, *Chiesa di San Dalmazzo tra Garibaldi e cupola*, [1 luglio 1896]. Interessa in particolare il disegno in pianta. China e matita su carta, ASCT, *Progetti edilizi*, 1896/108. Su gentile concessione dell'Archivio Storico della Città di Torino.

I lavori a San Dalmazzo permettono di ricordare la relazione tra l'impresa artistica e san Leonardo Murialdo, parrocchiano della chiesa e poi rettore, nella seconda metà dell'Ottocento, del vicino Collegio degli Artigianelli, istituzione che, è ricerca in corso, è legata a Carlo Musso. La relazione è documentata nel 1907 quando la ditta fornisce «una statua rappresentante Raffaello, da questa forma fattane la riproduzione in pietra artificiale»[53]. A questo si aggiungono, nel materiale dell'archivio, le fotografie della statua della Madonna della Rivassola di Cuorgnè, ritratta nel portico del Collegio, riconoscibile dalla presenza del mezzobusto di san Leonardo Murialdo affiancato da figure centrali nella vita del Collegio[54] (fig. 5). Tra le raffigurazioni di sante, nel fondo Musso Clemente, è anche una Madonna in trono incoronata con il Bambino in braccio che reca in mano i fiori del narciso[55] e un disegno, in scala 1:10, di una figura femminile velata in piedi, ornata da una corona di fiori[56].
Negli anni successivi seguono una serie di incarichi che aprono prospettive di indagini da leggere in relazione a cantieri, che qui non è opportuno approfondire, in cui i *Fratelli Musso e Papotti* forniscono solo alcuni elementi decorativi. È il caso di lavori non precisati nella chiesa di San Lorenzo di Dogliani (1907)[57], delle due mensole grandi e delle sedici mensole più piccole per un oratorio salesiano non specificato[58] o dei «diversi lavori» eseguiti nella cappella sotterranea del Santuario della Consolata tra il 1910 e ottobre 1911[59]. Nel 1911, poi, la ditta lavora alla sacrestia della chiesa del Corpus Domini dove, a servizio della Municipalità torinese, si occupa degli interventi di riparazione e tinteggiatura della volta, del ripristino degli stucchi e delle iscrizioni[60]. Tra il 1912 e luglio 1915, ancora, è impegnata nell'esecuzione di un calco di una testa di putto e del «grande ovale del frontone» della chiesa della Madonna degli Angeli[61].

53 DIST-APRi, Copialettere MC 361, f. 427.

54 DIST-APRi, MC 72 e 520.

55 DIST-APRi, MC 72.

56 DIST-APRi, MC 273.

57 DIST-APRi, Copialettere MC 361, f. 298.

58 DIST-APRi, Brogliaccio MC 346, f. 20.

59 *Ibid*., f. 85.

60 *Ibid*., f. 58.

61 *Ibid*., f. 91.



Fig. 5_Statua della Madonna della Rivassola di Cuorgnè, s.d. Negativo b/n su lastra, MC 72.



Fig. 6_[Ditta Carlo Musso in collaborazione con Antonio Toselli], *Chiesa parrocchiale Santuario* [Regina Pacis] *in Fontanelle Boves. Progetto di decorazione in stucco della cupola*, 7 luglio 1934. China su lucido, MC 232.

Le ricevute di spedizione di sacchi di scagliola, colla, forme e altro materiale edile inviato a Boves tra settembre 1910 e luglio 1911, poi, lasciano intendere il coinvolgimento dell'industria artistica in un cantiere locale già prima della Grande Guerra[62]. Nell'elenco dettagliato dei prodotti compaiono «forme in colla di un fregio a botte», scagliola, terra, modelli in gesso, un rosone, le decorazioni per le «crociere», gli angolari e ancora, a giugno 1911, i profili per alcune sovrapporte e due angeli, utili all'ingegner Barale «per rimettere a Bello» un fabbricato non precisato, ma certo un edificio sacro[63]. Il cantiere architettonico è affidato ai costruttori Pellegrino e Maccario, cui l'industria artistica torinese invia come collaboratore prima il lavorante Mario Bellini e poi Bartolomeo Paglietti e Sceti. È giusto ricordare che l'intervento precede di pochi anni l'istituzione della parrocchia di San Lorenzo Martire in frazione Fontanelle, poi legata al Santuario Regina Pacis. Il lavoro è, infatti, da leggersi nell'ambito dell'impegno più ampio che porta la ditta «Carlo Musso» al Santuario nel 1934 (fig. 6), quando Carlo è ormai anziano e la direzione dell'impresa è affidata a Giovanni Clemente[64].

Carlo Musso muore il 2 luglio 1935: le ultimi carte che, a oggi, documentano interventi della ditta sull'architettura sacra sono tra le *Note spedite* del 1935-1936[65] dove alcune richieste di pagamento inviate al senatore Giovanni Agnelli, all'ingegnere Carlo Charbonnet e all'ingegnere Vittorio Bonadè Bottino restituiscono i lavori eseguiti nella chiesa parrocchiale di Villar Perosa. Datate tra maggio e giugno 1935, confermano il misurato ma costante impegno degli stuccatori per l'architettura sacra che, proseguendo il tanto «fare» di Carlo, lavorano con altre mani, di Giovanni Clemente e poi di Paolo Musso, capaci ancora di decorare chiese e cappelle, come scriveva Giuseppe Isidoro Arneudo già alla fine del secolo precedente, «a maggior gloria della Religione»[66].

62 DIST-APRi, Brogliaccio MC 346.

63 *Ibid*., f. 113, 151.

64 DIST-APRi, MC 232.

65 DIST-APRi, MC 369.

66 Giuseppe Isidoro Arneudo, *Torino sacra illustrata nelle sue chiese e nei suoi monumenti religiosi*, Giacomo Arneodo, Torino 1898, p. VIII.

