

DANIELE PESCARMONA

GIACOMO SPALLA: I DUE MONUMENTI EQUESTRI A VITTORIO EMANUELE I E SUOI RAPPORTI CON FERDINANDO BONSIGNORE ED AMEDEO LAVY

NEL RECENTE volume di Maurice Rheims ¹⁾ che ha inteso esporre, con le possibilità ovvie di un ampio e prezioso repertorio fotografico, un esauriente quadro degli aspetti qualificanti la scultura europea ottocentesca, il nostro Giacomo Spalla ha avuto, finalmente, il riconoscimento di vedere inserito il proprio risultato artistico in un'adeguata prospettiva di divulgazione.

Il vantaggioso interesse per l'opera dell'autore torinese, quand'anche costretto nei limiti di un unico riferimento, si può dire notevole: tanto più che la fortuna non è certo casuale od improvvisata ma viene a confermare l'attenzione già da tempo acquistata dall'artista in specifiche ricerche monografiche. Dopo le schede riassuntive delle fonti del Baudi di Vesme e della Gabrielli e la sistemazione critica nel profilo delle arti figurative in Piemonte del Mallè, è infatti lodevole responsabilità della storiografia francese avere riproposto la conoscenza dell'attività dello Spalla durante gli anni dell'impero napoleonico. Si deve a fondamentali studi compiuti da F. Boyer, G. e C. Ledoux Lebard e G. Hubert la notifica dei documenti relativi al maestro conservati negli archivi di Parigi, documenti che hanno permesso di ripercorrere cronologicamente fino al 1814, fino a quando resse l'ordinamento politico che vide il Piemonte dipendere dall'amministrazione d'Olttralpe, i momenti salienti della carriera creativa e didattica dello scultore. ²⁾

Questi, grazie ad un assiduo impegno di lavoro svolto, oltretutto a titolo di custode dei marmi e conservatore del Museo di scultura di Torino, nella pratica dell'insegnamento all'Università, sostituendo Giovan Battista Comolli professore incaricato ma sovente attivo fuori sede, aveva saputo conseguire la fiducia delle autorità governative competenti a proposito, alla discrezione delle quali era concessa la facoltà di assegnare ambite commissioni artistiche. L'apprezzamento dell'opera ritrattistica del nostro autore superò i ristretti confini geografici dell'ambiente in cui si esercitava e raggiunse ben presto le corti di Parigi e di Monaco di Baviera; dipoi il maestro ebbe pure l'occasione di cimentarsi nell'esecuzione prestigiosa di rilievi

a soggetto storico, celebrando fausti eventi e vittorie militari di Napoleone Bonaparte, oramai Sua Maestà Imperiale e Regia, nella galleria del Beaumont e nel salone delle Guardie svizzere del Palazzo Imperiale torinese. ³⁾ La restaurazione della sovranità sabauda sorprese quindi lo Spalla compromesso nell'esaltazione dell'esercito e del comandante usurpatore; ma non per questo passato cadde in disgrazia e fu allontanato in disparte, anzi: a poco a poco fu in grado di recuperare i compiti che già gli erano appartenuti nella continuità del regime francese, conservando ancora per tutta l'estensione del regno di Vittorio Emanuele I un'indiscutibile posizione di preminenza nella situazione dei fatti di scultura in Piemonte. ⁴⁾

Nel modo medesimo in cui si è ritenuto necessario comprendere la prima esperienza autonoma del nostro autore nel quadro della rigorosa politica napoleonica di promozione del riguardo figurativo, così è doveroso raccogliere i maggiori interventi pubblici dello stesso maestro a partire dalla metà del secondo decennio del secolo nell'insieme, per vero assai poco evidente, delle decisioni artistiche predisposte dalla monarchia ristabilita. Le immediate e più ragguardevoli commissioni in tal senso, in realtà, furono intraprese per iniziativa dell'amministrazione locale di Torino; appunto nell'eseguire queste disposizioni lo Spalla ebbe licenza di evidenziare ancora una volta lo spirito di intraprendenza che lo contraddistingue e meritare pertanto la fiducia e l'approvazione del nuovo re, giunto allora dall'esilio in Sardegna.

Il rapporto di stima che Vittorio Emanuele concesse allo scultore è, d'altro lato, tangibilmente corrisposto nei due monumenti eretti a commemorare il rientro nei propri Stati del sovrano legittimo. Le vicende che portarono alla realizzazione di queste opere, risultato dovuto all'attitudine trascurata senza motivo di un artista degno di conveniente favore, sono discusse nelle pagine seguenti.

Il 20 maggio 1814 Vittorio Emanuele I, ponendo fine ad un esilio che si protraeva da oltre 15 anni, faceva il suo solenne ingresso nella capitale degli

“aviti Stati di terraferma”. Il ritorno del re indubbiamente era un fatto di eccezionale significato, e l'Ordine dei Decurioni torinesi, che aveva presentato, in pubbliche dimostrazioni, apparati sontuosi anche per eventi di minore importanza, sentì l'obbligo di tributare opportuno omaggio all'occasione: da ultimo, con decreto del 30 agosto, stabilì la fondazione di un tempio dedicato alla Gran Madre di Dio, “apportatrice di pace”, e “conservatrice della casa reale”, la coniazione di una medaglia commemorativa e l'affissione nel salone d'onore del Palazzo Civico di una lapide che ricordasse gli avvenimenti trascorsi nel testo dell'eguale decreto. Il consenso sovrano a questi propositi fu accordato solo il 7 gennaio 1816.⁵⁾

Il salone del Palazzo Civico, come del resto l'intero edificio, era da tempo in stato di grave abbandono; si colse dunque l'occorrenza offerta dal collocamento della lapide ricordata per riproporre una decorosa visione all'ambiente di transito. Incaricato di fornire il progetto della stanza fu l'architetto Ferdinando Bonsignore, il medesimo che in seguito avrebbe vinto il concorso per la costruzione della Gran Madre di Dio: i disegni autografi del maestro, custoditi nei fondi documentari dell'Archivio storico della Città di Torino, ci permettono di assegnare in modo definitivo all'autore preciso l'“invenzione”, ornamentale di quella che al presente è indicata come “sala dei marmi”.⁶⁾ La decorazione della sala in questione (di certo meglio di quanto non consenta l'interno della chiesa della Gran Madre, purtroppo deturpato da interventi che risalgono all'inizio dell'attuale secolo) dà buona testimonianza dell'arte del Bonsignore, il cui severo intendimento neoclassico ancora respira a sufficienza del proprio più autentico ed originale impegno civile (fig. 1). L'altezza del vano fu dimezzata innalzando un nuovo soffitto a cassettoni lignei, le pareti furono ricoperte da lastre marmoree policrome ed arricchite dall'inserzione di rilievi con emblemi che alludono all'autorità del Comune; l'esito dell'impiallacciatura esegue la rappresentazione grafica dell'architetto progettista:⁷⁾ estranea all'esposto di questi è però l'immagine del monumento fissato sul lato del salone a destra di chi giunge dalla scalinata, riconducibile a Giacomo Spalla sia per quanto riguarda il tipo sia per l'esecuzione.

