



ROBERTO CATERINO

**Costruire e rappresentare
la maestà del sovrano**
Atri, scaloni e saloni nei progetti
di Filippo Juvarra per residenze reali





I – CULTURA, ARTE E SOCIETÀ AL TEMPO DI JUVARRA

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

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

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

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

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2016: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Walter Barberis, Stefano Pannier Suffait

Direttore: Anna Cantaluppi

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2012-2015: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Marco Carassi, Marco Demarie, Cristina Olivetti, Stefano Pannier Suffait

Comitato degli Advisor scientifici del Programma: Renata Ago, Lorenzo Bianconi, Giuseppe Dardanella,

Maria Luisa Doglio, Giorgio Pestelli, Giovanni Romano, Angelo Torre

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Borse di Alti Studi 2013

Tema del Bando 2013: *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*

Commissione di valutazione: Consiglio di amministrazione e Advisor disciplinari

Assegnatari: Nicola Badolato, Roberto Caterino, Guido Laurenti, Elisabetta Lurgo, Sara Martinetti

Advisor disciplinari: Lorenzo Bianconi, Maria Luisa Doglio, Giovanni Romano, Angelo Torre

Tutor dei progetti di ricerca: Emanuele C. Colombo, José María Domínguez, Vincenzo Ferrone, Carlo Mambriani, Roberto Valeriani

ISBN 9788899808037

1.4 Roberto Caterino, *Costruire e rappresentare la maestà del sovrano. Atri, scaloni e saloni nei progetti di Filippo Juvarra per residenze reali*

© 2016 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2013 – I EDIZIONE

La collana di pubblicazioni digitali *Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco* si inaugura con gli esiti della prima edizione del bando sul Barocco che la Fondazione 1563 ha attivato nel 2013, all'interno di uno specifico programma di attività dedicato al sostegno della ricerca in campo umanistico e rivolto particolarmente ai giovani studiosi del Seicento e Settecento, italiani e stranieri. La pubblicazione ha l'obiettivo di mettere a disposizione delle istituzioni culturali e dei ricercatori percorsi di ricerca originali e di alto livello rispondenti al tema di anno in anno proposto dalla Fondazione e svolti dai borsisti nel corso di un anno con l'affiancamento di un tutor specialista. Obiettivo non secondario è quello di produrre, a ridosso della conclusione della borsa, un titolo che possa andare ad arricchire il curriculum dei ricercatori con l'auspicio di vederli proseguire nel loro percorso professionale.

Il tema ampio inerente l'età di Filippo Juvarra scelto nel 2013 dagli Advisor scientifici della Fondazione 1563 ha condotto i borsisti a svolgere ricerche multidisciplinari di interesse e il risultato dei cinque studi che oggi si presentano costruisce una trama di proficui rapporti, confronti e interconnessioni tra discipline contigue e complementari quali la storia sociale, la letteratura, la musica, il teatro, l'arte e l'architettura, arricchendo in maniera originale il quadro di insieme del periodo storico in cui trascorre il regno di Vittorio Amedeo II di Savoia e il fortunato percorso professionale dell'architetto messinese, dalla Sicilia a Roma e infine a Torino, a servizio della corte sabauda.

Al momento di questa presentazione sono orgogliosa di annunciare che il Bando per borse di Alti Studi sul Barocco è giunto senza interruzioni alla quarta edizione e che, con la continuità assicurata dalla Fondazione 1563, si è andata affinando e consolidando una linea rigorosa di selezione delle ricerche e l'arricchimento del successivo lavoro attraverso incontri e seminari tra studiosi di diverse generazioni e afferenti a differenti discipline e si è anche costituita una comunità di specialisti multidisciplinari che guardano alla Fondazione con interesse e speranza per il futuro delle discipline umanistiche e per la ricerca in generale. La Fondazione vede realizzato così un suo importante obiettivo di mandato.

Il Presidente
Rosaria Cigliano

Torino, aprile 2016

ROBERTO CATERINO

Costruire e rappresentare
la maestà del sovrano

Atri, scaloni e saloni nei progetti
di Filippo Juvarra per residenze reali

Prefazione

CARLO MAMBRIANI



ROBERTO CATERINO (Ivrea, 1982), storico dell'arte, si laurea nel 2008 presso l'Università degli Studi di Torino e nel 2013 consegue un dottorato di ricerca in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica al Politecnico di Torino, con una tesi sull'architettura dei padri dell'Oratorio di Francia nel Seicento. Nel 2008 partecipa all'allestimento della mostra *Guarini, Juvarra e Antonelli. Segni e simboli per Torino*, tenutasi a Palazzo Bricherasio, e conclude l'inventariazione e riordino dei fondi di grafica della Biblioteca Storica dell'Accademia Albertina di Torino. Nel 2010 collabora alla realizzazione del progetto Museo-Torino schedando luoghi e architetture diverse della città, mentre nel 2012 lavora alla mappatura e allo studio su scala regionale dei contraltari in scagliola di manifattura sei e settecentesca in Piemonte. Nel 2014 è borsista della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura con un progetto di ricerca sulle residenze reali progettate da Filippo Juvarra. I suoi interessi vertono principalmente sulla storia dell'architettura e della decorazione in età moderna, in particolare nel Piemonte sabauda, con diverse pubblicazioni e partecipazioni a convegni all'attivo.

SOMMARIO

IX Prefazione di Carlo Mambriani

- 1 Atri, scaloni e saloni nei progetti di Filippo Juvarra per residenze reali
- 3 1. Ad maiorem Regis gloriam.
Architettura e cerimoniale alla corte di Vittorio Amedeo II
- 9 2. L'incontro tra Filippo Juvarra e Vittorio Amedeo II.
Il progetto per il rinnovamento del Palazzo Reale di Messina (1714)
- 21 3. Rivoli: da residenza ducale a palazzo reale
- 57 4. «Non sono le scale piccolo ornamento d'un gran Palazzo».
Lo scalone di Palazzo Madama (1718-1721)
- 75 5. Juvarra e il nuovo palazzo reale di Madrid (1735).
La «giusta, e magnifica idea che ogni uomo si forma in mente da se medesimo al solo nome di Palazzo Reale»
- 95 Bibliografia generale

Tavole allegate fuori testo

- III.1 *Rivoli. Garove, de Cotte e Juvarra a confronto*
- III.2 *Lo scalone di Rivoli*
- III.3 *Castello di Rivoli. Appartamenti al piano nobile, 1716*
- IV.1 *Lo scalone di Palazzo Madama. Precedenti e confronti*
- V.1 *Il progetto per il nuovo Palazzo Reale di Madrid*
- V.2 *Lo scalone di Madrid. Precedenti, confronti, derivazioni*

Prefazione

Roberto Caterino ha condotto un'affascinante ricerca sul rapporto tra architettura e cerimoniale attraverso il caso studio di Juvarra alla corte di Vittorio Amedeo II di Savoia, affrontando, uno dopo l'altro, alcuni capisaldi del catalogo juvarriano: il palazzo reale di Messina, il castello di Rivoli, lo scalone di Palazzo Madama, la ricostruzione del palazzo reale di Madrid. L'indagine è sviluppata su un duplice binario: da un lato si riflette sul modo in cui gli atrî, gli scaloni e i saloni disegnati da Juvarra per residenze reali riuscissero ad articolare il percorso cerimoniale; dall'altro si esaminano le caratteristiche tipologiche e formali delle sue proposte rispetto a soluzioni precedenti, autorevoli o meno note, disponibili nel patrimonio monumentale – edificato o soltanto progettato – dell'architettura europea. La circolazione attraverso canali editoriali, formativi e professionali dei prestigiosi modelli d'area romana, francese e imperiale permise a Juvarra di interpretare con straordinaria capacità i vincoli compositivi inerenti gli spazi consolidati del cerimoniale di corte, rinnovando la fenomenologia della scala d'onore, un tema architettonico cruciale per il progetto d'architettura in età moderna e contemporanea.

Inserendosi con strumentazione aggiornata e in parte innovativa in un consolidato filone d'indagine critica come quello della traduzione in termini spaziali e funzionali della categoria di *maestà sovrana* – tema complesso e sfaccettato che ancora mantiene margini non trascurabili di approfondimento – l'autore apporta spunti inediti al fondamentale tema dell'architettura come strumento di rappresentazione della dignità regia, nella fattispecie a quella di conio recente conferita a Vittorio Amedeo. L'individuazione nelle residenze sabaude degli spazi interni di maggior rilevanza deputati a questa funzione nel cerimoniale di udienza – l'atrio, lo scalone e il salone d'onore – consente a Caterino di focalizzarsi su quelli di eccezionale qualità concepiti e/o costruiti da Juvarra. L'indagine sugli scaloni monumentali di quest'epoca restituisce una chiave di lettura irrinunciabile ed efficace per lo studio dell'evoluzione progettuale delle residenze reali. Il funzionamento cerimoniale non è qui considerato tanto per dimostrare un meccanico adeguamento degli spazi alle esigenze dettate dall'etichetta di corte (che pure sembrano generalmente incidere sull'organizzazione e nella decorazione di tali ambienti), quanto per indagare nello specifico i singoli progetti di Juvarra con strumenti mutuati anche da altre discipline, in una visione storiografica ampia. Senza rinunciare alla specificità disciplinare, si perviene in questo modo sia a rintracciare nuovi e pertinenti termini di confronto, precisandone o scartandone altri indicati da studi precedenti, sia a comparare più progetti per dimensione e tipologia grazie a tavole sinottiche alla stessa scala, che meglio evidenziano le qualità peculiari, originali e innovative della ricerca architettonica dell'artista messinese. Se lo scalone è da intendersi come nodo centrale della sequenza cerimoniale nelle residenze reali considerate, tali elaborazioni grafiche mettono a serrato confronto – in pianta e in elevazione – i progetti di Juvarra con i modelli individuati e con le realizzazioni coeve più interessanti. Tali quadri sinottici permettono di palesare anche a lettori non specialisti le premesse e il contesto da cui muove Juvarra nel progettare questi spazi, al fine di enuclearne il suo personale contributo. L'osservazione a parità di scala consolida tanto l'analisi descrittiva quanto gli esiti critici, permettendo al contempo di raggruppare l'insieme dei confronti in tavole riassuntive delle problematiche affrontate.

L'occasione fornita dalla Fondazione 1563, anche grazie ai proficui confronti seminariali tra borsisti e tutors, ha permesso a Roberto Caterino di affinare ulteriormente una sensibilità

storiografica avvezza all'intreccio delle fonti e all'impiego di aggiornati strumenti critici. Con esiti di non comune chiarezza e scorrevolezza, l'autore indaga tipologie documentali differenti, tra le quali spicca il filone privilegiato delle fonti iconografiche e delle carte progettuali (dagli schizzi alle tavole di presentazione), in grado di rivelare, se interrogate con opportuno approccio analitico finalizzato, le intenzioni e le intuizioni dell'architetto. Questo materiale imprescindibile è per l'appunto potenziato da un articolato questionario storiografico scaturito dal confronto con la corrispondenza diplomatica, i pareri di altri architetti, i trattati di architettura coevi, i registri di regolazione del cerimoniale di corte, nonché dalla estesissima letteratura su Juvarra e sui singoli contesti indagati. In tal modo l'autore evince alcune categorie interpretative cruciali per l'intera ricerca, ad esempio quelle estrapolate dal parere dei tre accademici romani sul progetto di Sacchetti di Madrid, dalle testimonianze odepatiche sul Palazzo Madama, o infine dalle fonti sul cerimoniale sabauda. Chiavi di lettura inedite e stimolanti aiutano a rileggere le scelte distributive in progetti numerosi e talvolta di difficile datazione reciproca, come quelli inerenti il palazzo madrileni o quello messinese. L'utilizzo di serie documentali in genere raramente utilizzate dagli storici dell'architettura (come i carteggi dei delegati francesi, conservati presso gli Archives des Affaires Etrangères a Parigi), pur nella difficoltà di individuare riferimenti diretti agli edifici, consente una contestualizzazione storica di ampio respiro e rivela illuminanti testimonianze sulle ragioni di progetti ineseguiti, come nel caso di Messina, e sulla concezione juvarriana dello scalone d'onore, come nel caso della sua relazione sul palazzo pubblico di Lucca.

Se le fonti lo consentono, Caterino allarga l'indagine sui cantieri e sui modelli di riferimento precedenti e coevi, sondando meticolosamente pubblicazioni specialistiche e registri contabili per ricostruire le vicende costruttive, in particolare per il caso di Rivoli: qui la messa in serie delle informazioni, in parte già emerse negli studi precedenti, risulta particolarmente proficua, specie trent'anni dopo la pubblicazione dell'unica ed eccellente monografia di sintesi (Gritella 1986), poiché riesce a interrelare tra loro alcuni dati utili a ricostruire la sequenza progettuale del castello, da Garove e de Cotte a Juvarra, integrandovi nuovi spunti e riflessioni originali.

Sullo sfondo restano alcuni temi, come quello inerente il paragone con le scenografie teatrali di Juvarra, suscettibili di innescare in futuro promettenti occasioni di approfondimento filologico, di esegesi critica e di alta divulgazione culturale.

CARLO MAMBRIANI
Università degli Studi di Parma

ATRI, SCALONI E SALONI
NEI PROGETTI DI FILIPPO JUVARRA
PER RESIDENZE REALI

Abbreviazioni nel testo

AAE	Parigi, Archives des Affaires étrangères
AGP	Madrid, Archivo General de Palacio
ASLu	Lucca, Archivio di Stato
ASTo	Torino, Archivio di Stato
BNE	Madrid, Biblioteca Nacional de España
BnF	Parigi, Bibliothèque nationale de France
BNT	Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria
BRT	Torino, Biblioteca Reale
CCA	Montréal, Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture
INHA	Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art
MCT	Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama

1. Ad maiorem Regis gloriam.

Architettura e cerimoniale alla corte di Vittorio Amedeo II

Nel 1713 i negoziati di pace di Utrecht premiavano le scelte diplomatiche di Vittorio Amedeo II con il titolo di re di Sicilia, a sancire la nuova posizione conquistata dallo stato sabauda all'interno del quadro politico europeo d'inizio Settecento. L'incoronazione, svoltasi in pompa magna nella cattedrale di Palermo il 21 dicembre 1713, ebbe importanti ricadute sulla politica interna oltre che sugli affari esteri, avviando un'importante stagione di riforme che trasformarono lo stato sabauda in un modello di efficienza amministrativa. Ma l'elevazione di Vittorio Amedeo alla dignità di re significò anche una revisione totale del cerimoniale di corte allo scopo di adeguarlo al nuovo rango del sovrano: un'operazione su cui finora si è poco riflettuto, nonostante il suo ruolo fondamentale nel legittimare l'ascesa dei Savoia tra i monarchi europei¹.

Il registro compilato quasi giornalmente dal marchese d'Angrogna, maestro delle cerimonie, con il resoconto dei principali fatti di corte, è una vivida testimonianza di come Vittorio Amedeo maturò progressivamente piena consapevolezza del suo nuovo *status*, sperimentandolo prima di tutto durante il soggiorno siciliano². Già sulla strada del rientro il suo atteggiamento era sensibilmente mutato. Il baciamento imposto al clero di Cuneo, ad esempio, è solo una delle manifestazioni più evidenti: perché – come rifletteva lo stesso cerimoniere di corte – «fu questa la prima volta, che in questo paese li vescovi abbin baciata la mano à loro sovrani; ma perché ne' paesi, dove il sovrano è Re, e lo stile vuole, che li sudditi baccino la mano al sovrano loro, tutti gli ecclesiastici di qualsivoglia grado, dignità e distinzione la bacciano, onde il Re nostro signore stabilì che ne' suoi stati si praticasse lo stesso»³. Attraverso l'esercizio delle prerogative del cerimoniale Vittorio Amedeo costruiva e consolidava la sua nuova posizione, stabilendo le giuste distanze tra la sua maestà e il resto della corte, a cui imponeva nuove regole e toglieva alcuni privilegi. Così, ad esempio, il 3 ottobre 1714 il nuovo re decise di limitare l'accesso ai propri appartamenti e a quelli della regina in Palazzo Reale con un distintivo, che si riservò di distribuire soltanto alle principali cariche del regno, di modo che «le dame, quali per lo passato nell'andar dal Palazzo al Castello, passavan per la camera della Regina, poscia per la galleria, non potessero più far il transito per quel luogo, sendo indecente, che tal camera servisse di pubblico passaggio»⁴.

Il titolo regio autorizzava Vittorio Amedeo a pretendere il riconoscimento di nuovi onori anche da parte delle altre corti attraverso le ambasciate, e a reclamare parità di trattamento

¹ Presso la Biblioteca Reale di Torino (nel fondo di miscellanea: *Storia Patria* 726) sono conservati i registri compilati anno per anno dai mastri delle cerimonie della corte dei Savoia, dal 1632 al 1774. Altra documentazione si trova in BRT, Archivio di Casa Savoia, Filze Cerimoniali di Corte, dal XVI al XIX secolo; e in ASTo, Corte, Materie politiche per rapporto all'interno, Cerimoniale. Solo di recente il cerimoniale sabauda è stato oggetto di studi sistematici, anche se ancora manca un'indagine sugli anni di Vittorio Amedeo II. Vedi MASSABÒ RICCI, ROSSO 1988; SCAFFIDI 2002; e *Le strategie dell'apparenza* 2010.

² BRT, *Storia patria* 726/6: *Registro de' cerimoniali della corte sotto il gloriosissimo Regno della Sacra Real Maestà di Vittorio Amedeo Re di Sicilia, Gerusalemme, e Cipro incominciato il 21 7^{bre} 1713, e continuato per tutto l'anno 1721. Dal marchese d'Angrogna Carlo Amedeo di Lucerna Mastro delle cerimonie di S.M.* Il registro è anche noto più semplicemente come *Cerimoniale Angrogna*.

³ *Ibidem*, c. 201v.

⁴ *Ibidem*, c. 206r.

per i suoi rappresentanti⁵. Nel 1713, per compiacere il nuovo re di Sicilia, la corona di Francia rinunciò, ad esempio, al privilegio riconosciuto ai suoi ambasciatori di essere accolti e scortati da truppe ducali per tutto il tragitto della loro pubblica entrata in Torino. Furono eliminate anche alcune formule di riverenza: così, se prima il duca di Savoia accoglieva il legato francese andandogli incontro fino a metà della camera di udienza, da quel momento il re di Sicilia l'avrebbe aspettato in piedi davanti al suo trono, senza fare un passo⁶.

L'analisi, in particolare, delle modifiche apportate al cerimoniale di udienza degli ambasciatori, che più di tutti interessa gli spazi architettonici argomento della presente ricerca (atrio-scalone-salone), chiarisce i termini dell'operazione messa in atto dalla corte sabauda per adeguarsi al rango delle corti regie d'Europa, dopo l'acquisizione della nuova dignità. Formulato in funzione della pubblica entrata dell'ambasciatore di Francia nel 1714-1715, il nuovo cerimoniale fu di seguito applicato a tutte le altre delegazioni di teste coronate⁷.

Alcune incomprensioni emerse durante la visita dei francesi a Messina nel luglio del 1714⁸ avevano, infatti, evidenziato l'urgenza di definire nuove regole d'udienza, diventando l'oggetto di una lunga trattativa protrattasi nei mesi successivi tra il delegato francese, il marchese di Prie, impaziente di sapere come regolarsi per il suo insediamento ufficiale a Torino, e il suo referente, il marchese Carron di San Tommaso, ministro di stato di Vittorio Amedeo II⁹.

Le osservazioni dell'ambasciatore di Francia aiutano a focalizzare l'attenzione sulle principali variazioni apportate, già in fase di bozza, alle pratiche in uso. Tra queste, la decisione, molto contestata dal marchese di Prie, di invertire l'ordine di marcia delle carrozze durante il corteo della sua pubblica entrata, riconoscendo la precedenza alle carrozze della famiglia reale: «jusques à present les carrosses de l'Ambassadeur avec son cortège ont toujours marché les premiers. A present on souhaite en ce pays cy selon que cela se pratique en France que les carrosses du Roy, et de la Reine de Sicile, de Mad[am]e Royale, des P[rin]ces

⁵ «A l'égard des ambassadeurs, ceux du Roy de Sicile auroient les mesmes traitement en France que l'on fait aux autres ambassadeurs des testes couronnées, et que ceux du Roy très chrétien auroient à la cour du Roy de Sicile les mesmes traitemens qu'ils reçoivent dans la cours des autres Roys». ASTo, *Materie politiche per rapporto all'interno, Cerimoniale, Francia*, mazzo 2, fasc. 39: *Mémoire signé par le Marquis de St Thomas, et remis d'ordre du Roy par le marquis d'Angrogne maitre des ceremonies au Marquis de Prie ambassadeur de France à Messine le 7^{me} juillet 1714*.

⁶ Cfr. *ibidem*, fasc. 36: *Regolamento del Cerimoniale fatto dal Re' di Francia per suoi Ambasciatori alla Corte di Torino, dopo l'esaltazione di S.A.R. Vittorio Amedeo II al Trono di Sicilia*, 5 novembre 1713.

⁷ Cfr. *ibidem*, fasc. 40: *Ceremonial des Ambassadeurs des Testes Couronnées, tant ordinaires, qu'Extraordinaires, à la Cour du Roy de Sicile*, 10 maggio 1715. Il testo fu stampato con alcune integrazioni sotto il titolo di *Cérémonial de la Cour du Roi de Sardaigne à l'égard des Ministres Etrangers* all'interno della raccolta di ROUSSET DE MISSY 1739, II, pp. 765-771. L'editore lo presentava come «morceau qui n'a pas encore paru en public [...] que a bien voulu communiquer le Maître des Cérémonies de cette Cour» (vol. I, *Avertissement de l'editeur*, s.p.).

⁸ Cfr. ASTo, *Materie politiche per rapporto all'interno, Cerimoniale, Francia*, mazzo 2, fasc. 39.

⁹ Dopo mesi di attesa, nel dicembre del 1714 al marchese di Prie fu consegnata una prima bozza del nuovo cerimoniale di ambasciata, trasmessa immediatamente a Parigi per essere esaminata. Nell'aprile del 1715, a un mese esatto dalla data fissata per la sua pubblica entrata in Torino (l'11 maggio 1715), il marchese poteva finalmente disporre della versione definitiva. Tutta la vicenda è ampiamente documentata dalla corrispondenza dell'ambasciatore di Francia: Parigi, AAE, *Correspondance politique, Sardaigne*, voll. 120-122 (ottobre 1714-aprile 1715).

Royaux, et des P[rin]ces de Carignan marchent les premiers, et ensuite ceux de l'Amb[assadeu]r, ceux des chevaliers de l'Anonciade, et autres»¹⁰.

Nell'ottica dei piemontesi simili modifiche miravano a equiparare la corte di Torino alle altre corti reali, eliminando quegli onori e quelle prerogative che fino ad allora avevano rimarcato il rango inferiore del ducato. Se all'indomani dell'elevazione di Vittorio Amedeo II, nel 1713 il re di Francia pretendeva che i suoi ambasciatori continuassero a essere ricevuti e accompagnati nelle loro pubbliche udienze dalla più alta carica onorifica dello stato sabauda, i cavalieri dell'Ordine supremo della Santissima Annunziata¹¹, dal canto suo la corte torinese riteneva che non fosse più il caso che il cavaliere incaricato di accompagnare dal re in carrozza l'ambasciatore lo riaccompagnasse poi fino alla sua residenza, come si praticava in precedenza, ma voleva piuttosto che si congedasse alla sua partenza da palazzo: lo avrebbero sostituito il maestro delle cerimonie nelle vesti di introduttore e un sotto-introduttore. E ciò con buona pace del marchese di Prie¹².

Piuttosto significative paiono le novità introdotte nella visita al principe e alla principessa di Carignano: l'ambasciatore avrebbe dovuto recarsi al loro palazzo non più condotto da un cavaliere dell'Annunziata sulla carrozza del duca di Savoia con tutto il seguito, ma con il proprio equipaggio in compagnia di un sotto-introduttore¹³. Il cambiamento venne giustificato dal marchese di San Tommaso senza nulla togliere alla persona dell'ambasciatore, «mais seulement par rapport aux P[rin]ces de Carignan, auxquels le Roy de Sicile ne donnoit pas le meme rang qu'il leur donnoit autrefois»¹⁴. Vittorio Amedeo toglieva un privilegio all'ambasciatore per sottolineare lo scarto di rango che l'acquisizione del regno determinava rispetto a un suo ramo collaterale, di fatto declassandolo: «par rapport à la nouvelle dignité du Roy ne paroissant pas convenable que ses mesmes principaux officiers employés dans les premieres audiences publiques doivent servir à d'autres audiences hors de la Cour. Il est encore à reflechir que le Prince de Carignan d'aujourd'hui n'estant consideré que comme prince du Sang ne recoit plus du Roy les mesmes traitement que recevoit le feu Prince de Carignan son père [Emanuele Filiberto] qui estoit consideré comme oncle de Sa Majesté et comme Prince de la Maison. De manière que les Princes et Princesses de Carignan n'ont plus dans les occasions qu'un tabouret à la place d'un fauteuil, qu'aux chapelles ils sont au bas des marches du Trosne au lieu de se tenir sur le marche pied; que le Prince de Carignan n'a plus des gardes de la porte du Roy à la porte de son palais et autres traitement»¹⁵. Nella società di corte la perdita di simili privilegi – come essere obbligati a sedere nelle occasioni

¹⁰ *Ibidem*, vol. 12 (gennaio-aprile 1715): lettera del Marchese di Prie, Torino, 13 aprile 1715, c. 196r; cfr. anche la nota allegata, cc. 201r,v. Sarà, di fatto, questo l'ordine di marcia rispettato anche per le altre delegazioni straniere a Torino. Sull'uso delle carrozze nel cerimoniale della corte sabauda in età moderna vedi il saggio di MERLOTTI 2013.

¹¹ Cfr. ASTo, Materie politiche per rapporto all'interno, Cerimoniale, Francia, mazzo 2, fasc. 36: *Regolamento del Cerimoniale fatto dal Re' di Francia per suoi Ambasciatori alla Corte di Torino, dopo l'esaltazione di S.A.R. Vittorio Amedeo II al Trono di Sicilia*, 5 novembre 1713.

¹² Cfr. AAE, *Correspondance politique, Sardaigne*, vol. 122 (gennaio-aprile 1715): *Memoire touchant quelques points du ceremonial sur lesquels Mr le Marquis de Prie Ambassadeur de France souhaite d'avoir des ordres de sa cour*, c. 200r. Vedi inoltre la risposta da Versailles in data 22 aprile 1715, cc. 207r-208v.

¹³ Cfr. *Ibidem*, *Mémoires et documents, Sardaigne*, vol. 17, cc. 36r-39r; e *Cérémonial 1739*, p. 768 (§ VIII-IX).

¹⁴ *Ibidem*, *Correspondance politique, Sardaigne*, vol. 122 (gennaio-aprile 1715): lettera del Marchese di Prie, Torino, 13 aprile 1715, cc. 198r,v.

¹⁵ *Ibidem*, cc. 200v-201r.

pubbliche non più su una poltrona, ma su uno sgabello – poteva corrispondere a una perdita di favori agli occhi del sovrano; e forse ciò in qualche modo finì per pesare sulla decisione presa dal terzo principe di Carignano, Vittorio Amedeo I, di abbandonare Torino nel 1717, strangolato dai debiti di accanito giocatore, e rifugiarsi alla corte di Francia¹⁶.

Da qualche decennio la storiografia ha iniziato a indagare lo stretto legame che esiste tra etichetta di corte e architettura di palazzo¹⁷. Quali che fossero le regole in uso a Torino o in qualsiasi altra capitale del tempo, il cerimoniale d'udienza denota una dimensione spaziale ben definita, imperniata su una precisa sequenza di ambienti di palazzo eletti a scenari fissi del rituale di riverenze, secondo una logica che assegnava più valore al momento dell'incontro tra padrone di casa e visitatori che non ai momenti di socialità che ne seguivano: l'atrio, lo scalone e il salone scandivano le tappe di avvicinamento alla maestà del sovrano, non perché non esistessero percorsi alternativi o più immediati per presentarsi al suo cospetto, ma perché lo richiedevano il suo rango e il carattere ufficiale delle visite¹⁸.

L'intero svolgimento della cerimonia di udienza può essere idealmente rappresentato su un tracciato lineare segnato da intervalli regolari che individuano momenti salienti del rituale, corrispondenti ai passi compiuti dal visitatore all'interno del palazzo per avvicinarsi alla camera dove lo attendeva il sovrano.

L'arrivo a palazzo, formalmente in carrozza, rappresentava il primo atto. Secondo il cerimoniale piemontese, l'ambasciatore era prelevato direttamente a casa propria dalle carrozze regie solo per le udienze pubbliche con il sovrano, mentre in tutte le altre circostanze utilizzava le proprie. Va da sé che il palazzo dovesse disporre di un atrio adatto a ricevere il transito e la sosta dei veicoli per facilitare la discesa dell'ospite e il suo ricevimento. Finché Madama Reale fu in vita, dopo essere stato ricevuto a Palazzo Reale dalla regina, l'ambasciatore rimontava in carrozza per trasferirsi col suo seguito a Palazzo Madama, dove trovava ad accoglierlo nell'atrio il cerimoniere di casa. Nel frattempo tutte le dame che avevano presenziato all'udienza con la regina si portavano «al castello per far corte a M[adama] R[eale]» passando dall'interno per la Grande Galleria che metteva in comunicazione le sale di Palazzo Reale con la vicina residenza¹⁹. Talvolta le formalità imposte dal cerimoniale determinavano situazioni al limite del paradosso, come per la visita ai principi di Carignano raccontata da Soleri nel 1717: nello stesso giorno, l'ambasciatore di Spagna, «finita l'udienza datale da d.^o Principe», per recarsi dalla sua consorte dovette prima uscire da palazzo, rimontare in carrozza, fare «il giro tutto attorno il palazzo di d.^o Principe» con il suo seguito,

¹⁶ Vesme sosteneva che il principe se ne fosse andato per «gravi disgusti» con il re. Per una più approfondita lettura della vicenda si rimanda alle ricerche di PIRETTA 2011, p. 91 in particolare.

¹⁷ Si segnalano come bibliografia essenziale: MURRAY BAILLIE 1967; JESTAZ 1988; ELIAS 1980 (in particolare il capitolo I); WADDY 1990; KLINGENSMITH 1993; *Architecture et vie sociale* 1994; JARRARD 1997; CORNAGLIA 2005.

¹⁸ In caso di visite in incognito si potevano utilizzare ingressi e uscite secondari. Soleri, ad esempio, racconta che il Principe di Galles, in visita ai Savoia di passaggio a Torino il 24 febbraio del 1717, entrò dalla parte di Palazzo vecchio, all'epoca ancora esistente, servendosi di un ingresso laterale, aperto sulla piazza del duomo: «essendo entrato per la porta che resta attigua alla Chiesa di S. Giovanni, et che fa facciata alla Piazza di S. Giovanni qual subito dismontato d'incarossa si è portato dal Re indi dalla Regina». Il passo è citato nella trascrizione di REBAUDENGO 1969, p. 320.

¹⁹ Cfr. ad esempio il resoconto delle udienze date all'ambasciatore di Spagna nel dicembre 1717 in BRT, *Storia patria* 726/6, in particolare cc. 542r-543r.

quindi rientrare nell'atrio dello stesso palazzo per essere accolto ai piedi della scala questa volta dalla dama della principessa, che attendeva il suo ospite nella sua camera di parata²⁰.

Lo scambio di riverenze si articolava in due momenti successivi connessi con la spazialità dell'atrio alla discesa dalla carrozza, dove l'ambasciatore era ricevuto dall'introduttore (nella maggior parte dei casi, il maestro cerimoniere) e dai gentiluomini di palazzo; e della scala, dove, a seconda del rango del suo ospite, lo stesso ambasciatore incontrava un semplice introduttore (la dama della principessa di Carignano, per esempio), oppure lo stesso principe, che lo aspettava a quattro o cinque gradini sulla rampa.

L'articolazione dello scalone rispetto all'atrio si rivela dunque di fondamentale importanza alla luce delle esigenze di etichetta. Anzi, la pratica del cerimoniale di ricevimento deve aver in qualche modo contato nell'affermazione del modello di atrio e scalone integrato nell'architettura palaziale barocca.

La centralità dello scalone in relazione allo svolgimento delle pratiche cerimoniali è ben espressa, ad esempio, in una lettera indirizzata dal barone di Breteuil, introduttore degli ambasciatori stranieri presso il re di Francia, al marchese di Prie nel maggio 1714, nella quale si chiarisce in quale preciso punto della scala gli ambasciatori dovessero ricevere i ministri di stato che venivano a portare il saluto della corte il giorno della loro pubblica entrata a Parigi: «il faut vous dire que le degré de l'hôtel des ambassadeurs est composé de deux rampes égales coupées par un pallier; lorsque Mylord Gerzey fit son entrée en 1699 [...] je le fis convenir que pour recevoir l'Envoyé du Roy il descendroit environ les trois quarts du degré, c'est-à-dire la première rampe toute entière et moitié de la seconde à quelques marches près; que pour recevoir l'Envoyé de M.^e la Dauphine, de Monsieur, et de Madame, il descendroit seulement la première rampe toute entière, les recevroit sur le pallier et descendroit trois marches moins pour ceux qui viendroient de la part de M. et de M.^{me} la Duchesse d'Orléans»²¹. Il senso di queste disposizioni sta nella volontà di sottolineare e celebrare il grado d'importanza dell'ospite (qui inteso nella persona del suo rappresentante) nel rispetto delle gerarchie riconosciute all'interno della stessa famiglia reale; gerarchie che vengono espresse attraverso il numero minore o maggiore di gradini che l'ambasciatore deve scendere per andare incontro al gentiluomo di corte: è perciò il rango del dignitario a regolare la topografia del cerimoniale lungo l'estensione dello scalone. Più importante era il personaggio, più in prossimità dell'atrio, in fondo allo scalone, veniva ricevuto. De Breteuil non può tollerare le pretese della delegazione olandese di accogliere il guardarobiere del re sul pianerottolo a metà dello scalone dell'Hôtel des Ambassadeurs: all'invitato del re vanno riservati onori maggiori che non a quello del Delfino. Neppure la particolare conformazione della scala può e deve dare adito a interpretazioni che generano abusi: non a caso de Breteuil ricorda che gli ambasciatori veneziani hanno saputo adeguarsi alla regola «quoi que logés dans des maisons où l'Escalier estoit fait differemment»²².

²⁰ REBAUDENGO 1969, p. 347.

²¹ AAE, *Correspondance politique, Sardaigne*, vol. 121 (1714 suppl.): lettera del 19 maggio 1714, cc. 77r,v. L'episodio menzionato si riferisce alla cerimonia di pubblica entrata dell'ambasciatore inglese, il conte di Jersey, nel gennaio del 1699. Louis-Nicolas Le Tonnelier de Breteuil (1648-1728), *officier de la Maison du Roi*, ricoprì la carica di introduttore tra il 1698 e il 1715. Cfr. MORERI 1732, VI, p. 552.

²² AAE, *Correspondance politique, Sardaigne*, vol. 121 (1714 suppl.): lettera del 19 maggio 1714, cc. 77v-78r.

Se il ricevimento sullo scalone altro non è che una delle forme di rappresentazione delle gerarchie di corte, bene si comprendono le motivazioni che inducono i Savoia a rivederne la pratica dopo l'assunzione del regno. Fino al 1713, il giorno della sua pubblica entrata l'ambasciatore di Francia riceveva il cavaliere dell'Annunziata «au haut de l'Escalier»; le nuove direttive gli imponevano invece di scendere fino in fondo alla scala per accogliere l'ospite al centro dell'atrio: «qu'il vienne jusqu'au milieu du portique». Allo stesso modo il nuovo cerimoniale torinese stabilì che l'ambasciatore dovesse ricevere i gentiluomini di camera del re e della regina, che lo visitavano la sera stessa della sua entrata pubblica in città, aspettandoli «à la moitié du degré», con l'introduttore al fondo della scala e il vice-introduttore e i gentiluomini dell'ambasciatore a prendere l'ospite alla carrozza²³.

L'etichetta prescriveva che a presentarsi in udienza del re fosse il solo ambasciatore accompagnato dai suoi introduttori, mentre il suo seguito dovesse arrestarsi in sale apposite. Il salone degli svizzeri accoglieva il suo corpo di guardia, mentre la camera dei cosiddetti «Valletti a pié», i suoi altri servitori. L'esistenza di sale destinate allo scopo nelle residenze di corte torinesi è ampiamente documentata nei registri cerimoniali, come negli inventari topografici di palazzo²⁴. Viceversa la mancanza di queste camere poneva concrete difficoltà logistiche, con il rischio di generare intoppi diplomatici, come in occasione della visita dell'ambasciatore di Francia a Messina nel 1714, allorché si pose il problema di dove dovesse sostare «la di lui livrea, quando verrebbe a corte»: «li paggi starebbero nell'anticamera, ove stavano quelli di S.M., e li servitori potrebbero stare nel gran salone de' Svizzeri, ma perché a Messina questo salone non v'era, e la guardia svizzera si tratteneva sopra la scala, stassero anch'essi sopra la med[esim]a»²⁵. Il vecchio palazzo vicereale si dimostrò allora inadeguato alle esigenze del cerimoniale settecentesco e il mastro cerimoniere sabaudo non trovò migliore soluzione di sistemare il seguito dell'ambasciatore su una scala già affollata di guardie.

Di fronte a simili esigenze, il compito dell'architetto non era solo quello di fornire spazi adeguati in cui inscenare le ritualità del cerimoniale, ma uno forse ancora più importante: rappresentare la maestà e il prestigio di chi quei luoghi li abitava e li possedeva attraverso la forma e la spazialità dell'architettura. L'architettura, insomma, come l'etichetta di corte. Ciò che Juvarra seppe realizzare con i suoi progetti, vagheggiati o costruiti, al servizio del programma politico di Vittorio Amedeo II: «celebrare con splendore il crescente potere dello stato e creare un duraturo monumento a se stesso»²⁶.

²³ Cfr. *Ibidem*, *Mémoires et documents, Sardaigne*, vol. 17, cc. 24v-25r; e *Cérémonial 1739*, p. 767 (§ IV).

²⁴ Per la ricostruzione della sequenza degli spazi del cerimoniale nelle residenze settecentesche sabaude vedi l'ottimo studio di FILIPPI 2005 sull'appartamento di Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours a Palazzo Madama, e le ricerche di Paolo Cornaglia (in particolare: CORNAGLIA 2005).

²⁵ BRT, *Cerimoniale Angrogna*, c. 185r.

²⁶ SYMCOX 1985 p. 95.

2. *L'incontro tra Filippo Juvarra e Vittorio Amedeo II. Il progetto per il rinnovamento del Palazzo Reale di Messina (1714)*

Il progetto per il Palazzo Reale di Messina rappresenta un punto di svolta nella carriera professionale di Filippo Juvarra: non si trattava semplicemente del primo concreto impegno affidatogli da Vittorio Amedeo II, ma l'occasione per dare un saggio delle sue capacità che gli avrebbe valso la nomina a primo architetto di corte¹. Il sovrano sabauda era infatti alla ricerca di un degno interprete in grado di rispondere alle esigenze di rappresentanza del nuovo regno: la corona di Sicilia aveva accresciuto la sua ambizione, rendendolo più esigente, e le prove affidate negli anni precedenti a Michelangelo Garove, morto nel settembre del 1713, non l'avevano soddisfatto appieno, persuadendolo di chiedere consulenza oltralpe sui progetti più impegnativi, come per le regge di Venaria e Rivoli.

Stando ai biografici di Juvarra, Vittorio Amedeo venne a conoscenza delle sue abilità di architetto durante il soggiorno sull'isola per l'investitura ufficiale del regno, proprio a Messina, per bocca di un «buon amico di don Filippo», il giurista siciliano Francesco d'Aguires (1681-1748): il re, «sentendolo molto lodare, e sentendo che esser suo suddito, ordinò si facesse andare in Messina che subito gli fu scritto dall'amico in Roma», dove Juvarra si trovava da qualche anno al servizio del cardinale Ottoboni². Il fatto che Juvarra fosse nativo di Messina, e quindi suo suddito, senz'altro agevolò i piani di Vittorio Amedeo, che confidava nel benessere di Ottoboni, il quale non si oppose alla partenza, anzi, onorato dell'interessamento del re di Sicilia per il suo architetto, lo sollecitò ad accettare³. Juvarra raggiunse Messina «in pochi giorni», sicuramente entro la fine di luglio, presentandosi al cospetto del re – almeno così raccontano i suoi biografici – senza essersi portato da Roma alcun disegno, ma solo «il toccalapis ed il tiralinee volendo con ciò dire che gl'avrebbe dato l'animo di fare qualunque disegno gli fosse stato ordinato». Vittorio Amedeo gli assegnò, allora, il progetto più ardito che in quel momento potesse concepire: il rinnovamento del Palazzo Reale di Messina, lasciato incompiuto da Andrea Calamech (1524-1589)⁴.