La chiesa dell'Istituto della Sacra Famiglia di Savigliano

Elena Gianasso

Nell'ottobre del 1896, la ditta *Fratelli Musso e Papotti* è a Savigliano a servizio delle suore della congregazione della Sacra Famiglia, fondata solo nove anni prima dalla saviglianese Giuseppina Gabriella Bonino, la Superiora cui i Fratelli Musso si rivolgono, come documentato dalle carte di cantiere, quando sono incaricati di occuparsi della decorazione della chiesa della sede costruita in città nell'ultimo decennio dell'Ottocento. I lavori, che ammontano a un totale di diciottomila lire e sono datati tra il 1896 e il 1900, si leggono, allo stato attuale della ricerca, in relazione a due elaborati grafici e sei fotografie, qui riconosciuti e presentati per la prima volta, che restituiscono l'immagine di uno spazio ad aula unica, di impianto rettangolare, ornato da stucchi e dipinti, con alte finestre chiuse ad arco a tutto sesto su una sola parete laterale. I due fogli a colori acquerellati raffigurano l'altare e il modello decorativo scelto per il soffitto, le sei fotografie[1] restituiscono il progressivo stato di avanzamento del cantiere.

Il disegno dell'altare presenta la composizione completa della parete terminale dello spazio sacro, con la mensa con tabernacolo e due porte chiuse da grate ai lati, sovrastate da un arco a tutto sesto con cartiglio e, nella parte superiore, su sfondo verde, un trittico in stucco che raffigura la forma di una serliana completata da dipinti di soggetto sacro[2] (fig. 1). L'elaborato grafico restituisce una composizione che trova un confronto esatto nella fotografia conservata nell'archivio Musso Clemente che riproduce il quadro completo dell'interno della chiesa, mentre lo scatto che rende il

[1] DIST-APRi, MC 72, 120-124 e 126.

[2] DIST-APRi, MC 300.



Fig. 1_[Fratelli Musso e Papotti], Istituto della Sacra Famiglia in Savigliano. Progetto per la composizione della parete d'altare, s.d. [ma ante 1896]. China, acquerello e matita su cartoncino, MC 300).

dettaglio del trittico, dallo stesso fondo documentario, ritrae l'area retrostante l'altare dove la fascia inferiore della parete sottostante il trittico è coperta da pannelli lignei (figg. 2-3). Il libro mastro menziona, con una esatta corrispondenza, la «provvista, esecuzione, posa in opera dell'altare e porte laterali in marmo con grate in ferro» e la realizzazione del pavimento «in marmi intarsiati di diversi colori» del presbiterio, delimitato da una «balaustra in marmo [...] con cancello in ferro»[3]. L'impresa, nello specifico, commissiona le opere in marmo per l'altare, il pavimento e la balaustra ad Antonio Quirico, un marmista spesso a servizio della ditta[4]. Gli stessi documenti di cantiere ricordano la produzione di «un trittico ad uso ancona in fondo alla chiesa con quadri raffiguranti la Sacra Famiglia, S. Francesco e St. Teresa»[5], chiarendo il soggetto rappresentato.

I Fratelli Musso sono impegnati nella realizzazione completa dell'interno della chiesa: il dettaglio dei lavori del cantiere decorativo consente di seguire e raffrontare esattamente forniture, disegni e scatti fotografici, elaborando una soluzione che è tuttora in larga parte riconoscibile. La parete opposta all'altare è qualificata dalla presenza di una tribuna costruita e ornata dalla stessa impresa (fig. 4). Le pareti laterali, con un impianto poi solo parzialmente modificato, sono scandite da una sequenza di lesene in stucco disposte su due ordini che chiudono, dal lato del pulpito, riquadri che disegnano una decorazione geometrica e, dal lato opposto, una serie di finestre ad arco a tutto sesto.

La ditta si occupa, infatti, della fornitura e lavorazione della tribuna, dell'esecuzione del pulpito, di produrre e collocare dieci basi e capitelli, di realizzare m 48,50 di cornicione con ovolo intagliato, di riquadrare le pareti, di realizzare gli stipiti delle finestre e dei coretti, della «provvista dei vetri smerigliati e disegni per cinque finestre» con relative persiane, delle opere di tinteggiatura, pittura e doratura necessarie e, ancora, della «provvista delle croci in marmo per la consacrazione»[6].

La ditta lavora, poi, alla «decorazione del soffitto sul vestibolo» e all'«esecuzione di un soffitto a cassettoni»[7]. Ne è prova il secondo disegno, oggi noto, riferibile all'Istituto della Sacra Famiglia saviglianese, a china nera e acquerellato nei toni del verde, dell'azzurro e del

3 È corretto qui ricordare che l'area presbiteriale è stata modificata, rimuovendo le ali laterali in marmo e sostituendo la mensa.

4 DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, f. 24.

5 *Ibid*. f. 9.

6 *Ibid*., f. 24.

7 *Ivi.*



Fig. 2_[Fratelli Musso e Papotti], Interno della chiesa dell'Istituto della Sacra Famiglia in Savigliano, s.d. [ma 1896-1897]. Negativo b/n su lastra, MC 72.



Fig. 3_[Fratelli Musso e Papotti], Interno della chiesa dell'Istituto della Sacra Famiglia in Savigliano. Particolare del trittico di altare, s.d. [ma 1896-1897]. Negativo b/n su lastra, MC 72.



Fig. 4_[Fratelli Musso e Papotti], Interno della chiesa dell'Istituto della Sacra Famiglia in Savigliano. Particolare della tribuna, s.d. [ma 1896-1897]. Negativo b/n su lastra, MC 72.