Non appena infatti, nel 1819, si prospettò il parere di erigere di fronte alla lapide una scultura che riproducesse “i lineamenti e il trionfale ingresso del Monarca”, cui la stessa lapide è dedicata, il nostro Spalla non ebbe irrisolutezza a candidarsi quale autore dell'incombenza, presentando per essa un iniziale disegno, ancora conservato, straordinario perché mostra un momento pressoché unico del processo programmatico dell'artista⁸⁾ (fig. 2). Contrastata, vedremo subito, fu la discussione sulla scelta del progetto definitivo: non ci sono, al contrario, incertezze ed

obiezioni documentate intorno all'accettazione dell'esecutore. A questo proposito conviene far presente che proprio allora, sempre nel 1819, lo Spalla aveva ultimato la resa in gesso, durata quattro anni, dell'altorilievo tradotto in marmo e successivamente collocato in una stanza del primo piano del castello di Moncalieri (ora è visibile nel Museo del Risorgimento di Torino)⁹⁾ (figg. 6, 8); e alla fine è pur concesso congetturare che sia stato, appunto, questo precedente a determinare la decisione, da parte dell'ordine decurionale, di commettere per la Sala dei marmi un monumento di soggetto analogo. Comunque è fuori disputa che il primo disegno abbozzato per quest'ultimo riprendesse l'“invenzione”, del gruppo equestre del sovrano già avanzata nell'opera anteriore.

Le varianti, nel confronto con il fregio di Moncalieri, sono rimarchevoli, non tali tuttavia da rendere dubbio il rimando.¹⁰⁾ Non è ora difficile intendere come la maniera di atteggiare le figure, esibita certo senza alcuna riflessione opportunistica, dovesse riuscire almeno inconsueta per le autorità comunali, ligie al più osservante conformismo del costume e dell'etichetta. Il disegno è condotto a tratti rapidi e sommarî, a solo contorno, e traspone l'estrema immediatezza di tecnica in altrettanta sottigliezza iconografica: Vittorio Emanuele è raffigurato in abiti moderni, addirittura a capo e a mani scoperte, senza il minimo spunto marziale: impressione confermata dal sicuro ma sciolto e troppo animoso galoppo del cavallo. Era impossibile che si approvasse un simile schema di contenuti. Le raccomandazioni che la commissione incaricata del monumento rilevò al maestro si appuntarono nel pretendere un decoro più compassato; il contratto precisò quindi che il dedicatario del rilievo avrebbe vestito la divisa militare e condotto il cavallo al passo.¹¹⁾

Nondimeno, prima di arrivare alla stipulazione dell'accordo risolutore, si volle dallo Spalla lo studio di un altro argomento, rappresentante la Città di Torino, personificata, in atto di ossequio verso il ritratto del principe regnante. Anche in questo caso sono a noi pervenute le prove dell'artista: si tratta di due scene delineate su un unico foglio e differenti principalmente per il diverso vestire di Vittorio Emanuele, nell'uniforme dell'esercito o nell'abito di gala, tradizionale dell'ancien régime¹²⁾ (fig. 3). Il soggetto simbolico in esame era stato indicato, per vero, dai funzionari del municipio, i quali, perplessi davanti alla disinvoltura e alla franchezza quasi “giacobina” con cui lo Spalla aveva provveduto al suo primo disegno, pensarono bene suggerire allo scultore un tema già sperimentato con generale approvazione; e in quell'istante nessun modello poteva prestarsi alla necessità meglio dell'esito conseguito da Amedeo Lavy proprio nella medaglia fatta coniare dalla Città in ordine al decreto del 30 agosto 1814, come si è detto nella pagina addietro¹³⁾ (fig. 5).

Sebbene nella medesima composizione di fondo vari particolari siano modificati, è esplicita la dipendenza dei proponimenti dello Spalla dall'esempio segnalato. Alla base di tali correzioni, per altro assai marginali, sta il disappunto del maestro di dover adottare, per un'opera così promettente gloria duratura quale sarebbe stato il monumento commemorativo del Palazzo Civico, un' "idea", di creazione non propria. Contuttociò, è obbligo precisare, c'erano ragioni obiettive e motivate che sostennero il nostro autore nel contestare la preferenza della nuova figurazione, nata per il piccolo formato su un'area circolare, inadatta pertanto ad essere trasferita in un contesto affatto opposto, in una superficie quadrilatera di grandi dimensioni estesa nel senso della larghezza.

Al termine, per l'esecuzione in scultura, si tornò al primitivo progetto del gruppo equestre, riveduto in modo sostanziale secondo caratteri di conveniente decoro e gravità¹⁴⁾ (fig. 7). A differenza del primo disegno, l'altorilievo presenta il cavallo nell'elegante incedere di parata e il cavaliere, con guanti e lucerna, che addita innanzi a sé: adesso, tenuto nel giusto conto il previo debito pagato dallo Spalla all'opera del Lavy, acquista forza l'ipotesi che per il compimento del lavoro in marmo, tra i riferimenti iconografici possibili, compreso l'illustre esempio del Luigi XIV posto sul portale d'ingresso all'Hôtel des Invalides di Parigi, il nostro maestro si sia attenuto all'"invenzione", di un'altra medaglia del medesimo incisore, e precisamente quella approntata per la Guardia Nazionale a cavallo, nel 1815¹⁵⁾ (fig. 4). Deriva da questa medaglia, con buona probabilità, l'eletto passo del cavallo e l'impostazione in sella del cavaliere: mentre non ha bisogno di essere giustificato il cenno di Vittorio Emanuele, alquanto convenzionale, rivolto con il busto di fronte e l'indice della destra teso in gesto esortativo.

L'intera impiallacciatura della sala d'atrio del Palazzo Civico di Torino, assieme con il monumento ivi inserito, ottenne il collaudo degli architetti Ferdinando Bonsignore e Lorenzo Lombardi il 9 gennaio 1826.¹⁶⁾ In un arco di tempo più esteso, che comprende e si sovrappone alle date estreme della scultura fin qui esposta, si dispiegano le vicissitudini formative del fregio destinato in origine al castello di Moncalieri, ad un'aula del primo piano alla quale si perviene salendo lo scalone e volgendo a sinistra¹⁷⁾ (fig. 6).