Del grandioso progetto avviato nel Cinquecento dall'architetto toscano, che riuniva in un disegno unitario le disarticolate costruzioni precedenti risalenti, nelle sue strutture più antiche, alla dominazione aragonese, si era infatti concretizzata l'erezione della sola lunga mani-

¹ Sul progetto per il Palazzo Reale di Messina vedi in particolare: LANGE 1942, pp. 100-108; GRITELLA 1992, I, pp. 169-177; GRISERI, MCPHEE, MILLON, VIALE FERRERO 1999, pp. 178-181; e MANFREDI 2000, pp. 120-126.

² Cfr. la *Vita* anonima, ormai comunemente attribuita al fratello di Juvarra, Francesco, conservata presso la Biblioteca comunale di Perugia (ms. 1383, foll. 37a-42b), qui citata nell'edizione critica di Alessandro Marabottini in PASCOLI 1981, p. 281. Vedi inoltre MAFFEI 1738, pp. 196-197. Per una lettura critica delle fonti biografiche sulla vicenda si rimanda a MANFREDI 2000, pp. 120-122.

³ Cfr. la lettera del cardinale a Vittorio Amedeo II in data 7 luglio 1714, cit. in *Filippo Juvarra* 1937, p. 55.

⁴ La notizia è riportata in modo concorde dal fratello di Juvarra (qui citata nell'ed. di PASCOLI 1981, p. 281) e da MAFFEI 1738, pp. 196-197. L'incontro deve essere avvenuto entro il 29 luglio, data in cui il re e la sua corte lasciarono Messina per Palermo, prima di imbarcarsi per il rientro in Piemonte ai primi di settembre. Cfr. BRT, *Cerimoniale Angrogna*, c. 190r. Dai conti della Tesoreria generale di Milizia di Sicilia, riportati da LANGE 1942, p. 107, e GRITELLA 1992, I, p. 176, risulta un pagamento di lire 1.000 in data 27 agosto 1714 «all'architetto don Filippo Juvarra a titolo di gratificazione e in considerazione delle spese fatte e da farsi». È possibile che, oltre al rimborso per «il suo viaggio da Roma a questo regno, soggiorno in esso e andata a Torino», vi fosse compreso anche il compenso per il progetto. Cfr. rispettivamente ASTo, Finanze, Camera dei Conti, art. 92, *Conti della Tesoreria generale di Milizia*, vol. 1714, capo 28; e *ibidem*, Corte, Paesi, Sicilia, categoria I, inventario II, mazzo 7, Patrimonio e Finanze, 1714-1716: *Rapporto delle Livranze per il Regno di Sicilia*, c. 66v.

ca rivolta verso il porto, conclusa alle estremità da due padiglioni aggettanti, elevati a quattro piani fuori terra con logge⁵. [fig. II.1] Nelle più aggiornate vedute di Messina, che circolavano in Europa tra Sei e Settecento, il palazzo viene spesso rappresentato idealmente compiuto in un edificio quadrangolare dalla volumetria compatta, segnato dall'emergere di quattro torri angolari. Le incisioni planimetriche prodotte dai primi anni del Settecento, attente a registrare più fedelmente delle vedute l'impianto urbano, restituiscono con precisione maggiore lo stato incompiuto del palazzo, riservando particolare interesse alle complesse opere di fortificazioni intorno alla cittadella pentagonale costruita a difesa del porto negli anni ottanta del Seicento⁶. Nel *Plan de la ville de Messine* allegato alla *Description de l'Isle de Sicile* di Del Callejo (1719), ad esempio, l'ingombro schematico della manica cinquecentesca costruita sul litorale del porto è rilevata insieme ai fabbricati annessi di forma irregolare⁷. [fig. II.2] Per la coincidenza di date in cui fu prodotta, e cioè in concomitanza dei piani di Vittorio Amedeo per il Palazzo Reale di Messina, vale la pena segnalare una veduta cavaliere della città spedita a Parigi, dove tutt'ora si conserva, insieme a una lettera del marchese di Prie in data 6 settembre 1714, con la quale presumibilmente l'ambasciatore francese si congedava dalla missione diplomatica svolta sull'isola, in visita al nuovo re di Sicilia⁸. Il disegno, abbastanza preciso nonostante la mano incerta che ha ripassato la prima stesura sommaria a matita, ricostruisce a contorni tratteggiati il completamento della fabbrica cinquecentesca, impostandolo sul blocco dei quattro padiglioni angolari. Nei pressi del palazzo (al n. 21 della legenda, redatta in italiano), sono indicati il sito dei «Magazzini del porto franco» (n. 22) e più a est sul lungomare i «Quartieri della Milizia» (n. 23). [fig. II.3]

⁵ Della facciata cinquecentesca esiste una raffigurazione nel *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia* (1686) di Carlos Castilla (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Archivo General y Biblioteca, ms. 3, fol. 20), riprodotta in CONSOLO, DE SETA 1990. Più evocative, ma anche più precise, sono le belle vedute che illustrano il *Viaggio* di SAINT-NON 1785, tavv. 4-5. Queste rappresentazioni corrispondono alla descrizione lasciata da BUONFIGLIO COSTANZO 1606, pp. 35-36: «in buona parte rimbellito e ampliato con superba struttura [...] quando c'havrà il suo debito finimento, senza contraddittione sarà la più bella machina tra le altre belle che siano in Europa; [...] questo Palazzo ne' quattro canti ha d'havere quattro torri, fiancheggiate con quattro loggie, e quattro saloni grandi col giusto ripartimento di diversi appartamenti [...]. Vedesi finita la prospettiva verso il porto, risguardevole per la vaghezza e la ricchezza degl'intagli delle loggie, balconate e porte, tra le quali singolare è la porta di mezo di marmi negri et bianchi et del fenestrone marmoreo di somma vaghezza». Vedi LANGE 1942, pp. 102-103; e GRITELLA 1992, I, p. 171.

⁶ Il palazzo, demolito nel corso dell'Ottocento, sorgeva a ridosso del porto, all'incirca nel sito attualmente occupato dalla Dogana e si allungava in direzione dell'odierna Stazione Marittima, fiancheggiando il litorale. Tra le numerose testimonianze grafiche, una veduta assonometrica della nuova cittadella, databile al 1686, conservata nell'archivio spagnolo di Simancas, pare particolarmente fedele sull'aspetto del palazzo prima dell'intervento di Juvarrà: nella fascia di città distesa intorno al porto appare ben in evidenza il volume isolato dell'edificio incompiuto con fabbricati annessi, un piccolo giardino cinto di mura e il borgo di Terranova in parte già demolito per far spazio alle fortificazioni. Il disegno è riprodotto in IOLI GIGANTE 1980, p. 74, fig. 76. Sull'importanza di queste fonti iconografiche vedi GRITELLA 1992, I, pp. 169-171; e più recentemente SUTERA 2005.

⁷ Vedi anche il disegno dell'ingegnere francese Beauvillier del 1718 riprodotto in IOLI GIGANTE 1980, p. 80, fig. 80; e il *Plan et attaques de la citadelle de Messine, par les Imperieux en l'année 1719* (già segnalato da LANGE 1942, p. 105), conservato in ASTo, Corte, Carte topografiche e disegni, Carte topografiche segrete, Messine 26 D II Rosso.

⁸ BnF, Cartes et plans, GE DD-2987. La lettera di accompagnamento, a cui fa allusione l'iscrizione lungo il margine alto, a sinistra, del foglio («avec la lettre de M. le marquis de Prie du 6^e 7bre 1714») è stata verosimilmente separata dal disegno prima che quest'ultimo pervenisse nelle raccolte cartografiche della biblioteca. Non si può escludere di ritrovarla tra la corrispondenza diplomatica in Parigi, AAE, *Correspondance politique, Sardaigne*, vol. 119 (settembre-ottobre 1714).

Secondo la testimonianza dell'emissario francese a Messina, Henri Le Blond, incaricato dei preparativi per l'ambasciata, all'arrivo in città della corte sabauda nel 1714 il palazzo appariva vuoto e malinconico: gli spagnoli, andandosene, dovevano aver portato via gli arredi più preziosi. Le Blond descrive, infatti, gli appartamenti del re e della regina «meublez de simples chaises de bois peint et de pailles, de quelques lustres, miroirs, et portieres de taffetas à flammes, et les murailles sont toutes blanches. Ormis un lit en broderie, je ne crois pas que tout le reste soit de valeur de 200 pistoles»⁹. Per questa ragione si consigliava all'ambasciatore di Francia, atteso in visita ufficiale a Messina, di portare in dono al re di Sicilia degli arazzi: «le Roy et la Reyne n'ont poit dans leurs Palays»¹⁰. L'inadeguatezza della residenza certo non agevolò il delicato incontro svoltosi nell'estate del 1714 con la delegazione francese, ricevuta da Vittorio Amedeo dopo anni di gelo diplomatico.

Ricevuto l'incarico, Juvarra si mise subito al lavoro e in tempi rapidissimi fu in grado di presentare un progetto che incontrò il pieno gradimento del re¹¹. Nel suo *Elogio*, Maffei precisa che Vittorio Amedeo aveva espresso il desiderio che il nuovo palazzo «con le sue adiacenze si estendesse verso le colline, che sono fuori, e potesse gioire di quelle caccie»¹². Alcuni studiosi colgono un riflesso di questa idea in una veduta ideale di Messina in cui Juvarra sviluppa un'imponente piano di risistemazione urbana della sua città natale: nello schizzo, il palazzo del viceré di Sicilia viene completato attorno al cortile quadrato e ampliato verso i colli, a sud, con l'aggiunta di un vasto quadriportico a ridosso delle mura, collegato attraverso un ponte sul torrente Portalegni (oggi interrato) con un ampio giardino concluso da un'essedra¹³. [fig. II.4] La notizia di Sacchetti di un «disegno a più idee del regio palazzo a Messina», fa pensare che l'architetto avesse predisposto più varianti da sottoporre al giudizio del sovrano¹⁴; ma, delle sei tavole «concernenti la Pianta ed alzata del Palazzo di Messina co' suoi progetti e Scale fatte da D. Filippo Juvarra», segnalate nel 1764 negli inventari di corte¹⁵, attualmente si conoscono solo tre disegni in pianta (una planimetria generale e due piante in scala maggiore che rappresentano il piano terra e il piano nobile del palazzo), riconducibili a un'unica soluzione, verosimilmente la versione definitiva, destinata a essere

⁹ Secondo l'inviato, trovare un alloggio decente così come una carrozza all'altezza a Messina era praticamente impossibile, peggio che a Palermo: «tout ce qu'il y avoit de meilleur a esté occupé par la Cour, qui pourtant est la plus part fort mal placée, une bonne partie aiant pris des appartemens dans des couvents et tels qu'on a pû les trouver». L'inadeguatezza della sistemazione del sovrano a palazzo già diceva tutto. Cfr. AAE, *Correspondance politique, Sicile*, vol. 8 (1710-1716): lettera di Le Blond, Messina, 5 maggio 1714, cc. 254v-255r.

¹⁰ *Ibidem*, «Lettre de M. de L'Épinard à M. le Marquis de Prie le 6^e May 1714», cc. 261r-262v.

¹¹ «Esegui l'ordine Don Filippo con tal perfezione, e con tal prontezza, e con aver sì bene incontrata l'intenzione, che il Re ne rimase con meraviglia». MAFFEI 1738, p. 197. MANFREDI 2000, p. 122, ritiene il progetto già pronto per il 28 luglio 1714, quando Vittorio Amedeo II scrisse al cardinale Ottoboni per ringraziarlo della lettera che accompagnava l'arrivo di Juvarra e del suo beneplacito.

¹² MAFFEI 1738, p. 197.

¹³ BNT, Ris. 59.4, fol. 14r, n. 1. Sull'interpretazione di questo schizzo cfr. LANGE 1942, p. 107; ACCASCINA 1952; e MANFREDI 2000, pp. 123-124. Il disegno fa parte di una serie di altre vedute di Messina, conservate nella medesima raccolta, le quali rappresentano ricostruzioni ideali della città, con vista dallo Stretto, in fasi diverse della sua storia urbana: una ai tempi della sua antica fondazione (Ris. 59.4, fol. 35r, n. 2) e l'altra in epoca romana (Ris. 59.4, fol. 122r, n. 2).

¹⁴ G.B. Sacchetti, *Catalogo dei disegni fatti dal signor cavaliere ed Abate don Filippo Juvarra dal 1714 al 1735*, pubblicato in *Filippo Juvarra* 1937, pp. 30-34.

¹⁵ BRT, *Storia patria* 733: G.B. Sottis, *Inventario delle carte e disegni esistenti nel particolare archivio di S.S.R.M.*, 1764, n. 56. Pubblicato a cura di G. Giacobello Bernard, in *Filippo Juvarra architetto* 1995, pp. 437-442.

attuata, se solo la Sicilia fosse rimasta in possesso dei Savoia¹⁶. Il progetto vagheggiato nella veduta ne risulta ridimensionato e l'intervento circoscritto entro il piano originario di Calamech, sviluppando i giardini a est, sul lungomare, fino ad affacciarsi sullo Stretto con un panoramico imbarcadero. [figg. II.5-7]

Secondo la testimonianza del fratello Francesco, Juvarra «fece un disegno che niente degradava alla celebre architettura fondata da un eccellente architetto fiorentino antico, e dall'ornati fatti dal celebre Fra Giovanni Angiolo scolaro di Michel'Angiolo»¹⁷. Vittorio Amedeo gli aveva chiesto di «terminare» il palazzo e, in effetti, l'architetto predispose il completamento della corte quadrangolare prefigurata nell'impianto cinquecentesco, assecondando lo sviluppo della manica già costruita verso il porto, rilevata in giallo sulle tavole di progetto. Juvarra chiude i lati mancanti conservando l'aggetto dei quattro padiglioni d'angolo, di cui mantiene per simmetria anche il tema del loggiato al piano nobile, ma differenzia la distribuzione interna di ciascuna manica e soprattutto studia l'innesto di un nuovo corpo di fabbrica aggettante sul fronte orientale verso i giardini, tintecciando in nero l'ampliamento per distinguerlo dal completamento, in rosso. Nella planimetria generale una sottile linea puntinata, ripassata con l'acquerello giallo, individua le strutture irregolari che ingombravano la corte centrale, da demolire; fuori dal recinto del palazzo i contorni in rosso delimitano invece i magazzini del Porto franco, con annessa una chiesa, e i fabbricati dei Quartieri militari su cui si sarebbero estesi i nuovi giardini, restituendo una situazione corrispondente ai profili planimetrici indicati sulle carte topografiche settecentesche prima menzionate. [fig. II.5] La manica trasversale che racchiude il cortile sul lato occidentale è interamente porticata al pianterreno e prospetta sulla piazza, dove sorgeva la statua cinquecentesca di don Giovanni d'Austria, con un fronte arretrato fra le sporgenze dei padiglioni angolari, scandito da un ordine gigante di semicolonne, accoppiate alle estremità, cui corrisponde al livello superiore un'identica sequenza di dieci colonne inalveolate tra paraste di ribattuta, a conferire alla facciata un tono di spiccata monumentalità¹⁸. All'interno della manica, al piano nobile, Juvarra dispone un'infilata di stanze fiancheggiata sul lato della corte da una lunga galleria biabsidata di sette campate.

Sull'ala opposta, a levante, che nella porzione già costruita era impostata su una sequenza di sale allineate tra loro comunicanti, Juvarra prevede l'ampliamento di un avancorpo centrale con un portico anteriore su pilastri quadrati, proteso verso i giardini allestiti a perdita d'occhio fino al mare sul prolungamento naturale dell'asse di simmetria del palazzo¹⁹. Un sistema di gradinate mistilinee consente la discesa nel *parterre* principale, mentre il piccolo giardino già esistente sul fianco del palazzo viene smantellato per far posto alla nuova costruzione, che ospita al piano nobile un vasto salone affiancato da due alcove. Juvarra prevede di inserire tra il nuovo corpo di fabbrica e la manica posteriore lato corte un doppio scalone articolato in due lunghe branche rettilinee contrapposte, contornate da nicchie semicircolari, creando un accesso monumentale e diretto dai giardini negli appartamenti allestiti

¹⁶ Cfr. ASTo, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Messina, nn. 1-3. Sulle vicende archivistiche di questi disegni e per un'analisi del progetto rappresentato vedi LANGE 1942, pp. 100-108; GRISERI, MCPHEE, MILLON, VIALE FERRERO 1999, pp. 179-181; e GRITELLA 1992, I, pp. 172-176.

¹⁷ PASCOLI 1981, p. 281.

¹⁸ Cfr. GRITELLA 1992, I, pp. 172 e 174.

¹⁹ Per un'analisi dettagliata del progetto dei giardini si rimanda a GRITELLA 1992, I, pp. 174-176, integrandovi le brevi, ma acute, osservazioni di MANFREDI 2000, p. 125.

al piano nobile presso i padiglioni di testata. Rendendosi però conto della difficoltà di illuminazione, nello stendere la pianta del piano propende per una soluzione meno scenografica, ma più funzionale, ripiegando su semplici scale di servizio a due rampe con pianerottolo aperto su chiostrine ricavate all'interno della manica, utili ad arieggiare anche un'anticamera che precede l'ampio salone nel mezzo dell'avancorpo di facciata²⁰. [figg. II.6-7]

Il sistema distributivo principale di tutto l'edificio è contenuto nella manica rivolta a sud, verso il bastione di Santa Chiara in direzione di Catania: Juvarra vi disegna un doppio scalone a rampe parallele che, dipartendosi simmetricamente ai due lati dell'atrio centrale suddiviso in tre campate da due coppie di pilastri quadrati, raggiunge il piano nobile, anticipando nella concezione architettonica i successivi progetti di Rivoli e di Palazzo Madama²¹. L'ultimo giro di rampe approda su ripiani opposti ai lati di una cappella circolare posta al centro della manica, sopra l'atrio. L'idea di sistemare una cappella fra due scaloni simmetrici è a suo modo unica – quantomeno non se ne conoscono precedenti diretti nell'architettura di palazzo. Lo sbarco delle rampe di fronte alla cappella, e non in asse diretto rispetto alle porte dei saloni dislocati nei punti di snodo con le ali perpendicolari della fabbrica, dà certo rilevanza al nucleo sacro dell'edificio, ma interrompe la linearità della sequenza cerimoniale, rendendo necessario compiere qualche passo in più per individuare e raggiungere la prima sala degli appartamenti²².

Segnalata dall'emergere della cupola della cappella, la facciata meridionale avrebbe assolto a fronte principale di tutto il complesso progettato da Juvarra, in ambivalenza con la prospettiva sul porto²³. Rispetto alla planimetria generale, che si può supporre rifletta una prima definizione del progetto, dove Juvarra non differenzia la composizione della facciata rispetto al fronte opposto eretto da Calmech, limitandosi a duplicarne il disegno con l'affiancare al portale d'ingresso coppie di semicolonne, nel riprendere la pianta del piano terreno in scala maggiore – forse una volta arrivato a Torino, se si tiene conto della presenza di una scala grafica in trabucchi che affianca quella in canne siciliane²⁴ – l'architetto decide di accentuare l'importanza della manica meridionale del palazzo disponendo in corrisponden-

²⁰ Come fa notare Millon (in GRISERI, MCPHEE, MILLON, VIALE FERRERO 1999, p. 181), a giudicare dalle dimensioni a cui furono ridotte e la vicinanza con le camere da letto di rappresentanza degli appartamenti del piano nobile, è più corretto intenderle appunto come scale di servizio. La modifica dell'impianto determina l'inversione del percorso di salita non più imboccato dall'atrio terreno passante al centro della manica, ma presumibilmente agli opposti lati dell'edificio di cui è difficile ipotizzare l'accesso, con conseguenze anche sulla distribuzione interna dei piani. Vedi inoltre GRITELLA 1992, I, p. 172.

²¹ Cfr. GRITELLA 1992, I, p. 173. Per il confronto con gli scaloni di Rivoli e di Palazzo Madama e i loro possibili riferimenti si rimanda ai capitoli successivi.

²² La distribuzione suggerisce l'esistenza di appartamenti doppi, divisi per il re e la regina, in totale di quattro alloggi, individuabili in ciascun padiglione dove sono disegnati i letti. Giovanni Battista Sacchetti, chiamato a sostituire il suo maestro, scomparso nel 1736, nella progettazione del nuovo palazzo reale di Madrid avrebbe adottato un impianto compositivo che pare ispirato al progetto di Messina, incontrando simili problemi di distribuzione e molte critiche sulla presenza di un salone (in luogo della cappella) nel mezzo di due scaloni simmetrici. Per approfondire si rimanda alle note dell'ultimo capitolo.

²³ Cfr. GRITELLA 1992, I, pp. 173-174.

²⁴ LANGE 1942, p. 102, fa notare la discrepanza dei riferimenti di scala tra il piano generale (in 100 canne siciliane) e la pianta del primo piano (in 40 trabucchi piemontesi), riscontrando nella conversione in metri una notevole differenza tra la lunghezza delle facciate, maggiori di un buon terzo nel disegno in trabucchi. Complice forse una scarsa dimestichezza con la nuova misura piemontese, ciò potrebbe suggerire tempi diversi di lavorazione.

za dell'atrio una serie di colonne a sorreggere un breve portico aggettante; pareggia, quindi, l'aggiunta sul lato della corte d'onore sistemando quattro colonne libere a ridosso dei pilastri, di cui corregge di conseguenza le basi. Che si tratti di una revisione è evidente dal fatto che queste parti sono ripassate con l'inchiostro rosso, mentre il resto dell'edificio è in inchiostro di china. Tali modifiche non trovano, però, un'immediata corrispondenza sulla pianta del piano superiore, anche se è possibile individuare alcune tracce sul foglio che potrebbero indicare la presenza in origine di una striscia di carta incollata a margine della porzione centrale della facciata, a proporre delle varianti²⁵. Sullo stesso disegno viene lasciata a matita l'ipotesi di avanzare di qualche metro il corpo centrale della facciata meridionale, retaggio di uno studio forse legato alla configurazione degli scaloni interni. Sulla pianta del livello terreno, infatti, altre tracce a matita sotto la stesura dell'acquerello indicano l'ipotesi accantonata di uno scalone a tre rampe parallele, o per meglio dire con prima rampa doppia e secondo montante centrale²⁶: questo schema di ascesa avrebbe corretto la simmetria della composizione nel punto di approdo sull'asse mediano, enfatizzando la monumentalità dell'accesso. Nella soluzione preferita, invece, Juvarra affianca due rampanti a forbice, pausati da un ripiano intermedio, senza riuscire a liberarsi ancora del tutto dell'ingombro dell'anima strutturale, come nei successivi progetti di Rivoli e Palazzo Madama; lavora però sulla modellazione dei muri d'ambito, scavando nicchie per dilatare la spazialità interna e bucando la tromba al piano nobile in corrispondenza degli interassi delle finestre di facciata per portare luce sulla rampa centrale incassata, con balaustre a proteggere gli affacci sulle aperture laterali²⁷. [figg. II.6-7]

Pur mantenendo l'aspetto esteriore della residenza fortificata, innalzata su un sistema di contrafforti a scarpa, il progetto di Juvarra trasformava il vecchio palazzo del Viceré di Sicilia in una moderna residenza, dotata di uno scalone monumentale, ampie sale di rappresentanza, nuovi appartamenti e soprattutto di un vasto giardino.

Diversi indizi lasciano credere che il progetto chiesto da Vittorio Amedeo a Juvarra fosse in verità più per testarne la capacità di rappresentare pienamente la nuova dignità regale, che per intervenire realmente sul palazzo²⁸. Già nel giugno del 1714, Le Blond commentava con scetticismo il piano del nuovo re sabardo di ampliare la città di Messina, appena eretta a porto franco per attirare i mercanti esteri: «l'on a fait mesurer la ville dans le dessein, dit-

²⁵ Se l'ipotesi è corretta, sull'eventuale foglietto avrebbe potuto essere stata tracciata anche una soluzione alternativa per la cappella.

²⁶ Per la classificazione degli impianti tipologici delle scale il testo a cui si fa riferimento nel presente studio è GUILLAUME 1985 (p. 211).

²⁷ Occorre segnalare alcune incongruenze che si evidenziano analizzando l'articolazione delle scale, in particolare sulla tavola del piano nobile: lo sviluppo verticale delle rampe previste nel progetto del piano terra presuppone l'approdo a livello ammezzato su di un pianerottolo, da cui parte il secondo saliente che raggiunge il piano nobile sul lato che fiancheggia il cortile. Il pianerottolo intermedio, tuttavia, così come è disegnato, sembrerebbe essere allo stesso livello del salone con cui comunica in asse, ma anche allo medesimo livello del corridoio in facciata che mette in comunicazione lo stesso salone con la cappella, senza che sia una qualche traccia di separazione fisica, ad esempio una balaustra come quella che protegge l'affaccio sulla rampa centrale dalla cappella. Simili incongruenze unite alle differenze riscontrabili tra la pianta del pian terreno e quella del piano nobile a proposito dell'ala del giardino, lasciano presumere che i due disegni restituiscano varianti di un medesimo progetto, che interessa il primo luogo la conformazione delle scale, e di cui si trova riscontro nella notizia d'inventario del 1764.

²⁸ Cfr. MANFREDI 2000, pp. 125-126.

on, de l'agrandir du coté qui va à Catania le long de la cote, où il y a une grande plaine – proprio come si prospetta nella veduta di Juvarra –; mais il y a apparence que ce projet, aussi bien que celui que le Roy a temoigné former, de faire bâtir une Citadelle à Palerme, & plusieurs autres ne seront mis en exécution, qu'auparavant le Roy de Sicile n'ait lieu de s'assurer qu'on le laissera dans une paisible possession de ce Royaume»²⁹. Il possesso sull'isola era lungi dall'essere sicuro e qualsiasi progetto di costruzione e di fortificazione propagandato alla discesa del re in Sicilia sarebbe stato rimandato o abbandonato nel giro di qualche anno, com'era nelle previsioni dei più attenti osservatori. L'acquisto del regno era stato orchestrato dal governo britannico per contrastare l'egemonia imperiale in Italia, con il risultato di avvelenare ulteriormente i rapporti di Vittorio Amedeo II con Carlo VI, il quale continuava a non riconoscere la separazione della Sicilia dal regno di Napoli decisa dai negoziati di Utrecht. L'effimera dominazione sabauda sull'isola era dunque segnata prima ancora dello scoppio della guerra della Quadruplice Alleanza nel 1718³⁰. Così sul finire del 1714, dopo che Vittorio Amedeo era ritornato in patria portando con sé Juvarra, già correva voce che il viceré avesse ricevuto l'ordine di sospendere qualsiasi opera di fortificazione³¹. E quando i Savoia abbandonarono definitivamente la Sicilia in cambio della Sardegna (formalmente con i trattati di pace del 1720), qualunque progetto rimasto in sospeso sul palazzo di Messina – «da proseguirsi», come annotava Sacchetti a proposito del disegno di Juvarra – non aveva più ragione di esistere³².

²⁹ AAE, *Correspondance politique, Sicile*, vol. 8 (1710-1716): lettera di Le Blond, Messina, 30 giugno 1714, cc. 292v-293r.

³⁰ Vedi SYMCOX 1985, in particolare pp. 209-254.

³¹ AAE, *Correspondance politique, Sicile*, vol. 8 (1710-1716), c. 320r.

³² I conti della Tesoreria generale di Sicilia, riportati da GRITELLA 1992, I, p. 176, registrano spese per soli interventi sommari di riparazione e manutenzione ordinaria per tutto l'arco del governo sabauda sull'isola. Già gravemente danneggiato dal terremoto del 1783, il Palazzo Reale di Messina fu definitivamente demolito intorno al 1849 per sgombrare ogni impedimento di tiro delle artiglierie dalla cittadella, come viene già ricordato in *Filippo Juvarra* 1937, p. 55.



Figura II.1: Pierre-Gabriel Berthault e Emmanuel-Jean-Nepomucène de Ghendt, «Vuë d’une partie de l’ancien Palais du Vice-Roi à Messine», acquaforte su rame, 1778. Da J.C.R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile. Quatrième volume, contenant la description de la Sicile. Première partie*, Paris 1785, tav. 4

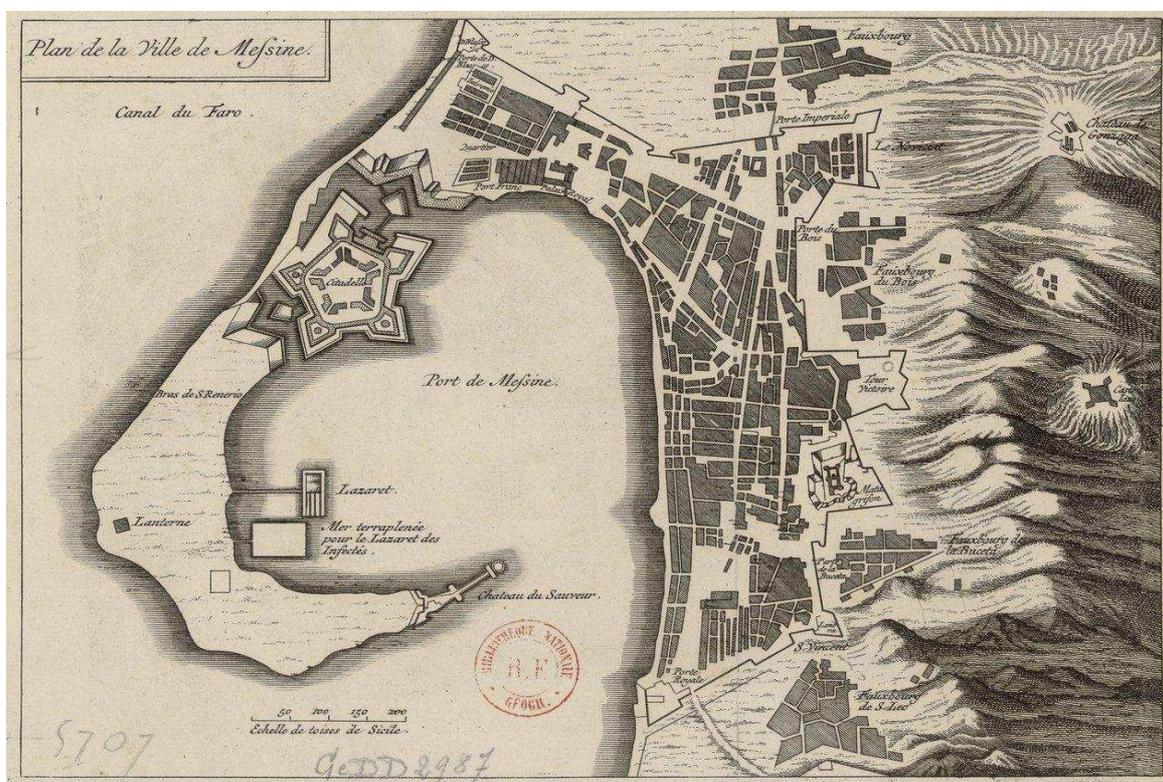
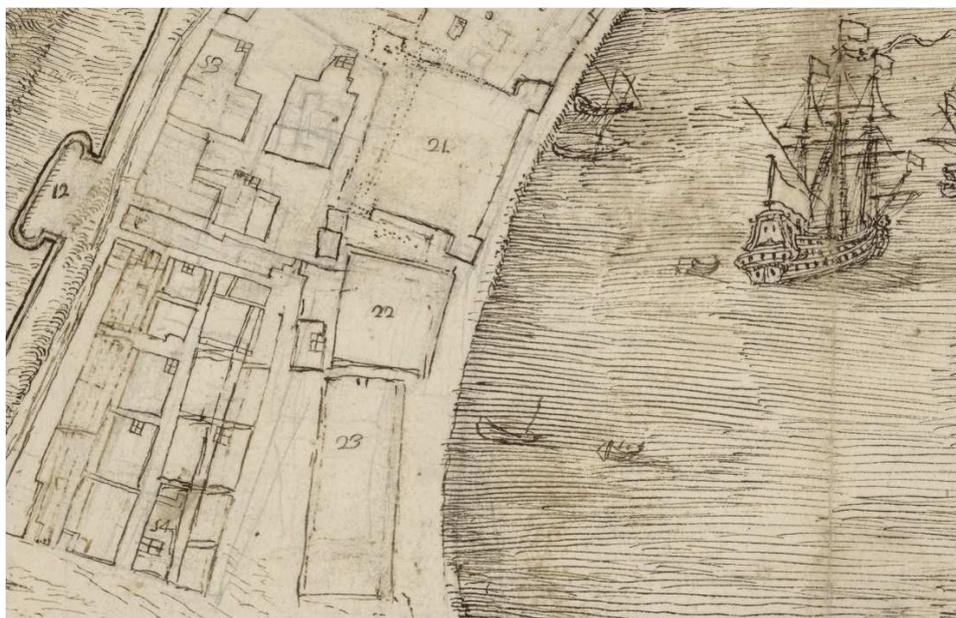


Figura II.2: Incisore ignoto, «Plan de la Ville de Messine», acquaforte su rame, da P. del Callejo y Angulo, *Description de l’Isle de Sicile...*, Amsterdam 1734. Parigi, BnF, Cartes et plans, Ge DD 2987 (5707)



Figura II.3: Disegnatore ignoto, Veduta della città di Messina, 1714.
 Disegno a penna e inchiostro bruno, preparazione a matita; 685×750 mm;
 scala di 100 canne siciliane.
 Parigi, BnF, Cartes et plans, GE DD-2987 (5708 B)



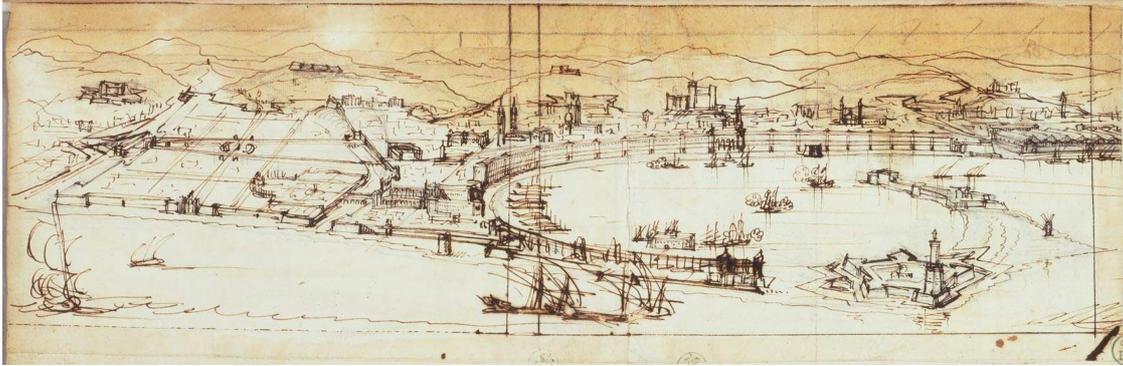


Figura II.4: Filippo Juvarra, Veduta di Messina con il progetto per l'ampliamento della città e il nuovo palazzo reale, 1714 circa. Disegno a penna e inchiostro bruno.
 © MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris. 59,4, fol. 14r, n. 1.