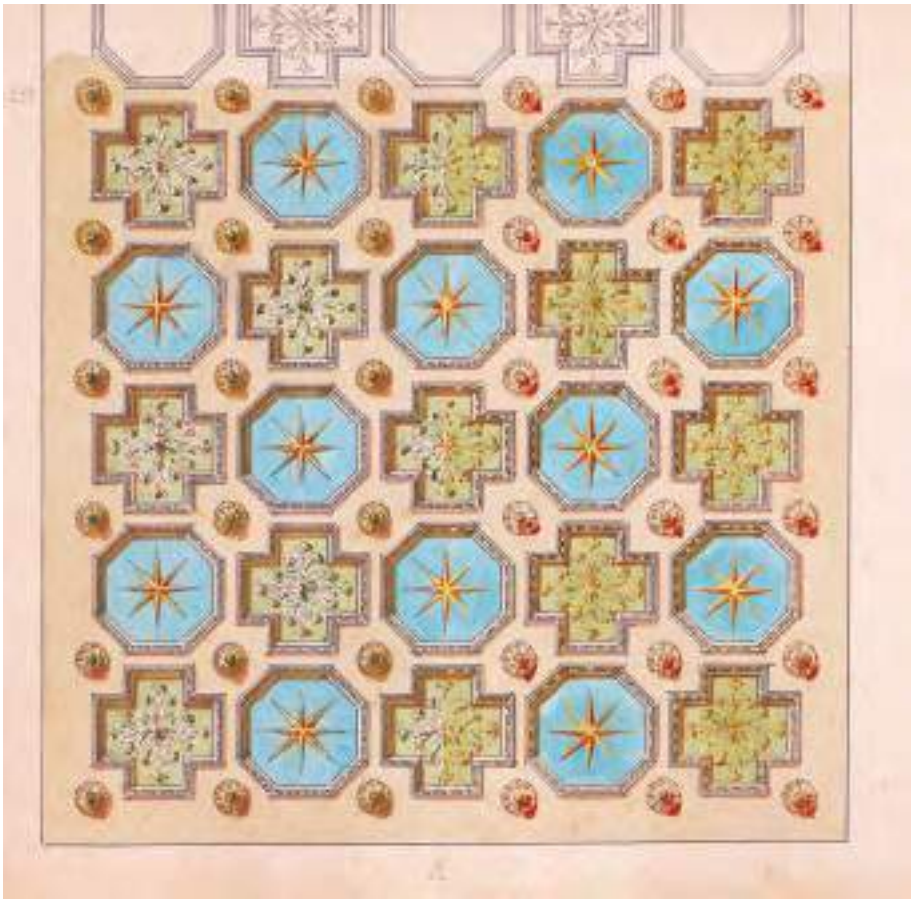


Fig. 5_[Fratelli Musso e Papotti], Istituto della Sacra Famiglia in Savigliano. Decorazione del soffitto, s.d. [ma 1896-1897]. China e acquerello su carta, MC 72.

giallo. Non firmato, riproduce le forme di cassettoni definite dall'alternarsi di croci greche ornate da racemi e ottagoni con stelle a otto punte al centro[8] (fig. 5), un modello probabilmente estratto dai repertori a stampa, riprodotto nei soffitti piani che evocano le basiliche del primo Cristianesimo e gli usi dei cassettoni di età moderna. La soluzione decorativa, documentata dalle fotografie coeve, è ancora oggi presente sul soffitto della chiesa saviglianese.

Il cantiere dei *Fratelli Musso e Papotti* interessa ancora la «costruzione e provvista della facciata della chiesa»,

8 DIST-APRi, MC 78.



Fig. 6_[Fratelli Musso e Papotti], Facciata della chiesa dell'Istituto della Sacra Famiglia in Savigliano, s.d. [ma 1896-1897]. Negativo b/n su lastra, MC 72.

tuttora in via San Pietro a Savigliano. La composizione pare ripetere il trittico dell'altare con l'area centrale della serliana scandita unicamente da lunghi riquadri verticali chiusi e ornata da un tondo che, all'interno dell'arco a tutto sesto, raffigura la Sacra Famiglia. Le due porte laterali, con cartigli «Venite» «adoremus» soprastanti, sono inquadrate da quattro lesene con capitello, posate sopra uno zoccolo e chiuse da un architrave che disegna un fregio disposto su due ordini, ciascuno ornato da motivi vegetali e, in corrispondenza delle lesene, da teste di angioletti (fig. 6). Nel brogliaccio manca il riferimento puntuale alla facciata, tuttavia nel luglio 1897 sono registrate l'esecuzione «di un trittico per la Sacra Famiglia di Savigliano» con un affresco per la stessa committenza[9] che potrebbe riferirsi al disegno del prospetto verso via.

Le opere di finitura dell'interno sono datate allo stesso 1897, quando i *Fratelli Musso e Papotti* si occupano della tinteggiatura e della doratura dello spazio sacro[10]. Nel 1897, a conferma della chiusura dei lavori, esce un piccolo fascicolo, citato tra i testi della biblioteca dell'impresa, dal titolo *Relazione descrittiva della chiesa della S. Famiglia in Savigliano*, scritta dal canonico Francesco Chiriotto e consegnata alle stampe da Bressa a Savigliano, ultimo omaggio alle Piccole Suore della Sacra Famiglia, una congregazione allora recente, nota per il suo impegno a servizio della famiglia e per la presenza costante nel santuario mariano di Loreto, capace di interpretare la sua semplicità anche nella decorazione della chiesa del complesso saviglianese, destinato a diventare casa madre di una struttura di ben più ampia entità.

9 DIST-APRi, Libro Mastro MC 102, f. 48. La scheda rende anche la realizzazione di un «finto Gobelin (Boucher)».

10 *Ibid*. f. 21. I lavori ammontano a un totale di 3.591, 35 lire.

La bottega dei fratelli Musso al santuario di Montà d'Alba tra scultura e devozione

Giosuè Bronzino

Tra le molteplici attività di produzione scultorea della bottega Musso trova frequente menzione, soprattutto al di fuori del contesto degli studi scientifici, il sistema dei gruppi statuari prodotti per il cosiddetto Sacro Monte di Montà d'Alba. Si tratta di un insieme di figure plastiche nate con il preciso compito di completare un percorso devozionale sviluppato sulle stazioni della *Via Crucis*, nel contesto di un cantiere già avviato, in occasione dell'intervento della bottega Musso, tanto sotto al profilo architettonico che artistico. La località di destinazione di questi gruppi scultorei corrisponde a una frazione del Comune di Montà, borgata Laione, posta ai confini del territorio comunale verso Santo Stefano Roero, su un poggio boscoso secondo diverse fonti già di interesse in età antica (da cui pare assumere il nome di Valdiana – *Vallis Dianae* – secondo un richiamo all'omonima dea)[1]. Su tale pendio, interessato da numerose forre e calanchi, trovava già luogo in epoca medievale una