Il modello in gesso di quest'opera fu compiuto dallo Spalla fra il 1816 e il 1819, di sua propria sufficienza, e, a dire dell'autore, riproduce dal vero i ritratti di Vittorio Emanuele I e dei dignitari che avevano fatto scorta all'ingresso nella capitale. L'artista intendeva offrire il componimento al sovrano, con la mira sottintesa di ottenere il beneficio della corte: si riprometteva, infatti, di concludere un contratto per trasportare l'esemplare in marmo senza alcun compenso personale, col

ricupero dei soli costi di esecuzione. La sottomissione dell'impegno fu stipulata il 10 maggio 1823, regnante Carlo Felice; il lavoro d'intaglio era perfezionato nel giugno 1831, successo che trova riconoscimento ufficiale nella visita condotta da Carlo Alberto nello studio del maestro per ammirarne l'esito.¹⁸⁾

Ha luogo, a questo punto, una polemica sostenuta da aiutanti dello scultore che attribuivano al loro impiego il merito dell'attuazione del monumento. Lo Spalla respinse le critiche, rivendicando il diritto di professarsi, a tutti i titoli, unico e vero autore dell'opera, sia per aver di persona posto mano allo scalpello nelle successive fasi della fattura, sia, soprattutto, in quanto responsabile del "concetto", e del modello. La contesa, che mi è parso utile menzionare per le conclusioni cui dà motivo, ha il centro del problema nel rapporto tra progetto di scultura ed effetto di essa, problema sempre dibattuto e che il nostro autore sentì nella più contraddittoria ambiguità, almeno da quando venne nella situazione di dover trattare in rilievo disegni forniti dalla committenza.¹⁹⁾

L'aspirazione a veder riconosciuta dignità artistica al proprio lavoro grazie a qualità di vincolo morale e di pensiero, al di là dei limiti del mero esercizio artigianale, è fondamento risolvente della poetica accademica contemporanea, allorché teorizza la preminenza del momento inventivo sulla prassi dell'esecuzione; e lo Spalla che pure, vedremo più avanti, ha posizioni abbastanza personali nello stile e nella tecnica dell'arte sua, è condizionato, con maggiore o minore consapevolezza, a far propri i criteri gerarchici di valutazione diffusi dalla letteratura precettistica.²⁰⁾ Il maestro si trovava ormai a capo di un attivo laboratorio di scultura, al servizio di commissioni pubbliche così come a disposizione dell'emergente richiesta privata, in adempimento non solo di figure e di restauri ma anche di decorazioni architettoniche e d'ornato: già aveva riportato una lusinghiera opinione quale ritrattista ed esecutore di rilievi storici: questi purtroppo, però, dipendenti da stampe e legati ad una causa adesso persa e da dimenticare; è tuttavia inevitabile che, conformemente alle ambizioni dell'epoca, desiderasse affidare il proprio nome alla fama del futuro superando, in piena libertà, ostacoli connessi con alcuni fra i generi scultorei più importanti e significativi: il monumento equestre, il rilievo classico, l'opera di commemorazione.²¹⁾

Tutti tali elementi esterni si integrano nelle lastre del marmo di Moncalieri, che, prodotto dallo Spalla appunto in completa indipendenza (se non altro in un primo evento), è, in un certo senso, rivelatore privilegiato delle regole di composizione interiorizzate dall'artista.

Conviene dapprima richiamare il nostro esame sulla scelta tipologica per la quale si dispone il soggetto, una semplice e ripetitiva sequenza di

cavallieri. Le figure collegate in successione parata tatica e su definiti piani paralleli alla superficie della fronte giustificano il fatto che sia lecito parlare del monumento come di una copia di fregio, a parte il non eccezionale distendimento della base; l'adozione della forma e dei criteri di accordo distributivo indicati sono espressione di un determinato riferimento antiquario, dovuto all'autorità esemplare degli antichi.

Insolito è addirittura il collocamento eccentrico, al limite della cornice (oggi spezzata), del titolare del gruppo equestre. Al suo tergo il corteo viene ingrossato secondo un progredire costante, mostrando i cavalieri del seguito su ranghi disposti in scancio: espediente che annulla la possibile lettura delle figure lungo il percorso normale alla parete di supporto e presuppone una opposta e corretta visione; per l'esattezza, dal margine estremo a sinistra. L'incongruenza fra le due rappresentazioni prospettiche riproduce l'aperta costruzione spaziale, a vari punti di vista, ricostruibile attraverso i reperti dell'archeologia: è bensì in funzione di una ricerca, affatto storica, di perspicuità e di immediatezza esplicativa.

Al medesimo interesse, rivolto alla chiara e distinta individuazione dei ritratti, è finalizzato il trattamento delle figure a mezzo e più rilievo, abituale per il nostro autore ma non comune, in generale, nell'arte del tempo. Anche qui la consuetudine di tale incisione si spiega, oltre o meglio che non ricorrendo ad una meditata influenza di citazione neoclassica, come ripensamento della tradizione scultoria locale dei Collino e del Bernero ma egualmente di quella minore, in marmo, in stucco e altresì lignea.

C'è, da parte dello scultore, la coscienza del necessario rapporto che connette la scelta espressiva al mezzo tecnico di raffigurazione: lo Spalla è disposto ad ammettere la lezione di gravità, semplicità e rigore formale consegnata dai Greci e dai Romani, ma con la riserva sottintesa che non venga in contrasto con le nuove esigenze dei contenuti moderni: senz'altro non si dimostra incline a sacrificare di buon grado alla pura convenzione dello stile la più ampia possibile fruizione delle proprie opere.²¹⁾ Non pretendo affatto, tuttavia, indicarlo come artista conseguente e critico al di

sopra del gusto e delle esperienze figurative del tempo cui appartiene (a dimostrare il contrario sta appunto l'indubbia volontà sua di essere "antico", nei due monumenti a Vittorio Emanuele I): quel tanto di solido e corposo realismo che risulta dai suoi lavori proviene infatti sicuramente dal patrimonio di positiva ragionevolezza passato nell'esercizio delle botteghe cittadine. E proprio in una riuscita sintesi fra il conservatorismo della consuetudine piemontese con il barocco e il settecento e l'impegno politico attuale, mediato dalla cultura francese napoleonica, mi sembra convincente riconoscere la pregevole autonomia creativa dell'autore trattato.²³⁾

Il rilievo di Moncalieri è ancora ammirevole, dopo tutto, per l'incontestabile abilità di scalpello del maestro. L'uso stesso dell'altorilievo richiede all'esecutore una lunga esperienza e disciplina, è pretesto in contraccambio per ostentazioni virtuosistiche; ad ogni modo, dove la tecnica è raffermata all'altezza del bisogno, e il caso avviene nel monumento equestre del Palazzo Civico di Torino, si consegue in bella maniera il livello del capo d'opera. In quest'ultima statua (fig. 7), eliminati i particolari superflui, l'intera sollecitudine può rivolgersi alle fattezze fisiognomiche del sovrano e al profilo dell'animale: cavallo e cavaliere si rilevano dal campo dello sfondo, lasciato a sezioni marmoree non levigate, in una attesa e persuadente curae pidermica. L'insieme risolve così il difficile compito di consegnare la fisica consistenza di Vittorio Emanuele in una distaccata ed ufficiale astrazione iconica.