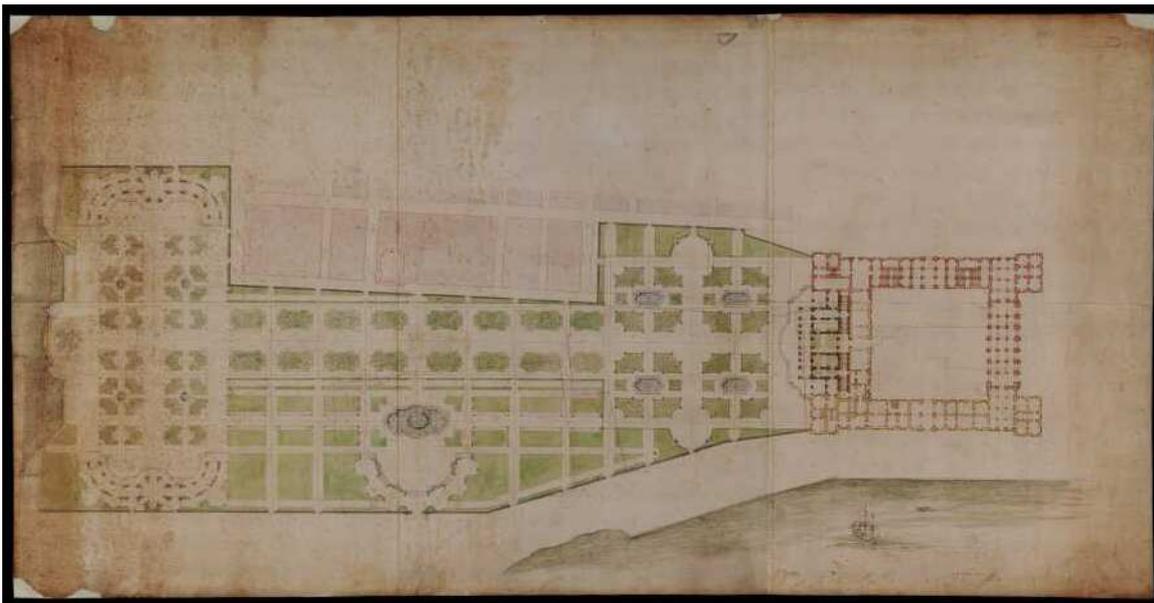


Figura II.5: Filippo Juvarra, Progetto per il completamento e ampliamento del palazzo vicereale di Messina, pianta generale del piano terra e dei giardini, con indicazione delle preesistenze, 1714. Disegno a penna e inchiostro bruno e rosso su carta, preparazione a matita, acquerello grigio, giallo, rosso, verde e azzurro; tracce a matita; tracciati di allineamento a penna e inchiostro giallo; 739×1429 mm; scala grafica di 100 canne siciliane.
 Torino, Archivio di Stato, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Messina, n. 3

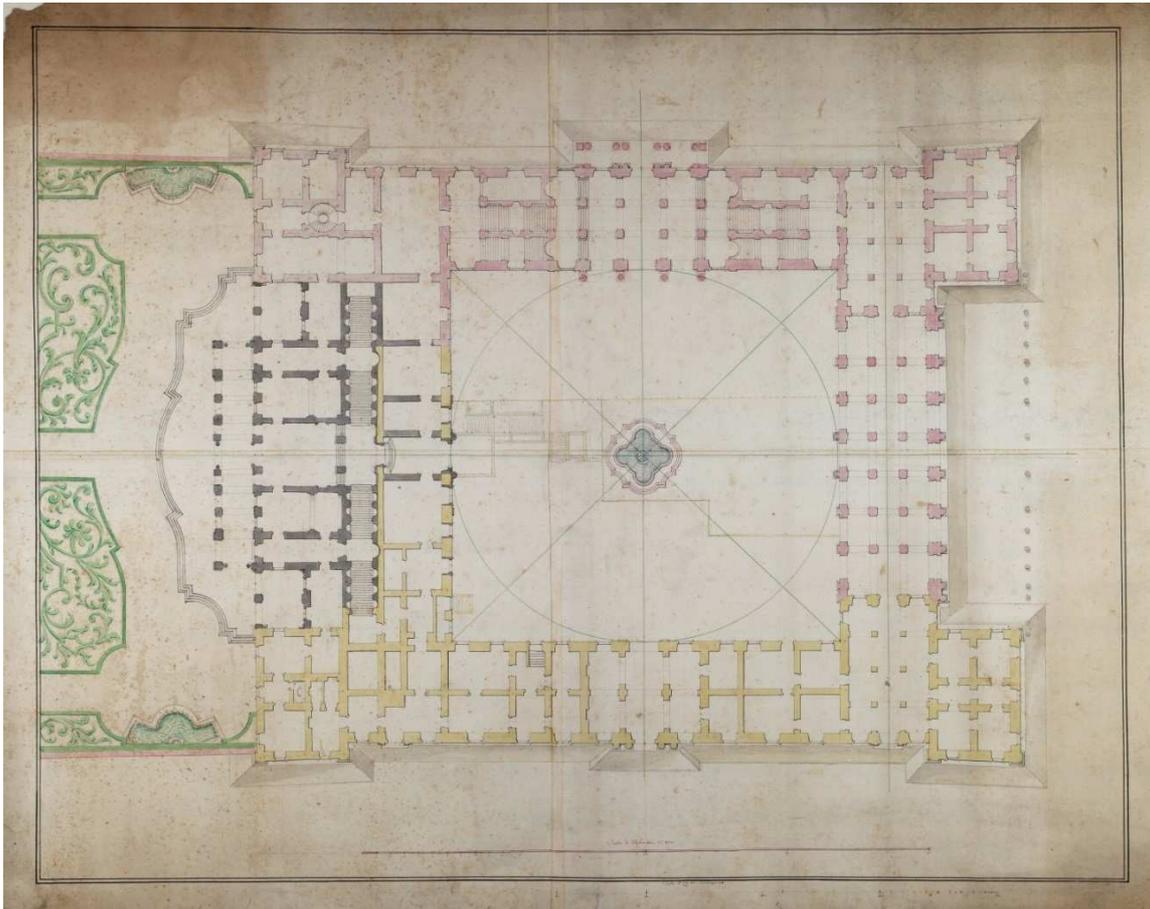


Figura II.6: Filippo Juvarra, Progetto per il completamento e ampliamento del palazzo vicereale di Messina, pianta del piano terra con indicazione delle preesistenze, 1714. Disegno a penna e inchiostro di china su carta, preparazione a matita, acquerello rosso, grigio, giallo, verde e azzurro; correzioni e aggiunte a matita e a inchiostro rosso; tracciati di allineamento a penna e inchiostro verde; 739×915 mm; scale grafiche di 40 trabucchi e di 50 canne siciliane. Torino, Archivio di Stato, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Messina, n. 1

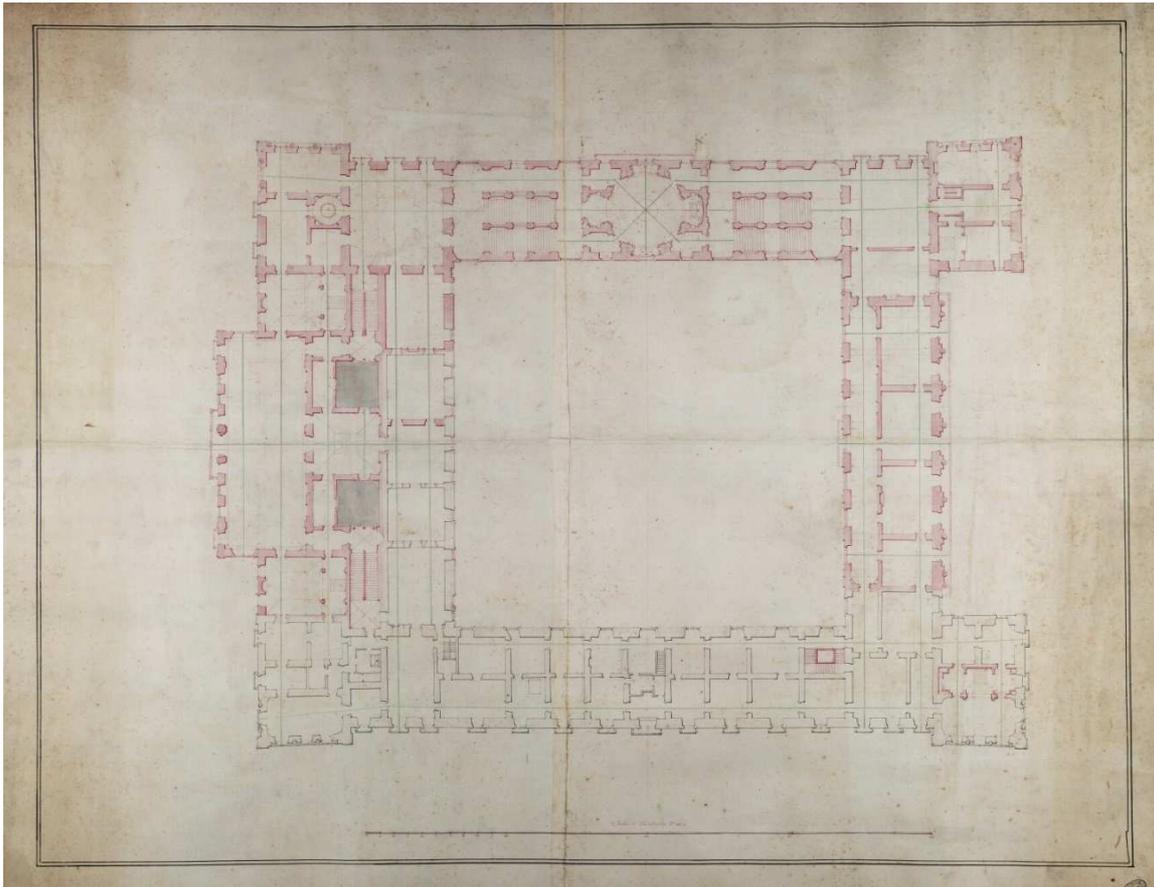


Figura II.7: Filippo Juvarra, Progetto per il completamento e ampliamento del palazzo vicereale di Messina, pianta del piano nobile, 1714
Disegno a penna e inchiostro rosso e di china su carta, preparazione a matita, acquerello rosso, grigio; tracce a matita; tracciati di allineamento a penna e inchiostro verde; 742×919 mm; scala grafica di 40 trabucchi.
Torino, Archivio di Stato, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Messina, n. 2

3. Rivoli: da residenza ducale a palazzo reale

In seguito alle devastazioni delle truppe di Catinat nell'ultimo decennio del Seicento, Vittorio Amedeo II aveva intrapreso la ricostruzione e ammodernamento delle principali residenze fuori città, la reggia di Venaria e il castello di Rivoli, affidando l'incarico a Michelangelo Garove, che in quel momento svolgeva di fatto il ruolo di architetto ducale. L'ambizione del duca di mantenersi aggiornato sugli orientamenti di gusto delle potenze europee, fra le quali sarebbe riuscito a inserirsi nell'arco di un decennio, lo spinse a sottoporre i progetti di Garove al giudizio dell'allora Primo Architetto di Luigi XIV, Jules Hardouin-Mansart (1646-1708). L'invio a Parigi dei disegni concernenti il cantiere della Venaria Reale, avviato intorno al 1699, è documentato tra la fine del 1701 e l'inizio del 1702 dal noto carteggio del conte di Sales, primo scudiere e gentiluomo di camera del duca, per tramite dell'ambasciatore sabauda, il conte Balbis di Vernone¹. Le tavole di Garove, accompagnate dalla relazione di progetto, sono tuttora conservate tra le carte del più stretto collaboratore di Mansart e suo successore alla conduzione dello studio regio, Robert de Cotte (1656-1735), insieme a un gruppo di disegni che si riferiscono alla risistemazione del castello di Rivoli e dei suoi giardini, sempre associati, in assenza di riferimenti documentari più precisi, alla consulenza su Venaria, risoltasi entro il 1704, quando il conte di Vernone fu costretto a lasciare Parigi alla riapertura delle ostilità con la Francia².

Per Rivoli si propongono due soluzioni alternative d'intervento, tradizionalmente attribuite a de Cotte³. La prima, studiata a matita in pianta e quindi restituita a penna in pulito, prevede la regolarizzazione della vecchia costruzione castellamontiana, danneggiata dalle mine francesi, ma non completamente distrutta, ampliando l'estensione del corpo dell'edificio verso occidente e conservando il risalto delle torri angolari, in parte inglobate in nuovi padiglioni ribattuti sui lati lunghi⁴. [figg. III.1-2] L'articolazione dei profili esterni coincide, anche nelle dimensioni, con l'ingombro schematico segnalato sul piano generale per l'allestimento di nuovi giardini intorno al castello, corredato da un *Renvoy* conservato nel medesimo fondo a Parigi, il quale riflette una serie di indicazioni e informazioni provenienti da Torino, tra cui la decisione di demolire la grande galleria seicentesca, disassata rispetto al nuovo allineamento del castello, per far posto allo sviluppo del parco lungo il crinale della collina di San Grato⁵. [fig. III.3] La manica compresa tra i doppi padiglioni

¹ Il carteggio del conte di Sales è riportato in BRINCKMANN 1931, pp. 83-88; e POMMER 2003, pp. 108-111.

² Parigi, BnF, Cabinet des Estampes, *Topographie de l'Italie*, Vb 5 fol., serie *Rivoli* e *Venaria*. Cfr. FOSSIER 1997, pp. 678-683.

³ Su questi disegni si rimanda all'ottima scheda di PASSANTI 1999b, con un'ampia sintesi delle questioni attributive e un'analisi dettagliata dei progetti. Vedi inoltre BRINCKMANN 1931, pp. 50-51; MAROCCO 1971, pp. 160-161; e GRITTELLA 1986, pp. 77-82. Il coinvolgimento di de Cotte, allievo e cognato di Hardouin-Mansart, nelle riflessioni su Rivoli è assodato in letteratura, nonostante sia dibattuto a proposito di Venaria. Senza entrare nel merito si rimanda alle considerazioni di GADY 2010, p. 28; e CORNAGLIA 2010b, pp. 158-159.

⁴ BnF, Cabinet des Estampes, *Topographie de l'Italie*, Vb 5 fol., serie *Rivoli*, nn. 11 (P49490) e 13 (P49492). Cfr. FOSSIER 1997, p. 680, nn. 368/5-6. La giacitura sghemba dei muri compresi tra i padiglioni di levante, riscontrabile nella pianta a matita, suggerisce l'inclusione di strutture preesistenti nel nuovo tracciato regolare dell'edificio. Per una lettura storica e filologica delle vicende del castello di Rivoli si rimanda allo studio fondamentale di GRITTELLA 1986.

⁵ BnF, Cabinet des Estampes, *Topographie de l'Italie*, Vb 5 fol., serie *Rivoli*, n. 7 (P49489). Cfr. FOSSIER 1997, p. 679, n. 368/1. Il disegno, schematico ma preciso nel rilievo delle preesistenze da demolire, è da attribuirsi a Mi-

d'angolo nel disegno di de Cotte è suddivisa internamente lungo il muro di spina in due serie parallele di ambienti affacciati sui lati lunghi, dove l'atrio d'ingresso, aperto sul fronte meridionale, costituisce il fulcro distributivo degli appartamenti del pian terreno, sviluppati specularmente fra gli attacchi dei padiglioni sui lati brevi. La scala principale si trova a sinistra dell'atrio, mentre la cappella occupa una delle camere a ridosso dell'appartamento di levante.

Il secondo progetto di de Cotte, descritto oltre che in pianta con una serie di schizzi per gli alzati, propone sul medesimo impianto l'allargamento del corpo centrale dell'edificio, accresciuto in spessore e tripartito in senso trasversale⁶. I muri preesistenti non sono più condizionanti: centro dell'intera composizione è un ambiente rettangolare inserito tra le ali esterne del castello, a fungere da cerniera tra la cappella e lo scalone, illuminati da due piccole corti interne. Spinte in fuori, le camere sui lati corti si allineano ai padiglioni d'angolo, i quali perdono di risalto, ridotti a elementi sporgenti di testata. La riorganizzazione della pianta è funzionale a una distribuzione più razionale degli appartamenti ducali, con cinque grandi *enfilades* che attraversano da parte a parte l'intero edificio, e le camere di parata degnamente disposte sull'asse trasversale mediano, introdotte da due serie di anticamere. Un'imponente galleria si sviluppa per tutta la lunghezza della facciata nord compresa tra due *grands cabinets* comunicanti con altri minori accolti nelle testate, dove verso sud sono ricavate invece camere da letto. [fig. III.5] Come si vede dagli alzati, l'edificio possiede un solo piano nobile che coincide con il piano terra: quello superiore è ammezzato, con la parte sopra la galleria ridotta a soffitta. Le facciate esterne sono cadenzate dalla ripetizione uniforme delle aperture, con interassi ravvicinati sui lati brevi e più distanziati sui lati lunghi, in armonia con le sequenze spaziali interne. Un lieve risalto centrale segnato da coppie di colonne a tutto tondo, ribattute sui pilastri esterni, interrompe l'omogenea complanarità dei prospetti segnalando l'ingresso principale coronato da una cupola quadrata. Un ricco apparato scultoreo di statue, busti e rilievi, alternati alle arcate e tra le finestre, arricchisce la decorazione dei quattro fronti del castello, fasciati da una trabeazione continua sotto una balaustra ornata di vasi che nasconde le falde dei tetti⁷. [fig. III.6]

Pur nelle varianti, entrambe le soluzioni si adattano alla sistemazione dei giardini studiata dallo stesso de Cotte sulla base della documentazione acquisita da Torino, tanto nella disposizione quanto nella conformazione del sistema di scalinate e rampe che raccorda il livello del terrazzo sui due fronti del castello, a nord, con il cortile disegnato a *parterre*, e a sud, con l'avancorte a esedra dove era previsto l'ingresso verso la città⁸. [fig. III.4] Contestuale alla progettazione dei giardini, anche la ridefinizione formale del castello richiesta a de Cotte derivava evidentemente da un progetto preparato a Torino.

chelangelo Garove, insieme alla nota che l'accompagna (Vb 5 fol., n. 8) e alle sezioni che illustrano la geometria degli sbancamenti della collina verso San Grato, di cui esiste copia sempre a Parigi (Vb 5 fol., n. 14), mentre l'originale è in ASTo, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi Reali, Rivoli 6/b. Sui progetti per i giardini di Rivoli si rimanda a DEFABIANI 1990; e BENENTE 2010, con trascrizione completa del *Renvoy*.

⁶ BnF, Cabinet des Estampes, *Topographie de l'Italie*, Vb 5 fol., serie *Rivoli*, n. 12 (P49491) e 15 (P49493). Cfr. FOSSIER 1997, pp. 679-680, nn. 368/4, 368/7.

⁷ Cfr. GRITELLA 1986, p. 78; e PASSANTI 1999b, p. 476.

⁸ BnF, Cabinet des Estampes, *Topographie de l'Italie*, Vb 132z, vol. 2, serie *Rivoli*, n. 9 (P68264). Cfr. FOSSIER 1997, p. 679, n. 368/2. Vedi inoltre DEFABIANI 1989.

Segnalato negli inventari di corte ancora a fine Settecento⁹, il «progetto del Capitano Garove» per Rivoli era per lo più noto, finora, attraverso la ricca documentazione dei lavori intrapresi a guerra conclusa, dal 1711, e proseguiti, con la morte dell'architetto luganese nel 1713, dall'ingegnere Antonio Bertola, prima di passare sotto la direzione di Filippo Juvarra nel 1715¹⁰. La recente identificazione di una pianta del primo piano nobile del castello, conservata in un altro fondo parigino, restituisce finalmente un riscontro grafico risolutivo¹¹. [fig. III.9]

Il disegno è inserito in un album appartenuto a Jean-Nicolas Jadot (1710-1761), architetto lorenesse con trascorsi in Italia, dove si era formato nel terzo decennio del Settecento, tra Roma e Bologna, prima di entrare al servizio del granduca di Toscana, Francesco Stefano di Lorena, nel 1737, e seguirlo a Vienna nel 1745. Difficile determinare per quali circostanze questa pianta, non firmata, né datata, sia finita tra le mani di Jadot, forse ricopiata dall'architetto di passaggio a Torino. La stessa raccolta si presenta come un insieme disomogeneo e frammentato di disegni, diversi per tecnica, qualità e formato, di cui solo alcuni sono riconducibili all'attività professionale dell'architetto. Per la maggior parte, infatti, si tratta di appunti e testimonianze grafiche che documentano gli interessi e i percorsi della formazione di Jadot, dove l'attenzione per Roma emerge in modo prevalente attraverso le numerose copie tratte dai concorsi dell'Accademia di San Luca: il grande palazzo di Filippo Barigioni (1692), i progetti di Gaspare Bazzanca e Filippo de Romanis per una «Pubblica curia» (1704), quelli di Nicolas Besnier e Sébastien Demangeot per la nuova sacrestia vaticana (1711), la fontana di Benedykt Renard (1706), il tempio rotondo di Pietro Passalacqua (1713), e altri ancora. Il «Regio Palazzo in villa» di Juvarra (1705) pure non passa inosservato, ridisegnato fin nel dettaglio con l'abbozzo di un'inedita veduta a volo d'uccello del piano generale, insieme alla copia del dono accademico del 1707¹². Prova ulteriore dell'assimilazione di modelli attraverso la pratica del ridisegno, questi progetti entrano a far parte del repertorio di un architetto destinato a lavorare per una corte: in quest'ottica anche il progetto di Garove diventa oggetto di una riflessione più ampia sul tema del palazzo, utile, se non necessaria per fornire risposte adeguate alle richieste della propria committenza.

A fugare ogni dubbio sul fatto che la pianta raccolta da Jadot rappresenti il progetto di Garove per Rivoli è il confronto con la dettagliatissima nota di cantiere redatta nel 1712 per la fornitura delle parti lapidee¹³: il dato più evidente è quello relativo alle diciotto colonne

⁹ Cfr. BRT, *Storia patria* 733: G.B. Sottis, *Inventario delle carte e disegni esistenti nel particolare archivio di S.S.R.M.*, 1764, n. 35 («Disegni del Castello di Rivoli»). Il progetto di Garove risulta tra i disegni consegnati a Randoni alla ripresa dei lavori di costruzione nel 1792, come registra l'inventario presente in ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 52. Cfr. la trascrizione del documento in GRITELLA 1986, p. 86, nota 16.

¹⁰ L'esatta consistenza dei lavori compiuti sotto la direzione di Garove e di Bertola si può ricostruire grazie all'ampio carteggio conservato in ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51. Vedi GRITELLA 1986, pp. 77-90.

¹¹ Parigi, INHA, Bibliothèque, Ms 692: *Recueil de dessins d'architecture de Jean-Nicolas Jadot*, c. 42r. Cfr. CORNAGLIA 2010a, pp. 20-22.

¹² Per un'analisi dettagliata della raccolta di Parigi e sui rapporti di Jadot con l'Italia si rimanda a GARMS 1989. Vedi inoltre GARMS 1999; e BRUNETTI 2012.

¹³ ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: *Notta e Calcolo delle Pietre e Marmi da mettersi in opera al Castello di Rivoli l'Anno venturo 1713*, 20 ottobre 1712. Trascritto in GRITELLA 1986, pp. 88-90 (doc. VI-3). Cfr. CORNAGLIA 2010a, p. 20.

da procurarsi per il «gran Atrio» al primo piano, insieme alle diciotto «contro colo[n]ne» con rispettive mezze basi e mezzi capitelli da collocare alle pareti. Il disegno conservato a Parigi combacia perfettamente, poiché mostra un vasto atrio colonnato, profondo quanto l'intera manica del castello, con un numero equivalente di sostegni. La lista del 1712 menziona inoltre otto architravi di serizzo, tutti di un pezzo, da posare sopra gli intercolumni, corrispondenti alla disposizione registrata in pianta, con le colonne accoppiate a gruppi di quattro in modo da lasciare un vuoto centrale risolto da un possibile complesso sistema di volte¹⁴.

Al grande atrio del primo piano nobile, che a Rivoli, per la conformazione collinare del sito, coincide con il piano terra, corrispondeva nel progetto di Garove un altro atrio sottostante, cioè un atrio sotterraneo, mentre al livello superiore, al secondo piano, un salone di pari ampiezza. Lo si coglie bene osservando la sezione della «Muraglia dell'Attrio Sotterraneo, sopra Terra, Salone, Mezzanelli e sin sotto il Coperto della parte verso le Torri e Stradone», che il misuratore incaricato dell'estimo dei lavori compiuti dagli impresari, tra il 1713 e il 1714, restituisce in forma di grafico schematico a riscontro delle misure¹⁵. [fig. III.10] La sequenza delle porte (segnate «M») e delle paraste («P»), alternate fra le nicchie («O») al livello del piano terra, rispecchia la pianta di Parigi. La nota del 1712 menziona cornici per otto porte, includendo anche i marmi per i gradini di «otto scalinate havanti le porte che dall'Attrio sudetto devono salire nelle Camere latteralli». Nel disegno della raccolta Jadot questi scalini non figurano, ma si deduce che il pavimento dell'atrio è più basso delle quattro stanze attigue per la presenza all'interno della sala di una corta rampa di accesso al vano dello scalone, descritta nella stessa fornitura: «più si formerà la scalinata di marmo di Foresto come sopra che dal piano dell'atrio sudetto va al gran repiano della scalla»¹⁶. Garove colloca lo scalone principale «in testa all'atrio», a formare un avancorpo contro la facciata meridionale del castello, decorato esternamente da colonne marmoree, architravate, montate su quattro pilastri bugnati in pietra di Chianocco, disposti ai lati della porta aperta sulla terrazza. La struttura della scala, rilevata in pianta, è un tipo piuttosto diffuso tra Sei e Settecento, articolata specularmente in due salienti divergenti, a cui ne seguono due paralleli intermedi e due terminali convergenti che si riuniscono sullo stesso pianerottolo di sbarco¹⁷. Per costruirla venivano ordinate quattro colonne d'ordine ionico in marmo di Foresto, cento e uno scalini («quarantaquattro per ogni lato»), pianerottoli e balaustre del medesimo marmo. Le rampe avrebbero condotto al secondo piano del castello, occupato da un salone a doppia altezza parzialmente descritto nella sezione del misuratore, con le pareti scandite da una sequenza di lesene corrispondente allo schema degli atrii inferiori. Il percorso di ascesa dello scalone, apparentemente incongruo nella sua rappresentazione in pianta, è chiarito dalla nota di cantiere, che indica la costruzione di due scale laterali per mettere in comunicazione il livello interrato con il primo

¹⁴ CORNAGLIA 2010a, p. 22, nota 12 ipotizza una volta a base curvilinea, come nell'atrio progettato per il corpo centrale di Venaria Reale, a conferma della paternità garoviana del progetto. Per l'atrio di Rivoli si proponeva il recupero delle colonne in pietra di Arzo realizzate negli anni settanta del Seicento per la mai compiuta galleria di Carlo Emanuele II a Torino.

¹⁵ ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: *Misure generali travaglij al Castello di S.M. in Rivole*, 1715, c. 14. Cfr. GRITTELLA 1986, pp. 83-84. Su questo prezioso e importante documento vedi la scheda di PASSANTI 1989a.

¹⁶ La lacuna può essere in parte spiegata in ragione del grado di rifinitura della pianta: d'altra parte, il disegno, privo di scala grafica, va inteso come una trascrizione del progetto originario, come copia di studio.

¹⁷ Per la classificazione della tipologia si fa riferimento a GUILLAUME 1985, p. 211. Cfr. inoltre DECKER 1715, III, tav. C, fig. G.

piano, le quali scale dovevano sbarcare sul «repiano che dall'Attrio sudetto v'è al Scalone et terrazza», al di sotto delle due rampe raffigurate nel disegno di Parigi, terminanti sul pianerottolo del salone.

L'ingresso principale si collocava sul fronte opposto dell'edificio, a nord, verso Susa, accessibile per mezzo di una scalinata «che dalla piazza avanti essa facciata deve salire al piano della Terrassa et grand'Attrio», come si può rilevare sulla pianta di Parigi. La costruzione poggiava, infatti, su un alto basamento che conteneva gli ambienti sotterranei e formava un'ampia terrazza intorno al perimetro del castello, sfruttando il dislivello collinare. Per ornare la facciata principale nel 1712 furono ordinate sei colonne in marmo di Foresto (nel disegno però sono quattro), bugnate per un terzo del loro fusto, con capitelli ionici, piedistalli e cornice architravata «da mettersi sopra esse Collone [sic] per formar il repiano del poggiolo» sopra l'ingresso, a livello del salone.

Il disegno della raccolta Jadot offre altre informazioni preziose: le murature di nuova costruzione sono indicate sulla pianta in rosso per distinguerle dalle preesistenti, in nero, identificabili come le parti dell'edificio castellamontiano scampate all'incendio del 1691 e che Garove intendeva recuperare nel suo progetto di ricostruzione¹⁸. Le truppe francesi avevano arrecato danni notevoli alle strutture portanti del castello: numerose parti, pur non essendo crollate, presentavano tali lesioni che fu necessario abatterle e ricostruirle. Quando il cantiere prese avvio, si procedette innanzitutto con opere di consolidamento: tra il 1711 e il 1714 i due padiglioni secenteschi rivolti verso Torino furono restaurati, mentre quelli di ponente, semidistrutti dalle mine francesi, demoliti per recuperarne i materiali¹⁹. L'espressa volontà di Vittorio Amedeo II di rimettere in stato abitabile il castello, recuperando parte delle vecchie strutture, costituisce un vincolo progettuale per Garove, che imposta l'intero progetto di ricostruzione sulla porzione di palazzo più integra, a levante, dove si trovavano alcune stanze di forte valenza dinastica, affrescate con le gesta di illustri rappresentanti del casato sabauda, come la cosiddetta camera del Conte Verde o quella del Beato Amedeo al secondo piano nobile²⁰. Nell'intervenire sulle torri angolari, Garove decise di abbattere il quarto piano costruito da Castellamonte, ma nel contempo ne raddoppiò i volumi accentuandone il risalto esterno²¹. Il castello preesistente veniva ampliato e sviluppato specularmente collocando il nuovo asse mediano all'estremo occidentale delle murature seicentesche, nella nuova grande sala colonnata. Sfruttando il vecchio muro di spina Garove introduceva all'interno

¹⁸ Cfr. CORNAGLIA 2010a, p. 20. Alla luce delle informazioni contenute in questa pianta andrebbe forse rivisto, almeno in parte, il rilievo pubblicato da GRITELLA 1986, p. 205, fig. 235, nel quale è indicata la successione delle diverse fasi costruttive dell'edificio attuale.

¹⁹ Cfr. GRITELLA 1986, pp. 82-83.

²⁰ Nel 1712 «attorno alla stanza d.^a del Conte Verde» furono messi in opera «assi d'albera per attaccarvi le tele per conservaz.^{ne} delle pitture». ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: *Misura à calcolo delli travaglij fatti fare attorno al Castello di Rivoli...*, 23 luglio 1712. Durante il cantiere, tuttavia, nelle due stanze comprese tra i padiglioni le imposte delle vecchie volte furono rotte per farne di nuove, cosicché delle sale decorate a inizio Seicento da Isidoro Bianchi e suoi collaboratori, celebrate nel *Theatrum Sabaudiae* 1682, I, pp. 55-56, resta oggi solo quella con le storie di Amedeo VIII, nel padiglione sud-est, al secondo piano. Vedi GRITELLA 1986, p. 60-66.

²¹ Cfr. ASTo, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi Reali, Rivoli, n. 2: M. Garove, *Proffile del Paviglione riguardante verso Levante e mezzo di del Castello di Rivoli*, 8 marzo 1712; riprodotto in GRITELLA 1986, p. 79, fig. 52; e schedato da CASTIGLIONI 2010, p. 166, n. 6.22. Vedi inoltre nel medesimo fondo, Rivoli 10/e: *Pianta dell'accrescimento del Pavaglione à mezzo Giorno del R[ea]le Castello di Rivoli al Piano Nobile*, s.d. (ma 1712 circa).

della doppia manica castellamontiana, un inedito sistema di doppi corridoi, sperimentando un meccanismo distributivo con un solo precedente in Piemonte nell'impianto degli appartamenti terreni di Palazzo Carignano²².

Agli occhi dei revisori francesi il progetto di rimodernamento di Garove dovette apparire, per la verità, un po' attardato, come del resto il disegno per i nuovi giardini del castello. L'interesse di de Cotte si rivolse prima di tutto a migliorare l'efficienza della distribuzione interna, all'inizio senza alterare l'aspetto esterno dell'edificio, caratterizzato dalla presenza dominante dei padiglioni angolari, ribattuti da quattro avancorpi minori dove erano sistemate le scale di servizio. Il lavoro sulla pianta lo portò a definire una versione ulteriore del progetto svincolata dalle preesistenze, con un solo piano nobile, decisamente in linea con il gusto francese, com'è la netta predilezione per le infilate di stanze o l'uso insistito delle colonne binate. Nella composizione delle facciate sono già stati riconosciuti echi di Versailles, con una galleria persino più vasta della stessa reggia allestita lungo il fronte settentrionale, mentre la soluzione del *dôme carré* sull'asse principale rievoca il padiglione centrale del Louvre²³. De Cotte avrebbe così trasformato il castello di Rivoli in una *maison de plaisance*, straordinariamente simile al primo progetto presentato da Germain Boffrand nel 1712 per La Malgrange del duca di Lorena, cui si riferisce, tra l'altro, un altro disegno conservato nell'album di Jadot²⁴. [figg. III.5; III.7; III.8]

La corrispondenza della pianta di Rivoli ritrovata tra le carte dell'architetto lorenese con le istruzioni del 1712 lascia, tuttavia, ancora qualche incertezza sulla datazione del progetto di Garove, proprio in relazione alla consulenza richiesta a Parigi. Il congelamento dei rapporti diplomatici rese, infatti, difficoltoso qualsiasi scambio tra il ducato sabauda e la Francia fino al 1713, quando le ambasciate furono reinsediate²⁵. L'ipotesi più plausibile resta dunque che Garove preparasse il suo progetto per Rivoli intorno al 1700 e che questo progetto, com'è documentato nella copia di Jadot, fosse spedito all'*agence* di Mansart per un parere prima che scoppiasse la guerra. Il conflitto ne ritardò l'esecuzione al 1711: Garove ripartì allora dal suo disegno, senza tenere conto delle proposte d'oltralpe, che lo scontro con i francesi potrebbe aver indotto ad accantonare²⁶. Il differimento del cantiere spiegherebbe le lievi differenze che la pianta di Parigi mostra a confronto con la lista di forniture del 1712, e

²² Lo rileva già CORNAGLIA 2010a, p. 20. Nel palazzo di Guarini il corridoio è singolo, inserito tra due opposte *enfilades* di stanze lungo l'intera estensione della manica di mezzanotte, al pian terreno. Sulla distribuzione degli appartamenti di Palazzo Carignano vedi DARDANELLO 2011, pp. 102-103.

²³ Cfr. FOSSIER 1997, p. 680. Vedi inoltre NEUMAN 1994, pp. 78 e 80.

²⁴ Cfr. INHA, Ms 692, c. 51r. Il disegno, indicato nell'indice della raccolta come «projet sur la Malgrange», introduce alcune interessanti varianti rispetto al progetto pubblicato da BOFFRAND 1745, pp. 51-54, tavv. XII-XVIII, e sottoposto all'attenzione di Robert de Cotte, per cui vedi GARMS 1969; e GARMS 1990.

²⁵ Come testimonia il vuoto nella corrispondenza diplomatica in ASTo, Corte, Materie politiche per rapporto all'estero, Lettere ministri, Francia, mazzo 135 (1703-1704; 1713). Dopo il ritorno in patria del conte di Vernone, allo scoppio della guerra con la Francia, la corte sabauda non ebbe alcun ambasciatore ordinario a Parigi fino all'insediamento del barone Perrone di San Martino nel luglio 1713.

²⁶ È plausibile che i progetti di Robert de Cotte per Rivoli siano effettivamente pervenuti a Torino. La presenza di fori in corrispondenza dei contorni del disegno (angoli e interassi) sul verso di entrambe le piante numerate 12 e 13 suggerisce che ne furono ricavate delle copie, forse da identificarsi con le «due piante del Castello» già inventariate da Sottis nel 1764 fra i «Disegni del Castello di Rivoli» (al n. 9, e poi ancora a fine Settecento al n. 11), insieme a «un profil, et coupe du Chatteau sa longueur de deux plans» e «Deux Façades du susd.^{ts} Chatteaux», tutti dispersi. Cfr. BRT, *Storia patria* 733.

che riguardano sostanzialmente opzioni ornamentali (la più evidente è nel numero di colonne previste per la facciata principale) che poterono essere precisate o variate a lavori avviati, a maggior ragione dopo la morte dell'architetto. Così le scale nei padiglioni di levante furono realizzate diversamente, secondo un ingegnoso sistema di doppie rampe incrociate, di cui fornì i disegni l'ingegnere Giovanni Antonio Ricca nel luglio del 1713²⁷.

Quando Juvarra subentrò nella direzione del cantiere, una parte del progetto di Garove era già stata messa in opera: la costruzione era giunta grossomodo alla parete che divide attualmente i due corridoi del primo piano dalle tre sale rivolte a sud-ovest, dietro la porzione di facciata intonacata, innalzata a fine Settecento²⁸. Il 18 novembre 1715 Juvarra prese visione dell'entità dei lavori effettuati nei due anni precedenti: «i quali – dichiarava in fede – non ordinati da me, ma havendoli esaminati li trovo ben fatti, e secondo l'istruzione»²⁹. L'urgenza di rendere l'edificio funzionante per la corte, attesa a Rivoli per il 1716, impegnò l'architetto nel coordinamento delle opere più urgenti rimaste incompiute alla morte di Garove, vale a dire l'ampliamento dei padiglioni e il rifacimento dei due terrazzi rivolti a levante e a mezzanotte³⁰; ma Juvarra non tardò molto a elaborare un nuovo progetto: così, nel 1717, mentre squadre di fabbri, vetrai, falegnami, scalpellini e stuccatori iniziavano a rifinire gli interni, egli faceva eseguire il modello ligneo di una nuova fabbrica con suoi giardini e nel mese di dicembre già si provvedeva al «calcolo del costo delle muraglie e volte da costruersi per formare li due atrij con scalone, e Salone», secondo il nuovo disegno³¹. [fig. III.11]

²⁷ Cfr. ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: *Calcoli della spesa necessaria per formare le quattro scale nelli due Paviglioni del Castello di Rivoli...*, 12 luglio 1713. Il documento è trascritto da GRITELLA 1986, pp. 84-85, cui si rimanda per un'analisi dettagliata di quelle che vengono ritenute dallo studioso «le strutture tecnicamente e tipologicamente più rilevanti dei lavori eseguiti tra gli anni 1713 e 1715».

²⁸ Cfr. ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: *Lista deli travagli d'estimo fati fare dali Capi mastri Agostino Menafoglio, e Carlo Andrea Menafoglio, Domenico Fontana, Antonio, e Carlo fratelli Camerata, Domenico Pincheti, e Giacomo Pianarosa nella Costrucione dela fabbrica dell Reale Castelo di Rivoli per S.A.R. dal principio dela loro Impresa...*, 1713-1715. Sull'entità di queste opere vedi GRITELLA 1986, pp. 83-84.

²⁹ ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: *Misure generali travagli al Castello di S.M. in Rivole*, 1715, c. 59. La nota, autografa, è scritta a margine del registro. Cit. in GRITELLA 1986, p. 117.

³⁰ Cfr. GRITELLA 1986, pp. 117-121. Una memoria del 1715 elenca le spese per arredare l'appartamento del re e della regina al primo piano del palazzo, a testimoniare l'impazienza di Vittorio Amedeo di fruire del castello nonostante non fosse ancora ultimato. Cfr. ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: *Memorie mobili da prendersi per ornamento del Castello di Rivoli per il 1716*. Vedi inoltre un altro documento analogo conservato nel medesimo fondo, trascritto da GRITELLA 1986, pp. 166-167 (doc. n. VIII-2). In effetti la famiglia reale soggiornò a Rivoli tra il mese di luglio e la metà di agosto del 1716, per poi restarvi più a lungo l'anno seguente, da inizio agosto a inizio dicembre. Cfr. MERLOTTI 2012, p. 61.

³¹ Cfr. ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: *Calcolo delli amontare delle muraglie tanto di matoni che ordinarie...*, 20 dicembre 1717; trascritto in GRITELLA 1986, p. 168 (doc. n. VIII-6). Liste dettagliate dei lavori compiuti tra il 1716 e il 1717 si conservano nel medesimo fondo, da confrontarsi con *ibidem*, art. 182, *Conti della Tesoreria dell'Artiglieria Fabbriche e Fortificazioni, 1717 in 1718*, f. I, capi 256 in 318. Vedi anche GRITELLA 1986, pp. 166-168 (doc. nn. VIII-3 a VIII-59). Sacchetti data il progetto del suo maestro al 1718, riferendosi evidentemente al compimento del modello ligneo, di cui seguì in prima persona l'esecuzione, affidata a Carlo Maria Ugliengo. Il lavoro fu saldato nel 1718 per un totale di 1788.15 lire. Cfr. *ibidem* 1986, p. 91. Nel corso del 1717 veniva costruito anche un modello per i giardini del castello, di cui l'ingegnere Luigi Andrea Guibert presentava il conto nel febbraio del 1718. Cfr. *ibidem*, p. 165 (doc. n. VIII-1). Il modello del castello di Rivoli è oggi conservato presso il museo di Palazzo Madama a Torino (inv. 1488/L), mutilo, però, del pezzo che mostrava il sistema di scalinate e terrazzamenti previsti sul fronte meridionale, disperso come purtroppo il mo-

Ancora una volta, come a Messina, l'architetto si trovava di fronte a una fabbrica incompiuta, progettata da altri e che gli si richiedeva di completare, trasformandola nella residenza di un re, e non più di un duca. L'importanza della preesistenza non rappresentava un vincolo, al contrario uno stimolo.

La pianta del castello di Rivoli realizzata dallo studio dell'architetto regio mostra il progetto di completamento che Juvarra plasma in attinenza alla costruzione già esistente, rispettando simmetrie e allineamenti fissati nel precedente cantiere³². [fig. III.12] L'eredità delle preesistenze secentesche è ancora leggibile nella giacitura irregolare del fronte orientale, in parte corretta da Garove e da Bertola nel rifacimento e ampliamento dei padiglioni angolari, mentre la fabbrica viene ulteriormente ampliata con l'aggiunta di anticamere ai lati di un nuovo, grandioso, volume centrale. Il confronto con la pianta ritrovata a Parigi restituisce la misura dell'intervento di Juvarra, incardinato sulla riplasmazione completa del fulcro distributivo del palazzo, il corpo centrale del castello. Nel progetto di Juvarra l'atrio sotterraneo e l'atrio terreno si fondono in un unico spazio a doppia altezza, su colonne, mentre la funzione cerimoniale dell'ampio salone al secondo piano permane, esaltata da una nuova veste. L'avancorpo delle scale è ribaltato sul fronte opposto, a nord, a formare una struttura assai più importante e architettonicamente rilevante in grado da fungere con la sua massa e decorazione da facciata principale. Juvarra conserva l'idea dello scalone doppio, ma ne divide le rampe simmetriche portandole alle due estremità del corpo di facciata così da aprire nel mezzo un atrio d'ingresso a tre fornici, transitabile in carrozza e comunicante allo stesso livello con il grande atrio affacciato sul fronte opposto del castello. Anche senza stravolgere le coordinate del palazzo progettato da Garove, il salto di qualità sotto il punto di vista architettonico e compositivo è indiscutibile.

Dal suo predecessore Juvarra acquisisce altri elementi basilari che rimodella, come il sistema di terrazze che sostiene, come un alto podio, il castello, o il tema delle grandi bugne in pietra di Chianocco già previste nella nota del 1712 per decorare le paraste e gli angoli della facciata esterna dello scalone³³. Juvarra disfa, invece, il sistema di doppi corridoi al pianterreno. Rispetto al disegno iniziale i cosiddetti «andori» erano stati prolungati in corso d'opera fino alla muraglia dell'atrio, per un'estensione totale di 12 trabucchi³⁴. La pianta del nuovo progetto per il castello registra la loro presenza e mostra l'intenzione dell'architetto regio di demolirne una parte per ricavare un paio di stanze più profonde, mantenendo in piedi solo l'ultimo tratto, tuttora esistente, a ridosso della nuova serie di anticamere ricavata nel sito dell'atrio garoviano. La «demolitione de' corridori annullati» avviene tra il 1718 e il 1719, contestualmente alla costruzione della «grande volta fatta a comparto» nella cosiddetta «camera degli stucchi»³⁵. Qualche incertezza permane, invece, sul piccolo atrio terreno affacciato sul

dello dei giardini. Vedi BRUNO 1985; GRITELLA 1986, pp. 91-115; e MILLON 1999. Per una disamina critica e una ricostruzione storica del progetto di Juvarra per Rivoli, oltre alla monografia fondamentale di Gritella (in particolare, pp. 91-173), vedi in particolare MAROCCO 1971; e GRITELLA 1992, I, pp. 390-427.