[1] La presenza di sepolture di età antica e per certuni anche di attività cultuali, trova traccia in numerosi studi condotti fin dal XVIII secolo, legati nello specifico alla presenza di due lacerti di colonna ora collocati nei pressi della chiesa di San Giacomo, a una targa marmorea (oggi andata persa, ma trascritta e pubblicata in più testi), alla presenza di due volti marmorei inseriti entro la facciata della predetta chiesa, oltre a ritrovamenti di vestigia minori specialmente presso l'attuale Santo Sepolcro. Per l'iscrizione si faccia riferimento a Antonio Sartori, *Pollentia ed Augusta Bagiennorum. Studi sulla romanizzazione in Piemonte*, Torino, 1965, p. 80 e tav I/a; Antonio Ferrua (a cura di), *Inscriptiones Italiae*, vol. IX – Regio IX, fasc. I, *Augusta Bagiennorum et Pollentia*, Roma 1948. L'interesse per l'antichità in detto luogo si è accresciuto dopo il ritrovamento nella seconda decade del Novecento di 153 monete romane e in seguito di ulteriori 80 elementi. Si vedano: Walter Accigliaro, Francesco Bevione, Baldassarre Molino, Franco Rota, Silvano Valsania, *San Giacomo, i Piloni, il Santo Sepolcro – due millenni di culto a Montà*, Ecomuseo delle Rocche del Roero, Montà (CN), 2004, pp. 32-35.

costruzione di impianto romanico, poi ripetutamente rimaneggiata, oggi corrispondente alla chiesa dei Santi Giacomo e Filippo, che di quella fase conserva ancora alcune vestigia nella muratura in laterizio a vista della facciata e in parti d'un prospetto esterno. D'età moderna pare chiaramente l'edificio del Santo Sepolcro, attestato già al 1610[2], sorto sull'altura che domina il declivio, in una località di certo interesse strategico fin da tempi remotissimi, così come testimoniano i ritrovamenti archeologici qui rivenuti ai primi del Novecento. Di impianto ottagonale, coronato da un deambulatorio porticato che cinge la modestissima aula, l'edificio rappresenta il culmine di una salita che ha avvio dalla predetta chiesa e la cui morfologia, coniugata alla sua posizione emergente, ha fornito negli ultimi secoli l'espediente per realizzare percorsi devozionali sempre più strutturati. L'attenzione per la componente scultorea, nel solco di una consolidata tradizione piemontese legata già ai Sacri Monti, trova in questa costruzione a pianta centrale i suoi antefatti: pare adornare questo stesso sacello sin dal XVII secolo la scultura del *Cristo morto*[3], oggetto nei secoli di forte devozione dei fedeli locali tanto da implicare ripetuti interventi di restauro e abbellimento, non ultimo pittorico, del tempietto, culminati poi nel cantiere del 1775, attestato tanto dai testi quanto dall'iscrizione interna all'edificio[4]. Singolare in questo caso è la presenza di un'ara lapidea entro la quale il *Deposto* dovrebbe trovare collocazione, privandone la vista ai fedeli, fatte salve le pubbliche esposizioni della scultura. Sempre visibili invece sono le figure della Vergine dolente, di San Giovanni apostolo e di Giuseppe di Arimatea, inserite solo nel 1810 a lato dell'ara, e attribuite allo scultore Carlo Piazza. Queste figure corrispondono, sebbene in un tentativo fuori scala e di gusto ancora tardo-settecentesco, a una prima forma di illustrazione plastica, a coronamento del *Compianto*, nel desiderio di rispondere alla maggiore coralità devozionale che si va accrescendo intorno al Santo Sepolcro, incrementata negli anni del cantiere del 1775, occasione nella quale il vescovo di Asti – allora monsignor Paolo Maurizio Caisotti sotto la cui giurisdizione ricadeva all'epoca questa parrocchia – concedeva in data 9 giugno «intitutionem devotionis sive pie

[2] Archivio comunale di Santo Stefano Roero, Registro dipendente dal conte Roero di Calosso: Oddone Vigna consegna terre «ad costam Sacheti sive ad Costam, cui coheret ecclesia Sancti Spergii».

[3] Molteplici e contrastanti sono state nel tempo le cronologie attribuite alla statua di Gesù deposto: per le molteplici ipotesi e attribuzioni, vedasi W. Accigliaro, F. Bevione, B. Molino, F. Rota, S. Valsania, *San Giacomo, i Piloni, il Santo Sepolcro* cit., pp. 86-94. Il testo qui citato ripercorre una completa cronologia delle vicende costruttive del percorso devozionale.

[4] Si legge infatti: «CHRISTO PAS... FIDELIUM PIETAS PAR...MDCCLXXV».

exercitationis Viae Crucis nuncupatae in cappellis Montà»[5], ossia la costruzione di una teoria di piloni votivi a pianta quadrangolare[6] che già sostituivano delle preesistenze di minima consistenza, certamente ornate da opere esclusivamente pittoriche[7]. Tali costruzioni dopo solo un secolo paiono già ampiamente vetuste, e non all'altezza del maggior concorso di fedeli che, nel corso dell'Ottocento, frequentano più assiduamente il complesso devozionale[8], come anche dimostrano i numerosi interventi apportati alla chiesetta di San Giacomo: alla sollecitudine dei parroci ed economi della parrocchia montatese si affianca il concorso della Municipalità, e per interesse di entrambi si dà corso alla costituzione di un Consiglio di Amministrazione del Santuario approvato dal vescovo di Alba. Si avvia perciò nel 1887 la demolizione e la ricostruzione dei piloni, su progetto del cavaliere Placido Mossello[9], originario di Montà, affidati al capomastro Giuseppe Casetta, installando parallelamente, per i fedeli che non interrompono la frequenza al luogo, strutture temporanee al percorso devozionale. Già durante queste fasi di cantiere si mettono in opera costruzioni a pianta ottagona (in analogia con la cappella del Santo Sepolcro), con tre aperture centinate in facciata (l'accesso fiancheggiato da due finestre), coperte da un tetto a falde piramidali illuminate da aperture circolari e perimetrate da un coronamento ad archetti pensili, quale richiamo di un gusto neo-romanico castigato. Nel frattempo fremono i contatti (in questo epistolario appare quale figura chiave l'arciprete della parrocchia di Montà don Giovanni Mosca) con scultori, plasticatori, pittori onde preventivare l'ammontare dell'onere dell'allestimento interno di questi nuovi sacelli: la grandiosità del progetto di Mossello, che sostituisce a piloni votivi vere e proprie cappelle, impone infatti l'installazione di gruppi

5 Giovanni Battista Visca, *Montà e le sue chiese*, Bra 2001, p. 91.

6 Nell'archivio parrocchiale della Parrocchia di Sant'Antonio Abate si conserva la distinta e uno schema planimetrico dei piloni precedenti ove è possibile leggere di questi una pianta quadra di lato 2,15 m, con murature di 40 cm di spessore.