È quindi doveroso concludere questo breve scritto, che tanto ha insistito nel chiarire le implicazioni iconografiche e compositive dei rilievi in discorso (sulla base dei postulati neoclassici affermandi la superiorità dell'"idea", e l'intento dello Spalla di realizzare propri modelli), ponendo l'accento precisamente sugli esclusivi valori scultorei raggiunti, in condizione, essi soli, di distinguere l'artista non soltanto indice dell'accademia piemontese del primo Ottocento ma soprattutto valido e capace: giudizio al quale porteranno ulteriore sostegno gli studi ancora in corso sull'autore e la scultura a lui contemporanea.

Sono grato alla prof.ssa Franca Dalmaso e alla dott.ssa Rosanna Maggio Serra, conservatrice dei Musei Civici di Torino, per aver discusso parti della ricerca.

¹⁾ M. RHEIMS, *La sculpture au XIX^e siècle*, Paris 1972, pp. 198, 218.

²⁾ La fondamentale bibliografia sullo Spalla comprende i seguenti scritti: A. BAUDI DI VESME, *Schede*, vol. III, Torino 1968, pp. 997-1005; N. GABRIELLI, *Giacomo Spalla*, in THIEME-BECKER, vol. XXXI, Leipzig 1937, pp. 325-326; L. MALLÈ, *Le arti figurative in Piemonte*, in AA.VV., *Storia del Piemonte*, vol. II, Torino 1960, p. 916 (l'ampia ricerca è stata ripresa e pubblicata auto-

nomamente in successive edizioni); ID., *Le sculture del Museo d'Arte Antica - Catalogo*, Torino 1965, pp. 61 e 246-248; G. HUBERT - G. e C. LEDOUX LEBARD, *Giacomo Spalla sculpteur de Napoléon*, in *Revue de l'Institut Napoléon*, n. 88, 1963, pp. 102-108; G. HUBERT, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris 1964, *passim*; ID., *Les sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration (1790-1830)*, Paris 1964, *passim*; F. BOYER, *Le sculpteur Giacomo Spalla et l'administration napoléonienne à Turin*, in *Bollettino Italiano di Studi Napoleonici*, n. 7, 1964, pp. 1-18 (il contributo è stato ristampato in ID., *Le Monde des Arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Torino 1970, pp. 165-180).



1 - Torino, Palazzo di Città - Ferdinando Bonsignore: Sala dei marmi



2



3

2, 3 - Torino, Archivio Storico del Palazzo di Città - Giacomo Spalla: Progetti per il monumento a Vittorio Emanuele I



4 - Torino, Museo Civico d'Arte Antica Amedeo Lavy: Medaglia per il ritorno dall'esilio di Vittorio Emanuele I (recto e verso)



5 - Torino, Museo Civico d'Arte Antica Amedeo Lavy: Medaglia per la ricostruzione del Corpo di Guardia Nobile a cavallo (recto)



6 - Torino, Museo del Risorgimento - Giacomo Spalla: Ingresso di Vittorio Emanuele I a Torino dopo l'esilio



7 - Torino, Sala dei marmi del Palazzo di Città - Giacomo Spalla: Monumento equestre a Vittorio Emanuele I



8 - Torino, Museo del Risorgimento - Giacomo Spalla:
Ingresso di Vittorio Emanuele I a Torino dopo l'esilio (part.)



9 - Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna - Giacomo Spalla:
Battaglia di Marengo



10



11

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna - Giacomo Spalla: 10 - Battaglia di Iena; 11 - Battaglia di Eylau



12



13

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna - Amedeo Lavoy:
12 - La pace di Presburgo; 13 - Incoronazione dell'imperatrice Giuseppina

Alle opere indicate sono ora da aggiungere le nuove importanti pagine che sull'argomento ha provveduto M. DI MACCO, *Le sculture della Galleria Beaumont: dall'Antien Régime alla Restaurazione*, saggio facente parte del catalogo: AA.VV., *L'Armeria Reale riordinata*, Torino 1977, pp. 180-181 e 191.

Correggendo la data solitamente accettata, la nascita dello scultore va posta attorno al 1778; cfr. nell'Archivio della Curia Metropolitana di Torino i *Registri Parrocchiali - Torino, Sobborgi e Territorio - Duomo*, 1834, p. 43 v., dove si legge che l'artista morì all'età di 55 anni appunto a Torino il 30 gennaio 1834.

3) I rilievi con le Battaglie di Marengo e di Iena, la Pace di Presburgo e l'Incoronazione dell'imperatrice Giuseppina furono realizzati fra il 1807 e il 1810 a completare l'arredo scultoreo della Galleria del Beaumont, per la quale già avevano lavorato nella seconda metà del '700 Ignazio e Filippo Collino e Giovanni Battista Bernero. La Battaglia di Eylau è invece l'unico episodio, compiuto nel 1812, di una serie di sedici fatti memorabili napoleonici previsti per il Salone delle Guardie Svizzere. I bozzetti in terracotta delle opere appena indicate sono conservati presso il Museo Civico di Torino; le lastre marmoree sono ora esposte nella Galleria dei cimeli napoleonici della Palazzina di caccia di Stupinigi. Cfr. M. SOLDATI, *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino*, Torino 1927, p. 175; G. HUBERT, *La scultura ecc.*, op. cit., Paris 1964, passim; F. BOYER, op. cit., 1964, passim; L. MALLÈ, op. cit., Torino 1965, p. 247; ID., *Stupinigi*, Torino 1968, p. 417.

I cinque bozzetti del Museo Civico di Torino sono attribuiti allo Spalla: due di essi tuttavia, la Pace di Presburgo e l'Incoronazione di Giuseppina, sono impresa di Amedeo Lavy, medaglista attivo per la zecca sabauda ed ottimo ritrattista (nato e morto a Torino 1777-1864) (figg. 9-10-11-12-13). Scrive questi nella propria *Autobiografia*, nell'anno 1808: "Dopo [io A.L.] modellai una statua rappresentante un genio, per Spalla. A forza di raggiri e raccomandazioni dovetti andare a lavorare nel suo studio, contro la mia volontà, per obbedienza. Gli modellai d'invenzione due bassi rilievi: uno rappresentava l'abbraccio dei due imperatori, Napoleone e quello d'Austria, il secondo rappresentava l'incoronazione dell'imperatore di Francia,, (ho riprodotto il testo dell'autobiografia trascritto dal VESME nelle *schede cit.*, vol. II, Torino 1966¹, p. 611; scorretta e lacunosa in questo punto è la pubblicazione curata da G. ASSANDRIA, *Una famiglia torinese di artisti - I Lavy*, Torino 1916, pp. 44-45).