³² ASTo, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e fabbriche regie, Rivoli, n. 3. Su questa pianta vedi l'attenta analisi di PASSANTI 1999a.

³³ Cfr. CORNAGLIA 2010a, p. 21.

³⁴ Cfr. ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: *Misure generali travaglij al Castello di S.M. in Rivole*, 1715, cc. 21 e 31 in particolare.

³⁵ Cfr. *ibidem*: *Misura gen[er]ale de travaglij di muraglia rifatture (?) all'estimo fatti fare dall'Impresaro Giuseppe Pagano al R. Castello di Rivoli...*, 26 marzo 1719.

terrazzo tra i due appartamenti, originariamente non previsto nel progetto di Garove e non rilevato nell'estimo del 1715, ma verosimilmente già rimodellato da Juarra entro l'anno seguente³⁶. [tav. III.1]

L'interesse progettuale del messinese è rivolto essenzialmente sul corpo centrale dell'edificio: non è un caso che la parte più curata del modello ligneo corrisponda al grande volume emergente sull'asse mediano con l'ingresso principale, le scale, l'atrio e il salone. Gli ambienti interni, ignorati nel resto del modello, sono qui definiti nella loro reciproca correlazione volumetrica e strutturale, con parti a incastro scomponibili per osservarne nel dettaglio proporzioni e caratteristiche tipologiche e strutturali; il tutto integrato da schizzi di mano juvarriana tracciati a penna e a matita direttamente sulle superfici lignee per descrivere le partiture architettoniche e ornamentali delle pareti interne dello scalone e dell'atrio³⁷. Le stesse strutture sono messe in evidenza sul disegno della pianta, sezionata al livello delle terrazze, con il vestibolo d'ingresso scoperto per mostrare la proiezione delle volte e la contiguità spaziale con il successivo «grand'atrio», così come viene indentificato nelle carte di cantiere, prolungato sul fronte sud-orientale del castello da un portico collocato ai piedi delle scalinate del terrazzo.

La riplasmazione del corpo centrale del castello è più di una questione formale, poiché interviene a ridefinire la funzionalità stessa del dispositivo cerimoniale a partire dagli ambienti dell'atrio e dello scalone. Nei progetti d'oltralpe per Rivoli, la scala occupa una posizione in fondo marginale, esclusa dal percorso cerimoniale dalla scelta di allestire gli appartamenti ducali al pianterreno, l'unico piano nobile che possiede la nuova residenza. Garove, invece, conserva del vecchio castello l'articolazione su più piani, di cui il principale è il secondo, servito da un nuovo scalone interno, con un vasto salone centrale e stanze più spaziose e arieggiate. Juarra eredita questa gerarchia distributiva, senza sovvertirla: mantiene gli appartamenti di rappresentanza al secondo piano nobile, puntando, piuttosto, a valorizzare la sequenza atrio-scalone-salone per esprimervi la maestà del titolo reale acquisito da Vittorio Amedeo II - ciò che mancava al progetto di Garove.

Scoperchiata la facciata del modello ligneo verso nord-est, è possibile osservare lo sviluppo completo dei due scaloni simmetrici concepiti da Juarra, il livello ammezzato corrispondente al primo piano nobile del palazzo a cui approda il primo giro di rampe e il vestibolo che precede il salone al secondo piano, dove termina l'ascesa. [fig. III.13] Articolate in due salienti paralleli con uno più breve di raccordo fra due pianerottoli intermedi, le scale si dispiegano all'interno di ambienti a pozzo che formano con il vestibolo d'ingresso e i due piani soprastanti il fronte principale del castello. L'accesso alla prima rampa è agevolato da un largo ripiano di sei gradini che occupa lo spazio delle campate laterali dell'atrio, forse studiato come invito per scendere dalla carrozza in sosta lungo il passaggio carraio centrale. Il confronto con un progetto coevo per un atrio a doppio scalone, concepito dall'architetto tedesco Paul Decker (1677-1713) per il palazzo di un eminente ministro inciso nel suo ma-

³⁶ La presenza di questo ambiente è documentata ad esempio nell'inventario degli arredi del castello redatto nel luglio del 1716, dove si menziona un «atrio» al «piano di terra» e quindi un «gabinetto di S.M. sopra l'atrio», compreso tra i due appartamenti al piano nobile, nei pressi della cappella. Cfr. ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: *Inventario de mobili che si ritrovano nel R.^{le} Castello di Rivoli*, 22 luglio 1716. GRITELLA 1986, p. 120, peraltro, ritiene di poter identificare tra i lavori a estimo elencati nella misura del 14 maggio 1716 le otto colonne di ordine corinzio impiegate da Juarra per decorare questo ambiente.

³⁷ Cfr. *ibidem*, p. 104.

nuale sull'arte del costruire³⁸, evidenza, rispetto a uno schema di base comune, la propensione di Juvarra a svuotare la scatola muraria che contiene e sostiene la struttura della scala, per ottenere effetti notevoli di trasparenza, luminosità e dilatazione spaziale. In entrambi i casi le rampe s'innestano sull'asse trasversale mediano di un androne a forma rettangolare di tre campate per tre, ma nello stesso punto in cui Decker piazza quattro pilastri a base quadrata a sorreggere gli arconi delle volte, Juvarra alleggerisce la struttura optando per coppie di colonne libere – nella realizzazione sostituite invero da un abbinamento più solido pilastro-colonna. [figg. III.14-16; tav. III.2] L'avanzamento del corpo dello scalone rispetto alle maniche del castello permette l'apertura di ampie finestrate nei risvolti laterali in aggiunta alle grandi arcate frontali, così da illuminare a giorno gli interni delle scale. A sostenere le rampe è un sistema di volte rampanti lunettate i cui scarichi vengono trasmessi sui fulcri del pozzo centrale, come si osserva tuttora nell'unica porzione di scala costruita, fedele al modello, compiuta a fine Settecento secondo i principi costruttivi juvarriani: i piedritti delle volte si impostano su colonne in serizzo addossate alle pareti laterali, con l'anima interna dello scalone svuotata per consentire il passaggio della luce e incrociare le visuali durante l'ascesa³⁹. [figg. III.17-18]

La ricerca di permeabilità spaziale, affinata nel progettare in contemporanea lo scalone di Palazzo Madama (dal 1718), emerge in una coppia di schizzi nei quali Juvarra studia in sezione lo sviluppo verticale dell'atrio di Rivoli per una delle sei grandi tele raffiguranti scorci diversi del castello commissionate nel 1723 tra Torino, Roma e Venezia, a Massimo Teodoro Michela, Andrea Locatelli, Giovanni Paolo Pannini e Marco Ricci⁴⁰. Nel prefigurarsi la prospettiva da rappresentare, Juvarra restituisce lo spaccato dell'ingresso con il doppio giro di scale come fosse un pensiero di scena, tanto da accennare ai margini di uno dei due fogli la struttura in ombra di un arco scenico con il sipario raccolto in alto a svelare il teatrino di figure che popolano l'interno dell'atrio. In questi schizzi Juvarra sviluppa l'idea progettuale di partenza in termini più suggestivi che reali, riflettendovi l'intima predilezione per gli spazi aperti e dilatati, scavati dalla luce⁴¹. L'idea stimola l'invenzione del pittore nella visione di un'architettura ariosa e monumentale, sorretta da un'impalcatura di archi e colonne sovrapposti che si innalza per tre piani definendo lo spazio dell'atrio come l'interno di un cortile circondato da logge con balaustre da cui affacciarsi. La veduta gioca volutamente sull'ambiguità strutturale della fabbrica in costruzione per creare una grandiosa immagine d'effetto, quando in realtà il vano d'ingresso era destinato a essere coperto dai piani superiori, come si vede nel modello. [figg. III.19-21]

Le qualità ricercate da Juvarra si traducono nella molteplicità di visuali che caratterizzano il percorso di ascesa degli scaloni attraverso la sovrapposizione gerarchica degli spazi. La sosta intermedia al primo piano offre la possibilità di affacciarsi verso mezzogiorno sulla grande sala terrena che si eleva per un'altezza doppia all'interno del palazzo. L'ultimo giro di scale conduce al piano del salone, svolgendosi in uno spazio unificato sotto un'unica grande volta a padiglione, lunga quanto il corpo centrale (44 metri circa), intersecata da di-

³⁸ DECKER 1715, III, tav. H.

³⁹ Cfr. GRITELLA 1986, pp. 104-111.

⁴⁰ Cfr. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, 2056-2057/ds. Sulla commissione delle sei vedute vedi la documentazione pubblicata da GRITELLA 1986, pp. 171-172 (doc. nn. VIII-15 e VIII-16).

⁴¹ Vedi la lettura che dà di questa serie di schizzi PASSANTI 1992.

ciotto lunette in corrispondenza di altrettante finestre ellittiche aperte nell'imposta della volta. Per chi avesse raggiunto questo vasto ambiente rischiarato dai finestroni di facciata, provenendo dalla relativa penombra dell'atrio, la percezione non sarebbe stata molto diversa da quella impressa dallo scalone di Palazzo Madama, seppur all'interno di un vaso più contenuto e ribassato. Gli schizzi tracciati a penna sulle superfici del modello ligneo suggeriscono che Juvarra volesse assecondare la dilatazione spaziale dell'ultimo livello dello scalone incassando illusoriamente le finestre interne entro sfondati prospettici, da realizzarsi, si può supporre, a quadratura dipinta. La stessa mano aggiunge dettagli d'ornato, quali statue, telamoni e frontoni, descrivendo il partito architettonico delle pareti, con colonne appaiate contro il muro in scarico delle volte.

Alcuni disegni in pianta, sezione e prospetto redatti da Carlo Randoni intorno al 1793-1794, alla ripresa dei lavori di costruzione del castello, aggiungono dettagli alla lettura della struttura dello scalone, aiutando a comprendere meglio anche l'articolazione dei diversi ambienti, come ad esempio il passaggio tra il vestibolo superiore e il salone, oppure l'affaccio del piano intermedio sull'invaso del secondo atrio⁴². Anche se Randoni non rinuncia ad apportare alcune variazioni, inserendo, ad esempio, nell'accesso allo scalone di levante colonne non previste in origine, questi disegni restano una testimonianza preziosa, frutto di uno studio attento del progetto juvarriano, condotto sul modello ligneo e sugli elaborati originali, già documentati tra le carte dell'archivio privato del re a metà Settecento e consegnati nelle mani di Randoni alla riapertura del cantiere, prima che se ne perdessero le tracce⁴³.

Sul prolungamento dell'asse longitudinale che attraversa da parte a parte il palazzo, l'atrio d'ingresso comunica con un secondo atrio, formando in solido il blocco basamentale su cui si eleva la nuova fabbrica juvarriana. La presenza di due atri passanti, allineati sullo stesso asse, non è di per sé un'innovazione tipologica: ciò che è veramente nuovo e ardito nella creazione di Juvarra è l'idea di trasformare una sala terrena, come altre che si possono citare a confronto nelle residenze principesche progettate o costruite in quegli anni, in un ambiente monumentale sviluppato su di un'altezza doppia, pressoché sgombero, in grado di reggere il peso di un salone soprastante altrettanto voluminoso. Per Juvarra è una sfida di natura strutturale, con pochi casi analoghi. Poco più tardi, agli inizi degli anni Trenta, l'architetto del principe Eugenio di Savoia, Johann Lucas von Hildebrandt, si trovò costretto ad aggiungere al centro della sala terrena del palazzo del Belvedere di Vienna quattro solidi pilastri camuffati da possenti atlanti per evitare il crollo del salone soprastante, modificando il progetto originario (1717-1723). A Rivoli la scala delle proporzioni è persino maggiore. [figg. III.23-27] Nel progetto di Juvarra, infatti, il grand'atrio costituisce il blocco basamentale del corpo centrale dell'edificio e copre una superficie di quasi 610 metri quadrati, raggiun-

⁴² Cfr. GRITTELLA 1986, p. 108. I disegni di Randoni sono conservati tra l'Archivio di Stato di Torino e il Centre Canadien d'Architecture di Montreal, DR 1978:0008:001-0016. La collezione canadese è stata resa nota per la prima volta in occasione della mostra *I trionfi del Barocco* 1999, p. 480, cat. 160 M, 162 M, 163 M, 165 M, 166 M. Vedi anche CORNAGLIA 2012, pp. 72-75.

⁴³ Cfr. nota 67. La pianta generale del primo piano è l'unica che si conserva. Randoni decise di impiegare parte delle colonne scolpite in epoca juvarriana a sostegno dell'arcata di accesso dello scalone e allungò la prima rampa con un ripiano di tre scalini, come documenta GRITTELLA 1986, pp. 133, 136-137. Non è ugualmente chiaro se allo stesso architetto vada attribuita anche la scelta di sostituire le quattro doppie colonne al centro dell'atrio con un abbinamento pilastro-colonna, studiato nel dettaglio in un disegno dell'ASTo, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Rivoli 5/g.

gendo un'altezza massima di circa 16 metri. Il telaio strutturale predisposto per supportare la costruzione soprastante è costituito dalle cortine murarie delle pareti di levante e di ponente, rafforzate ai vertici da quattro robusti piloni angolari e da quattro coppie di colonne monolitiche erette al centro dell'invaso, a scompartire la superficie interna in nove settori. I pilastri sono a loro volta affiancati da sedici colonne corinzie di oltre 6 metri, per un totale di 24 elementi da ricavare da singoli blocchi di serizzo⁴⁴. Gli archi gettati tra un fulcro e l'altro, segnati da fasce, sorreggono un complesso sistema di volte, la cui volumetria è rappresentata con precisione nel modello, come parte scomponibile scolpita in un unico massello di legno. [figg. III.12; III.23]

Difficile ipotizzare compiutamente la veste architettonica e decorativa che Juvarra avrebbe conferito a questo atrio monumentale⁴⁵. In questo punto il modello si limita a descrivere l'articolazione strutturale con le colonne a parete, evidenziando a confronto con quanto fu lasciato incompiuto nella fase di realizzazione alcune modifiche apportate in corso d'opera. L'imponente prospetto in laterizio che corrisponde alla parete occidentale del grande atrio mostra infatti una sequenza di porte e di nicchie variata rispetto anche al disegno progettuale della pianta⁴⁶. Le partiture architettoniche sono comunque già definite, plasmate in rustico: l'ordine delle controlesene è solo abbozzato, mentre le porte sono incorniciate e coronate da frontoni ricurvi spezzati da grandi nicchie ellittiche destinate verosimilmente ad alloggiare busti. [fig. III.25] Nel progetto di Juvarra, i lati brevi del grande atrio sono aperti da una triplice arcata che segna il passaggio in ingresso rispetto al primo atrio e in uscita verso il portico affacciato sul fronte meridionale del palazzo. Di qui potevano transitare le carrozze con la possibilità di scendere lungo le rampe incrociate alle scalee nei terrazzamenti dell'avancorte del palazzo, come viene rappresentato da Juvarra in un vivace sali-scendi nello schizzo preparatorio per la veduta di Pannini. Durante il cantiere furono elevate solo le arcate che dividono i due atri terreni, interrotte a livello del primo piano ammezzato. Ne offrono una rappresentazione sufficientemente precisa gli studi di Randoni su come intervenire per ultimare la costruzione secondo il progetto originale di Juvarra⁴⁷. L'arco di mezzo ha un raggio maggiore rispetto ai laterali e riposa su coppie di colonne di poco distanziate dai pilastri intermedi, secondo uno schema derivato dalla serliana. Per garantire l'affaccio sull'atrio sottostante dal piano dello scalone, Juvarra non si cura di interrompere il corso della trabeazione dell'ordine maggiore posizionando tre grandi aperture rettangolari in chiave alle tre arcate, ma lo fa con tale sapienza compositiva da raccordare perfettamente la cornice delle finestre alla mensola dell'arco - quasi a evitarne lo scivolamento verso il basso -, e allineare il parapetto balaustrato al filo del cornicione dell'ordine⁴⁸. [fig. III.24]

Al di sopra del secondo atrio si sarebbe elevato l'enorme invaso del salone: uno smisurato spazio vuoto che avrebbe raggiunto i 26 metri di altezza. La tela dipinta da Marco Ricci su disegno di Juvarra offre una visione alquanto suggestiva e scenografica che restituisce uno

⁴⁴ Cfr. GRITELLA 1986, pp. 111-112.

⁴⁵ Cfr. la ricostruzione proposta da GRITELLA 1986, pp. 112-113, fig. 89 nella sua sezione longitudinale, basata sul rilievo delle preesistenze e sulla lettura dei documenti, che pare credibile nella sua verosimiglianza.

⁴⁶ Cfr. GRITELLA 1986, p. 112.

⁴⁷ CCA, DR 1978:0008:003; e DR 1978:0008:006.

⁴⁸ Cfr. GRITELLA 1986, p. 137.

stadio in evoluzione del progetto rispetto alla descrizione sommaria del modello, mentre corrisponde in alcune parti alle strutture edificate⁴⁹.

L'interno del salone è articolato su due livelli. Il primo, di altezza doppia, è compreso entro la partitura di un ordine gigante composto negli schizzi di Juvarra da semplici paraste, svincolate da qualsiasi rapporto modulare imposto dal linguaggio architettonico, a reggere un cornicione aggettante che circonda l'intero ambiente. Lungo i lati maggiori del salone questi pilastri perdono la fisionomia dell'ordine allargandosi in ampie fasce verticali, sdoppiate in un modesto risalto laterale, descritto nel modello ligneo ma tralasciato nel quadro di Ricci, alla cui base si aprono le porte di accesso alle anticamere degli appartamenti. La composizione apparentemente singolare di queste aperture, accoppiate sotto un unico frontone e divise a metà da uno stipite mediano, ricalca modelli romani, come le doppie porte della sala dei Corazzieri al Quirinale. I campi intermedi sono scanditi dalla successione regolare di arcate impostate su colonne marmoree composite che inquadrano le aperture delle porte-finestre in facciata, gli ingressi del vestibolo dalla parte dello scalone e gli sfondati delle nicchie sulle pareti laterali. In chiave agli archi si aprono oculi ovali sorretti da figure maschili con busti collocati nel mezzo. Il cornicione principale sostiene la balaustra di una galleria sopraelevata che corrisponde al terzo piano dell'attuale castello, un piano attico caratterizzato dalle imponenti cariatidi che sostengono l'imposta della grande volta della sala⁵⁰.

Nel giugno del 1793, il progetto per il salone di Rivoli fu esaminato da Randoni per valutarne il completamento per il nuovo inquilino del castello, il duca di Aosta, basandosi sul modello ligneo a confronto con il quadro di Ricci, che all'epoca si trovava esposto a Palazzo Madama nella camera dei Valletti a piè. [figg. III.29; III.34] L'ambiguità strutturale generata dall'apertura di ingressi laterali proprio alla base delle paraste lasciò interdetto Randoni, sconcertato dall'idea di «vedere lo stipite di due porte [...] reggere pillastroni che formano piedritto, e par reggano un volto di sì prodigiosa mole, né si avrebbe questa apparente sovrabbondanza necessaria nelle architettoniche decorazioni». Gli scrupoli di Randoni si fondavano sulla necessità concreta di adattarsi alle modifiche apportate dallo stesso Juvarra quando «si facevano eseguire i laterali dell'atrio su cui poggiano quelli del Salone», per cui per evitare di spostare porte e distruggere tutto il comparto compreso tra le arcate per mantenere gli allineamenti esistenti con «le principali infilate delle porte già praticate nei R. Appartamenti», era preferibile disfare l'intera partitura originaria prevista da Juvarra, riformulandola daccapo⁵¹.

Nel modello ligneo la copertura del salone è indicata come una generica volta a padiglione [fig. III.28]. La sua intelaiatura si complica negli schizzi di studio, dove Juvarra prefigura opzioni alternative che variano nella compartimentazione delle vele innervate da costoloni diretti ai fulcri verticali d'imposta, mascherati nella versione definitiva da slanciatissime cariatidi, con dodici lunette poste in corrispondenza delle aperture finestrate dell'ultimo livel-

⁴⁹ Sul dipinto di Ricci in relazione agli schizzi preparatori di Juvarra (MCT, 1964/ds, 2054/ds e 4705/ds) vedi le schede di C. Passanti e D.R. Marshall in *I Trionfi del Barocco* 1999, pp. 478-479, cat. 155 T e 168.

⁵⁰ Cfr. GRITELLA 1986, pp. 114-115.

⁵¹ Cfr. ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 52: *Rivoli. Novo progetto del Salone*. La relazione di Randoni è trascritta integralmente in GRITELLA 1986, pp. 208-209 (doc. n. IX-4). In proposito vedi anche CORNAGLIA 2012, pp. 73-74.

lo⁵². [figg. III.30-32] La straordinaria elevazione intimorisce Randoni, che, «per maggiore sicurezza», suggerisce di costruire la volta «a pieno centro, e non depressa siccome stà nel modello, poiché il piedritto verso mezzogiorno per essere tutto isolato, e relativamente alla propria altezza, ed ampiezza del volto non è di uno spessore soprabondante per resistere alla spinta di un sì considerevole volto senza l'aiuto di replicate chiavi». La stessa illuminazione dell'immenso spazio concepito da Juvarra viene giudicata insufficiente, siccome il salone, «circondato per tre lati di fabrica, non riceve altra luce primitiva che dalla parte di mezzogiorno». Gli oculi posti sopra gli archi interni paiono inadeguati, non solo perché «con la loro figura interrompono la regolarità delle finestre del terzo piano nella facciata», ma perché sono troppo piccoli, ridotti oltretutto a servire come nicchie per busti, «cosa che ritoglie sempre più la scarsa luce che altrimenti possiamo ricavare». Le imperfezioni riscontrate da Randoni nel progetto juvarriano vanno lette in filigrana: non si può negare che esista un certo pregiudizio sulle scelte di gusto, ormai orientato a queste date su posizioni più radicalmente classiciste, né che si debba fare i conti con un *budget* di molto inferiore alle risorse apparentemente illimitate cui poteva attingere l'architetto di Vittorio Amedeo II. Secondo Randoni «l'idea espressa nel quadro della veduta del Salone per le variazioni del piano già riferite, non è eseguibile senza che tutta la decorazione d'esso Salone ivi dipinta non si può considerare come un pezzo d'architettura caratteristica al soggetto anzi mancante», incompiuto, «ma quella piuttosto avere per un capriccio pittoresco». Randoni, in effetti, deve fare i conti con gli artifici messi in atto da Juvarra per rendere ancora più suggestiva e ammiccante la visione complessiva del suo progetto nel grande capriccio di un quadro che – come ha colto brillantemente Chiara Passanti – «combina le varie versioni in un affascinante risultato non-architettonico»⁵³. Per tutte queste ragioni, conclude Randoni, «riflettendo che per le indispensabili sovraccenate necessarie variazioni da farsi nel eseguimento d'esso salone poco o nulla si riterrebbe della prima idea, anzi ne riuscirebbe un deforme composto, proppone il quivi unito progetto, nel quale per essersi adattato al piano già eseguito, oltre al maggior comodo, e sodezza, si rimedia a tutti li sovra accenati inconvenienti»⁵⁴. [fig. III.35] C'è in fondo, insomma, anche una forte rivendicazione di autonomia nei confronti all'ingombrante eredità juvarriana, per cui pure si nutre profonda ammirazione.

Al culmine del percorso cerimoniale, il salone sarebbe stato il più importante ambiente di rappresentanza del castello di Rivoli, così come è mostrato nella veduta di Ricci, popolato di cortigiani, fedelmente ritratti in abiti di corte e uniforme secondo i modelli in carta preparati appositamente a Torino dal pittore Pietro Domenico Olivero⁵⁵. Nei suoi schizzi di studio Juvarra traccia le direttive essenziali su come decorare le pareti interne, fornendone dettagli più precisi nel montaggio finale del disegno preparatorio per il dipinto. Il tema doveva ne-

⁵² Secondo le misure fornite da GRITELLA 1986, p. 114, la volta sarebbe stata impostata a 17,20 metri dal pavimento, per raggiungere la quota massima di 11 metri circa oltre il cornicione esterno oggi esistente.

⁵³ PASSANTI 1992, pp. 615-616.

⁵⁴ ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 52; cit. in GRITELLA 1986, p. 208 (doc. n. IX-4). La nuova proposta progettuale di Randoni originariamente allegata alla relazione e creduta dispersa da Gritella, è oggi conservata a Montreal (CCA, DR1978:0008:008 R/V), come già segnalato da CORNAGLIA 2012, pp. 73-74.

⁵⁵ «Al pittore Ollivero, per sei figurine fatte sopra la carta, due de' quali rappresentanti due dame in abito di corte, altra una dama in mantò, le altre tre una guardia del corpo, un valletto a piè, et una guardia svizzera di S.M. mandatesi a Venezia per esser dipinte dal pittor Ricci nel quadro che sta facendo della prospettiva dell'intiere del salone del Castello di Rivoli» (6 marzo 1724). Cit. in *Schede Visme* 1963-1982, III, p. 925.

cessariamente essere trionfalistico e celebrativo, con scene istoriate nei pannelli dei registri superiori forse allusive delle imprese del re e della sua casata, che Ricci non può che restituire sotto forma di generici paesaggi con figure. L'immane statua equestre del sovrano è posta in una nicchia al centro della parete occidentale, sopra un camino, trasposta da Ricci nell'immagine di un generale romano a cavallo, che verosimilmente, avrebbe dovuto rappresentare Vittorio Amedeo II. [figg. III.33-34]

Il salone avrebbe dato accesso agli appartamenti reali, articolati in una sequenza di anticamere e camere che si può solo ipotizzare, dato che non resta traccia di alcuna pianta del secondo piano secondo il progetto originario⁵⁶. L'approdo dello scalone su questo piano, sempre designato nella documentazione coeva come quello «nobile», suggerisce che Juvarra non intendesse, almeno in origine, mutare la suddivisione preordinata da Garove al secondo piano con appartamenti doppi distribuiti sui fronti opposti del castello, camere da letto, guardaroba e gabinetti collocati nei padiglioni d'angolo, cappella e sacrestia ricavate nel mezzo a ridosso della stanza affacciata sulla terrazza di levante. Il medesimo schema veniva presumibilmente ribaltato per simmetria nella metà di palazzo che si progettava di costruire, ma aggiungendovi una coppia di due nuove anticamere, di cui quelle rivolte a mezzogiorno più grandi e comunicanti con il salone per servire da prima anticamera ad entrambi gli appartamenti, secondo una sequenza suggerita per analogia con la distribuzione del piano nobile di Palazzo Reale a Torino⁵⁷. In questo modo ciascun appartamento avrebbe posseduto due anticamere introdotte da un'unica sala per le guardie del corpo, una camera di parata con affaccio privilegiato sulla terrazza, una camera da letto con suoi gabinetti e guardaroba nei padiglioni. Gli inventari del 1716 e del 1717 restituiscono una distribuzione in parte corrispondente, condizionata dal cantiere in corso, e tuttavia destinata a perdurare a causa dell'incompiutezza dell'opera, con l'appartamento di Sua Maestà sistemato al «piano di terra», ovvero al primo piano nobile del castello, e le stanze della regina e del principe di Piemonte arredate al secondo piano, raggiungibili grazie a uno scalone di legno «a far ponte nelle camere»⁵⁸. [tav. III.3]

Pare che Vittorio Amedeo fosse particolarmente entusiasta del nuovo progetto di Juvarra, tanto da farne parola con l'ambasciatore di Francia nel marzo del 1718: «il me parla – riferisce il marchese de Prie – des bastiments qu'il feroit cette année à Rivole, et me fit voir en detail sur des modeles les desseins qu'il avoit, et ce qu'il vouloit executer»⁵⁹. Nella primavera di quell'anno i lavori per la nuova fabbrica entrarono in piena attività, proseguendo con co-

⁵⁶ Almeno un tentativo è stato fatto dagli studiosi per comprendere come fossero distribuiti sui diversi piani i dieci appartamenti di cui fa menzione Sacchetti: vedi le congetture di WÜNSCHE-WERDEHAUSEN 2014, e il recente saggio di CORNAGLIA 2015, pp. 136-142.

⁵⁷ Se ne ha conferma dalla conformazione attuale della prima anticamera del secondo piano del castello verso mezzogiorno costruita da Randoni a fine Settecento, peraltro coerente con la giacitura dei muri sottostanti segnalata sulla pianta di Juvarra dell'Archivio di Stato di Torino (Rivoli, n. 3).

⁵⁸ Cfr. rispettivamente ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: *Inventario de mobili che si ritrovano nel R.^{le} Castello di Rivoli*, 22 luglio 1716; e Casa di Sua Maestà, Inventari, Mobili, registro n. 12818 (1717-1738): *Inventario di tutti li mobili e supellettili esistenti nel Real Castello di Ruoli fattosi con intervento del Sig. Governatore per S.M. Platea*, 15 febbraio 1717.

⁵⁹ Parigi, AAE, *Correspondance politique, Sardaigne*, vol. 132 (gennaio-giugno 1718): lettera del marchese di Prie, Torino, 19 marzo 1718, c. 145r. Per Rivoli, oltre ai modelli in legno, nel 1718 Juvarra fece montare su supporti di latta ben «107 disegni di carta», verosimilmente gli esecutivi di cantiere, come risulta dai pagamenti riportati da DARDANELLO 2001, p. 112, nota 67: BRT, *Registri Discarichi*, vol. I, 1717-1723, cc. 169-170 (17 gennaio 1720).

stanza per tutto il 1719: furono innalzate la maggior parte delle strutture oggi esistenti nell'atrio d'ingresso e nello scalone di levante, insieme al livello inferiore della parete orientale del secondo atrio con i suoi ornati in laterizio (modanature, cornici e profili dell'ordine maggiore). E mentre gli scalpellini lavoravano le colonne dell'atrio nelle cave di Vaie, nella vicina Val di Susa, secondo le precise istruzioni lasciate da Juvarra, nel prospetto esterno venivano poste in opera le bugne di marmo e le cornici in pietra di arcate e finestre⁶⁰.

La necessità, tuttavia, di rendere ulteriormente agibili altri ambienti nel castello per il soggiorno della corte comportò un progressivo rallentamento nei lavori di costruzione già a partire dal 1719, con istruzioni per interventi mirati, da farsi in economia, per alloggiare nella Manica Lunga uffici e servitù⁶¹. Dal 1720 i finanziamenti furono dirottati in misura crescente in opere di stabilitura e finitura per completare e decorare le camere del primo piano destinate ad appartamento del re, con pittori e stuccatori ad alternarsi sui ponteggi secondo le precise istruzioni di Juvarra⁶². Furono allora rifinite le splendide volte del piccolo atrio sul terrazzo e della stanza degli stucchi, opera delle mani abili di Pietro Filippo Somasso, impiegato negli stessi anni dall'architetto nel cantiere della Venaria Reale⁶³. Sulle volte delle altre stanze del piano Juvarra sceglieva invece il tema della grottesca, affidandosi a specialisti del genere: il pittore genovese Nicolò Malatto, sostituito nel 1721 dal romano Filippo Minnei⁶⁴.

Il rinnovamento delle stanze del castello andò a discapito della prosecuzione delle grandi strutture dell'atrio e dello scalone. A un certo momento (in verità assai presto) deve essere parso chiaro che il grandioso progetto immaginato da Juvarra non sarebbe stato concluso in tempi brevi, cosicché le opere necessarie a innalzare gli scaloni, i due atrii passanti e il salone furono rimandate, determinando una conseguente riorganizzazione interna nella distribuzione degli appartamenti rispetto al disegno complessivo, con l'eleggere, di fatto, il «piano di terra» a vero piano nobile della residenza e adattando il cerimoniale all'assenza di adeguati spazi di rappresentanza, quali, prima di tutto, uno scalone e un salone d'onore⁶⁵. In

⁶⁰ Cfr. ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: Ristretto generale dei lavori a firma di Antonio Maria Lampo e collaudo di Filippo Juvarra, 11 ottobre 1718. Trascritto in GRITELLA 1986, pp. 169-170 (doc. n. VIII-8), al cui studio si rimanda per un quadro dei lavori compiuti durante questa fase (in particolare pp. 122-126).

⁶¹ Gli accordi con gli impresari riguardavano infatti «travaglij à Economia stati ultimamente ordinati da S.M. da farsi per habbitationi segretterie e remodernationi delle anticamere al piano delle Terrazze, il tutto, nella Galleria et Castello di Rivoli». ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: *Misura gen[erale] de travaglij di muraglia rifatture (?) all'estimo fatti fare dall'Impresaro Giuseppe Pagano al R. Castello di Rivoli...*, 26 marzo 1719.

⁶² Cfr. ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: *Atto di sottomissione passato dall'Impresarij Giuseppe Pagano, et Giò Batta Piazzolo compagni per travaglij di stabiliture, et altri per il Castello di Rivoli*, 30 marzo 1720. Vedi GRITELLA 1986, p. 126.

⁶³ La complessità strutturale di queste volte è analizzata da GRITELLA 1986, pp. 149-150. Sulla decorazione della sala degli stucchi si rimanda al saggio di PASSANTI 1989b, in particolare pp. 134-140.

⁶⁴ Vedi DARDANELLO 2007, pp. 123-128 e 161-172.

⁶⁵ Giudizi contrastanti sugli appartamenti di Rivoli sono espressi da due viaggiatori stranieri sul finire degli anni venti del Settecento, quando ormai il cantiere juvarriano languiva. Nel 1728 Montesquieu commentava lo stato incompiuto del castello riconoscendovi nelle intenzioni un bel progetto, ma «ce qui est fait ne l'est guère»: forse con un po' di delusione trovava gli appartamenti inadeguati, specialmente quello al pian terreno, con camere troppo piccole, piene di quadri di cattivo gusto e senza mobili. Cfr. MONTESQUIEU 1894, I pp. 120-121. Completamente opposta, un anno dopo, l'impressione di Keyssler, il quale sosteneva addirittura che la famiglia

quest'ottica, la commissione nel 1723 delle grandi vedute del castello di Rivoli diventò un modo per fissare l'immagine di quel grandioso progetto attraverso una straordinaria operazione di propaganda: le sei tele, tutte compiute entro il 1725, furono messe in mostra in una delle camere al primo piano del castello per l'ammirazione di ambasciatori e visitatori stranieri⁶⁶.

Nel 1725 il rilancio dei lavori che prometteva di proseguire la nuova fabbrica produsse di fatto ben poca cosa: entro i primi mesi del 1726 fu innalzata sino al livello delle terrazze una delle due nuove anticamere previste nel progetto di Juvarra (quella rivolta a mezzogiorno), e furono ultimate le volte rampanti dei primi salienti dello scalone di levante, il solo costruito, ma rimasto sprovvisto degli scalini in pietra fino alla fine del Settecento⁶⁷. Entro breve anche il nuovo soprastante, Giovanni Tommaso Prunotto, sarebbe stato dirottato su un altro cantiere juvarriano, la Palazzina di Caccia di Stupinigi, preludio del definitivo abbandono dei lavori. La significativa testimonianza di un viaggiatore tedesco, Johann Georg Keyssler, registra nel 1729 i ritardi dei cantieri di Rivoli e di Venaria, praticamente fermi ormai da quattro anni, per ragioni prima di tutto finanziarie: a detta sua, per ultimare la ricostruzione del castello di Rivoli ci sarebbero voluti oltre cinque milioni di lire piemontesi, più di quanto era stato già speso, soprattutto per provvedere agli sbancamenti di terra per terrazze e giardini; ma le somme stanziare per entrambi i palazzi non erano sufficienti e probabilmente il re aveva preferito dare precedenza al completamento della chiesa di Superga⁶⁸. L'abdicazione di Vittorio Amedeo II nel 1730 e la sua prigionia proprio a Rivoli, dopo il maldestro tentativo di riprendersi il trono nel 1731, condannarono il castello all'oblio fino al 1792, quando diventato appannaggio del Duca d'Aosta Randoni riaprì il cantiere⁶⁹.

reale fosse meglio alloggiata a Rivoli che non a Venaria e a Torino, giudicando migliori non solo gli appartamenti, ma anche le collezioni di pittura allestite nel castello. Cfr. KEYSSLER 1756-1757, I, p. 237. Entrambe le testimonianze sono riportate da ASSANDRIA, GAUNA, TETTI 2001, p. 331.

⁶⁶ Cfr. DARDANELLO 2001, p. 145. Qui le vide Montesquieu 1894, p. 120, prima del loro trasferimento a Palazzo Madama deciso entro il 1754, come risulta nella *Descrizione delle pitture sculture et altre cose più notabili del Real Palazzo e Castello di Torino MDCCLIV*, p. 8 (BnF, Manuscripts, Ital. 1646). Editato in *Musei d'arte a Torino*, s.d. (ma 1993), fasc. III. Vedi inoltre DEROSI 1781, p. 89. Le variazioni riscontrabili a confronto con il modello ligneo, che gli studiosi non hanno mancato di sottolineare specie nei fronti esterni del castello, sono probabili sviluppi di Juvarra sul suo progetto e in parte licenza dei pittori, che arricchiscono l'immagine di magnificenza del palazzo, con moltitudini di statue, trofei e decori; ma sono anche il frutto di una sapiente manipolazione prospettica operata sul suo progetto da Juvarra per restituirne l'effetto complessivo come spiega bene PASSANTI 1992.

⁶⁷ Cfr. ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: *Misura g[enerale] dell'Impresario Carlo Berrardo, per il Real Castello di Rivoli 1726, 27 febbraio 1726*. Questa fase effimera del cantiere è descritta da GRITELLA 1986, p. 129.

⁶⁸ Cfr. KEYSSLER 1756-1757, I, p. 237; cit. in ASSANDRIA, GAUNA, TETTI 2001, p. 331.

⁶⁹ Gli interventi che trasformarono il castello in luogo di prigionia di Vittorio Amedeo II sono documentati in ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51: 1731. *Real Castello di Rivoli*; documento trascritto in parte da GRITELLA 1986, pp. 130 e 170-171 (doc. n. VIII-13). Sulla riapertura del cantiere nel 1792 e i lavori compiuti da Randoni si rimanda alle indagini approfondite da GRITELLA 1986, pp. 175-193, 207-210; e al più recente lavoro di CORNAGLIA 2012, pp. 70-81.