7 Negli anni 1802-1803 vengono affrescati da Paolo Carretto.

8 La presenza di un percorso devozionale è attestata addirittura da Goffredo Casalis nel suo *Dizionario*: «Alla distanza di un miglio vedesi un santuario detto del Santo Sepolcro, e contenente le cappelle della Via Crucis. Esso è visitato devotamente da questi terrazzani soprattutto nell'estiva stagione». Goffredo Casalis, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale degli stati di S.M. il re di Sardegna*, G. Masperio Librajo e Cassone Marzorati tipografi, vol. XI, Torino 1843, pp. 111-112, voce «Montà».

9 «Almeno dal 1886 si possono prospettare contatti con il pittore montatese Placido Mossello (1835-1894) per l'esecuzione del progetto delle cappellette». Walter Accigliaro, Gianni Boffa, *Santuari in Diocesi di Alba, devozione storia e arte*, Sorì edizioni, Piobesi d'Alba 2004, p. 216.

scultorei che, dopo lunghi scambi epistolari, vengono affidati allo scultore Antonio Brilla di Savona[10]. Al termine del 1888 la terza cappella trova ultimazione, ma nessuna scultura pare essere giunta in loco: occorre attendere l'anno seguente affinché il figlio del Brilla, tale Stefano, consegni in cantiere l'allestimento della prima cappella. A fronte delle difficoltà occorse con gli scultori, e degli impedimenti economici, i tempi dell'intervento trovano lungaggini, e negli anni immediatamente seguenti si completa solo quanto già avviato, con il concorso dei ferri battuti della Ditta Picchetto e di uno scultore locale, tale Antonio Taliano[11], per i relativi gruppi mancanti, mentre ancora nel 1893 si riadattano i vecchi piloni. Grazie a una elargizione concessa a seguito di un decesso, i lavori riprendono nel 1894 con la quarta cappella[12] e l'anno seguente, definitivamente conclusi i rapporti con i precedenti scultori, si prendono i contatti con Carlo e Secondo Musso, entrambi generi di Placido Mossello, per l'attribuzione della commessa per tutti i gruppi scultorei[13]. Per quanto alla conformazione architettonica dei piloni, i fratelli Musso nel 1899 propongono un perfezionamento della soluzione progettuale già approntata dal suocero, testimoniata dai disegni e dalle cianografie d'archivio[14], suggerendo l'inserimento di una piena curvilineità del vano interno (in luogo di uno spazio segmentato secondo il perimetro dell'edificio constatabile nelle prime edicole), sul quale si imposta una calotta sferica interrotta solo da un occhione centrale, coperto questo da un lanternino piramidale vetrato che consente dunque l'occlusione di alcuni degli oblò perimetrali previsti dal progetto precedente. Tale proposta anticipa il volume della cappella un portico a tre fornici a protezione dell'unico (e più ampio) accesso.

[10] «1887: Don Mosca avvia i contatti con il plastificatore Antonio Brilla (1813-1891) per la realizzazione dei gruppi statuari». *Ibidem*.

[11] «1892: viene incaricato su sua istanza il montatese Tagliano Antonio fu Antonio per la realizzazione dei mancanti gruppi statuari». *Ivi*, p. 217.

[12] «1895: viene costruita la quinta cappelletta ad opera del capomastro montatese Antonio Serra fu Battista. A lui ed al fratello verranno poi alternativamente assegnati i lavori di edificazione per tutte le altre, erette fino alla tredicesima nel 1904». *Ivi*, p. 218.

[13] «1895: [...] Così scrive don Mosca nella sua "nota" annuale. Vedendo come il Signore fornisse quest'opera si deliberò di dare ad uno scultore di polso la fattura delle statue della quarta cappella. Tale scultore fu trovato pure in Montà e sono i fratelli Musso ambedue generi di quel Cav. Mossello di cui si è parlato nella nota del 1887. Essi tengono il loro Studio a Torino dove sono ricercatissimi». *Ibidem*.

[14] Archivio Storico Parrocchia S. Antonio Abate Montà d'Alba (CN) (a seguire ASParr. Montà), c. 174.



Fig. 1_Fotografia d'archivio di una delle prime edicole realizzate su disegno e progetto di Placido Mossello con le integrazioni in sommità proposte dai fratelli Musso nel 1899. Positivo b/n, MC 29-2-003.

La proposta[15] pare essere recepita solo in parte con l'inserimento delle cuspidi vetrate anche laddove gli edifici erano già stati eretti: nessuna conseguenza pare invece abbia avuto la proposta di ampliare i volumi con gli avancorpi porticati, causa le ristrettezze economiche in cui continuamente versa l'amministrazione, implicata già nel lungo protrarsi dei lavori. Ciò nonostante, la scelta della piena curvatura, corroborata dalla fortunata intuizione dell'illuminazione naturale che piove dall'alto grazie alla