Il riferimento comunque non sarebbe sufficiente a suffragare la nuova attribuzione se non fosse confermato da particolarità indubbie di stile per le quali si possono distinguere fra i bozzetti due gruppi conformi. Ad un primo esame già si osserva che le opere del Lavy offrono criteri di struttura affatto diversi da quelli impiegati dallo Spalla: le figure sono viste frontalmente, sono poste su piani paralleli a quello di fondo, sono collegate da principi di unità e riduzione compositiva, non sono mosse da atteggiamenti subitanei. Non è il caso tuttavia di insistere su tali aspetti, poiché le "invenzioni", in generale dovrebbero risalire a determinate fonti iconografiche preesistenti; l'elemento determinante per comprendere nel catalogo delle opere del Lavy la Pace e l'Incoronazione sta, a parer mio, nella tecnica differente con cui è utilizzato il materiale plasmabile.

È utile il confronto fra la Pace di Presburgo e la Battaglia di Marengo. Il Lavy, al contrario dello Spalla, innanzi a tutto scultore di marmi, che incide i contorni, modella in rilievo anche i minimi particolari dello sfondo di paesaggio (si veda con quale rigore è individuato il singolo soldato all'interno della propria schiera), è attento a preziosità di decorazione (ammirevole è la finezza con cui sono rese le divise, i copricapi e le medaglie degli ufficiali dei due eserciti), costruisce i volti dei suoi personaggi con buona adesione psicologica, con un prezioso

graduare dei passaggi di modellato (in questo senso sono indicativi i ritratti che compaiono nel rilievo dell'Incoronazione dell'imperatrice Giuseppina, derivato, come è noto, contraendo lo spazio dell'azione, dal dipinto di eguale soggetto del David. Tra questi volti è pure inserita l'immagine del conte Carlo Salmatoris di Rossiglione, committente del lavoro in qualità di Intendente dei Beni della Corona nei dipartimenti transalpini: è, sulla sinistra, la figura immediatamente a destra del cortigiano recante la lucerna adorna di piume di struzzo).

Per notizie su Amedeo Lavy cfr., oltre alle opere citate, la scheda da me redatta, *ad vocem*, nel catalogo della mostra *Artisti piemontesi al Museo Civico* (1830-1857), a cura di R. Maggio Serra, Torino 1977.

4) Trasferitosi il Comolli a Milano nel 1814 ed essendo Felice Festa attivo a Roma (autore quest'ultimo che non deve essere scambiato con l'omonimo concittadino e contemporaneo litografo), Giacomo Spalla era rimasto il maggiore scultore di monumenti nella Torino di Vittorio Emanuele I. Nel 1819 fu nominato professore di scultura all'Università, nel 1823 iniziò ad eseguire i quattro rilievi della Galleria del Beaumont del Palazzo Reale (Battaglia di Torino, di Guastalla, dell'Assietta e d'Authion) che nove anni appresso sostituirono quelli napoleonici ora a Stupinigi (il progetto delle raffigurazioni era tuttavia già stato ordinato da Vittorio Emanuele: cfr. *Proposizione di vari soggetti da trattarsi in marmo ne' quattro Bassorilievi ecc.*, nell'Archivio di Stato di Torino, sez. I, cart. Alfieri, mazzo 28, n. 8).

Carlo Felice conferì al nostro maestro la qualifica di Regio Scultore in marmi nel 1822 e l'anno seguente lo chiamò a far parte del corpo docente della ristrutturata Accademia delle Belle Arti: importa contemporaneamente precisare che scelse però uno straniero, il carrarese Benedetto Cacciatori, per svolgere la decorazione statuaria di quello che rappresentava il suo principale interesse artistico, considerevole in particolare perché di carattere del tutto privato, la ricostruzione dell'abbazia gotica di Altacomba (1823-43).

Per le ancora scarse notizie sulla scultura post-colliniana in Piemonte cfr. L. MALLÈ, op. cit., Torino 1960, pp. 916-918 (si consultino pure dello stesso le indicazioni bibliografiche fornite nella seconda edizione de *Le arti figurative in Piemonte dalle origini al periodo romantico*, vol. II, Torino s.d., p. 217 ss.); G. HUBERT, *La scultura ecc.*, op. cit., Paris 1964, pp. 302-323; il catalogo cit. della mostra *Artisti piemontesi al Museo Civico* (1830-1857), Torino 1977. Le sculture della Galleria del Beaumont sono state esaurientemente studiate da M. DI MACCO, op. cit., Torino 1977.

5) Cfr. *Decretum Decurionum Augustae Taurinorum Ob Adventum Regis - anno MDCCCXIV*, Torino 1816, dove sono riprodotte l'ordinanza comunale e la sanzione di Vittorio Emanuele.

6) Non esiste ancora un attento studio critico sull'opera di Ferdinando Bonsignore (nato e morto a Torino, 1760-1843), fin dal tempo di Vittorio Amedeo III senza dubbio il più rappresentativo protagonista dell'architettura neoclassica nella capitale piemontese; per notizie cronologiche e bibliografiche rimando a N. CARBONERI, *Ferdinando Bonsignore*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XII, Roma 1970, pp. 399-400.

Per quanto riguarda la Gran Madre, in particolare, si veda la puntuale discussione documentaria di L. TAMBURINI, *Il tempio della Gran Madre di Dio*, in *Torino*, n. 2, 1969, pp. 30-36.

E. OLIVERO, nella monografia *Il palazzo municipale di Torino*, in *Torino*, n. 12, 1927, p. 382 (cfr. pure del medesimo autore *L'architettura in Torino durante la prima metà dell'Ottocento*, Torino 1935, pp. 13-14), e G. CRAVERO, in *Trecento anni di vita del Palazzo Civico di Torino* (1663-1963), Torino 1964, pp. 42-44, trattano della Sala dei marmi: dimostrano tuttavia di non conoscere a proposito le carte conservate nell'Archivio storico del Comune di Torino (ASCT.), nei volumi delle *Ragionerie*,

comprese fra il 1816 e il 1826, carte dalle quali ricavo le informazioni che seguono nel testo.