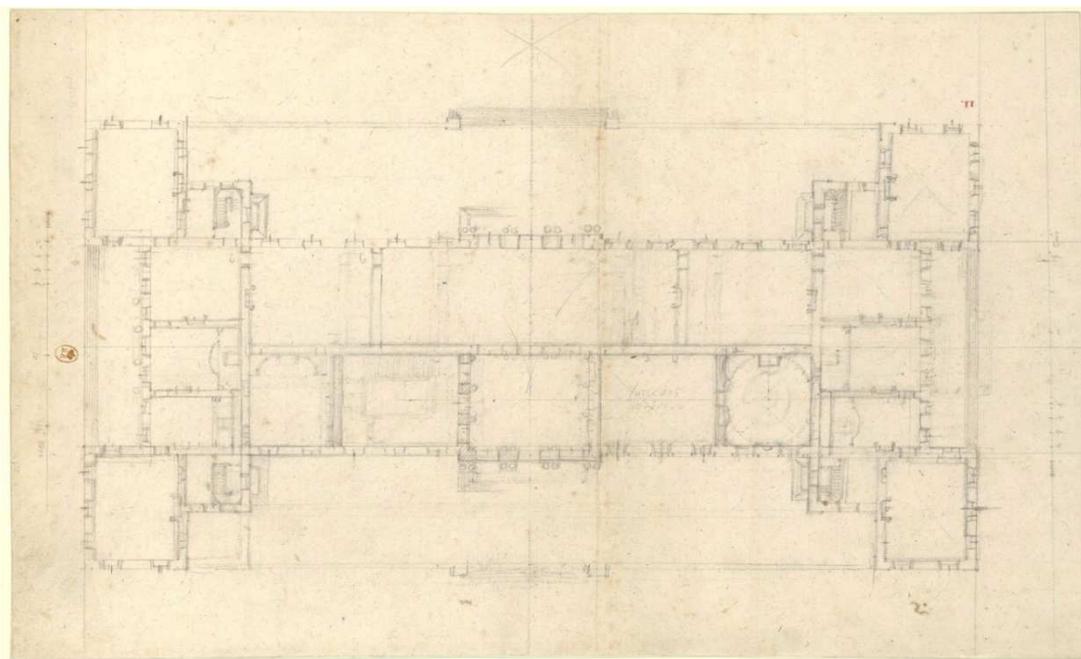


Figura III.1: Robert de Cotte, Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, studio preparatorio, pianta del pianterreno, 1699-1704 (?). Disegno a matita, su carta; 312x489 mm; scala grafica di 15 *toises*. Parigi, BnF, Cabinet des Estampes, *Topographie de l'Italie*, Vb 5 fol., serie *Rivoli*, n. 11 (P49490)

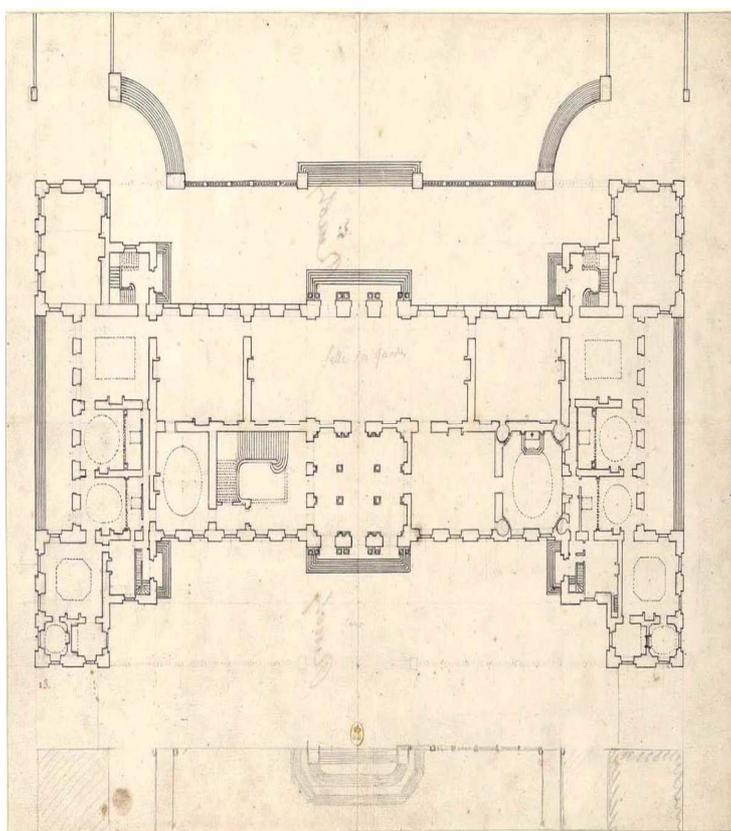


Figura III.2: Robert de Cotte, Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, pianta del pianterreno, 1699-1704 (?). Disegno a penna e inchiostro di china, preparazione a matita, su carta, con aggiunte e annotazioni a matita; 365x464 mm; scala grafica di 15 *toises*. Parigi, BnF, Cabinet des Estampes, *Topographie de l'Italie*, Vb 5 fol., serie *Rivoli*, n. 13 (P49492)

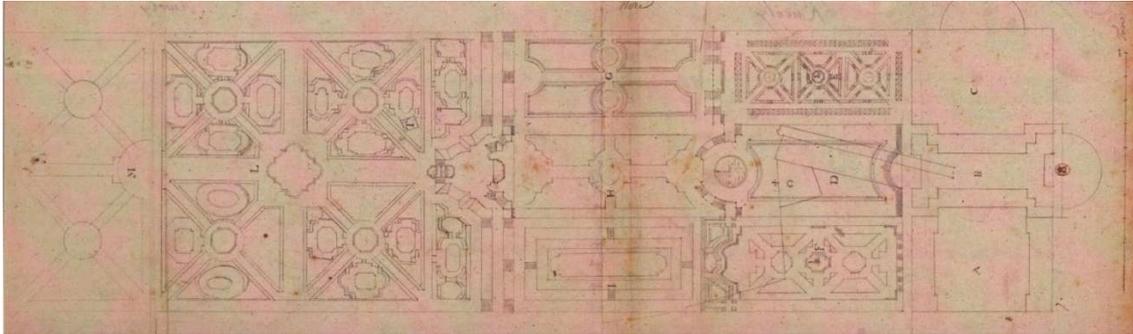


Figura III.3: Michelangelo Garove, Progetto per il giardino del castello di Rivoli, planimetria generale, 1699-1704 (?). Disegno a penna e inchiostro bruno, preparazione a matita; 810×262 mm; scala grafica di 100 *toises*. Parigi, BnF, Cabinet des Estampes, *Topographie de l'Italie*, Vb 5 fol., serie *Rivoli*, n. 7 (P49489). (da M. Benente, *Il castello di Rivoli...*, 2010)

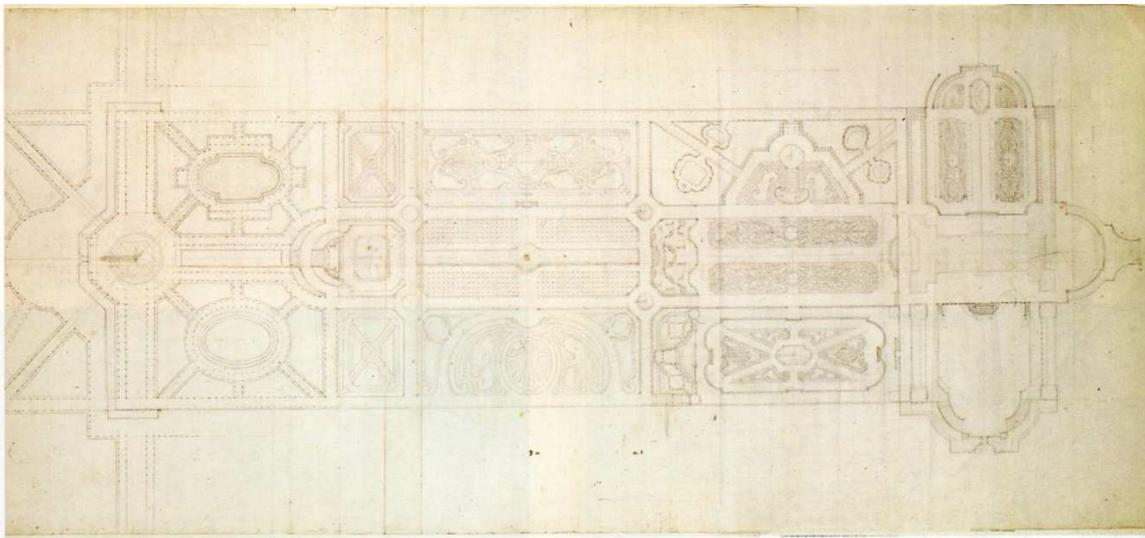


Figura III.4: Robert de Cotte, Progetto per i giardini del castello di Rivoli, planimetria generale, 1699-1704 (?). Disegno a matita su carta; 1660×738 mm. Parigi, BnF, Cabinet des Estampes, *Topographie de l'Italie*, Vb 132z (2), serie *Rivoli*, n. 9 (P68264). (da M. Benente, *Il castello di Rivoli...*, 2010)

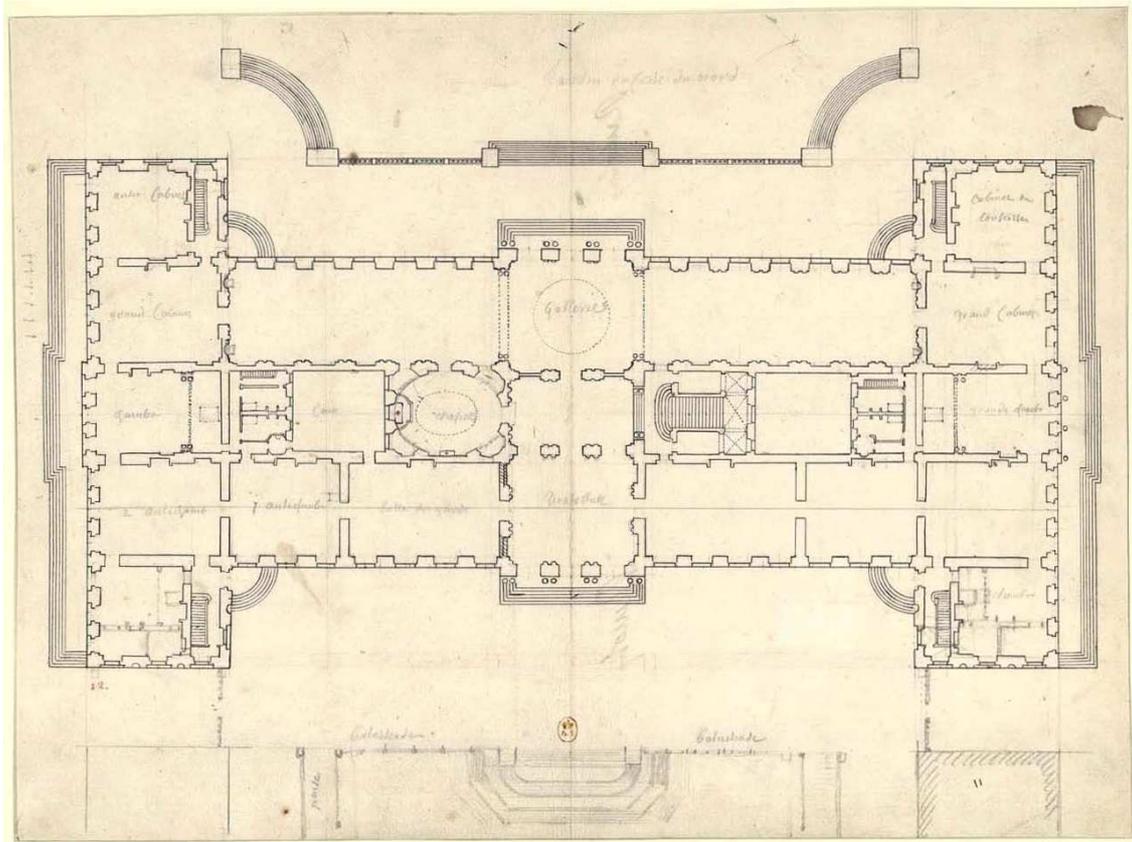


Figura III.5: Robert de Cotte, Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, pianta del pianterreno, 1699-1704 (?). Disegno a penna e inchiostro di china, preparazione a matita, con correzioni, aggiunte e annotazioni a matita; 351x464 mm; abbozzo di scala grafica a matita. Parigi, BnF, Cabinet des Estampes, *Topographie de l'Italie*, Vb 5 fol., serie *Rivoli*, n. 12 (P49491)

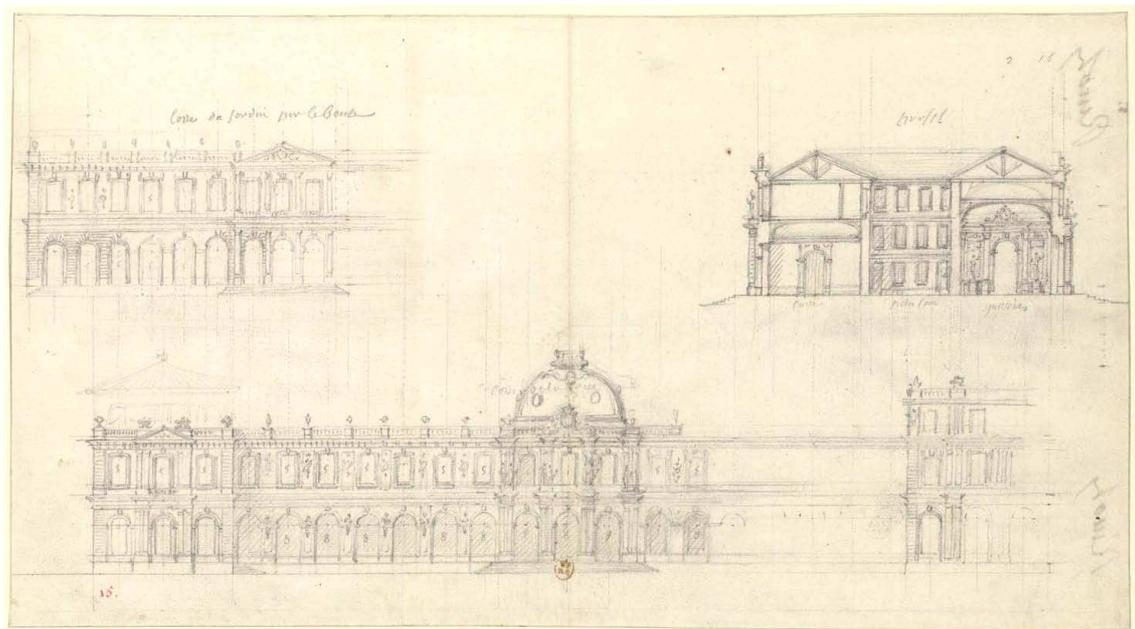


Figura III.6: Robert de Cotte, Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, prospetti e sezione, 1699-1704 (?). Disegno a matita, su carta; 263x476 mm; abbozzo di scala grafica a matita. Parigi, BnF, Cabinet des Estampes, *Topographie de l'Italie*, Vb 5 fol., serie *Rivoli*, n. 15 (P49493)

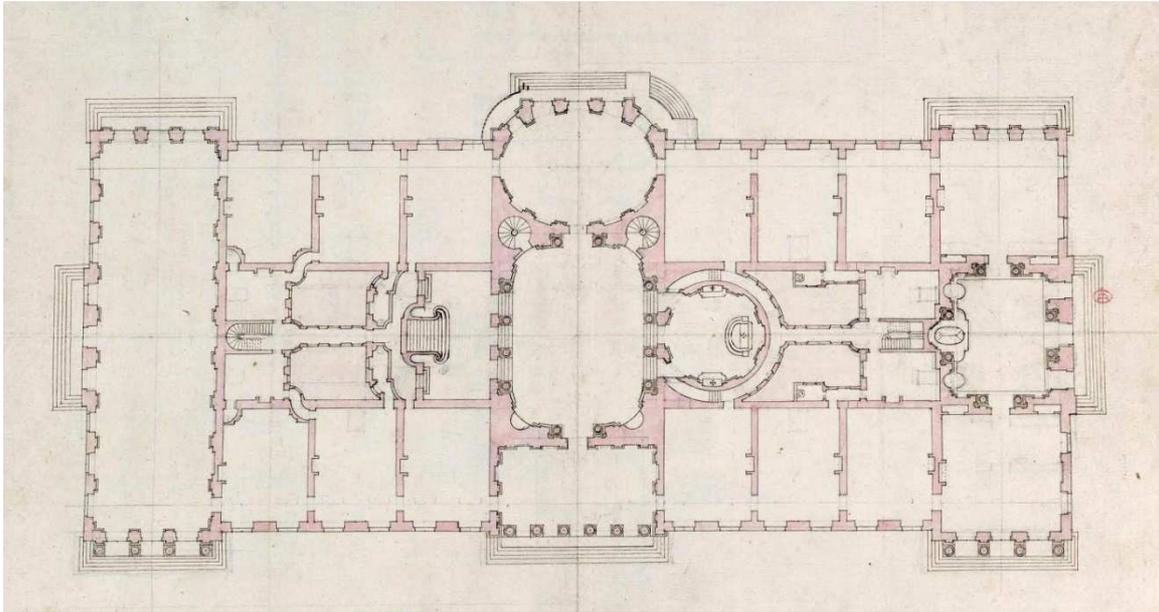


Figura III.7: Germain Boffrand (o Jean-Nicolas Jadot ?), Progetto il castello de la Malgrange, pianta del pian terreno, 1712-1715. Disegno a penna e inchiostro di china, su preparazione a matita, acquerello rosso, con aggiunte a matita; scala grafica di 10 *toises*. Parigi, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, NUM MS 692, c. 51r.

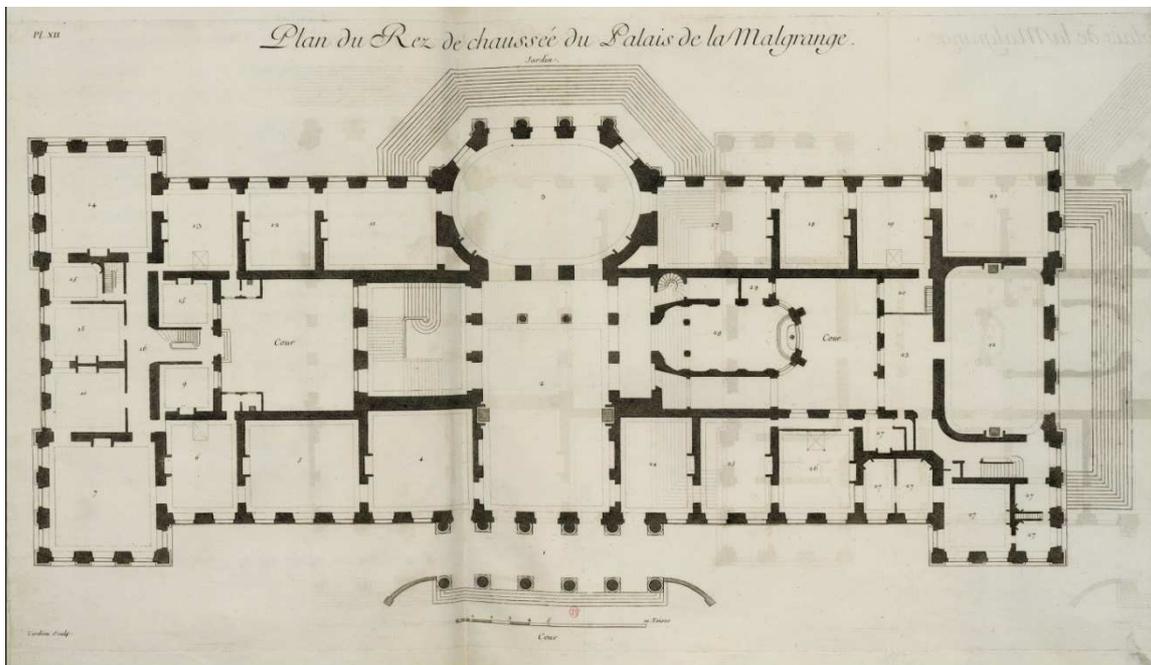


Figura III.8: Pierre-François Tardieu su disegno di Germain Boffrand, *Plan du Rez de chaussée du Palais de la Malgrange*, acquaforte su rame. Da G. Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris 1745, tav. XII

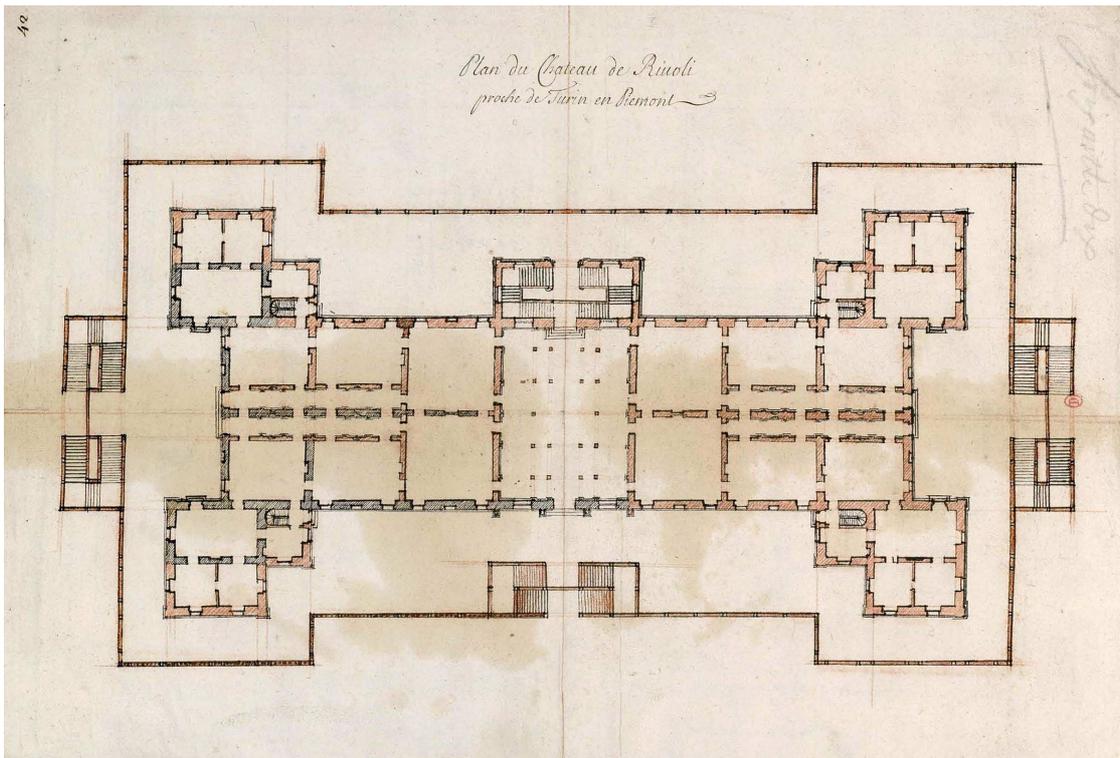


Figura III.9: Michelangelo Garove (copia da), «Plan du Chateau de Rivoli proche de Turin en Piemont», 1730-1745 circa.

Disegno a penna e inchiostro di china, su preparazione a matita rossa, coloriture a matita rossa e a tratteggi di penna e inchiostro di china; scala grafica non indicata. Parigi, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, NUM MS 692, c. 42r.

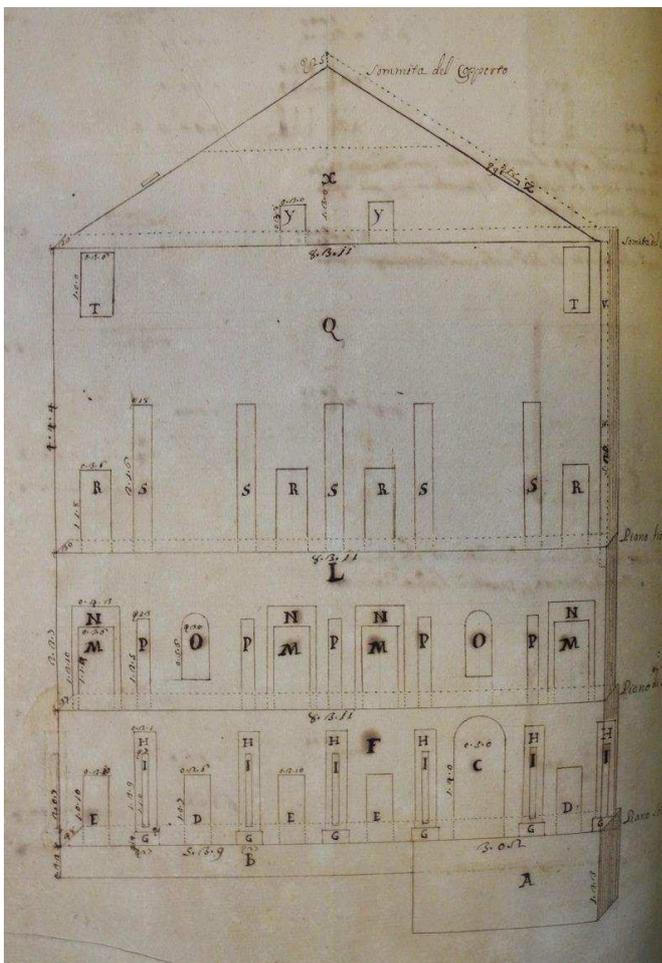


Figura III.10: Tommaso Blenio e Tommaso Sevalle, «Muraglia dell'Attrio Sotterraneo, sopra Terra, Salone, Mezzanelli e sin sotto il Coperto della parte verso le Torri e Stradone», prospetto interno della muraglia, 1715. Disegno a penna e inchiostro bruno, con annotazioni e misure.

ASTo, Finanze, II Archiviazione, Capo 5, Appannaggio del Duca d'Aosta, mazzo 51.



Figura III.11: Carlo Maria Ugliengo su progetto di Filippo Juvarra, Modello ligneo per il rimodernamento del castello di Rivoli. Veduta complessiva da sud-est con le scalinate e i terrazzamenti lignei dispersi, 1717-1718
(da G. Gritella, *Rivoli. Genesi di una residenza sabauda*, Modena 1986)

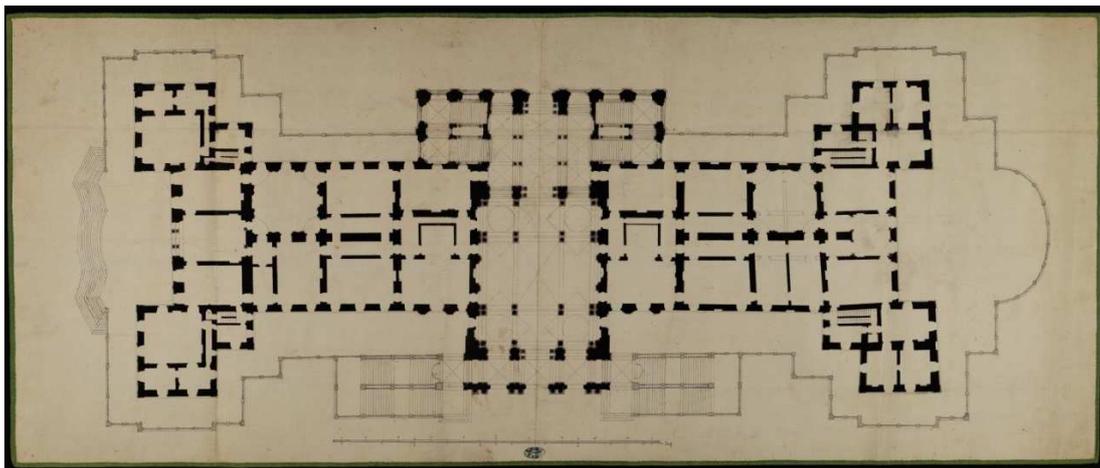


Figura III.12: Filippo Juvarra (studio di), Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, pianta del «piano di terra», ovvero primo piano nobile al livello del terrazzo, 1717 circa. Disegno a penna e inchiostro di china, su preparazione a matita, acquerello grigio, con aggiunte a matita; carta intelata; 440×1057 mm; scala grafica di 20 trabucchi.
ASTo, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi Reali, Rivoli, n. 3

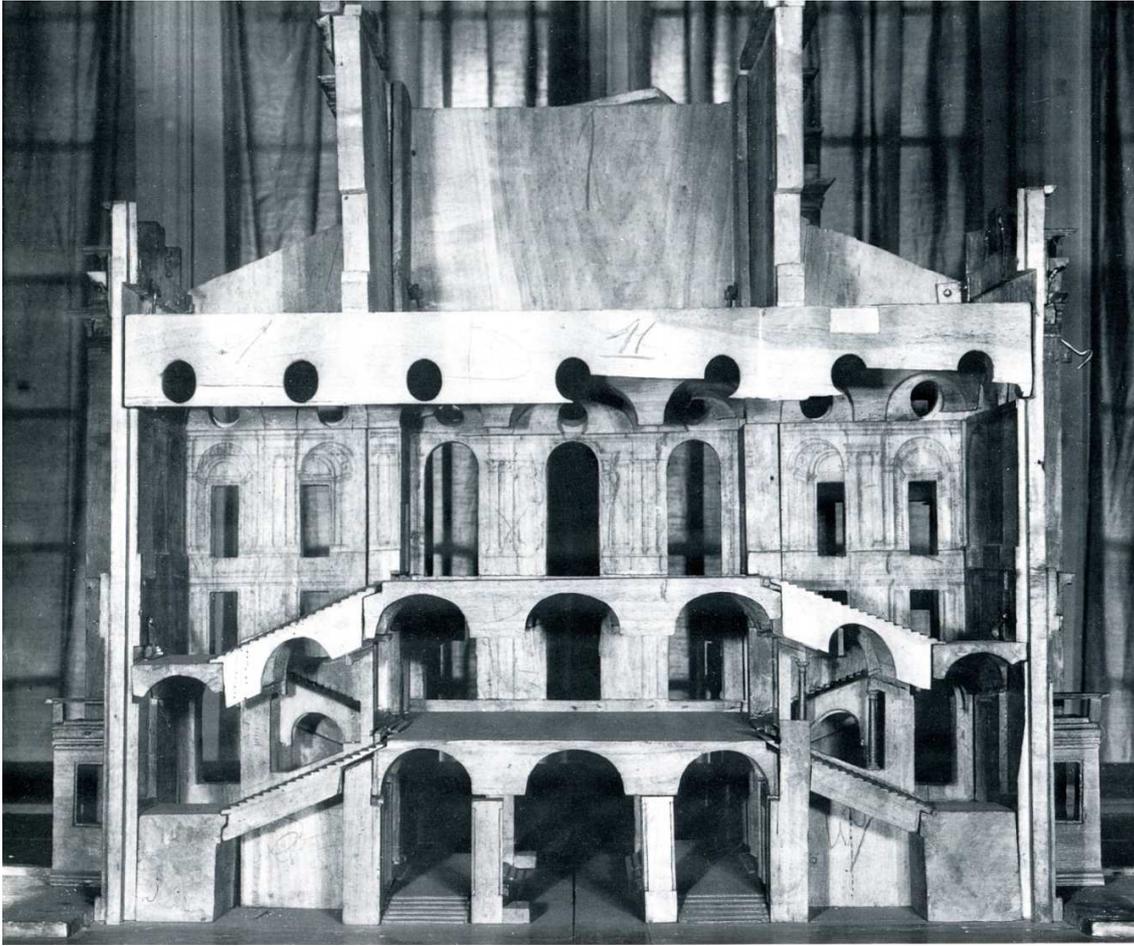


Figura III.13: Carlo Maria Ugliengo su progetto di Filippo Juvarra, Modello ligneo per il rimodernamento del castello di Rivoli, sezione su atrio e scaloni, 1717-1718. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, inv. 1488/L (da G. Gritella, *Rivoli. Genesi di una residenza sabauda*, Modena 1986)

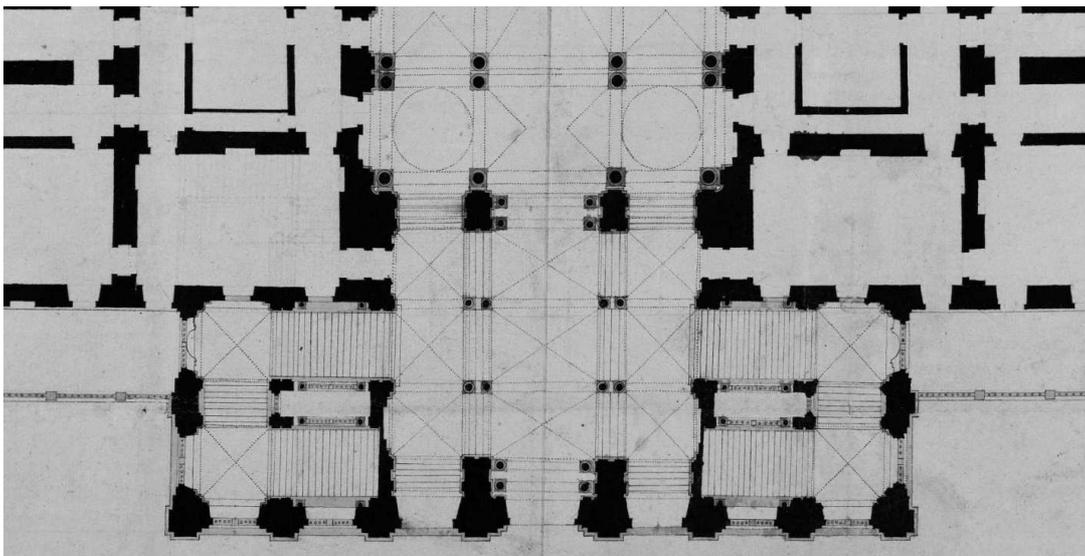


Figura III.14: Filippo Juvarra (studio di), Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, pianta del pianterreno, dettaglio dell'avancorpo dell'atrio e scaloni, 1717 circa. ASTo, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi Reali, Rivoli, n. 3

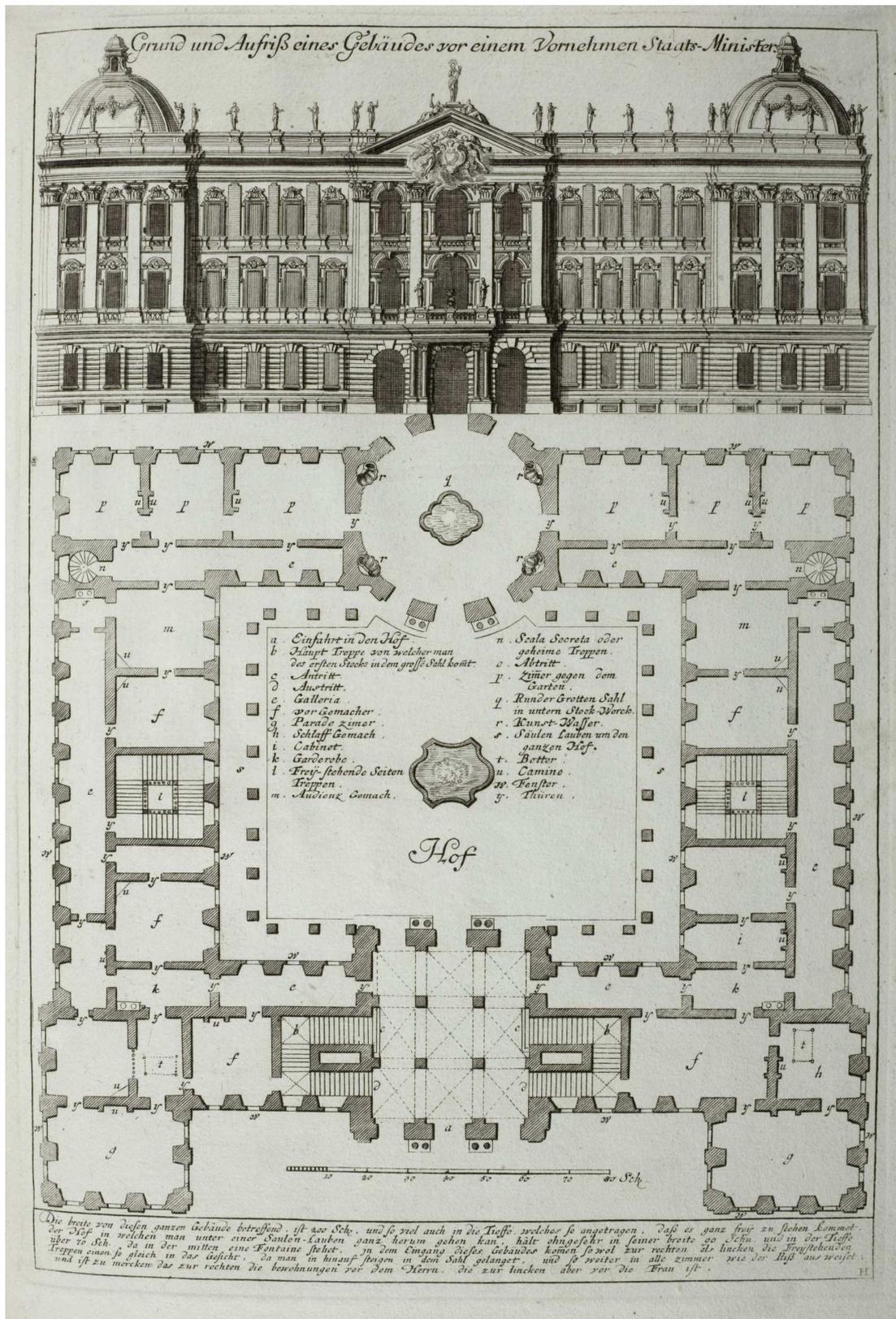


Figura III.15: P. Decker, Progetto per il palazzo di un eminente ministro di Stato, prospetto e pianta del pianterreno; incisione da P. Decker, *Der Civilbau-Kunst dritter Theil*, Nürnberg s.d. (ma 1715), tav. H



Figura III.16: Veduta dell'atrio incompiuto del Castello di Rivoli (Filippo Juvarra, 1718-1725; Carlo Randoni, 1792-1798)



Figura III.17: Veduta dell'interno dello scalone di levante del Castello di Rivoli (Filippo Juvarra, 1718-1725; Carlo Randoni 1792-1798)



Figura III.18: Veduta del prospetto incompiuto della facciata verso mezzanotte del Castello di Rivoli (Filippo Juvarra 1718-1725; Carlo Randoni 1792-1798)

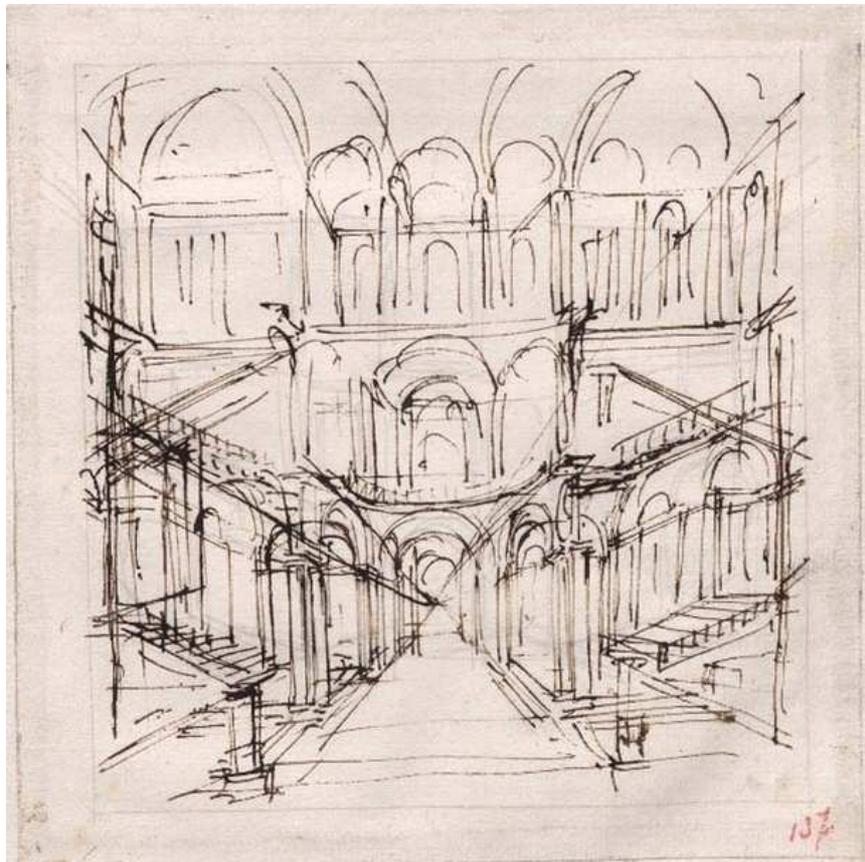




Figura III.21: Massimo Teodoro Michela (architettura) e Pietro Domenico Olivero (figure), Veduta dell'atrio del castello di Rivoli in costruzione, olio su tela, 1723-1726. Racconigi, Castello, inv. 5317. (da G. Gritella, *Rivoli. Genesi di una residenza sabauda*, Modena 1986)

Nella pagina a fianco:

Figure III.19-20: Filippo Juvarra, Pensieri per l'atrio e gli scaloni del Castello di Rivoli, 1718-1723 circa. Disegni a penna e inchiostro di china, tracce di matita; rispettivamente: 185×173 e 186×178 mm. Torino, Museo Civico di Arte Antica e Palazzo Madama, 2056/ds e 2057/ds

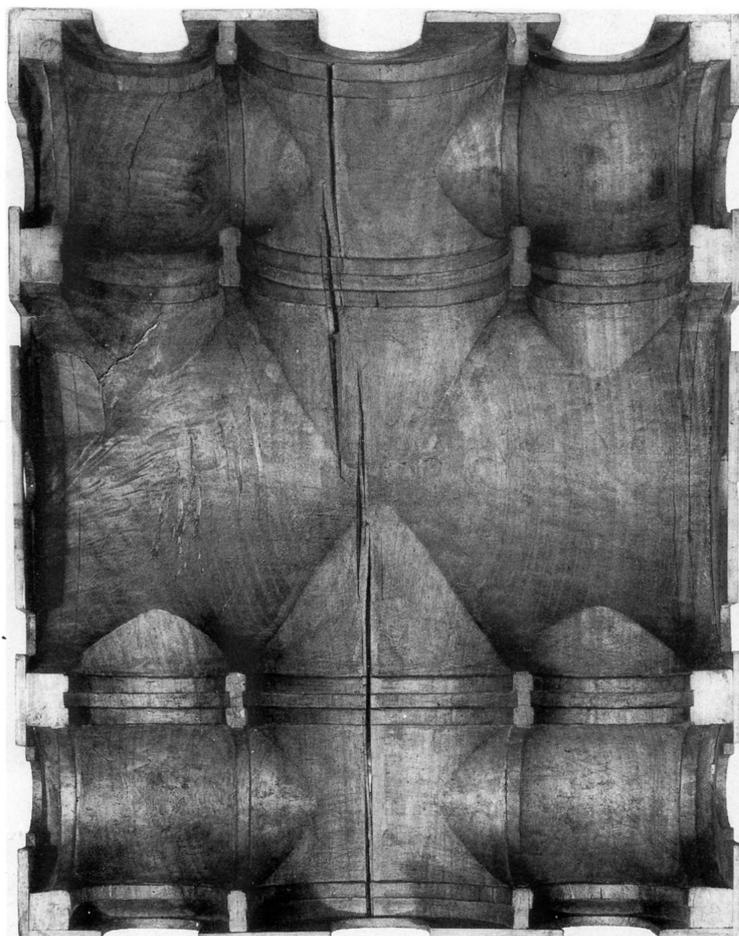


Figure III.22-23: Carlo Maria Ugliengo su progetto di Filippo Juvarra, Modello ligneo per il rimodernamento del castello di Rivoli, veduta dell'interno del secondo atrio e sezione mostrante l'intradosso delle volte del secondo atrio, 1717-1718.

Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, inv. 1488/L

(da G. Gritella, *Juvarra. L'architettura*, Modena 1992)



Figure III.24-25: Vedute del grande atrio incompiuto del Castello di Rivoli (Filippo Juvarra, 1718-1725; Carlo Randoni 1792-1798)

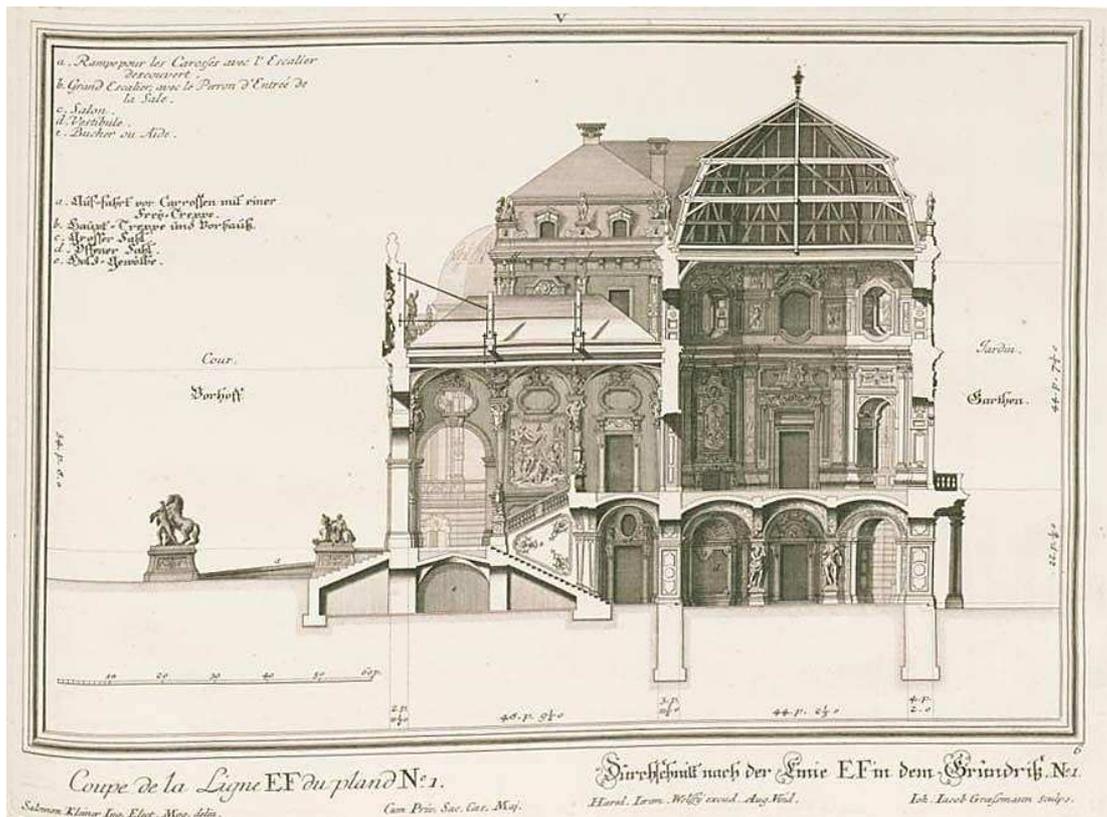


Figura III.26: Jakob Gottlieb Thelott su disegno di Salomon Kleiner, Sezione longitudinale del palazzo del Belvedere superiore a Vienna, acquaforte su rame. Da S. Kleiner, *Suite des Residences Memorables d'Eugene François Duc de Savoie et Piemont, Cinquieme Partie...*, Augsburg 1736, tav. 6



Figura III.27: Johann Jakob Grassmann su disegno di Salomon Kleiner, Veduta della sala terrena del palazzo del Belvedere superiore a Vienna, acquaforte su rame. Da S. Kleiner, *Suite des Residences Memorables d'Eugene François Duc de Savoie et Piemont &&, Quatrieme Partie...*, Augsburg 1735, tav. 1

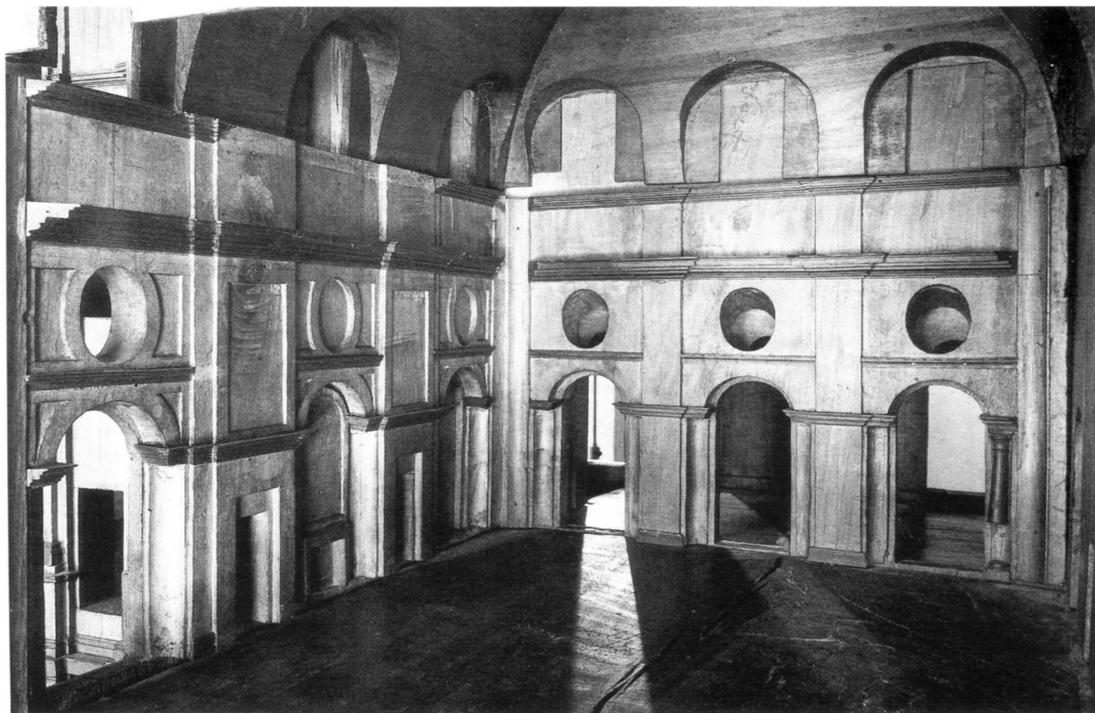


Figura III.28: Carlo Maria Ugliengo su progetto di Filippo Juvarra, Modello ligneo per il rimodernamento del castello di Rivoli, veduta dell'interno del salone, 1717-1718. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, inv. 1488/L.
(da G. Gritella, *Juvarra. L'architettura*, Modena 1992)

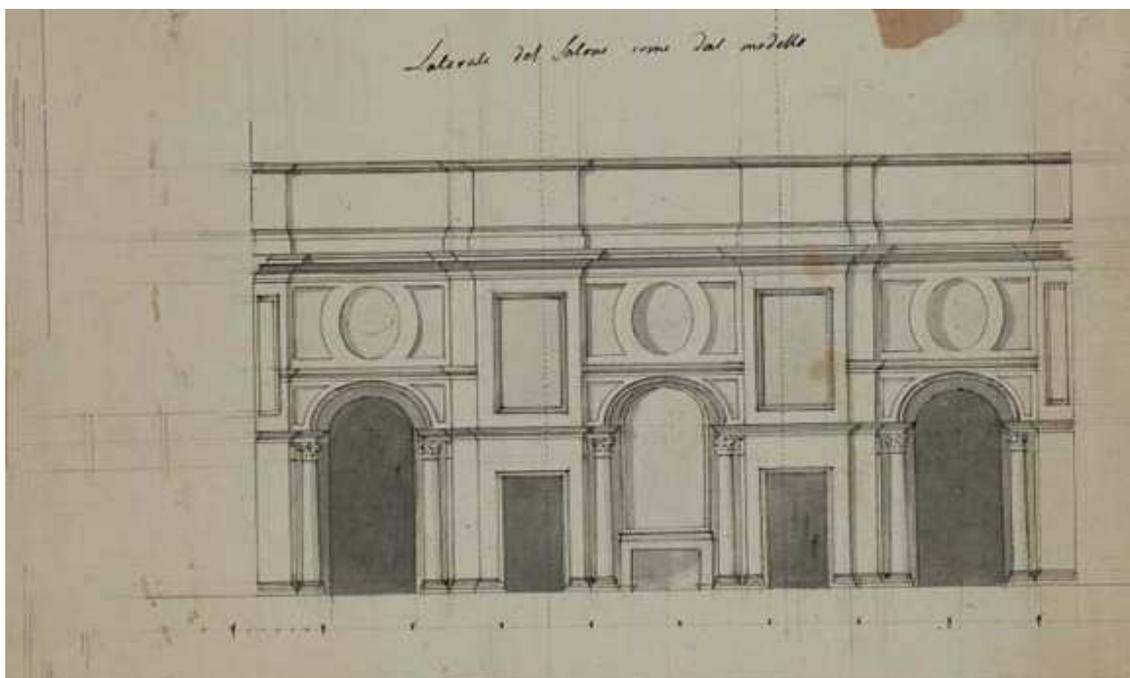


Figura III.29: Carlo Randoni, «Laterale del Salone come dal modello», 1793 circa. Disegno a penna e inchiostro di china, preparazione a matita, acquerello grigio; 300×375 mm; scala grafica di 9 unità.
ASTo, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Rivoli, n. 1/h

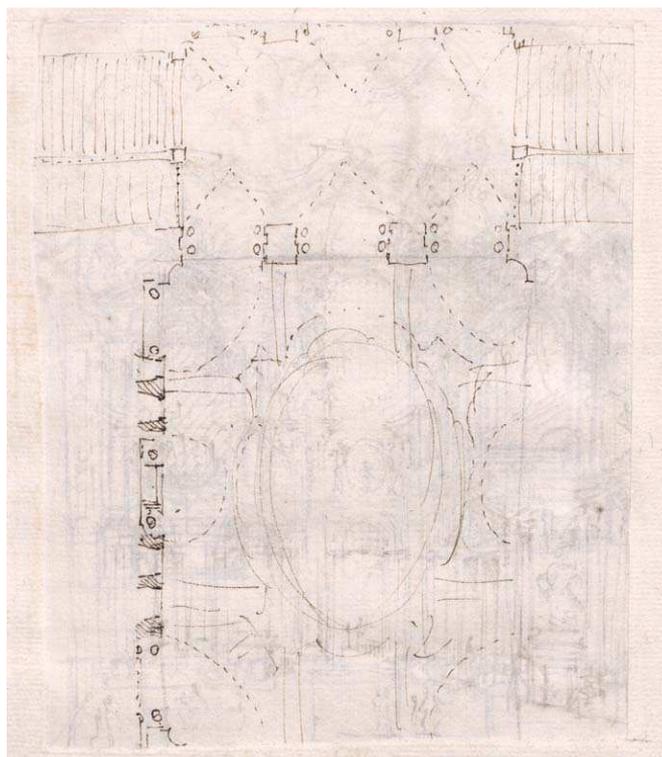


Figura III.30: Filippo Juvarra, Pensiero per il vestibolo e il salone del Castello di Rivoli, pianta, 1718-1723. Disegno a penna e inchiostro di china; 196×168 mm. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, 1964/ds (*verso*)

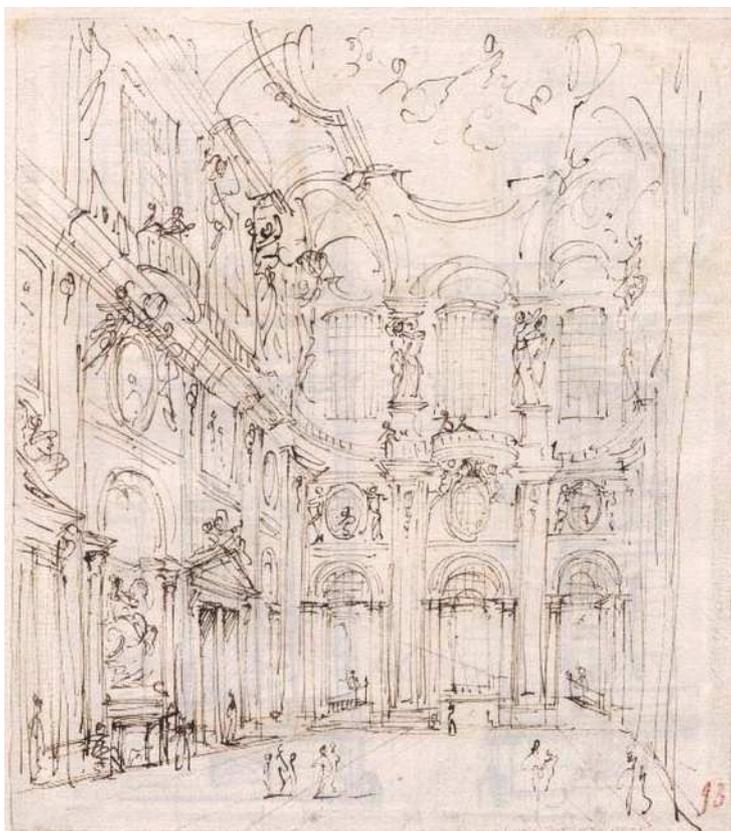


Figura III.31: Filippo Juvarra, Pensiero per il salone del Castello di Rivoli, 1718-1723 circa. Disegno a penna e inchiostro di china; 196×168 mm. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, 1964/ds



Figura III.32: Filippo Juvarra, Pensiero per il salone del Castello di Rivoli, 1718-1723 circa.
 Disegno a penna e inchiostro di china; 220×226 mm.
 Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, 2054/ds

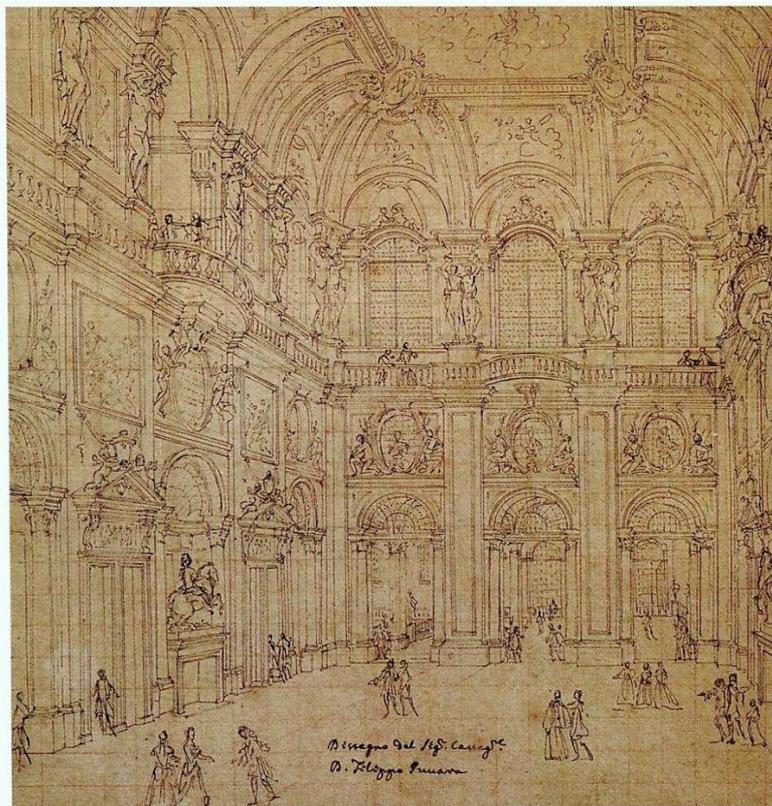


Figura III.33: Filippo Juvarra (studio di), Veduta del salone del Castello di Rivoli; disegno preparatorio per il dipinto, 1723 circa. Disegno a penna e inchiostro di china, preparazione a matita; quadrettatura a matita rossa; 278×265 mm.
 Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, 4705/ds



Figura III.34: Marco Ricci, Veduta del salone del Castello di Rivoli secondo il progetto di Juvarra, olio su tela, 1723-1725. Racconigi, Castello, inv. 5322.



Figura III.35: Carlo Randoni, Studio per il completamento e riallestimento del salone del castello di Rivoli, prospetto di una parete laterale, 1793. Disegno a penna e inchiostro di china, acquerello grigio, preparazione a matita; schizzi a matita sul verso. 296×442 mm. Montreal, Centre Canadien d'Architecture, DR 1978:0008:008 R/V (da P. Cornaglia, *Giuseppe Battista Piacenza e Carlo Randoni. I reali palazzi fra Torino e Genova 1773-1831*, Torino 2012)

4. «Non sono le scale piccolo ornamento d'un gran Palazzo». *Lo scalone di Palazzo Madama (1718-1721)*

In visita a Torino nel 1714, il giovane conte di Caylus rimaneva impressionato dall'appartamento appena rinnovato da Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours a Palazzo Madama, lodandolo come «plus beau de beaucoup, soit pour les ornements, soit pour la régularité, que ceux du Roy et de la Reine»; in particolare, trovava «magnifique» l'ampio salone quadrato che serviva da ingresso alle stanze dell'appartamento, ma, in compenso, non poteva fare a meno di riscontrare la mancanza di una scala: «il n'y a point encore de degré»¹.

La costruzione di uno scalone d'onore a Palazzo Madama era una necessità sentita da tempo, almeno da quando il Castello era stato eletto a propria dimora dalle due Madama Reali: al piano nobile infatti si accedeva per mezzo di una scaletta a chiocciola situata nella torre sud-occidentale, evidentemente inadeguata al rango di una residenza più volte rimaneggiata tra Sei e Settecento per dotarla di un appartamento di rappresentanza degno di una dimora ducale². Nei piani di ampliamento disposti da Amedeo di Castellamonte per Cristina di Francia, tra il 1659 e il 1660, è documentata per la prima volta l'intenzione di provvedere il Castello di uno scalone che dall'atrio conducesse direttamente al piano nobile. La proposta prevedeva l'erezione di due vistosi padiglioni laterali sul fronte principale del Castello, demolendo le antiche torri per far posto a una scala dotata di tre rampe a tenaglia, accessibile a destra dell'ingresso, dietro le campate della nuova facciata³. Il progetto di Castellamonte, incompiuto, fu riesaminato qualche decennio più tardi da Michelangelo Garove verosimilmente all'epoca dei lavori intrapresi in Castello dalla seconda Madama Reale, Giovanna Battista, quando già nei primi anni di reggenza (1675-1682) anche Guarino Guarini aveva avanzato

¹ CAYLUS 1914, p. 5. Ricavato smantellando le camere affacciate sulla piazza, già abitate da Cristina di Francia, il nuovo salone di Palazzo Madama fu completato prima dell'arrivo di Filippo Juvarra a Torino: la sua costruzione è documentata, oltre che da due sintetiche note nei conti dei tesoriери della Casa di Madama Reale (Cfr. ASTO, Camera dei conti, art. 219, *Conti dei tesoriери della casa di Madama Reale*, mazzo 16, 1713, c. 81; e 1714, c. 56), dal resoconto del diario di Francesco Ludovico Soleri, il quale annotava l'inizio dei lavori il 2 marzo 1713 e la loro conclusione entro il 22 giugno 1714. Cfr. l'edizione annotata del manoscritto a cura di REBAUDENGO 1969, rispettivamente pp. 182 e 240; e DARDANELLO 2005, p. 45. Raffinato esempio di composizione accademica con un ordine dorico di paraste doppie portanti una trabeazione fregiata di trofei, scudi e targhe coronate con la croce sabauda, il salone rappresenta un episodio di grande rilevanza ancora privo, però, di una paternità progettuale. Significativamente è l'unico ambiente rinnovato in Castello dove non compare alcuna allusione a Giovanna Battista: al contrario in una delle sovrapporte in stucco della sala, sul labaro sorretto dall'allegoria della Vittoria, campeggiano le iniziali intrecciate di Vittorio Amedeo sotto una corona. Nella concomitanza dell'incoronazione del nuovo re di Sicilia nel dicembre del 1713, la riplasmazione del salone si traduceva in un omaggio al sovrano regnante, reso esplicito dalla scelta di temi iconografici e decorativi interamente incentrati sull'esaltazione delle virtù del buon governo nei medaglioni in stucco sopra le porte, nella serie dinastica degli antichi Duchi di Savoia ritratti di profilo alla stregua di Cesari nei tondi all'imposta delle volte, nell'allegoria delle province sabaude raccolte in rappresentanza a coppie di figure femminili a tutto tondo appollaiate sul cornicione principale. Un'ambigua dichiarazione di potere da parte del sovrano nella dimora dell'ex reggente, forse più ospite che padrona di casa, anche se i lavori di ammodernamento furono tutti finanziati a spese di lei. Per una lettura critica aggiornata sul salone di Palazzo Madama si rimanda a DARDANELLO 2005, pp. 45-47; e CATERINO 2006, pp. 239-241. Più in generale, sulle campagne di lavori promosse negli anni dalla seconda Madama Reale per il rimodernamento del Castello si rimanda a FILIPPI 2005, pp. 31-32; APRILE, GIANCOLA, FILIPPI 2006, in particolare, pp. 147-162; e DARDANELLO 2006c.

² Vedi FILIPPI 2005.

³ Il progetto trova riscontro in una pianta del castello, con interventi successivi di Michelangelo Garove, in ASTO, Finanze, Tipi e disegni, sez. II, n. 284. Vedi DARDANELLO 2006b, pp. 262-268; DARDANELLO 2006c, pp. 179-180.

una propria soluzione, accanto allo studio di un innovativo sistema di copertura per il salone ricavato a inizio Seicento nella corte interna del castello: uno scalone a pozzo con quattro rampe, di cui quelle sui lati brevi ridotte a pochi scalini di monta, sviluppate nel vano oggi occupato dalla Camera di Madama Reale, prendendo luce da un loggiato aperto sui fianchi dell'edificio⁴.

La decisione presa da Vittorio Amedeo nell'ottobre del 1714 di limitare a un numero ridotto di alte cariche di corte la possibilità di transitare per la grande galleria che collegava Palazzo Reale con il Castello, giudicando «indecente» che la camera della Regina, in testa alla Galleria, potesse servire «di pubblico passaggio»⁵, e contestualmente la scelta di riservare a Giovanna Battista, sua madre, gli stessi onori del suo rango, stabilendo parità di trattamento nelle pubbliche udienze⁶, resero ancora più evidente l'inadeguatezza cerimoniale dell'accesso all'appartamento di Palazzo Madama, finalmente risolta da Juvarra nel 1718-1721 con la costruzione di una nuova grandiosa facciata con doppio scalone.

Inizialmente l'architetto ripartì dall'ipotesi di costruire una scala dentro il palazzo, impostando la prima rampa in corrispondenza di una delle campate interne della sala terrena sotto il salone appena rinnovato. La struttura dell'atrio voltato, rifatta ai tempi di Cristina di Francia (quattro pilastri centrali fasciati di lesene d'ordine dorico a sorreggere un sistema di volte a crociera), è infatti ben riconoscibile sui fogli autografi della biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna che documentano il «novo Progetto della Scala Interiore da farsi nel Real Castello di M[adam]a R[eal]e»⁷. Si tratta di tre disegni in sezione incollati lungo i margini a comporre un'unica tavola, nella quale Juvarra rappresenta i profili interni dello scalone lungo gli assi mediani dei singoli rampanti che lo compongono. La perdita della «pianta geometrica», a cui si riferiscono le linee di taglio degli spaccati (AB, CD, EF), non consente di collocare il punto esatto dell'innesto della nuova scala rispetto all'atrio, ma soprattutto di formarsi un'idea pre-

⁴ Il disegno di Guarini è conservato in ASTo, Finanze, Azienda Savoia Carignano, cat. 43, mazzo 1, fasc. 3, n. 4. Schedato in LANGE 1970, p. 235, n. 7. Per un'analisi critica vedi PICCOLI 2006, pp. 46-47; e DARDANELLO 2006a, pp. 431-432.

⁵ Torino, Biblioteca Reale, *Storia patria* 726/6: *Registro de' cerimoniali della corte sotto il gloriosissimo Regno della Sacra Real Maestà di Vittorio Amedeo Re di Sicilia, Gerusalemme, e Cipro incominciato il 21 7^{bre} 1713, e continuato per tutto l'anno 1721. Dal marchese d'Angrognia Carlo Amedeo di Lucerna Mastro delle cerimonie di S.M.*, c. 206r. Cfr. FILIPPI 2005, p. 37.

⁶ Nelle sue *Memorie* padre Dolera spiega che, dopo Utrecht, Vittorio Amedeo, mosso da «affetto da figlio e rettitudine da Sovrano», giudicando sconveniente «non meno a sé, che alla madre» che esistesse una disparità di trattamento, equivalente a una «degradazione» per la duchessa di Savoia-Nemours, trovandosi nella necessità di stabilire un nuovo cerimoniale di corte «il maggiore suo pensiero era stato di aggiustarlo nel più decoroso modo che fosse possibile alla sua persona, e di suo maggior grado, che tale avea stimato che fosse una perfetta parità con lui, e colla Reina, e i trattamenti fra loro in tutto eguali, fuorché la mano, che egli si recherebbe a suo vanto e sua gloria di poterla innalzare anche a grado, e a titolo di Regina, ma che gli increseva che ciò non fosse in suo potere». «Qualche cambiamento si era fatto nei trattamenti de' Principi, e Principesse del Sangue, del Marchese, e Madamigella di Susa rispetto alle funzioni di camera, di tavola, cappella in chiesa, processioni, cussini, sedie, ecc. come pure nelle udienze pubbliche d'Ambasciatori, e ministri stranieri, e altre persone di dignità, magistrati, corpi della città ed altri simili, ma che in tutte queste occasioni, e con tutte queste persone ella si porterebbe al pari, e seguirebbe la stessa forma di riceverle, come farà il Re e la Reina». ASTo, Corte, Materie politiche per rapporto all'interno, *Storia della Real Casa, Storie particolari*, mazzo 20, fasc. 2: *Memorie della vita di Madama Reale, Maria Giovanna Battista, Duchessa di Savoia dopo la Sua Reggenza, compilate dal P.^{re} Pantaleone Dolera de' Ministri degl'Infermi, e teologo della prelodata Altezza*, s.d. (ma 1720 circa), capo V.

⁷ Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Varia, Disegni, cart. 1, n. 235. Su questo progetto vedi BIGIARI 1978; MISCHIATI 1985; GRITTELLA 1992, I, pp. 438-439; e DARDANELLO 2001, pp. 152-153.

cisa di come la costruzione si inserisse negli spazi del Castello, modificandone non solo la configurazione interna, ma anche l'affaccio sulla piazza⁸. [figg. IV.1, IV.2]

A differenza della scala poi costruita, dispiegata all'interno di un unico enorme invaso con un doppio giro di rampe parallele addossato al fronte del palazzo, l'idea rimasta sulla carta prevedeva l'articolazione di uno scalone singolo fra due vani contigui, ricavati sul fianco settentrionale del Castello, verso la piazza, presumibilmente senza oltrepassare l'allineamento della facciata esistente, forse reimpiegando anche parte dei muri interni della manica collegata con Palazzo Reale⁹. Pochi gradini d'invito danno accesso dall'atrio al primo tratto della scala, prolungato in una lunga rampa rettilinea di venticinque scalini che raggiunge un pianerottolo intermedio, a mezza altezza, dove la salita prosegue con un'inversione di 90° gradi, a sinistra, su una seconda rampa di nove gradini, che si scinde perpendicolarmente in due rami divergenti di tredici scalini ciascuno con sbarco al piano nobile, in asse rispetto alle porte che conducono alla Galleria, da un lato, e a un vestibolo comunicante con il salone del palazzo, dall'altro. Il percorso di ascesa sarebbe stato caratterizzato da continui cambi di visuale, governati dalla luce. La prima rampa converge dalla penombra dell'atrio terreno verso la grande apertura arcuata in cima al piano ammezzato, affacciata sull'esterno. La leggera strombatura dell'arco che la inquadra non solo avrebbe garantito un ingresso migliore della luce, direzionata in riflesso sulle volte, ma anche accentuato la fuga prospettica dentro il cannocchiale visivo della tromba rettilinea della scala. La necessità di mantenere una certa distanza tra il corpo del nuovo scalone e il Castello per non oscurare in elevazione le finestre dell'appartamento al piano nobile (come si intuisce nella sezione AB) è risolta in questo modo scenograficamente. Supponendo che la scala si innesti in corrispondenza della campata centrale dell'atrio, l'andito che serve la prima rampa, esteso quanto la camera che lo sovrasta, dovrebbe collocarsi alle spalle della torre nord-occidentale del Castello; questo piccolo passaggio è dilatato lateralmente da nicchie decorate con trofei militari, sotto una volta tesa e ribassata. La salita lungo il primo tratto di scala avviene all'interno di una galleria voltata a botte, aperta sui fianchi da arcate, verosimilmente poco più che rientranze cieche, dato che è difficile immaginare in quel punto delle vere finestre. La seconda metà della rampa si svolge invece già all'interno della gabbia del nuovo scalone, in un ambiente più alto e arioso, traforato su ogni lato: verso l'esterno da due finestroni arcuati, e verso l'interno da un diaframma di doppie colonne che sostengono tratti di trabeazione libera a comporre una struttura a serliana, alleggerita dall'apertura di finestrelle rettangolari sopra gli architravi laterali. La parete che divide il primo pianerottolo dal secondo vano dello scalone è come smaterializzata, ridotta ai soli elementi portanti su cui riposano gli arconi che fasciano la volta, svelando nella sua interezza il tratto terminale della scala, illuminato a giorno dai finestroni affacciati sulla piazza del castello. Gli spaccati sulle linee CD e EF descrivono i profili interni del vasto ambiente in facciata in cui si sviluppano le ultime rampe dello scalone, distribuite a T attorno a due pozzi laterali per poi riunirsi su un

⁸ Cfr. la pianta schematica pubblicata da MISCHIATI 1985, fig. 5.

⁹ Si accoglie qui la ricostruzione proposta da DARDANELLO 2001, p. 153, scartando l'ipotesi di MISCHIATI 1985, pp. 230-231. Quest'ultimo ritiene, infatti, che i disegni dell'Archiginnasio si riferiscano a uno scalone sviluppato sul fianco destro del Castello, verso sud, e in rapporto al grandioso progetto di ampliamento inciso da Vasconi nel 1721. Vedi inoltre le argomentazioni di GRITTELLA 1992, I, p. 438. Qualsiasi valutazione sulla collocazione e sull'ingombro dello scalone potranno essere, comunque, meglio chiarite provando a sovrapporre la planimetria della scala dedotta degli alzati (la restituzione di Mischiati è utile, ma va ridisegnata) alle piante seicentesche di Palazzo Madama.

pianerottolo passante protetto da balaustra. Le pareti che racchiudono la scala sono modellate dall'elegante partitura dell'ordine che disegna rientranze e aggetti legati tra loro con sapienza compositiva. Il corinzio in luogo del dorico traduce in veste formale il passaggio al piano nobile, mentre le statue allogate nelle nicchie ai lati delle porte e gli stemmi sabaudi incastrati nell'imposta delle volte completano la decorazione del vano, coperto da un'articolata volta a padiglione. [fig. IV.1]

Il progetto descritto sui fogli bolognesi non prospetta sfide strutturalmente impegnative come quelle ingaggiate da Juvarra nel costruire l'attuale scalone, né raggiunge la stessa solenne grandiosità, ma contiene spunti tipologici e scenografici affatto trascurabili, in primo luogo nella scelta di sviluppare la scala su ambienti contigui disposti ad altezze diverse, tra loro permeabili con effetti di compenetrazione spaziale che in pratica trovano riscontro solo nei pensieri di scena¹⁰.

L'idea iniziale di uno scalone interno al Castello avrebbe lasciato il posto nella mente dell'architetto a un progetto più ambizioso, in grado di risolvere il problema dell'accesso di rappresentanza con il duplice vantaggio di limitare gli interventi sul preesistente, senza interferire con il complesso impianto del Castello, dotando il palazzo di una nuova e moderna facciata per maggior decoro della piazza e della città. «Con far fare due scale al di fuori di detto palazzo»¹¹, Juvarra sfruttava al meglio i già pochi spazi esistenti, addossando alla facciata seicentesca un corpo di fabbrica che ne rispettava la partitura compositiva per articolare lo spazio interno di uno scalone monumentale a due rampe contrapposte. Il nuovo progetto riempì di tale entusiasmo la sua committente, che l'ambasciatore di Francia poteva giurare nel marzo del 1718 di non aver mai visto Giovanna Battista così piena di vita: «Mad.^e Royale plus vivante et en meilleure santé que je ne l'ay jamais veue depuis que je suis à Turin est entierement occupée d'un escalier magnifique qu'elle fait faire pour son appartement, qui pourra avec bien de la depense estre en etat de servir dans deux ans»¹². Il compimento della nuova facciata con scalone fu celebrato nel 1721 da un'incisione di Filippo Vasconi su disegno dell'architetto a propagandare la realizzazione di un progetto ben più ampio¹³: pochi anni prima di morire, Giovanna Battista compiva il suo ultimo gesto di grande committente, consegnando alla città un monumento destinato a diventarne un simbolo. [fig. IV.3]

Chiunque nel Settecento visitasse Torino rimaneva colpito dalla nuova, sontuosa, facciata di Palazzo Madama, tutti concordi nel ritenerla «il miglior pezzo d'Architettura, che si rivede nella Città», in grado di «gareggiare con qualunque de più belli edifizj d'Italia», se non di tutta Europa¹⁴. È assai significativo che ai più attenti osservatori dell'epoca venisse spontaneo pa-

¹⁰ Cfr. MISCHIATI 1985, p. 231; e DARDANELLO 2001, p. 153.

¹¹ Il passo è tratto dal diario di Soleri, nella trascrizione di REBAUDENGO 1969, p. 352.

¹² Parigi, AAE, *Correspondance politique, Sardaigne*, vol. 132 (gennaio-giugno 1718): lettera del Marchese di Prie, Torino, 12 marzo 1718, c. 134v.

¹³ Soleri registra l'avvio dei lavori il 26 febbraio 1718; entro la primavera del 1720, le opere murarie dell'atrio e dei rampanti delle scale dovettero essere completate, stando alla notizia riportata da Soleri il 29 maggio di quell'anno allorché si cominciò «à mettere il primo gradino d una delle scale della nova fabbrica di M.R. avanti il suo castello cioè a quella che resta a mano destra entrando in d.º Castello». Cfr. REBAUDENGO 1969, pp. 350-352 e 431. Se ne trova conferma nei riepiloghi di bilancio della Casa di Madama Reale riportati in DARDANELLO 2006b, pp. 258-259, note 18 e 19.

¹⁴ Cfr. CRAVERI 1753, p. 38. I giudizi espressi dai visitatori di passaggio a Torino nel Settecento su Palazzo Madama sono raccolti nell'antologia di ASSANDRIA, GAUNA, TETTI 2001, p. 328. Per una loro interpretazione critica si rimanda a GAUNA 2001.

ragionarla alla modernità del colonnato del Louvre disegnato da Claude Perrault: il confronto è impuntato sull'ordine e sulle sue proporzioni, «des grandes colonnes Corinthiennes, mais non groupées, portées par une espece de soubassement, sans ordre»¹⁵; ma ciò che, in realtà, più accomuna le due architetture è il carattere aperto delle facciate, lo svuotamento della parete ridotta a una libera impalcatura di colonne architravate¹⁶.

La fortuna critica sulla facciata-scalone di Palazzo Madama perdura fino a oggi nelle pagine importanti che ne hanno apprezzato e indagato la complessità strutturale, la ricercata composizione architettonica, la duttilità dell'ornato nella manipolazione controllata di massa, spazio e luce, il ruolo fondamentale della stessa luce nel modellare forme e spazi¹⁷. Le specificità della creazione juvarriana sono state colte a confronto con fonti prestigiose, misurandone il grado di influenza sul progetto per la facciata, da Bernini a Versailles, senza prestare tuttavia sufficiente attenzione ai possibili riferimenti nella composizione dello scalone, che determina l'elevazione della facciata stessa¹⁸. Occorre perciò ragionare sulla tipologia dell'impianto doppio a due rampe parallele, già studiato da Juvarra per il palazzo reale di Messina, ma soprattutto sulla definizione spaziale dell'involucro che contiene la scala, individuando i confronti più pertinenti nel contesto della cultura architettonica di quegli anni. [tav. IV.1]

Lo scalone di Palazzo Madama consiste in due profonde rampe parallele innestate sui lati opposti di un atrio di tre campate, che consente il transito e la sosta delle carrozze. L'estensione totale della scala occupa ben sette delle nove campate della facciata; le due rimanenti, alle estremità, corrispondono alle cosiddette verande del piano nobile, concepite come camere di luce, aperte su tre lati da ampie arcate finestrate. La salita delle rampe è addolcita da una sosta intermedia che interrompe la sequenza degli scalini a metà strada (come a Messina), prima di raggiungere il pianerottolo di svolta e quindi l'approdo finale, che avviene su un ampio ripiano in controfacciata, che funge da vestibolo per il salone¹⁹. [figg. IV.4, IV.14]

La tipologia dello scalone di Palazzo Madama non è del tutto estranea alla cultura architettonica piemontese, che conosce un precedente forse unico nella doppia scala aperta a loggia del Castello del Valentino²⁰. [fig. IV.5] Nell'ambiente romano in cui Juvarra si forma, la disposizione di scale rettilinee affrontate ai lati di un atrio non sembra essere una soluzione molto praticata dagli architetti, almeno a giudicare dalle prove concorsuali dell'Accademia di San Luca tra fine Sei e inizio Settecento. Quando vi si ricorre, come nel progetto per un grande palazzo di Filippo Barigioni, vincitore al Concorso del 1692²¹, si tratta di ordinarie scale a trom-

¹⁵ COCHIN 1758, pp. 18-19.

¹⁶ Cfr. in proposito la felice lettura di DARDANELLO 2001, pp. 155-156; e DARDANELLO 2006b, pp. 258-261.

¹⁷ MALLÉ 1970, pp. 205-301; GRITELLA 1992, I, pp. 428-451; DARDANELLO 1999; DARDANELLO 2001, pp. 153-157; DARDANELLO 2006b, in particolare pp. 258-261, 268-280; e per ultimo CORNAGLIA 2015, pp. 131-135.

¹⁸ Se ne è occupato finora solo COUSINS 1992, in particolare pp. 629-630. Molti degli spunti contenuti nel suo saggio vengono sviluppati nella presente trattazione.

¹⁹ In omaggio al maestro, lo scalone di Palazzo Madama figura tra i modelli di scale riuniti da VITTONI 1760, tav. 79 (n. 5). Nelle successive *Istruzioni diverse*, l'architetto piemontese riprende la trattazione descrivendo la disposizione dello scalone e fornendone una rappresentazione più completa: cfr. VITTONI 1766, p. 154 e tav. 21.