[15] «Torino 31 agosto 1899. Reverendissimo D. Mosca Arciprete Montà. Le mandiamo come d'intesa qui accluso il progetto per le nuove Cappelle, persuasi incontrammo l'approvazione della SV. Rev.ma nonché dell'Onorevole Comitato del Santuario di S. Giacomo. Senza cambiare il tipo di quelle esistenti cercammo di migliorarle tanto per l'ampiezza quanto per la luce ottenuto per tal modo un ambiente assai più adatto allo scopo. Credemmo per bene introdurvi una tettoia davanti, grande abbastanza perché ci si possa star sotto a difesa del sole e della pioggia e lateralmente alla portina segnammo dalle due parti un gradino per inginocchiarsi. La volta di

cuspide vetrata, genera internamente alle cappelle così conformate (specialmente le ultime) un ambiente neutro, in grado di non distrarre lo spettatore dal complesso scultoreo, e consentendo, in aperto contrasto con la tradizione dei Sacri Monti, di prescindere da qualsiasi decorazione pittorica o architettonica a corredo della scena sacra. Alle opere edili si affianca sin da subito l'installazione delle sculture, alle quali la bottega dei fratelli Musso lavora ininterrottamente sino al 1906, anno dell'ultimazione delle sculture dell'ultima cappella (la numero XIII), già edificata due anni prima. La figura del solo Carlo Musso è attestata poi dagli Archivi Parrocchiali per il rifacimento dei gruppi delle prime tre che, come si diceva, erano di tutt'altra mano, a partire dall'anno 1906, opera segnalata ancora nel 1911: «nel mese di Aprile fu fatta una pulitura generale dalle statue delle cappelle dello stesso scultore Signor Musso Carlo, ristorando quelle che erano alquanto deperite»[16]. Nel 1924 Paolo Musso, figlio di Carlo, è chiamato a ripristinare le coloriture originali, alquanto deteriorate, opera che compie, secondo quanto attestano le fonti, in piena gratuità[17]. Nei decenni a seguire, in linea con questi

questo è un emisfero che nasce e continua coi muri, e quando li lascia conserva uno spessore di un mezzo mattone o. 13 centimetri. Nell'interno dei muri e quasi alla sommità di essi si dovrà mettere un robusto cerchione di ferro che segnammo nel progetto con due tratti di linea verticali I nella sezione. Questi serve alla volta di chiave, ed ai muri di radiciamento. Nel centro della volta si lascia un buco circolare che possa esse di 1.50 od anche due di diametro il quale si conforma con mattoni che fanno colta ma disposti a raggio formano una corona che si collega col retro della volta. Sarà meglio se l'ultima parte della volta si farà con calce e gesso e perché si indurisca subito e si leghi bene al resto, e poi nella corona [...] si fa il lanternino del lucernario il quale non è altro che un muriccio di 3 oncie come la canna di un pozzo e sopra questo si mette il lucernario e cioè una copertura a ferro e vetri spesso. Abbiamo lasciato le finestre circolari altre che servono anche per la ventilazione, queste si faranno in costruzione, e poi ad opera finita, visto l'effetto che produrranno, si lasciano o si murano come meglio conviene, bisognerà però lasciare almeno fine cioè con un [...] di mostra per la decorazione. [...] Musso Fratelli». ASParr. Montà, c. 174.

16 W. Accigliaro, G. Boffa, *Santuari in Diocesi di Alba* cit., p. 219. Sull'effettiva autorialità, a cura della bottega Musso, delle opere delle prime stazioni, ancora oggi i pareri non paiono del tutto collimanti, così come le opere scultoree non appaiono per nulla allineate alle realizzazioni delle restanti cappelle.

17 «Per le riparazioni e rifacimento di parte artistica da me fatte alle Statue che compongono la Via Crucis al Santuario di San Giacomo presso Montà compreso il mantenimento dei pittori venuti da Torino per le tinteggiature dei medesimi, prezzo a corpo Lire 80,00. Questa somma di Lire 800 ben volentieri ne faccio offerta a questo Santuario di S. Giacomo con preghiera che vengano celebrate N.° 6 messe in suffragio di mia madre Emilia Musso e mia suocera Daria Mossello. Con distinti ossequi, Musso Carlo. Montà 19 Ott.bre 1924». ASParr. Montà, c. 174.

interventi, si avvieranno numerosi rimaneggiamenti, ad opera di maestranze diverse, che altereranno le originali cromie degli apparati scultorei. Nel 1933, nel contesto delle celebrazioni del XIX centenario della Redenzione, si realizzerà ex-novo la cosiddetta *Grotta dell'Agonia* su progetto del 1928 dell'architetto e scultore Pietro Mosca di Occhieppo, quale avvio monumentale al percorso devozionale.

Il materiale d'archivio conservato presso gli Archivi Professionali e della Ricerca (APRi) del Politecnico di Torino fornisce alcuni bozzetti relativi all'attività dei fratelli Musso, contestuale alla realizzazione degli apparati scultorei e relativo solo alle scene delle ultime stazioni. Dall'analisi di questi bozzetti, tutti realizzati a matita su pezzi di carta di diversi formati, taluni addirittura ritagli se non frammenti di carta, emerge con chiarezza la distinzione tra due tratti grafici probabilmente riconducibili a due distinti disegnatori. Il primo è legato a un segno grafico di una matita molto grassa che traccia sagome appena sbozzate, quasi frettolose, ove si leggono solo i contorni delle figure e che delineano grossolanamente la configurazione del gruppo scultoreo: i casi ad oggi rinvenuti nel fondo si riferiscono alla nona stazione (*Gesù cade la terza volta*), alla



Fig. 2_*Gesù cade la terza volta,* IX stazione, s.d. Matita su carta, MC 29. Il bozzetto non corrisponde pienamente alla realizzazione del gruppo scultoreo, differente dal disegno per la disposizione della croce e dei personaggi.



Fig. 3_*Gesù è inchiodato alla croce,* XI stazione, s.d. Matita su carta, MC 29. Il bozzetto si presenta come il più fedele alla realizzazione effettiva. Così come dal tratto grafico, la figura sulla sinistra non ha trovato realizzazione.

decima (*Gesù è spogliato dalle vesti*), all'undicesima (*Gesù è inchiodato alla croce*), alla dodicesima (*Gesù muore sulla croce*) e alla tredicesima (*Gesù è deposto dalla croce*); a questi si aggiunge uno schizzo assai grossolano che può dirsi riconducibile con buona probabilità alla quinta stazione (*Gesù è aiutato dal Cireneo*)[18], ma ove è ardimentoso riconoscere le singole figure. La disposizione delle sculture nell'attuale conformazione è con buona certezza riconducibile ai menzionati bozzetti, testimoniando il legame tra il concepimento dell'opera nel suo complesso e l'effettiva realizzazione.