⁷⁾ I progetti del Bonsignore relativi al prospetto e alla pianta della sala sono inseriti nelle *Ragionerie* del 1816, pp. 785 e 787, in ASCT. Sono due disegni firmati, eseguiti ad inchiostro a penna e ad acquerello (cm. 39,5 × 25); riproducono un preesistente camino sotto la lapide e l'alta volta: volta che soltanto nel 1822 il Bonsignore fece chiudere, come è stato detto, dall'attuale soffitto ligneo a cassettoni (il solaio di copertura fu rifatto nel 1951; cfr. gli *Atti del Consiglio Comunale di Torino*, 14 marzo 1951, par. 6). Il disegno del soffitto è raccolto nelle *Ragionerie* del 1822, I sem., p. 537: è firmato e datato 11 aprile 1822, eseguito ad inchiostro a penna ed acquerello (cm. 43,5 × 43,2).

Il compimento dell'impiallacciatura marmorea fu affidato a Giacomo Spalla, al quale già in un primo momento era stata assegnata l'incombenza di scolpire la lapide dedicatoria; cfr. il testo della sottomissione, in data 16 agosto 1816, nelle *Ragionerie* del 1816, pp. 791-794: il lavoro avrebbe dovuto essere compiuto in quattro anni per un compenso di 35.000 franchi, ad esclusione di quanto trovavasi ultimato. Lo stesso marmorario compose pure il pavimento; cfr. le *Ragionerie* del 1825, II sem., p. 1203. I cassettoni furono realizzati dal minusiere Giovanni Battista Spalla, per la retribuzione di 4.160 lire; cfr. le *Ragionerie* del 1822, I sem., pp. 693-694.

Contemporaneamente alla sistemazione dell'atrio, nell'estate del 1823 si decise di provvedere ad una nuova decorazione ad affresco dello scalone d'onore; cfr. le *Ragionerie* del 1823, II sem., p. 1286. A p. 1837 di quest'ultimo volume è conservato il progetto autografo delle pitture completato da Pietro Fea (il disegno fu poi inciso e divulgato a stampa: cfr. P. FEA, *Ragione ed intagli a contorno del dipinto eseguito ad ornamento dello scalone del Palazzo della Città di Torino*, Torino 1824). A p. 1795 è un bel disegno di Gaetano Lombardi per due vasi-candelabri bronzei da collocare sui piedistalli della scalinata. Schede informative su Gaetano Lombardi e sul padre Lorenzo, architetti entrambi allora attivi nell'impresa di restaurare il Palazzo Civico (fra l'altro Lorenzo curò l'esecuzione della Sala dei marmi e assieme con il Bonsignore ne redasse il collaudo; si veda la nota 16), sono state compilate da E. OLIVERO, *op. cit.*, Torino 1935, pp. 13-14 e 19.

Per ritornare a Ferdinando Bonsignore e a Giacomo Spalla, aggiungo che i loro rapporti di lavoro a Torino nell'età della Restaurazione, oltre che in Palazzo Civico, sono documentati nel compimento dell'altare maggiore in "stile greco", della chiesa di Santa Cristina, riaperta e restaurata dopo l'intermezzo della soppressione francese dal re Vittorio Emanuele I (cfr. G. BRIOLO, *Nuova guida per la Reale Città di Torino*, Torino 1822, p. 146. L'altare nel 1962 fu trasportato nella Città dei Ragazzi: qui è stato disperso. Una illustrazione fotografica è conservata presso la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte). La collaborazione fra l'architetto e lo scultore datava nondimeno a partire dagli anni del governo napoleonico, allorché il 14 giugno 1801 fu innalzato nel Giardino Nazionale un arco di trionfo commemorativo del primo anniversario della vittoria di Marengo, ricco di statue allegoriche e principalmente, sulla fronte, di un lungo rilievo raffigurante un combattimento di fanti e cavalieri: importante avvio per lo Spalla a successive composizioni di eguale genere (cfr. A. VIRGILIO, *Torino napoleonica*, Torino 1905, pp. 51-52. E. OLIVERO, *op. cit.*, Torino 1935, p. 9, precisa che l'arco provvisorio e posticcio fu eretto in legno e tela dipinta. Non ho trovato per adesso più dirette testimonianze d'archivio sull'opera; da quest'arco lo stesso Bonsignore ricavò un'incisione, di cui si ha copia riprodotta nel volume di A. PEYROT, *Torino nei secoli*, I, Torino 1965, pp. 374-375.

⁸⁾ La domanda con la quale, in data 6 agosto 1819, lo Spalla si offrì di scolpire il monumento a Vittorio Ema-

nuele è raccolta nelle *Ragionerie* del 1819, II sem., pp. 377-384, in ASCT. La prima proposta per il monumento, eseguita ad inchiostro nero a penna (cm. 30,7 × 19,5), è a p. 397 del medesimo volume.

I disegni pubblicati alle figg. 2 e 3 sono le uniche testimonianze dell'elaborazione grafica del nostro autore finora conosciute. Riesce inoltre difficile accreditare allo Spalla, di cui non è documentata una sia pur dilettevole pratica di pittura, il più che mediocre ritratto di Vittorio Emanuele I, ad olio su tavola, e le quattro piccole pregevoli vedute di monumenti, a tempera, conservate nel Museo Civico di Cherasco; cfr. G. A. PIOVANO, *Elenco sommario della quadreria*, quaderno I, ms. presso il locale Municipio. Non conosco le ragioni di tali attribuzioni: ritengo tuttavia che derivino da una imprecisa trascrizione di precedenti inventari.

Per i calchi dello Spalla nello stesso museo cfr. F. BOYER, *op. cit.*, 1964, p. 12, e A. BAUDI DI VESME, *op. cit.*, vol. III, Torino, 1968, p. 1005.

⁹⁾ Per notizie riguardo a quest'opera si vedano più avanti le note nn. 17 e 18.

¹⁰⁾ È necessario tuttavia precisare che non è conservato alcun modello preparatorio per il rilievo di Moncalieri.

¹¹⁾ Cfr. le condizioni del contratto trascritte nelle *Ragionerie* del 1819, II sem., p. 373, in ASCT.

Il disegno dello Spalla presenta certo nel figurare il soggetto una libertà alquanto sorprendente nei tempi dell'iniziale Restaurazione; è ben vero, infatti, che la composizione del gruppo si rifà nel genere al tipo del ritratto equestre barocco aulico: trasgrediscono però questa iconografia sia l'istantaneità dinamica del cavallo sia il disinvolto costume del cavaliere: senza copricapo sì, ma pure senza parrucca e per nulla in posa. In questo avvenimento siamo significativamente a confronto con una delle rare prove sicure d'invenzione autonoma del nostro scultore: in altre opere maggiori è documentato o sospettabile un modello da seguire adottato.

¹²⁾ I disegni sono eseguiti ad inchiostro nero a penna e ad acquerello su foglio (cm. 30,5 × 20) inserito nelle *Ragionerie* del 1819, II sem., p. 399, in ASCT. Le richieste avanzate dalle autorità cittadine per il secondo progetto sono ricordate e discusse dallo Spalla in una relazione raccolta nel medesimo volume, pp. 385-396. Da questo interessante scritto si apprende che un modello in gesso, di iconografia imprecisata, era già stato approntato dal maestro e sottoposto al giudizio della commissione competente.