²⁰ A tal proposito COUSINS 1992, p. 630, suggerisce un accostamento con lo scalone doppio di Palazzo Chiericati a Vicenza. Per il Valentino vedi ROGGERO, SCOTTI 1994, pp. 37-42 in particolare.

²¹ ASL 41-44. Già erroneamente riferito al concorso del 1681, il progetto, composto di più tavole in pianta e alzato, è schedato da MARCONI, CIPRIANI, VALERIANI 1981, p. 168; e SMITH 1993, pp. 235-237, cat. 21-24; per un commento critico vedi *ibidem*, pp. 133-140.

ba, composte cioè da rampe parallele inglobate nell'involucro murario che le sostiene – e non sospese, rampa su rampa, come sono quelle di Palazzo Madama –, duplicate per soddisfare logiche di simmetria compositiva, e ingigantite in proporzioni adeguate per servire da scalone principale di un palazzo. L'inconveniente maggiore di questo tipo di scale, costruite con un'anima in muratura piena, sta nella loro illuminazione: nel palazzo piuttosto tradizionale disegnato da Barigioni, la dislocazione dei rampanti tra la manica di facciata e i portici dei cortili interni, costringe oltretutto l'architetto a inserire delle corti pensili per dar luce ai pianerottoli delle scale, secondo un espediente piuttosto ricorrente sulle tavole accademiche e che lo stesso Juvarra sfrutta, come visto, nel progetto di Messina. [figg. IV.6-7]

Scaloni doppi con rampe a forbice trovano riscontri migliori in area tedesca, in almeno tre importanti cantieri avviati entro i primissimi anni del Settecento: la villa suburbana del principe di Liechtenstein a Vienna (nota come *Gartenpalais*), progettata nel 1689-1690 da Domenico Egidio Rossi, ma realizzata da Domenico Martinelli; il castello del margravio di Baden-Baden a Rastatt nel sud della Germania, sempre su progetto di Rossi (1699-1707); infine il castello di Klessheim, iniziato nel 1700 su disegno di Fischer von Erlach come residenza estiva del principe-vescovo di Salisburgo, ma ultimato in tempi successivi con varie modifiche²². [figg. IV.8, IV.9, IV.10] Anche se ascendenze e relazioni andrebbero meglio indagate attraverso le biografie degli architetti affatto estranei alle stesse vicende romane vissute da Juvarra, il confronto si rivela interessante perché la medesima tipologia di scalone, inserita in una precisa sequenza cerimoniale, è oggetto di sperimentazioni parallele e coeve a quelle di Juvarra, anche senza scomodare ipotesi d'influenza reciproca. Il primo dato rilevante riguarda la posizione delle scale, trasportate in facciata non solo per disimpegnare la distribuzione delle sale interne, ma anche per godere della maggiore disponibilità di luce che proviene dai finestrone aperti sul prospetto principale, come si osserva nel *Gartenpalais* e a Rastatt: l'intera manica che prospetta sul fronte di accesso al palazzo è predisposta per contenere l'ingombro delle doppie rampe, articolate ai margini dell'atrio sul quale s'impone al piano superiore il vestibolo di sbarco che serve a introdurre nel salone d'onore dove cominciano gli appartamenti. Il primo segmento del percorso cerimoniale è in questo modo concentrato e risolto in un unico punto; ma ciò che è più rilevante la struttura dello scalone viene a formare nella sua apparenza esterna una delle facciate principali del palazzo: a Klessheim quella rivolta sui giardini, negli altri casi, come a Palazzo Madama, il prospetto principale di rappresentanza. Nel palazzo del principe di Liechtenstein si osserva una soluzione non lontana da quanto Juvarra progetta già a Rivoli: la gabbia dello scalone proiettata fuori dall'edificio a formare un avancorpo libero di ricevere luce diretta non solo dai finestrone frontali, ma anche dalle arcate aperte sui fianchi in corrispondenza dei pianerottoli intermedi. A Palazzo Madama la struttura stessa della scala è concepita per sovrapporsi al palazzo esistente come nuova facciata, secondo una soluzione suggerita dalle condizioni progettuali.

Nel *Gartenpalais* di Vienna le scale mantengono ancora una netta separazione spaziale rispetto all'atrio d'ingresso e alla grande sala che raggiungono al primo piano, confinate entro i loro ambiti di pertinenza: significativamente la prima rampa non sporge nell'atrio, neppure

²² L'accostamento con lo scalone del castello di Klessheim è stato proposto per la prima volta da POMMER 2003, p. 33, nota 6. Cfr. inoltre COUSINS 1992, pp. 630-631. Su Klessheim vedi SEDLMAYR 1996, pp. 217-223. Sul *Gartenpalais* di Vienna e il castello di Rastatt si vedano le monografie di PASSAVANT 1967; e LORENZ 1991, in particolare pp. 248-257. Più in generale per orientarsi sui cantieri di area tedesca in questi anni di fervore costruttivo si rimanda, insieme al testo di KLINGESMITH 1993, alle letture in italiano di KARNER 2010; e KIEVEN 2010.

con pochi gradini d'invito, ma ne è discostata da una breve campata. [fig. IV.8] A Rastatt, invece, c'è un'evidente ricerca di permeabilità tra gli ambienti laterali in cui si dispiegano le rampe e il vestibolo del piano nobile, aperti l'uno sugli altri attraverso una duplice arcata impostata su un unico pilone centrale. Le volte a padiglione che coprono i vani di entrambe le scale sono squarciate nel mezzo da un varco mistilineo che comunica con il piano superiore creando una sorta di lanternino, secondo un'idea che com'è noto ha un illustre precedente nella volta doppia traforata di François Mansart a Blois, ma anche una ricca fenomenologia coeva nelle scale d'onore emiliane. [figg. IV.11-12] Anche Juvarra lavora sullo scavo delle volte, ma più per assecondare le incidenze della luce, che non per impressionare con effetti così smaccatamente teatrali. Le raffinatezze scenografiche studiate dal messinese sui fogli dell'Archiginnasio, per adattare lo sviluppo della scala entro uno spazio relativamente angusto, nel progetto definitivo lasciano il campo a una solenne grandiosità ottenuta unificando il livello superiore dello scalone in un solo spazio aereo che raggiunge dal suolo alla volta l'altezza di ventiquattro metri per oltre una quarantina di metri di larghezza. Più affine in tal senso alla concezione juvarriana è la qualità spaziale dello scalone di Klessheim, dove, come a Palazzo Madama, i muri di ambito scompaiono del tutto in un unico vasto invaso che unifica le rampe al ripiano di approdo. [fig. IV.13] Juvarra però ha ben altra capacità nell'aprire la gabbia alla luce, raccogliendo la sfida che la sovrapposizione della facciata-scalone al corpo del Castello gli impone, senza oscurare il salone retrostante²³. Per capire lo scarto che esiste tra lo scalone di Klessheim e quello di Juvarra basta osservare a confronto l'arcata che sorregge il ripiano sopra l'innesto della prima rampa. Le strutture voltate dell'atrio di Palazzo Madama sono state letteralmente tagliate via quasi della metà per liberare la visuale sul percorso di ascesa e lo squarcio rammendato con la plasticità dello stucco: la struttura della scala si trasforma in un'impalcatura aerea, aperta e permeabile alla luce; la decorazione suggella il virtuosismo strutturale, risolvendone con un colpo di genio i passaggi complicati²⁴. [fig. IV.14]

«La persona comune, che si affida ai sensi, non alla ragione, è incapace di capire la maestà del re. Ma attraverso le cose che colpiscono l'occhio e in tal modo attivano gli altri sensi, si fa un'idea chiara, seppure imprecisa, della maestà o del potere e dell'autorità»²⁵. Il parere espresso nel 1721 dal filosofo tedesco Christian Wolff coglie il senso dello sfarzo cerimoniale delle grandi corti europee: la maestà del re che abita il palazzo corrisponde alla monumentalità e magnificenza degli ambienti che ne annunciano la presenza. A Juvarra non serve impressionare il visitatore con il lusso e la profusione dell'ornamento: lo sorprende in uno spazio dilatato, luminoso e permeabile, dove la struttura architettonica è ridotta all'ossatura, le masse murarie scavate per liberare visuali e raccogliere la luce, a tutto vantaggio del puro piacere della visione. Così, a Palazzo Madama, varcati i fornicelli d'ingresso, si entra in uno spazio senza peso, dove lo sguardo incontra soltanto due esili colonne da cui si gonfiano vele protese in tutte le direzioni. Una luce diffusa cala dall'alto dello scalone attraverso gli squarci aperti nelle volte attirando l'attenzione verso la fuga simmetrica delle rampe²⁶.

Juvarra sa quanto conti uno scalone in termini di rappresentanza. Tornato a occuparsi ad anni di distanza della fabbrica incompiuta del Palazzo Pubblico di Lucca, progettata da Barto-

²³ Lo fa notare già DARDANELLO 2001, p. 155, nota 108.

²⁴ Cfr. DARDANELLO 2006b, p. 277.

²⁵ Cit. in KLINGENSMITH 1993, p. XVI.

²⁶ Cfr. DARDANELLO 2001, pp. 156-157; e DARDANELLO 2006b, pp. 276-280.

lomeo Ammannati a fine Cinquecento, l'architetto ripensa al piano predisposto nel 1706, proponendo una revisione radicale argomentata in una lunga relazione ai magistrati della città nel febbraio del 1724. Uno degli interventi più delicati e importanti riguarda proprio la scala esistente, che Juvarra trova scomoda e mal illuminata, suggerendo di modificarla in una struttura aperta a due rampe parallele con pozzo centrale. La critica puntigliosa sui difetti spaziali e funzionali della «scala a tromba» di Ammannati assume il significato di una riflessione matura sull'importanza della luce nella progettazione delle scale principali dei palazzi, che si avvale dell'esperienza acquisita su cantieri come quello di Palazzo Madama: «gl' Antichi architetti - scrive il messinese - trascuravano una parte tanto necessaria alle gran Fabbriche, e sempre con le scale a Tromba ornavano gli loro Edifizii, e sempre facevano capo in parte non nobile della Fabbrica, ma dopo che il Cavaliere Domenico Fontana fece sotto il suo disegno la scala principale del Palazzo del Viceré di Napoli, tutti i professori hanno considerato, ch'in questa parte delle scale era necessaria maggiore applicazione di quella che sin'allora erasi praticata. Onde dopo l'esempio della sopradetta, se ne sono fatte molte in Italia, e particolarmente in Bologna: io ancora ho avuto la sorte di ordinarne una in Torino, e di vedere in pratica che non sono le scale piccolo ornamento d'un gran Palazzo»²⁷. Il passo è una sintesi straordinaria dell'evoluzione tipologica che investe la scala dal Cinquecento al Settecento nella progressiva conquista di una propria autonomia spaziale e strutturale, quale oggetto privilegiato della ricerca architettonica: «from stairs to stairwell», come titola un noto saggio di Werner Oechslin²⁸. Rampe, atrio e piano di approdo si fondono in uno spazio unificato, aperto e luminoso: non a caso Juvarra indica lo scalone del palazzo reale di Napoli come un precedente fondamentale e la città di Bologna come il luogo in cui più si era sperimentato in tal senso - e dove, in effetti, si continuava a sperimentare anche in ambito accademico dando agli allievi temi di concorso, come il magnifico progetto per la scala di un nobile palazzo di Giambattista Alberoni, vincitore del premio di prima classe nel 1729²⁹. Sebbene, come molti suoi contemporanei, Juvarra attribuisca a Domenico Fontana la paternità del progetto, il grandioso scalone del Palazzo Reale di Napoli era stato costruito in tempi successivi da Francesco Antonio Picchiatti, il quale, assecondando le richieste del conte d'Oñate, nel 1649 demolì la scala a tromba disposta da Fontana per sostituirla con una costruzione di gran lunga più imponente, esplicito omaggio alla tradizione degli scaloni cinquecenteschi spagnoli, su tutti l'Alcázar di Toledo³⁰. L'impianto è quello di una scala doppia a rampe perpendicolari, che associa al primo saliente centrale due montanti divergenti e due successivi paralleli, che sbarcano sulla loggia porticata

²⁷ ASLu, Consiglio Generale, Riformazioni, Deputazioni diverse, anni 1712-1744, n. 533, parte II, 1722-1733: relazione in data 27 febbraio 1724. Il documento, già menzionato da BRINCKMANN 1931, p. 8, è trascritto in forma integrale in BENEDETTI 1985, pp. 213-220, al cui saggio si rimanda per una lettura critica. Sugli interventi di Juvarra nel Palazzo Pubblico di Lucca vedi GRITELLA 1992, II, pp. 25-49.

²⁸ OECHLSIN 1983.

²⁹ Il progetto di Alberoni, conservato presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, è schedato e riprodotto in *Arte del Settecento emiliano* 1980, p. 263, cat. 481. Che la città felsinea detenesse i più ammirevoli esempi di scale in Italia era opinione diffusa nel Settecento, come conferma anche il marchese Annibale Scotti nell'infinita polemica con Giovanni Battista Sacchetti nel 1745 (vedi il capitolo finale su Madrid): «es la ciudad que tiene mejores escaleras de toda Italia». Cfr. SANCHO 1991b, p. 237, nota 41. Per un repertorio delle principali scale bolognesi vedi *Scaloni monumentali* 2008.

³⁰ Cfr. il saggio di VERDE 2004, con aggiornamento critico e bibliografia esaustiva sull'argomento. Sulla grande tradizione spagnola nella costruzione di scaloni monumentali e in particolare sullo scalone dell'Alcázar di Toledo, completato da Juan de Herrera nel 1574, si rimanda al saggio magistrale di WILKINSON 1975.

del cortile interno del palazzo³¹. [fig. IV.15] Il modello conosce, nelle sue varianti, una straordinaria fortuna nel corso di tutto il Seicento: lo scalone di Napoli è appena di poco successivo alla costruzione della scala del monastero di San Giorgio Maggiore a opera di Longhena (1643-1645); nel 1670 il tema è replicato da Gian Giacomo Monti a Palazzo Marescotti a Bologna, che inaugura la grande stagione delle scale bolognesi, negli stessi anni in cui a Versailles si completa il celebre *Escalier des Ambassadeurs* (1672-1679)³². La caratteristica principale di questo tipo di scala è la sua articolazione all'interno di uno spazio unificato, arioso e luminoso, coperto da un'unica volta, tale che, percorrendo tutte le rampe, da qualsiasi punto esso è osservabile nella sua interezza, con un unico colpo d'occhio. Questa permeabilità spaziale deve essere rimasta impressa nella mente di Juvarra dal soggiorno compiuto a Napoli nel 1706 e ricercata continuamente nei suoi progetti per scale. Così quando nella relazione scritta ai magistrati di Lucca Juvarra "rimprovera" agli antichi di aver sempre fatto ricorso a scale con anima anche nel contesto di grandi palazzi, non solo riporta un'opinione ormai condivisa da tutti gli architetti del suo tempo, secondo cui, per dirla come Vittone, «qualunque sia la figura, fannosi le Scale, s'elle sono nobili, e principali, per lo più vacue nel mezzo»³³, ma soprattutto, forte dell'esperienza di Palazzo Madama, difende la sua idea di architettura aperta: perché una scala «a giorno tutta aperta» sempre «avrà più grandiosità e più comodo»³⁴.

Di passaggio a Torino nel 1731, un osservatore attento come il barone tedesco Karl Ludwig von Pöllnitz restava a bocca aperta di fronte alla maestosità dello scalone di Palazzo Madama; eppure non poteva fare a meno di notare che era «beaucoup trop grand pour l'Edifice dont il fait partie». Non solo: per ironia della sorte, morta la seconda Madama Reale (nel 1724), con il Castello a lungo disabitato, prima di essere riutilizzato per alloggio dei principi della corona, lo scalone di Juvarra si trovò svuotato della funzione stessa per cui era stato costruito. In fondo Pöllnitz non aveva tutti i torti nel dire che «avant que cet Escalier fût bâti, on disoit que le Palais de Madame Royale étoit une Maison sans Escalier; aujourd'hui l'on dit que c'est un Escalier sans Maison»³⁵. Anni dopo, la spregiudicatezza dell'operazione realizzata da Juvarra avrebbe dato adito alle critiche di Milizia, che pur riconoscendovi una superba scala, sulla scorta dell'*Elogio* di Scipione Maffei, si domandava ironico: «E dov'è il Palazzo di questa scala? All'incontro dov'è la scala del Palazzo Regio?»³⁶. La censura di Milizia non si rivolgeva tanto al capolavoro di Juvarra, quanto piuttosto alla magniloquenza della concezione barocca di scalone.

³¹ Per la classificazione della tipologia cfr. D'AVILER 1720, II, p. 576 (sotto la voce di «escalier à deux rampes opposées»); e GUILLAUME 1985, p. 211.

³² Per una breve rassegna di questa tipologia di scala vedi COUSINS 1992, p. 627.

³³ VITTORE 1760, p. 455. Cfr. anche ciò che scrive sull'argomento d'Aviler nel *Cours d'Architecture*, riassunto da OECHSLIN 1983, p. 47.

³⁴ ASLu, Consiglio Generale, Riformazioni, Deputazioni diverse, anni 1712-1744, n. 533, parte II, 1722-1733: relazione in data 27 febbraio 1724.

³⁵ VON PÖLLNITZ 1734, II, pp. 441-442.

³⁶ MILIZIA 1781, II, p. 318.

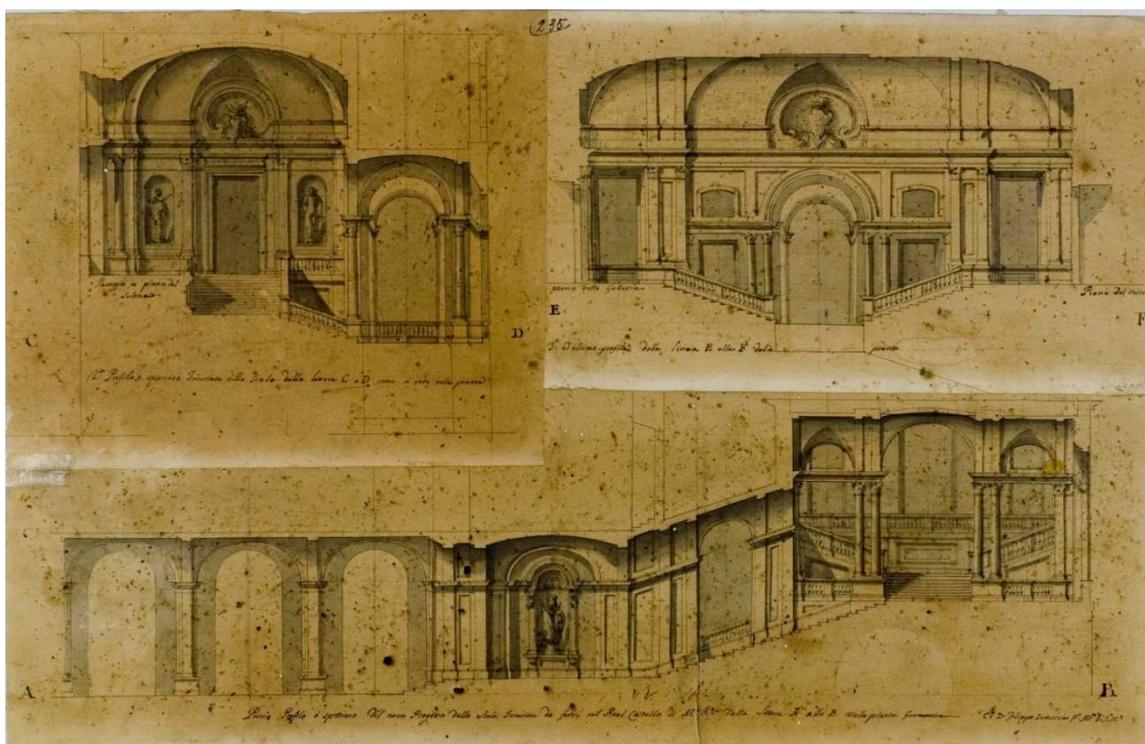


Figura IV.1: Filippo Juvarra, Sezioni diverse del primo progetto per lo scalone di Palazzo Madama a Torino, 1718 circa. Disegno a penna e inchiostro bruno, preparazione a matita, acquerello grigio; tre fogli incollati, 348×511 mm; scala grafica non indicata.
 Bologna, Biblioteca comunale dell' Archiginnasio, Varia, Disegni, cart. 1, n. 235.
 (da Guarini, Juvarra e Antonelli. *Segni e simboli per Torino*, a cura di G. Dardanello e R. Tamborrino, Milano 2008)

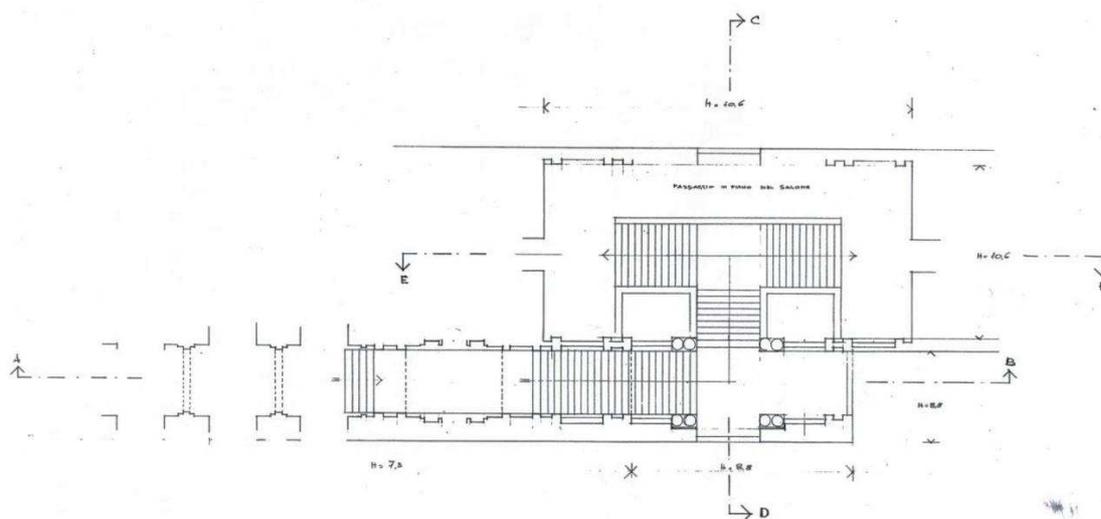


Figura IV.2: Ippolita Matilde Adamoli, Schema planimetrico del primo progetto di Juvarra per lo scalone di Palazzo Madama a Torino, dedotto sulla base dei disegni di sezione.
 (da O. Mischiati, *Tre disegni di F. Juvarra...* 1985)

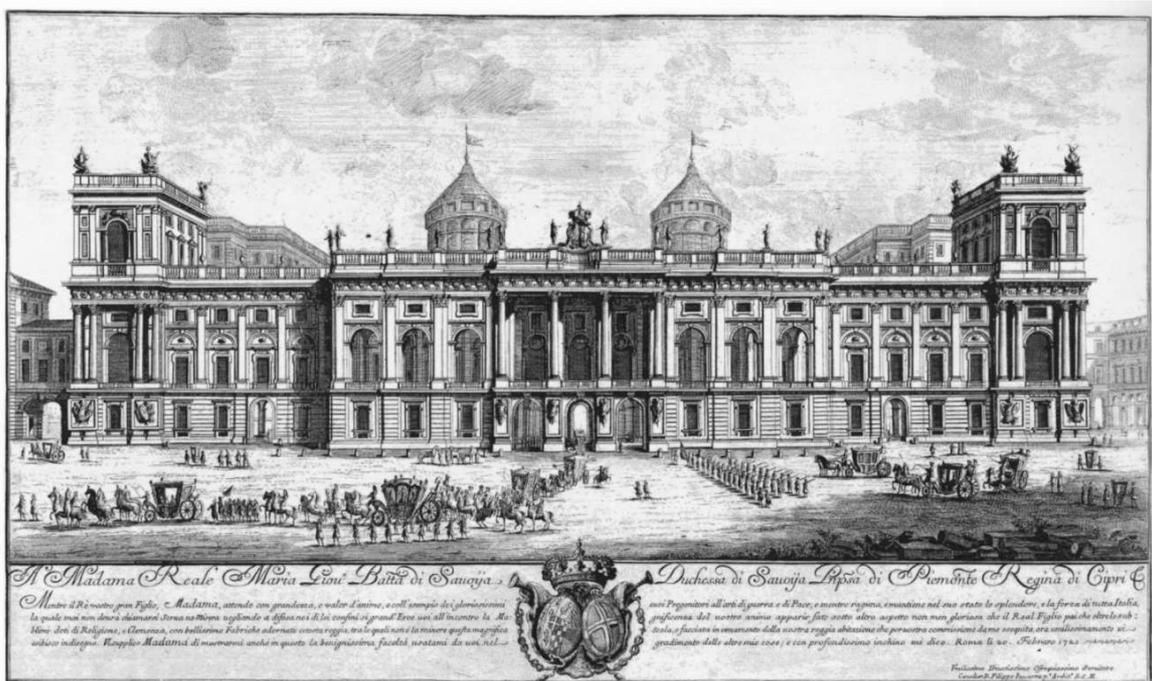


Figura IV.3: Filippo Vasconi su disegno di Filippo Juvarra, Veduta del progetto di Juvarra per la facciata di Palazzo Madama in Torino, acquaforte su rame, 1721

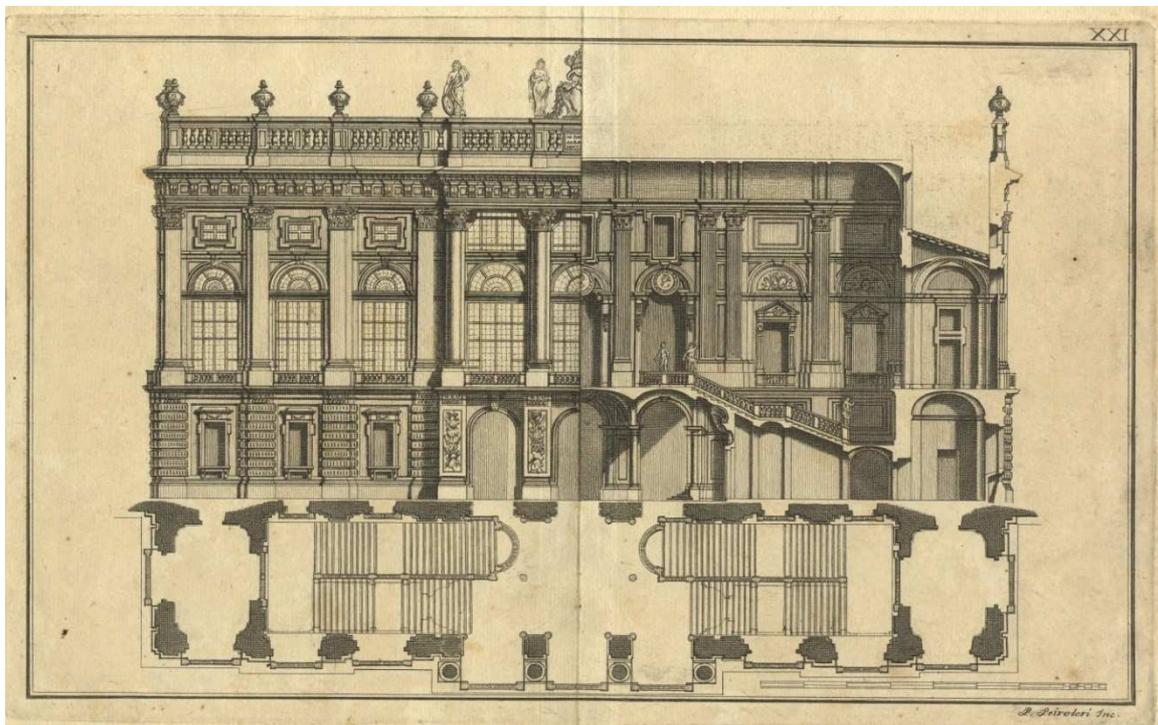


Figura IV.4: Pietro Peiroleri su disegno di Bernardo Antonio Vittone, Pianta, prospetto e sezione dello scalone e facciata di Palazzo Madama a Torino, incisione da B. A. Vittone, *Istruzioni diverse...*, Lugano 1766, tav. XXI



Figura IV.5: Veduta dello scalone del Castello del Valentino a Torino (Amedeo di Castellamonte, circa 1645-1660)

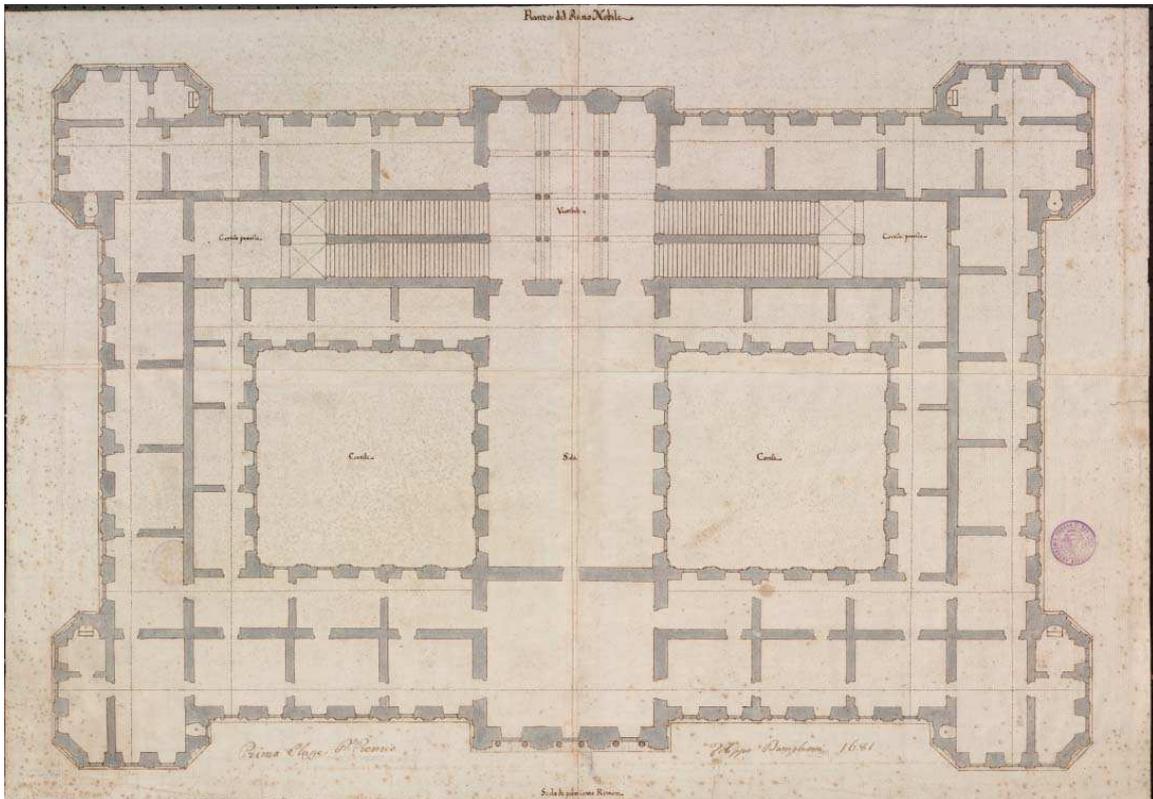
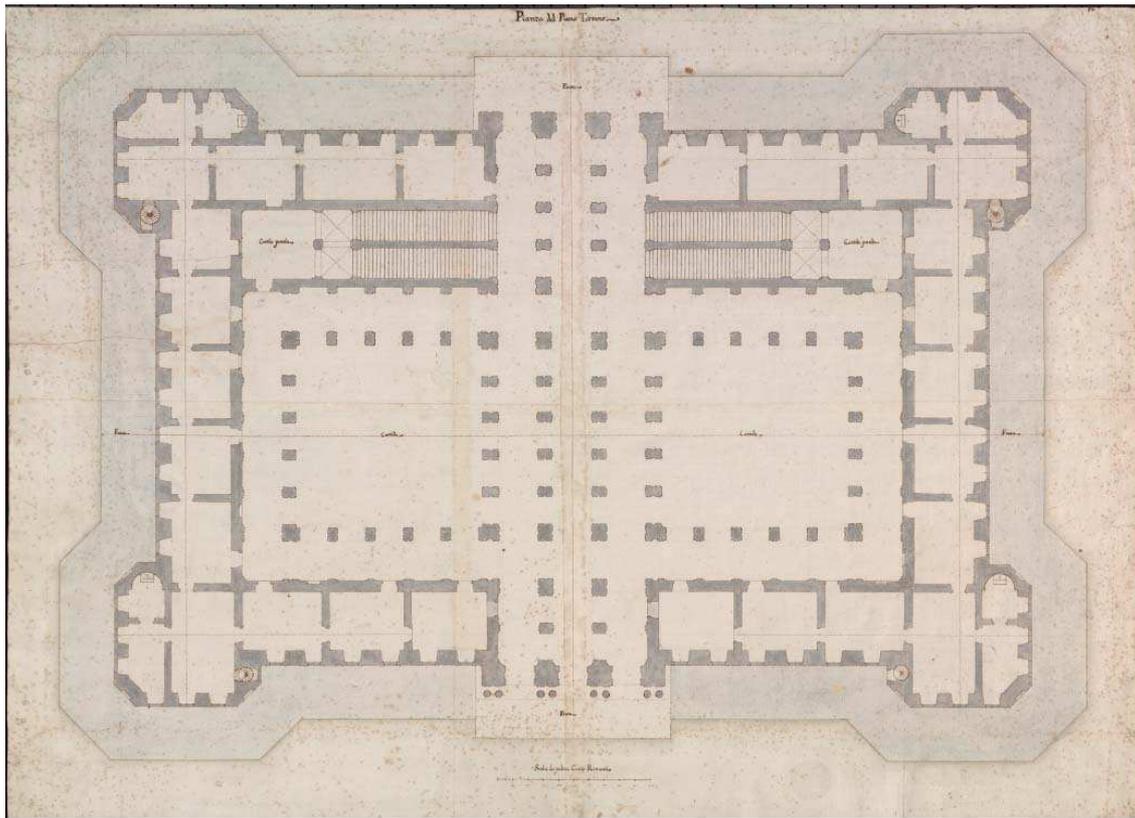


Figure IV.6-7: Filippo Barigioni, Progetto per un «grande palazzo» (Concorso accademico, prima classe), piante del piano terreno e nobile, 1692. Disegni a penna e inchiostro bruno su carta, preparazione a matita, acquerello grigio e azzurro; 675x925 e 577x825 mm; scala grafica di 100 palmi romani. Roma, Archivio storico dell'Accademia di San Luca, nn. 41-42

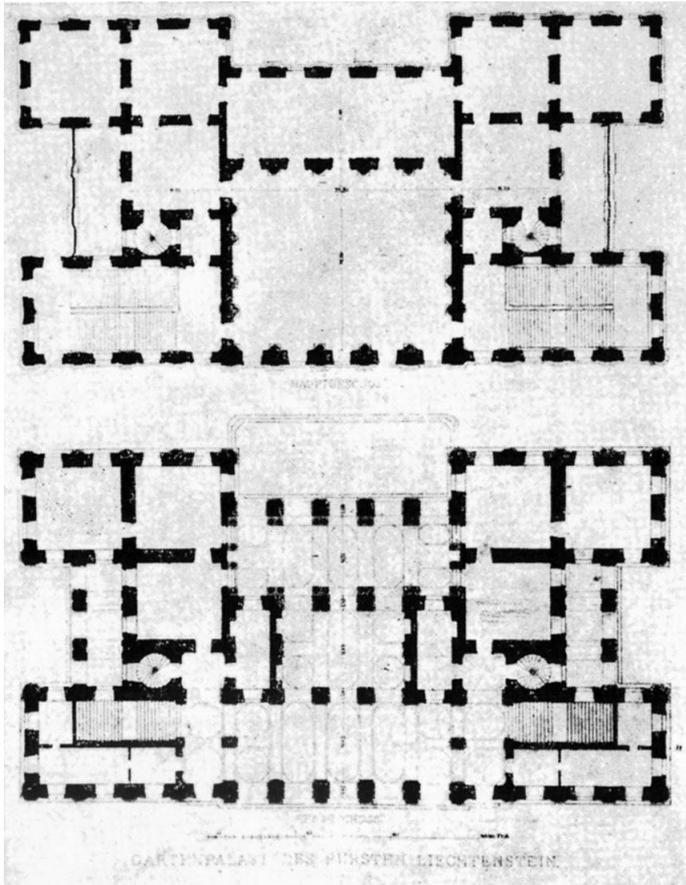


Figura IV.8: Rilievo del pianterreno e del piano nobile del *Gartenpalais* del principe di Liechtenstein a Vienna. (da G. Passavant, *Studien über Domenico Egidio Rossi...*, Karlsruhe 1967)

Figura IV.9: Pianta schematica del piano nobile del castello di Rastatt. (da H. Karner, *Architettura alla corte imperiale di Vienna...*, 2010)

Figura IV.10: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Progetto per il castello di Klessheim nei pressi di Salisburgo, pianta del pianterreno, 1700 circa. Disegno a penna e inchiostro, preparazione a matita, acquerello; scala grafica di 10 moduli. Vienna, Albertina. (da H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, Milano 1996).