Il secondo stile grafico è invece riconducibile a una matita più dura, e talvolta anche fine, che con tratto nitido delinea tre bozzetti: il volto di due figure femminili velate, e infine, con una matita rossa, il viso di una figura

[18] I nomi qui assegnati alle stazioni non trovano alcun riferimento archivistico. Essi sono qui attribuiti secondo l'attuale nomenclatura individuata e diffusa a livello italiano dalla Conferenza Episcopale Italiana.

maschile. Se nelle prime illustrazioni il tratto pare quasi ideogrammatico, qui il disegno si sofferma su particolari somatici e, aiutandosi con lo sfumato, delinea anche le ombre dei volti. Il confronto con quanto presente in loco permette di ricondurre entrambe le figure femminili alla Vergine nelle scene della quarta stazione (*Gesù incontra sua madre*) e della tredicesima. Non è stato possibile ricondurre il volto maschile a una figura specifica, anche se può essere stato di ispirazione nella realizzazione di San Giovanni sotto la croce (dodicesima stazione).



Fig. 4_Il volto dolente della Vergine, corrispondente alla scultura della XII stazione, *Gesù muore sulla croce*, s.d. Matita su carta, MC 29.

Nello stesso fondo si conservano sette fotografie in bianco e nero, di grande interesse tanto per l'aspetto architettonico che scultoreo. Quattro di questi scatti infatti ritraggono alcune delle opere della *via Crucis* entro il contesto della bottega dei fratelli Musso, attorniate da una molteplicità di altre sculture estranee, e alla presenza di alcune figure della bottega (certamente non in posa per lo scatto). In queste illustrazioni, le sculture in gesso non sono ancora dipinte, e nemmeno assemblate secondo la diposizione dell'apparato scultoreo; ciò nonostante, è chiaro il contrasto tra l'effetto plastico di queste opere e quanto le contorna. Esse appaiono collocate (forse non solo per l'esecuzione della fotografia) entro una porzione di bottega tutta destinata all'arte funeraria, così come testimoniano i numerosi monumenti sepolcrali che le attorniano, segnalando, alla data dello scatto, l'intensa attività della bottega in questo campo. Le quattro fotografie ritraggono le sculture incomplete e non assemblate secondo la diposizione finale, specificatamente relative alla terza stazione (*Gesù cade la prima volta*), alla quarta (*Gesù incontra sua madre*), alla sesta (*la Veronica asciuga il volto di Gesù*), e all'ottava (*Gesù incontra le donne di Gerusalemme*): da queste quattro fotografie emerge con chiarezza la realizzazione separata delle singole statue onde agevolare il trasporto, pronte per essere posate in opera singolarmente e poi unite da un apparato scenografico capace con la modellazione del terreno di nascondere e annettere i piedistalli di ciascuna, mascherando così il supporto e consentendo di collocarle su livelli distinti (in bottega già simulati da blocchi in legno di

altezze differenti) onde conferire una maggiore teatralità all'opera compiuta. Concorre al tentativo di rendere più verosimile l'opera, sulla scorta delle consolidate sperimentazioni dei Sacri Monti piemontesi, l'inserimento entro il gruppo scultoreo di accessori (se così si possono dire) di altro materiale quali legno, canapa, metallo impiegati ripetutamente, a partire dalla stessa croce, mentre talvolta si assiste, entro la conformazione del suolo che contorna i gruppi, alla presenza di radici e altro materiale biologico a corredo dell'opera. Questi sfalsamenti di quota tra le differenti sculture possono essere la ragione per cui le proporzioni tra le singole statue non paiono sempre vincenti: forse nel tentativo di accrescere il senso di profondità, le statue poste più prossime alle tre aperture (presenti solo sul fronte delle cappelle) appaiono effettivamente più grandi rispetto a quelle da porsi in posizione arretrata, con un ripetuto esito (non sempre favorevole) di minimizzazione della figura di Gesù, che per la maggior parte dei casi (trovandosi in posizione centrale e più arretrata) appare piccola e quasi sminuita, in altri casi, come nella stazione della terza caduta, esageratamente grande rispetto agli altri personaggi che l'affiancano.