¹³⁾ La medaglia è menzionata dal Lavy nella propria autobiografia fra i lavori del 1815; cfr. G. ASSANDRIA, *op. cit.*, Torino 1916, pp. 47 e 64; A. BAUDI DI VESME, *op. cit.*, vol. II, Torino 1966¹, p. 612. Un esemplare è stato esposto nell'occasione della mostra *Artisti piemontesi al Museo Civico* (1830-1857), Torino 1977; cfr. *Medaglie e medaglisti*, a cura di A. S. FAVA, schede allegare al catalogo.

Che lo Spalla conoscesse la medaglia in parola è garantito da un accenno ad essa presente nella relazione cit. nella nota 12.

¹⁴⁾ Il monumento, scolpito in marmo di Carrara, ha le seguenti dimensioni: m. 4,26 × 2,75: in basso a sinistra è la firma: *Jacobus Spalla sculpsit - 1823*. La cornice, in bardiglio di Valdieri, porta la scritta: *Vittorio Emanuele I*. Il contratto di commissione (si veda la nota 11) stabiliva che l'opera fosse messa in loco entro il 20 maggio 1822; la ricompensa pattuita era fissata a lire 20.000: la Città si riservava tuttavia la facoltà di manifestare il suo gradimento all'artista.

¹⁵⁾ Anche questa medaglia, esposta alla mostra *Artisti piemontesi al Museo Civico* (1830-1857), Torino 1977, (cfr. le schede cit. alla nota 13, a cura di A. S. FAVA), è rammentata dal Lavy nell'autobiografia, sempre nell'anno 1815; cfr. G. ASSANDRIA, *op. cit.*, Torino 1916, p. 48; e A. BAUDI DI VESME, *op. cit.*, vol. II, Torino 1966, p. 612.

Il rilievo dell'Hôtel des Invalides fu eseguito nel 1816 da Pierre Cartellier a sostituire un precedente monumento di Guillaume Coustou I distrutto durante la Rivoluzione. La scultura di storia dello Spalla rileva un'accentuata coincidenza con i modelli francesi del Grand Siècle, i cui fasti artistici invero erano rinnovati dalla propaganda napoleonica e reale; per fare un solo esempio, si veda la sorprendente analogia compositiva che le Battaglie dell'autore torinese presentano con i lavori di medesimo soggetto realizzati in bronzo da Martin Bogaert Desjardins per la base della statua equestre del Re Sole già nella Place des Victoires ed ora al Louvre.

Sugestioni del passato barocco, comunque, erano e rimasero proprie della scultura piemontese almeno fino all'età carloalbertina, al tempo di importanti arrivi esterni, ad esempio da parte di Pompeo Marchesi e di altri artisti milanesi. al tempo dell'insegnamento accademico di Giuseppe Gaggini e del vasto successo presso la borghesia locale dei giovani che per lo più erano stati pensionati a Roma ed avevano lavorato nell'atelier del Thorvaldsen: Domenico Fusero, Bartolomeo Conterio, Antonio Moccia, Carlo Canigia, Alberto Bruneri, Giuseppe Bogliani e numerosi ancora.

Il successo particolare degli ultimi scultori menzionati è provato dagli articoli lusinghieri che a riguardo delle loro opere comparivano con frequenza meritevole di nota sulla *Gazzetta Piemontese* di quegli anni.

¹⁶⁾ Cfr. le *Ragionerie* del 1826, I sem., pp. 227-228, in ASCT.

¹⁷⁾ La collocazione originaria del monumento è fornita da G. CASALIS, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, vol. X, Torino 1842, p. 520. Si vedano inoltre G. DEABATE, *I castelli di Moncalieri e di Stupinigi*, in AA.VV., *I Palazzi e le Ville che non sono più del Re*, Milano 1921, p. 9; A. TELLUCCINI, *Il castello di Moncalieri*, in *L'Illustratore del Popolo* (supplemento della *Gazzetta del Popolo*), n. 1, 1928, p. 8. In epoca che non mi è stato possibile precisare, probabilmente negli anni '30 di questo secolo, il monumento fu rimosso: al presente è visibile presso il Museo del Risorgimento di Torino.

¹⁸⁾ La descrizione del modello in gesso del monumento è pubblicata dalla *Gazzetta Piemontese*, n. 84, 15 luglio 1819.

L'accordo per la trasposizione dell'opera in marmo è riprodotta nel *Registro dei Contratti (1823-24) dell'Intendenza Generale della Real Casa*, II div., presso l'Archivio di Stato di Torino, sez. riunite. Il risultato, formato con non più di quattro blocchi di marmo statuario e racchiuso da una cornice di bardiglio di Valdieri, avrebbe dovuto essere scolpito in sei anni per il costo di 72.000 lire.

La visita di Carlo Alberto al Regio Studio di Scultura è riferita il giorno dopo dalla *Gazzetta Piemontese*, n. 78, 30 giugno 1831. Da questa fonte si apprende che il rilievo era destinato ad ornare il Salone delle Guardie Svizzere del Palazzo Reale torinese (lo stesso salone per il quale in età napoleonica lo Spalla aveva già preparato il marmo raffigurante la Battaglia di Eylau ora a Stupinigi); non risulta che il rilievo sia stato collocato in tale sede, comunque non dovette rimanere a lungo a Torino poiché superfluo nel riadattamento ambientale palagiano del palazzo, di poco tempo seguente. Sempre dalla *Gazzetta Piemontese* appena cit. si viene a sapere che la scultura presentava il sovrano a cavallo "venendo dal ponte di Po, e presso a passare sotto l'arco trionfale, che era stato eretto sulla piazza che porta il nome di quel sovrano". Il percorso del fiume è indicato, con piacevole naturalezza, lungo il margine inferiore del fregio: l'elemento architettonico antistante al cavallo forse alluderebbe all'arco di trionfo ricordato (le figg. 6 e 8 sono tratte da vecchie lastre fotografiche possedute dal Museo Civico di Torino. La costruzione della cornice è oggi spezzata, per cui le dimensioni attuali del monumento sono le seguenti: m. 7,98 x 2).

¹⁹⁾ La polemica di cui tratto è esposta dal punto di vista dello Spalla nelle *Lettere* che lo scultore indirizzò nel 1831, per difendere le sue ragioni, al conte della Escarena, primo segretario di Stato, e al barone Manno, primo ufficiale delle Segreteria degli Interni. Copia dei documenti è presso l'Archivio di Stato di Torino, sez. I, cart. Alfieri, maz. 28, n. 8.