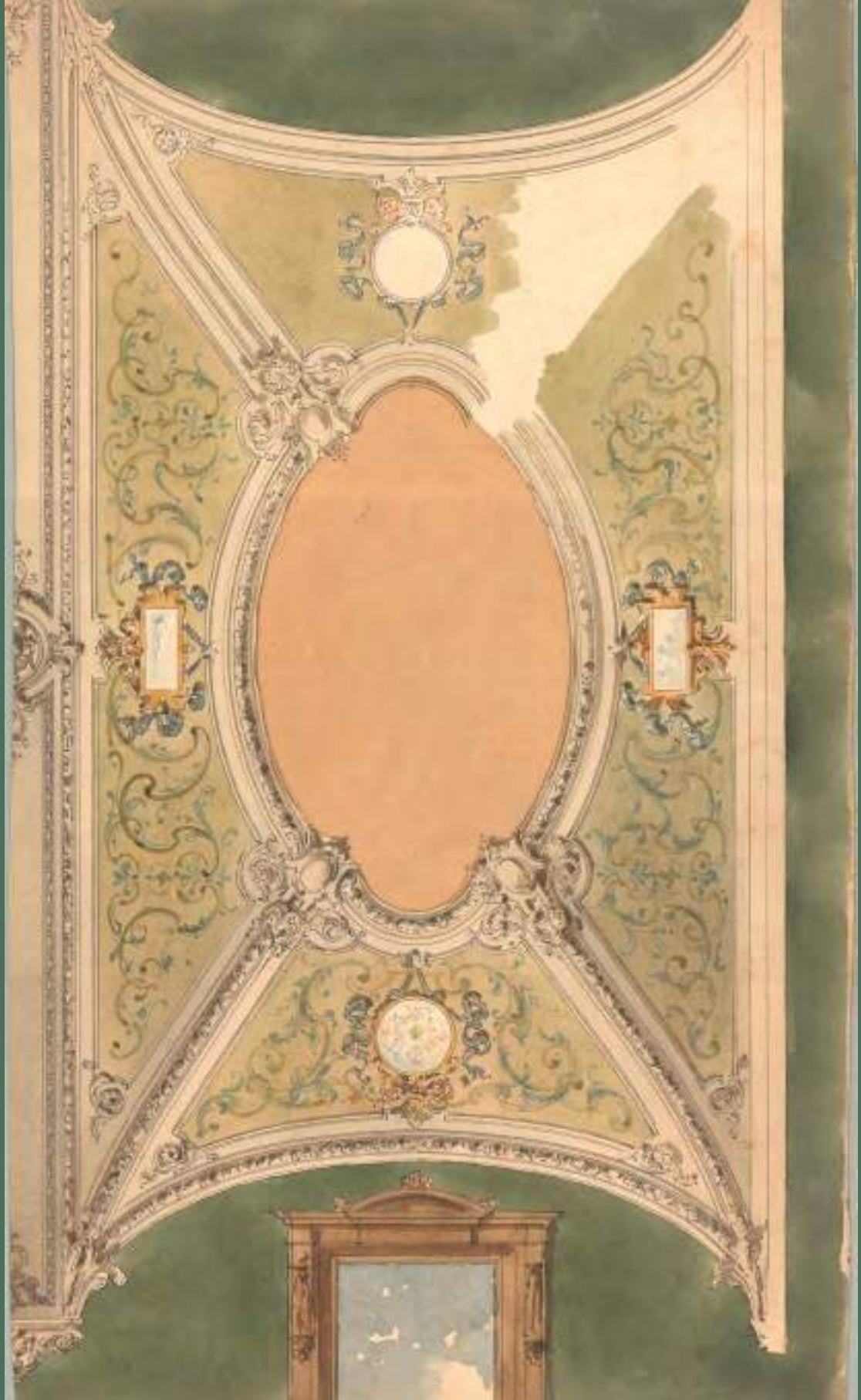
La messa in opera delle singole sculture (trasportate separatamente) si compie direttamente in loco, con la realizzazione di un basamento in gesso, realizzato con armatura metallica leggera. Il basamento imita per lo più un terreno irregolare (a imitazione del terreno del Golgota), ma senza rubare spazio alla scena, totalmente centrata sulle sculture. Tornando agli scatti fotografici, è chiaro il contrasto tra l'effetto plastico di queste opere e quanto le contorna. La fattura di quanto ritratto si distanzia notevolmente infatti da quanto invece caratterizza le opere circostanti. A tale riguardo alcuni testi giustificano tale semplicismo ricorrendo a più ragioni: taluni invocano un espresso richiamo a un linguaggio iconografico stereotipato, talaltri si appellano alle ragioni pastorali che avrebbero indotto a rappresentazioni volutamente semplicistiche, quasi ingenue, come se il fine dell'immediatezza potesse giustificare le scelte del modellatore. Senza voler smentire tutte queste voci, ma anzi corroborando in parte tali versioni, occorre ricordare il legame tra i fratelli Musso e Montà, ossia una ricorrente frequentazione, in linea e in continuità con le rispettive mogli, figlie di Placido Mossello, montatese per nascita, e che per molti versi può aver indotto la bottega (come attestato per l'anno 1924) ad offrire gratuitamente il proprio lavoro.

Gli scatti fotografici restituiscono un'immagine più autentica delle opere, prive di una *facies* cromatica che ancor oggi fatica a valorizzarne la plasticità (complice la manutenzione ordinaria, non sempre assidua che, su supporti dipinti, appare più rimarcata), e consente di leggere con immediatezza la



Fig. 5_*Gesù incontra le donne di Gerusalemme*, VIII stazione, s.d. Negativo b/n su lastra, MC 29-3-17. Si notino gli spessori collocati sotto le singole statue, nell'installazione in cantiere celati sotto a un graticcio in metallo e gesso che simula la conformazione del Calvario.

conformazione volumetrica delle singole opere, ostacolata nella percezione che l'osservatore può godere dagli scorci che garantiscono le sole aperture delle edicole. L'intervento dei fratelli Musso, qui presente sotto la duplice veste architettonica e scultorea, rappresenta in ogni caso un sistema seriale di opere oggi pienamente al centro della fruizione da parte delle comunità locali (non ultima quella legata alla Diocesi di Alba che qui periodicamente converge durante i riti del Venerdì Santo) e che, per fasi e per segmenti, mettono in opera ripetute campagne di manutenzione straordinaria e di restauro. Al di là delle singole statue, infatti, è l'effetto d'insieme che è interessante, soprattutto se letto secondo l'obiettivo primario per il quale il sistema è stato realizzato, ossia quello devozionale.



Dopo la mostra dedicata a Placido Mossello (1835-1894), che è il capostipite di un'impresa specializzata nella decorazione, ci si concentra ora sulla figura del genero Carlo Musso (1863-1935). Con il matrimonio delle due figlie di Mossello, Romana e Luigia, con Secondo e Carlo Musso viene a consolidarsi una competenza notevole anche nella plastica ornamentale, che amplia il raggio d'azione della ditta. Come segnalato, l'estensione dell'abilità tecnica e artistica offre un programma decorativo totalizzante e rappresenta l'apice di quella imprenditoria a cavallo tra la vena artistica e la "maniera", propria della seconda metà del XIX secolo. Le commesse – che chiudono con alcune opere di indubbio prestigio il servizio per la Real Casa e si aprono sempre più alle esigenze delle famiglie nobili e alto borghesi, come i Martini, gli Agnelli e i Raggio, nei palazzi in città, come nelle residenze di villeggiatura – confermano la continuità d'opera e l'importanza assunta dalla ditta. Placido aveva quindi aperto, con la sua attività, a una fortunata progenie (di adozione) di decoratori che si esprimono nelle ditte che da quella prima impresa familiare originano. Raffinati disegni conservati nel ricco archivio Musso Clemente, depositato presso DIST-APRi, documentano infatti l'attività di Carlo Musso, contitolare della ditta *Fratelli Musso e Papotti* (1886-1908) e poi titolare unico dell'impresa (1909-1936). Carlo, formato all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, si conferma conoscitore di manuali e repertori di decorazione e ornato, e in cinquant'anni di attività firma carte che restituiscono un solido sapere tecnico, che dalla pratica di bottega si fa sostegno alla produzione di stucchi, gessi e pietra artificiale, imprimendo alla plastica ornamentale un indubbio avanzamento tra architettura e città. Al tempo stesso conferma l'estensione della rete di competenze (e di maestranze) che il progetto di decorazione richiama tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento.



ISBN 979-12-81583-17-7