Nella lettera-memoriale rivolta al della Escarena il maestro afferma che l'idea del monumento a Vittorio Emanuele gli venne non appena il sovrano entrò nella capitale accompagnato dal seguito di dignitari e, come già detto, d'aver eseguito dal vero i ritratti del re, del conte di Roburent, del cavaliere di None, del generale Bubna, del conte di Revel, del marchese di San Marzano e del marchese d'Aix. I modelli in gesso che l'autore indica nel proprio studio e a Carrara, quest'ultimo dono all'Accademia della città nella quale si era recato per la scelta del marmo occorrente, non sono più reperibili.

²⁰⁾ Così lo Spalla scriveva al barone Manno nella lettera cit. nella nota precedente: "VS. Ill.^{ma} m'insegna ed è noto a tutti i conoscitori delle Arti che il precipuo merito dello Scultore sta nella formazione e composizione del modello: l'esecuzione in marmo è un'opera più manuale che intellettuale, ed è perciò da tutti i grandi scultori affidata ad artisti subalterni, i quali conducono l'opera fino al punto in cui l'artista che formò il modello con poco reca il marmo alla sua perfezione; e quand'anche si valesse di artisti di qualche merito per ridurre il modello a Scultura, questi non potrebbero mai ascrivere ad onore quella gloria che tutta al modellatore appartiene".

²¹⁾ È escluso dall'intendimento di questa nota elencare i numerosi interventi operati dallo Spalla nelle varie residenze sovrane (a Torino, Moncalieri, Govone ecc.) e nelle chiese torinesi (in Santa Cristina, San Francesco da Paola, Corpus Domini ecc.) esercitando il mestiere di marmorario impegnato in decorazioni, in apparati celebrativi e nel restauro degli "oggetti d'arte esistenti nei reali palazzi e giardini"; interessa piuttosto rilevare il valore esecutivo, se non addirittura imprenditoriale, di molte sue prestazioni. L'artista era infatti, non dimentichiamo, soprattutto un abile ritrattista ma egualmente un attivo ed esperto artigiano, altrettanto spigliato nella prassi didattica e nell'organizzazione del proprio lavoro. A riprova di tale pratica consueta basti suggerire l'esempio della impiallacciatura del portale dell'Università di Torino rivolto su via della Zecca (ora via Verdi), senz'altro compiuto, su disegno dell'architetto Giuseppe Talucchi, con l'aiuto di salariati dipendenti ed allievi; cfr. la *Gazzetta Piemontese*, n. 132, 4 novembre 1823. Nell'ambito dell'attività d'occasione è sufficiente segnalare la partecipazione nel 1828 al funerale, nella chiesa di Santa Croce, del marchese Filippo Asinari di San Marzano, Gran Ciambellano e quindi presidente dell'Accademia delle Belle Arti; cfr. la *Gazzetta Piemontese*, n. 108, 6 settembre 1828. (Dello stesso personaggio esiste un inedito busto in marmo firmato e datato dallo Spalla nel 1824 presso il Museo del Risorgimento di Torino. Un altro busto, pure in marmo, sempre firmato e datato dallo Spalla nel 1813 e non diversamente ricordato, è posseduto dalla Galleria dell'Accademia Albertina; riproduce la nipote dell'autore, Gabriella Meyneri, all'età di cinque anni). Negli ultimi anni di vita lo scultore, inoltre, ebbe un diffuso successo nell'esecuzione di monumenti sepolcrali nel pubblico Cimitero Generale della capitale, appena istituito nel 1829. Rimando ad una prossima occasione lo studio di quest'esperienza di commissione privata e talora borghese; in questa sede però almeno desidero far richiamo al buon ritratto del Ministro Gaspare Roget de Cholese (campo primitivo, arcata n. 270) e all'importante tomba della famiglia Flandinet, ordinata su disegno di un non precisato architetto Lombardi (campo primitivo, arcata n. 240). Per le sculture del cimitero cfr. L. ARCOZZI MASINO, *Le necropoli torinesi - Guida storica e descrittiva*, Torino 1874,

passim, e U. DE FILARTE, *Una visita artistica alla necropoli torinese*, Torino 1880, passim.

²²⁾ Giovevole, per avere dirette dichiarazioni dello Spalla su problemi di poetica, è la lettura del carteggio intercorso fra lo scultore e Pierre Daru, Intendente Generale della Casa dell'Imperatore, in relazione all'accoglienza espressa dagli artisti parigini ai bozzetti dei rilievi da eseguire per il Palazzo Imperiale di Torino (figg. 9 e 10); a proposito cfr. F. BOYER, *op. cit.*, 1964, pp. 10-11.

La ricerca inventiva di questi rilievi (ricerca che pone esigenze affatto diverse da quelle affrontate nei monumenti equestri) incontrò un consistente punto di appoggio nel recupero della narrazione sei-settecentesca operato allora da Pietro Bagetti nella pittura di storia: dove il proposito di rendere, con documentata e didascalica evidenza, l'effettivo svolgersi degli avvenimenti militari vincola egualmente in profondità spaziale l'ordine delle scene di battaglia.

Nel rilievo di Moncalieri, ovviamente, la volontà di permettere il riconoscimento dei personaggi indusse lo Spalla ad avvicinare il punto di vista del corteo e perciò rifiutare la resa scenografica eseguita dal ricordato pittore nell'acquerello di medesimo soggetto; cfr. M. VIALE

FERRERO, *Giuseppe Pietro Bagetti*, Torino 1957, p. 28. Si veda pure sull'argomento l'incisione ottenuta da disegno di Angelo Boucheron e pubblicata da A. PEYROT, *op. cit.*, I, Torino 1965, pp. 391-392.

I rapporti dell'arte dello Spalla con la trattatistica del Bagetti sono stati approfonditi nell'*op. cit.* di M. DI MACCO, Torino 1977, p. 181, insistendo sul comune proposito razionale di "unità d'effetto", ottico. I due autori sono inoltre prossimi nella maniera di considerare l'esemplarità dell'antico; cfr. G. P. BAGETTI, *Analisi della unità d'effetto nella pittura e della imitazione nelle belle arti*, Torino 1827, pp. 100-101.

²³⁾ Percorrendo la propria strada di chiarezza illustrativa lo Spalla lasciò definitivamente a lato l'esclusivo insegnamento del classicismo romano, appreso in gioventù accanto al Canova ma quasi mai sentito con convinzione in tutte le sue conseguenze (a differenza, ad esempio, di quanto avvenne per il già ricordato Felice Festa): così come pure poté rimanere estraneo al mero "revival", baroccheggianti proposto dal Lavy nelle due ancone d'altare, in gesso, della chiesa parrocchiale di Castagnole Piemonte (1810 e 1818) e nella statua di San Luigi Gonzaga un tempo nell'ospedale omonimo di Torino (1833).