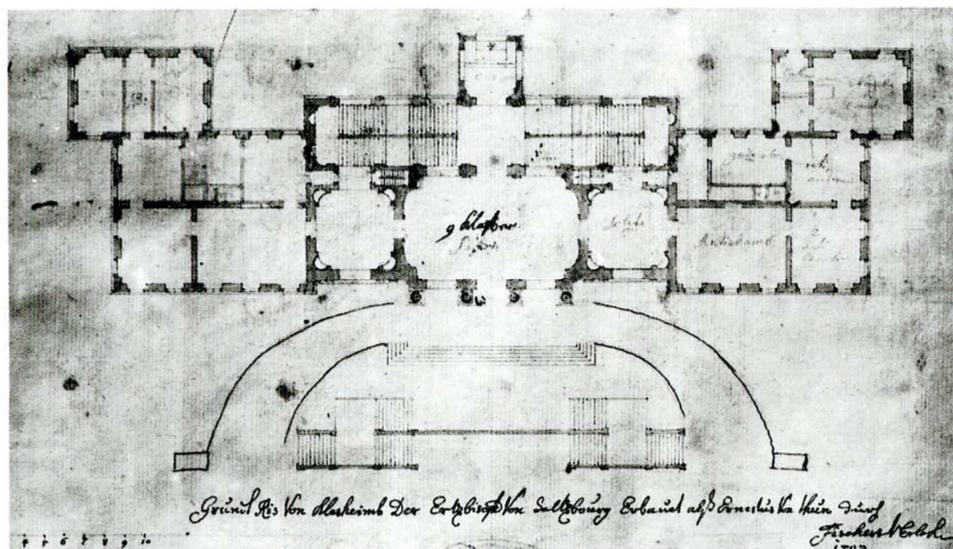
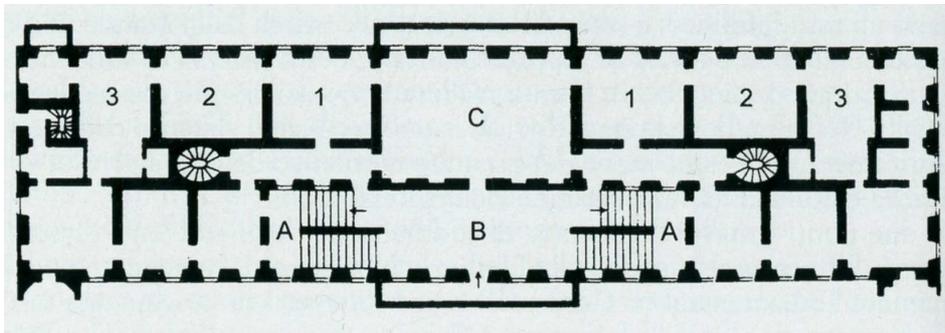


Figure IV.11-12: Vedute del doppio scalone e del vestibolo al piano nobile del castello di Rastatt (Rossi, 1699-1707)

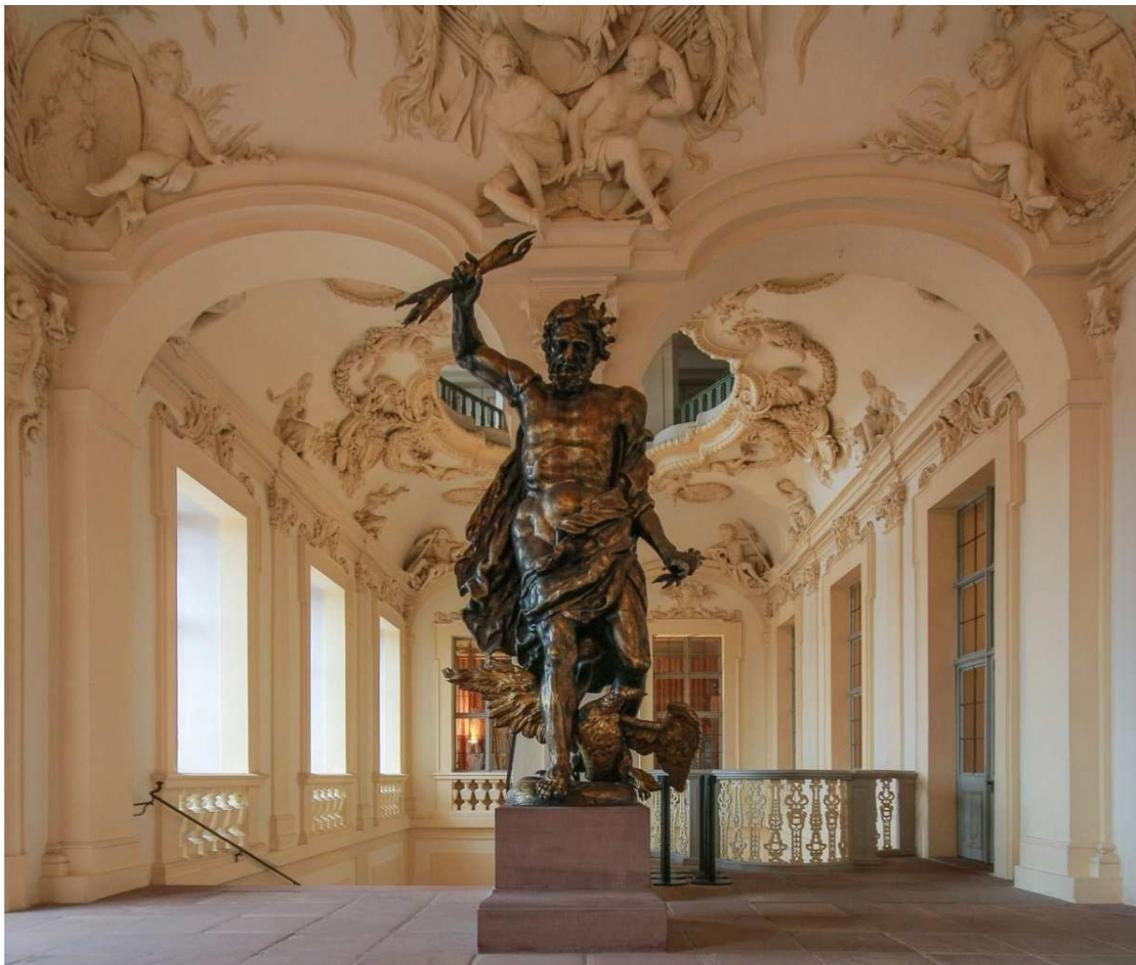




Figura IV.13: Veduta del doppio scalone del castello di Klessheim, presso Salisburgo (Fischer von Erlach, 1700-1709; ultimato nel 1732). (da H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, Milano 1996)



Figura IV.14: Veduta del doppio scalone di Palazzo Madama a Torino (Filippo Juvarra, 1718-1721)



Figura IV.15: Veduta dello scalone del palazzo reale di Napoli (Francesco Antonio Picchiatti, 1649-1652; Gaetano Genovese, 1838-1842)

5. *Juvarra e il nuovo palazzo reale di Madrid (1735).*

La «giusta, e magnifica idea che ogni uomo si forma in mente da se medesimo al solo nome di Palazzo Reale»

Nel gennaio del 1736 Juvarra moriva a Madrid lasciando incompiuto il progetto di un nuovo, grandioso, palazzo per il re di Spagna¹. Entro breve, la decisione di ricostruire sul sito del vecchio Alcázar, distrutto dal devastante incendio del 1734, avrebbe costretto il suo sostituto e allievo, Giovanni Battista Sacchetti, a ripiegare su un disegno assai meno ambizioso, molto criticato all'avvio del cantiere. In particolare, nel 1742, le obiezioni del marchese Annibale Scotti, segretario particolare e consigliere di fiducia della regina Elisabetta Farnese, indussero la corte spagnola a interpellare l'Accademia di San Luca per un arbitrato².

Il parere, formulato da tre fra gli architetti più in vista in quel momento a Roma, Ferdinando Fuga, Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli, può ritenersi una testimonianza autorevole circa l'idea di palazzo reale maturata dalla cultura accademica romana nei primi decenni del Settecento³. Nell'esaminare e discutere le obiezioni del marchese Scotti, i tre architetti lasciarono, infatti, intendere chiaramente quali fossero le caratteristiche consone a un edificio regio. Due termini in particolare ricorrono con insistenza, spesso accoppiati nel definire le qualità dell'«abitazione di un Monarca»: sono la «maestà» e il «comodo»⁴. Il concetto di maestà nelle parole degli accademici è spesso associato all'idea di magnificenza e sembra potersi misurare nella grandezza dell'edificio. Le dimensioni non sono solo ciò che differenzia una reggia da un qualsiasi palazzo nobile in termini di maestà, ma si rivelano fondamentali per il numero di funzioni e di persone da contenere, quindi anche in termini di comodità ed efficienza. Per questa ragione la principale critica che Fuga, Salvi e Vanvitelli rivolgono a Sacchetti non riguarda tanto la bontà del suo progetto, a cui pure riconoscono dei meriti, ma proprio la «quantità di sito» scelto per innalzare il palazzo, causa di «molti inevitabili difetti, i quali compariranno anche maggiori posti a confronto d'un edificio di nuova, et intera erezione e che forma oggi l'aspettativa di gran parte d'Europa; le quali verità ben conosciute dal celebre uomo D. Filippo Juvarra l'avevano fatto prudentemente risolvere a progettare di trasportarlo in altra situazione più propria»⁵.

¹ Sul progetto di Juvarra per la ricostruzione del palazzo reale di Madrid esiste una discreta bibliografia. Si segnalano in particolare: BOTTINEAU 1962; DE LA PLAZA 1975, pp. 36-39; *Filippo Juvarra* 1978; GRITELLA 1992, II, pp. 439-463; GARMS 1995; ALONSO, MAIRAL 2004; e SANCHO 2014. Utile la sintesi aggiornata di CORNAGLIA 2015, pp. 145-153.

² Sulla vicenda e sui suoi sviluppi a proposito del progetto di Sacchetti vedi SANCHO 1991a; e SANCHO 1991b. Più in generale sul palazzo reale di Madrid si rimanda alla monografia di DE LA PLAZA 1975; e a SANCHO 1995, pp. 77-98, con bibliografia precedente ed elenco completo dei disegni che riguardano la sua progettazione e costruzione.

³ AGP, *Obras de Palacio*, leg. 282. Il testo del cosiddetto «dictamen» è trascritto integralmente in SANCHO 1991b, pp. 245-248. Per un suo commento vedi invece SANCHO 1991a, pp. 160-163, in particolare.

⁴ «Maestà» è ripetuto 6 volte, «comodo» 7 volte. In un paio di occasioni a «maestà» si sostituisce «magnificenza», ma non come suo sinonimo.

⁵ Cit. in SANCHO 1991b, p. 247 (lettera P). Il giudizio dei tre accademici è rispettoso del progetto di Sacchetti, in larga parte indulgente, ma non per questo positivo. La critica generale, infatti, è severa: l'architetto ha saputo elaborare soluzioni di compromesso sul sito che disponeva, ma il palazzo resta troppo piccolo e ha poco del maestoso.

Il palazzo ideato da Juvarra possiede molte delle qualità indicate dai tre accademici per soddisfare la «giusta, e magnifica idea che ogni uomo si forma in mente da se medesimo al solo nome di Palazzo Reale»⁶. I numeri ricordati dall'abate Ponz, ammirato di fronte al modello ligneo iniziato dall'architetto nelle ultime settimane prima di morire, restituiscono l'ambizione di un progetto davvero senza eguali nel suo genere: «la facciata principale, secondo quanto risulta dalla scala del modello, si sarebbe estesa per millesettecento piedi, e così le restanti; il patio principale sarebbe stato profondo settecento piedi e largo quattrocento; ai suoi lati ci sono due altri cortili, di poco inferiori, e in più altri venti se ne contano di ottanta piedi quadrati ciascuno; il palazzo avrebbe avuto trentaquattro ingressi nelle quattro facciate, undici dei quali nella principale. L'altezza generale fino al parapetto della balaustra che corona l'intero edificio sarebbe stata di cento piedi, con il risalto, o padiglione, della facciata principale, tra i più belli, adorno di colonne libere ed esteso per circa ottocento piedi. Ancor più magnifica è la galleria che doveva affacciarsi sui giardini, decorata da trentadue colonne libere. Se si contano quante colonne si sarebbe dovuto distribuire nei cortili, nei portici, nelle facciate, nelle scale, nei saloni, nelle gallerie, nella cappella, eccetera, ci si avvicina a due mila. Il numero di statue previste è incredibile, lo scalone principale dei più comodi e magnifici; ugualmente si dica della Cappella, della Biblioteca, ecc.». Anche se la sua cultura architettonica lo induceva a tenere le distanze dallo «stile grandioso» di Juvarra, Ponz non poteva fare a meno di rammaricarsi che una tale idea non fosse stata realizzata, perché «sarebbe stato uno dei più maestosi e singolari edifici al mondo»⁷. [tav. V.1]

Nella convinzione che un palazzo reale debba «portar sempre seco un numero prodigioso di cose tutte grandi, tutte nobili, e tutte atte a servire ad un perfetto comodo, et alla possibile maestà», il numero di cortili è ritenuto essenziale prima di tutto per una distribuzione funzionale dei servizi⁸. In molte esercitazioni accademiche di primo Settecento, che hanno per tema vasti complessi destinati a contenere molteplici funzioni, come la progettazione di una «Chiesa con canonica, collegio e ospedali» (1702), di un palazzo pontificio (1703), di una «pubblica curia con i suoi annessi» (1704) o ancora di una villa principesca su di un'isola (1707), il principio della separazione delle funzioni per cortili è assunto come modello compositivo e si traduce nell'accostamento di unità architettoniche di tipo cellulare raccolte intorno a corti porticate e ordinate secondo una griglia simmetrica⁹. L'ambizioso palazzo che Juvarra immagina per il langravio di Assia-Kassel intorno al 1707 è composto secondo uno schema analogo di sviluppo assiale sul tema imposto degli otto cortili, di cui il centrale, a forma ottagonale, costituisce il perno di un complesso dalle proporzioni potenzialmente enormi¹⁰. [fig. V.1] Così negli schizzi preparatori per il nuovo palazzo reale di Madrid le idee

⁶ Cit. in SANCHO 1991b, p. 247 (lettera P).

⁷ PONZ 1776, pp. 2-3 e 100-102 (traduzione di chi scrive dal testo originale in spagnolo).

⁸ Tant'è vero che uno dei principali difetti che i tre accademici romani riconoscono nel palazzo di Sacchetti sta nell'aver un solo cortile, neppure «de' più grandi, che convenisse farli particolarmente in Palazzi Reali» (la sua misura era di poco superiore alle 22 canne romane), a causa del sito circoscritto: anche allargandolo, come suggeriscono di fare, un unico cortile «detrarrà sempre gran parte di magnificenza, e di comodo» al palazzo. Cfr. SANCHO 1991b, p. 245 (lettere B e D) e p. 247 (lettera P).

⁹ Vedi MARCONI, CIPRIANI, VALERIANI 1974, I, pp. 5-9 e figg. 63-65, 82-91, 108-121, 174-177.

¹⁰ BNT, Ris. 59.4, fol. 83: «Pianta d'un gran Palazzo fatto p. il S.^r Pr[inci]pe di Asiacassel in Germania co' l'obbligo di 8. cortili». Chiare sono le connessioni con il suo progetto vincitore al Concorso Clementino del 1705. Vedi GRITTELLA 1992, I, pp. 102-103.

di Juvarra prendono la forma di un organismo articolato su più cortili tracciato per blocchi di masse, campite a rapidi tratti di penna sul piano generale definitivo con quel suo fare peculiare già dalle prove giovanili per i concorsi annuali a Roma¹¹. Scartata l'ipotesi di un impianto poligonale radiocentrico derivato direttamente dalle esperienze accademiche, Juvarra organizza la distribuzione del palazzo intorno a quattro cortili principali grandi come piazze, ottenendo già in forma di abbozzo la soluzione definitiva: un vasto patio centrale, bari-centrico al complesso, affiancato da tre corti quadrangolari minori, di cui due laterali, allineate sull'asse mediano trasversale, e la terza sul prolungamento dell'asse longitudinale, rivolta verso i giardini che si estendono al di là di una galleria colonnata¹². [figg. V.2-4]

Come ha sottolineato Garms, Juvarra non segue nessuno dei tipi più comuni di palazzo reale: non il tradizionale impianto francese a U largamente impiegato dagli architetti sul modello di Versailles (ad esempio, per Winchester, Lunéville o Würzburg, o la stessa Venaria Reale di Garove); né il blocco classico chiuso intorno a un unico cortile, come la *Cour carrée* del Louvre, su cui avrebbe ripiegato Sacchetti; né schemi rettangolari suddivisi da ali che si incrociano su di un tracciato reticolare, come l'Escorial – forme che Juvarra pure valuta nei suoi progetti per erigere un palazzo del Conclave nei pressi di San Giovanni in Laterano (1725)¹³. In pianta il nuovo palazzo reale di Madrid si configura piuttosto come una grande croce, sviluppata in profondità lungo l'asse di simmetria centrale, apparentemente compatta, specie se percepita dall'esterno, le cui singole masse architettoniche sono aggregate su una maglia di linee ortogonali e unificate dal percorso ininterrotto delle facciate. All'interno, un circuito di gallerie porticate, sorrette da pilastri, cinge il perimetro del patio centrale e dei due collaterali, fasciando i volumi protesi verso gli spazi aperti del palazzo¹⁴. Sui lati corti della vasta corte d'onore il portico si chiude in due esedre contrapposte, secondo un'idea che l'architetto recupera direttamente dal suo pensiero per il palazzo del langravio di Assia-Kassel¹⁵. Il cortile rivolto verso i giardini, fiancheggiato da due maniche laterali e chiuso al vertice da una galleria colonnata, costituisce una vera e propria anticorte rispetto al patio centrale, dal quale è separato per mezzo di un profondo atrio porticato tra due corpi avanzanti, orientati sull'asse est-ovest, destinati nel progetto a cappella e a biblioteca di palazzo.

Juvarra dimostra l'efficienza di un'organizzazione per cortili riuscendo a concentrare al pianterreno non solo i servizi necessari allo svolgimento della vita di corte, quali cucine e guardarobe, ma l'interezza delle funzioni amministrative della monarchia spagnola, con le sue divisioni, consigli e segreterie di stato, mentre alloggia al piano superiore la famiglia reale, disponendo i rispettivi appartamenti (del re, della regina, dei principi e degli infanti) in due blocchi contrapposti, a levante e a ponente, attorno alle corti collaterali. I numerosi corti-

¹¹ Vedi nello specifico i pensieri per il Concorso Clementino del 1706 in MILLON 1984, p. 97 (nn. T060 e T066). Questa linea romana è riconosciuta da GARMS 1995 p. 156 come determinante per la genesi formale del progetto madrilenno.

¹² Cfr. AGP, Planos, 6.152-6.154. Per un'analisi competente e dettagliata degli studi preliminari di Juvarra per il palazzo reale di Madrid si rimanda a GRITELLA 1992, II, pp. 440-442; e alle osservazioni di BARBEITO 1999, pp. 10-15.

¹³ Cfr. GARMS 1995, pp. 158-159. Sui diversi progetti per il Conclave vedi GRITELLA 1992, II, pp. 67-85.

¹⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 447-448.

¹⁵ Si tratta per la verità di una forma particolarmente cara a Juvarra, studiata già nel primo schizzo di Madrid per cingere l'immensa piazza antistante il palazzo, e prima ancora nel tema del Concorso Clementino del 1706 e nei pensieri per il sagrato di San Giovanni in Laterano. Cfr. *ibidem*, p. 441.

li di servizio, circa una ventina, che l'architetto distribuisce nelle maniche del palazzo, a ridosso delle corti maggiori, hanno il principale scopo, dichiarato in legenda, di servire all'illuminazione di tutti questi ambienti¹⁶.

Negli argomenti di Fuga, Salvi e Vanvitelli il numero dei cortili non risponde solo a istanze di comodità ed efficienza, ma produce anche «meraviglia dello spettatore», in quanto moltiplica la visione di spazi aperti che la curiosità del visitatore cerca, o meglio si aspetta di trovare. Nel criticare la soluzione di un unico cortile prevista da Sacchetti, i tre architetti avvertono infatti che «l'occhio di chi vede prevenuto dalla vasta immaginazione di Palazzo Reale eretto, e destinato per principi così grandi, non soffrirà senza dispiacere di vedersi nel bel primo ingresso circoscritto, e restretto da tali confini, che privi d'ogni altro sfondo di veduta, gli toglino la speranza di passare ad altri luoghi diversamente ornati da quello, che ha presente, e soddisfare alla propria curiosità: così che riconosciuto appena l'oggetto minore della propria aspettativa, passerà facilmente al biasimo, o per lo meno all'indifferenza, invece di dar luogo alla meraviglia de' spettatori unica sorgente di quella lode universale che sempre seguitar deve le pubbliche e grandi imprese de' Monarchi»¹⁷. Le parole dei tre accademici non potevano essere più esplicite sull'importanza della manifestazione pubblica dello splendore regio come strumento di consenso politico. Il carattere di magnificenza è ricercato nella molteplicità dei luoghi che si presentano alla vista, con scorci e prospettive scenograficamente disposte attraverso portici e cortili. Parole chiave come «curiosità» e «meraviglia» dell'occhio appartengono alla poetica di matrice barocca e sono chiaramente legate al mondo esperienziale del teatro. Così, l'idea qui espressa di palazzo reale si alimenta delle tante invenzioni di scena che nel corso del Settecento trasformano gli atri, i cortili e gli interni di palazzo, tradizionalmente assunti come degni scenari delle rappresentazioni drammatiche, in ariose prospettive aperte, che bucano il fondale con angolazioni diverse, offrendo al riguardante un'infinità di scorci da esplorare con lo sguardo e con l'immaginazione. Juvarra stesso contribuisce alla costruzione di questo immaginario attraverso le scenografie che negli anni allestisce a Roma, per il cardinale Ottoboni, e più tardi a Torino per il Regio¹⁸. È verosimile che dietro le sue scelte per il nuovo palazzo reale di Madrid, come aprire varchi porticati disseminati di pilastri e colonne tra un cortile e l'altro, esista anche una ricerca consapevole degli effetti di percezione spaziale. Sotto molti aspetti, il grandioso progetto di Juvarra viene così a corrispondere al prototipo di palazzo reale che si consolida nella cultura romana di primo Settecento.

Il progetto del messinese tiene insieme due esigenze fondamentali: l'uso abitativo e l'uso amministrativo¹⁹. L'idea di riunire in un unico complesso entrambe le funzioni è un retaggio della monarchia spagnola fin dai tempi dell'Escorial di Filippo II, che la dinastia borbonica

¹⁶ «Patios Ynteriores que iluminan todos los Alojamientos del Palacio». Cfr. la legenda al n. 8 della pianta del pianterreno AGP, Planos, 6.500, leggibile più chiaramente sulla sua copia più tarda AGP, Planos, 101. Dodici di questi cortili di servizio sono allineati a gruppi di tre lungo i lati nord e sud delle due corti collaterali, dette anche «de Oficios», separati da avancorpi quadrangolari destinati a ospitare le cucine degli appartamenti superiori e alcuni magazzini. Altri quattro cortili di forma irregolare sono invece aperti agli angoli del patio centrale, tra i fabbricati e l'esedra porticata. Altri ancora, infine, di dimensioni inferiori, servono da disimpegno ad alcune scale di servizio nelle maniche che fiancheggiano il cosiddetto «Patio de los Consejos», verso i giardini.

¹⁷ Cit. in SANCHO 1991b, pp. 247-248 (lettera P).

¹⁸ Vedi VIALE FERRERO 1970.

¹⁹ Vedi in proposito le analisi di GRITELLA 1992, II, p. 447-453; e SANCHO 2014.

assume, dapprima a Versailles, quindi con maggiore coerenza a Madrid e, più avanti, a Caserta²⁰. La pianta concepita da Juarra per il pianterreno assolve a un programma così specifico e così ben congeniato nella sua completezza da presupporre un'approfondita conoscenza della complessa macchina statale spagnola, quale l'architetto difficilmente avrebbe potuto formarsi da solo nei pochi mesi trascorsi dal suo arrivo. È probabile che sia stato assistito da un burocrate esperto, forse lo stesso responsabile delle trattative che l'avevano portato a Madrid: José Patiño (1666-1736), primo ministro di Filippo V e diretto interlocutore di Juarra durante il suo soggiorno²¹.

Al livello terreno sono destinati tutti i principali organi ministeriali dello stato; il resto del piano, meno della metà, è riservato agli uffici di bocca della famiglia reale e ai servizi domestici elencati in legenda, mentre tutte le altre dipendenze della Casa Reale, di cui non si fa cenno in pianta (a cominciare dall'ufficio del primo maggiordomo di corte, le cavallerizze, i quartieri militari, ecc.) avrebbero evidentemente trovato sistemazione al di fuori del palazzo, come a Versailles, in una serie di fabbricati eretti nelle immediate vicinanze, di cui resta solo un'idea approssimativa negli schizzi preliminari, di seguito rielaborata da Sacchetti per il suo progetto²². Originale, quanto insolita, la scelta di collocare la cappella reale in una posizione periferica del palazzo, sul lato posteriore del patio d'onore, accoppiandola per simmetria alla biblioteca palatina (i cui ambienti al pian terreno sono occupati dalla Tesoreria generale), entrambe emergenti come identici volumi a pianta centrale con cupola ai lati opposti del portico che immette nel cosiddetto «Patio de los Consejos», verso i giardini²³. Non manca nel progetto per il nuovo palazzo reale anche una sala per gli spettacoli di corte, che Juarra pensa di allestire all'interno della manica che delimita verso ovest la gran corte d'onore, mentre sul lato opposto progetta uno scalone monumentale per salire agli appartamenti dei reali. [fig. V.5]

Diversamente dal pianterreno, la lettura del piano nobile, destinato a ospitare la famiglia reale, è complicata dall'esistenza di sole piante, prive di legenda, risalenti a una fase tarda, verosimilmente più interessata a fare del progetto ineseguito di Juarra un oggetto di propaganda per celebrare la salita al trono del nuovo re di Spagna (nel 1759), Carlo III di Borbone, ricavandone delle incisioni²⁴. [fig. V.9] Queste piante, infatti, di cui esiste anche il se-

²⁰ Cfr. GARMS 1995, p. 156.

²¹ Come suggerisce SANCHO 2014, pp. 281-282. Il programma è illustrato nel dettaglio dalla legenda che commenta la pianta del livello terreno AGP, Planos, 6.500, leggibile con maggiore chiarezza, dato lo stato di conservazione del disegno, nella sua copia AGP 101. Il contenuto è comunque trascritto in ALONSO, MAIRAL 2004, pp. 19-20.

²² Cfr. SANCHO 2014, pp. 281-284.

²³ Vedi in merito le osservazioni di GRITELLA 1992, II, pp. 456-458; GARMS 1995, p. 161; BARBEITO 1999, pp. 20-22; e SANCHO 2014, pp. 280-281.

²⁴ Carlo III commissionò l'opera a Francesco Sabatini, come ricorda lo stesso architetto in una nota nella quale chiedeva di poter aumentare il numero dei suoi collaboratori allo scopo, tra le altre cose, di «mettere in pulito tutti li disegni del famoso modello del Real Palazzo del Celebre Don Filippo Juarra, di cui ha già il supplicante cavato dal modello medesimo tutti li disegni in bozzetto, cioè Piante, elevazioni profili secondo ordinò la Maestà Vostra per farlo incidere e metterlo alle stampe». AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1.305, exp. 12; citato da ALONSO, MAIRAL 2004, p. 23, nota 14. Nel 1764 lo raggiunsero da Napoli il cognato Francesco Vanvitelli e Marcello Fontón, al quale sembra fu dato l'incarico dei disegni. L'iniziativa, analoga a quanto eseguito per il palazzo reale di Caserta, restò tuttavia senza esiti. Cfr. *Exposición* 1935, pp. 35-36, cat. 5-10; e BLASCO ESQUIVIAS 1995b, pp. 420-423, cat. 139-144.

condo piano, non solo non si possono considerare definitive, ma restituiscono l'immagine di un modello astratto di palazzo dominato da una simmetria esatta che ne pareggia le opposte metà, riducendo, senza distinzioni, la divisione interna degli appartamenti al piano nobile, reali e principeschi, a una muta sequenza speculare. In questo modo, però, vengono cancellate alcune peculiarità che invece risaltano nel confronto del pianterreno con i disegni in alzato (sezioni e prospetti) da mettere in relazione al modello perduto, l'unica fonte attendibile per risalire alle intenzioni dell'architetto²⁵. Simili discrepanze possono essere l'indizio che Juvarra, complice la morte improvvisa, non sia mai arrivato a una completa definizione della distribuzione del piano principale²⁶; ma l'identificazione degli ambienti di rappresentanza dimostra che almeno i punti fondamentali li aveva chiariti. Così non ci sono dubbi che gli appartamenti dei reali fossero ubicati nei padiglioni angolari e nelle maniche di palazzo rivolte a oriente, mentre quelli dei principi e degli infanti nel blocco opposto verso occidente, distribuiti intorno alle rispettive corti (la conferma viene anche dalla posizione delle cucine al livello terreno) e dotati, ciascuno, di ingressi e scale riservate²⁷.

Come era consuetudine, gli alloggi del re e della regina erano distinti: Juvarra li distribuisce in perfetta simmetria tra la manica rivolta a nord, dove installa la regina, e la manica meridionale, dove sistema l'appartamento del re. Il loro carattere doppio sarebbe servito, secondo Sancho, anche a uno scopo più pratico, e cioè a un'alternanza stagionale, negli stessi anni documentata ad esempio ad Aranjuez: le camere della regina esposte a nord avrebbero

²⁵ L'esistenza di serie diverse di piante e alzati, eseguite in tempi successivi e per scopi diversi, che mostrano alcune innegabili discordanze nel comune impianto di palazzo, ha indotto gli studiosi a interrogarsi molto su quale versione restituisca con fedeltà maggiore il progetto definitivo di Juvarra. Vedi in particolare: GRITELLA 1992, II, pp. 443-447; e BLASCO ESQUIVIAS 1995b, pp. 420-424, cat. 139-146. Nuove evidenze documentarie emerse approfondendo le vicissitudini del modello ligneo ordinato da Juvarra sul finire del 1735, fino alla sua dispersione agli inizi del Novecento, insieme al ritrovamento di nuovi disegni nei fondi cartografici dell'Archivo General de Palacio di Madrid, consentono ora di operare una più chiara distinzione, per cui le tavole che rappresentano, come nel modello perduto, un palazzo con padiglioni angolari aggettanti in facciata possono ritenersi delineate sotto la direzione dello stesso Juvarra, o, per la maggior parte, poco dopo la sua morte, agli ordini di José Pérez, incaricato di portare a termine la costruzione del modello (1736-1739). Si tratta della pianta del livello terreno, delle sezioni e degli alzati AGP, Planos, 6.500-6.505, insieme ai loro duplicati conservati in BNE, Dib. 14/53/1-4, questi ultimi attribuiti per tradizione allo stesso Pérez. Cfr. ALONSO, MAIRAL 2004; e MAIRAL 2012; in attesa di SANCHO c.s. Appartiene alla cosiddetta "serie A" anche una copia più tarda della pianta del piano terreno comprensiva di legenda a firma di Alfonso Rodríguez (AGP, Planos, 101) e un interessante disegno del Gabinetto Comunale delle Stampe del Museo di Roma (MR/16903), assegnato a Francesco Sabatini (post 1759), identificato da GARMS 1974, p. 121, schedato e riprodotto in *Architettura del Settecento a Roma* 1991, pp. 31-32; e BLASCO ESQUIVIAS 1998, pp. 249-251, cat. 95. Gli esemplari che, al contrario, restituiscono un risalto assai meno pronunciato nei profili esterni del palazzo e una perfetta simmetria nella distribuzione degli spazi interni tra la metà ovest e la metà est della pianta sono frutto di operazioni di ridisegno risalenti al regno di Carlo III (dal 1759), contestualmente al progetto di stampa. Generalmente attribuiti a Marcello Fontón, questi disegni, identificati come "serie B", sono tutti conservati con le loro copie in AGP, Planos, 75, 76, 79, 80, 81, 93, 94, 2.202, 2.203, 2.204 e 2.205. Vedi SANCHO 1995, p. 93. Presso la Biblioteca Marciana di Venezia esistono, infine, altri due disegni che si riferiscono al progetto di Juvarra, raccolti nell'album dell'architetto padovano Gian Battista Novello, attivo a Madrid negli anni trenta-quaranta del Settecento nel cantiere del nuovo palazzo reale alle dipendenze di Sacchetti (cod. It.IV.267 = 5076): si tratta di una copia del prospetto della facciata principale (tav. XVI, firmata e data 1747) e di uno stralcio della pianta del livello terreno (tav. XV), con non poche, problematiche, varianti e qualche indecisione. Sulla raccolta di Novello vedi OLIVATO 1974; e ZAGGIA 2013.

²⁶ Cfr. SANCHO 2014, p. 284.

²⁷ Sulla distribuzione del piano nobile del progetto di Juvarra vedi SANCHO 2014, pp. 274-281, il quale compie un deciso passo in avanti nella comprensione del funzionamento della complessa fabbrica progettata da Juvarra.

potuto così servire in estate, quelle del re, sul lato opposto, in inverno²⁸. Nel mezzo della manica di ponente, i due appartamenti si ricongiungono in un salone centrale identificato nella sezione trasversale come «Salon de Audiencia en el Apartam[en]to de los Reyes». Il disegno mostra lo spaccato di un ambiente voltato più alto e dilatato della stanza che gli sta alle spalle e che comunica con il loggiato del cortile. Questo salone, più lungo che largo, copre verosimilmente l'intera estensione della galleria del guarda-mobili al pianterreno, con due ingressi opposti decorati da importanti fastigi; prende luce dai finestroni di facciata e da altre finestre aperte sotto il cornicione principale, mentre nel mezzo della parete orientale è ricavata una rientranza per quello che sembra un seggio su di una predella²⁹. [fig. V.6]

Nelle pubbliche udienze Filippo V aveva mantenuto sostanzialmente invariata la «antigua practica» ereditata dagli Asburgo, che prevedeva l'arrivo a palazzo dell'ambasciatore, a cavallo, percorrendo «las calles màs publicas» della città con il suo seguito, e l'incontro nell'atrio con gli ufficiali della Real Casa, incaricati di condurlo in udienza dal re; due file schierate di alabardieri formavano un cordone sul «tranzito de la escalera» e il primo gradino dello scalone rappresentava una barriera oltre la quale non era concesso di andare alla scorta dell'ambasciatore, che doveva attendere il suo ritorno nel patio³⁰. Alla carrozza dell'ambasciatore non era neppure permesso di transitare nell'atrio, dopo che Filippo V, riscontrato l'abuso, l'aveva formalmente proibito. Il memoriale di un ministro danese incluso nel *Cérémonial diplomatique des cours de l'Europe* (Amsterdam 1739) restituisce con efficace sintesi lo svolgimento del rituale d'udienza: «le jour de l'Audience publique, on evoie à l'Hôtel de l'Ambassadeur le Carosse du Roi, un des plus beaux chevaux des Ecuries de la Cour pour l'Ambassadeur, & plusieurs autres pour ses Officiers. Les Gentils-Hommes & les Domestiques des autres Ambassadeurs & Residents sont en attendant arrivez à la porte de son Hotel; l'Ambassadeur étant monté à cheval, ses Domestiques & ceux des autres Ministres publics commencent la marche 2. à 2., étant suivis par l'Ambassadeur, qui marche entre le Maréchal de la Cour & l'Introducteur. Après vient le Carosse du Roi, & ensuite celui de l'Ambassadeur. Entant arrivés au Palais, ils entrent droit dans la Cour, & l'Ambassadeur descend de son Cheval sous le Portail. Tous ses Gentils-Hommes, jusqu'au Maréchal de la Cour, & au Conducteur précèdent l'Ambassadeur, & après avoir monté l'Escalier, ils passent trois Anti-Chambres au milieu des Gardes du Corps. Dans la quatrième appartement l'Ambassadeur rencontre le Roi debout, environné de tous les Grands & les Ministres d'Etat»³¹. Lo stesso percorso compivano i cardinali che si recavano per la prima volta in

²⁸ Secondo SANCHO 2014, pp. 275-276, la distinzione tra gli appartamenti del re e della regina, come ad Aranjuez o alla Granja negli stessi anni, è una pura formalità, dal momento che il re di fatto viveva presso la regina, come è già ben noto per l'Alcázar. Juarra introduceva un'importante novità nelle abitudini della corte di Spagna allestendo entrambi al piano nobile gli appartamenti estivo e invernale, essendo questo ultimo tradizionalmente collocato nel piano basso delle residenze di corte spagnole.

²⁹ Cfr. AGP, Planos, 6.503. La sala è segnalata con le lettere «AB». Cfr. anche lo spaccato identico, ma al rovescio, della BNE, Dib./14/53/2.

³⁰ Cfr. il *Reglamento del ceremonial* stilato per ordine di Filippo V nel 1717, pubblicato integralmente nel *Cérémonial* 1739, pp. 328-332.

³¹ *Relation d'un Ministre de Dannemark, sur la Reception des Ambassadeurs, Envoyez, Residents, à la Cour d'Espagne*, in *Cérémonial* 1739, p. 354. Nel 1725 l'ambasciatore veneziano fu ricevuto e riverito dal capitano degli alabardieri «au pié de l'Escalier du Palais» e dal capitano delle guardie all'ingresso nel salone. Lo stesso trattamento fu riservato agli Olandesi nel 1728. I due ambasciatori attesero la chiamata dal Segretario di Gabinetto nell'anticamera attigua alla camera di udienza. Terminato il ricevimento dal re, furono condotti nell'appartamento dalla regina per avere udienza da lei. I rappresentanti della Repubblica di Venezia e delle

visita del sovrano: «El Cardenal [...] viene à Palacio, acompañado de algunos Cavalleros de su sequito, y Familia, y apease en el Zaguán grande, sube por la Escalera principal, passa por el Cuerpo de Guarda, donde estan los Soldados en pié, y nõ toman las Armas. Los Portereros abren las Puertas de Sala y Saleta, y los Ugieres la de la Antecamera, y sequela assi, hasta que buelve à salir. Entra por la Antecamarilla, à la Camera, y à qui llegan solo los que tienen entrada»³². La dimensione spaziale descritta nelle pratiche di ricevimento alla corte di Filippo V appartiene al vecchio Alcázar di Madrid, alla fisicità dei cui luoghi lo stesso regolamento fa preciso riferimento³³.

La lettura del percorso cerimoniale nel progetto di Juvarra non è di altrettanto immediata comprensione. Qualche critico ha persino messo in dubbio che l'architetto messinese avesse realmente tenuto conto delle esigenze di etichetta nella distribuzione del palazzo³⁴. La sua morte improvvisa deve aver lasciato qualche punto indefinito all'interpretazione della squadra di disegnatori incaricata di restituire in pulito le idee progettuali e alcune incongruenze che si riscontrano nel confronto tra piante e sezioni potrebbero esserne la spia; ciononostante l'ipotesi di uno Juvarra poco curante delle regole di rappresentanza della corte spagnola onestamente non convince, specie se si considera l'alto grado di efficienza raggiunto nell'organizzazione del pianterreno. Se mai, l'architetto messinese seppe reinterpretare il percorso cerimoniale tradizionale per renderlo funzionale all'enorme e complessa fabbrica che stava allestendo.

Nel palazzo progettato da Juvarra si accede per i cinque fornicci aperti sull'asse mediano del fronte meridionale, transitando sotto un portico sorretto da una fitta sequenza di pilastri, che introduce nella grande piazza centrale. La dislocazione delle scale principali dentro la corte, in maniche laterali, anziché in facciata, separate in questo modo dall'atrio di ingresso, è una scelta congeniale all'articolata distribuzione degli appartamenti della famiglia reale su due blocchi contrapposti, che richiedono ingressi distinti³⁵. Ciascun appartamento possiede, infatti, una scala riservata, a cui Juvarra conferisce aspetto e dimensioni commisurate al grado di importanza: lo scalone dei Reali, a doppie rampe contrapposte, assume proporzioni monumentali mai raggiunte nella tradizione delle scale interne, con una lunghezza complessiva di 84 metri, che sfrutta l'intera estensione della manica che lo contiene, sul lato occidentale del patio d'onore; lo scalone dei Principi della corona, di tipo imperiale, nella piena tradizione spagnola, come quello dell'Escorial, con una rampa centrale e due parallele, occupa appena un quarto della superficie totale della manica opposta; infine la scala che serve gli appartamenti dei Principi Infanti, collocata alle spalle del teatro, ha misure ancora inferiori e una struttura più semplice di tre rampe a giorno.

Province Unite, in quanto repubbliche sovrane, godevano degli stessi privilegi degli ambasciatori delle teste coronate. Cfr. *ibidem*, p. 361.

³² *Ibidem*, p. 306.

³³ Cfr. le piante dell'Alcázar pubblicate e analizzate da HELWIG KONNERTH 1989; e SANCHO 1994.

³⁴ Cfr. BARBEITO 1999, in particolare pp. 15-22. L'analisi di Barbeito è opinabile, dal momento che si fonda sulle tavole della serie Fontón, ritenute la restituzione più fedele del progetto definitivo di Juvarra, con un giudizio spesso critico sulla funzionalità delle scelte del messinese rispetto agli usi di corte.

³⁵ Come fanno notare COUSINS 1992, p. 630, e GARMS 1995, p. 159, anche a Versailles lo scalone cerimoniale è posizionato lateralmente in un'ala della corte d'onore.

Nel progettare lo scalone dei Reali di Madrid Juvarra realizza una delle sue creazioni più spettacolari e originali³⁶. La scala si dispiega con un doppio sistema di rampe simmetriche all'interno di una gigantesca aula ricavata tra le due corti: si tratta di un'immensa navata, lunga undici assi, che si innalza per due piani senza impedimenti, coperta da un'unica volta a padiglione intersecata da ventotto lunette. Grandi oculi in corrispondenza di ciascuna lunetta illuminano l'interno dall'alto, mentre i fianchi sono aperti dalle arcate dei portici e delle gallerie soprastanti, con la possibilità di affacciarsi dalle logge. Le pareti interne sono scandite da un ordine gigante di paraste ioniche composite, raddoppiate in corrispondenza dei pilastri che inquadrano le tre arcate dell'ingresso mediano, nel punto in cui si dipartono le scale. Queste raggiungono in entrambi i sensi un primo ripiano sopraelevato, verso cui confluiscono due rami trasversali per gli accessi dai cortili. Dal ripiano prende le mosse un unico tratto di scala che termina al livello ammezzato in un secondo pianerottolo, sul quale sbarcano dalla direzione opposta due rampe parallele, che ascendono dal pianterreno affiancando la branca centrale che monta fino al piano nobile. L'intera struttura è supportata da un sistema di robusti pilastri isolati su cui si impostano coppie di colonne libere allestite all'interno di due trombe simmetriche inserite tra il volume dell'invaso principale e i due vestiboli che introducono nei rispettivi appartamenti; la copertura inclinata è pensata per non togliere luce ai finestroni dell'aula adiacente³⁷. Come mostra il disegno in sezione, le rampe a forbice discendenti nelle retrovie dei portici non sarebbero state visibili a chi avesse affrontato l'ascesa frontalmente, dal centro dell'aula, con l'apparenza di un'unica scala rettilinea lunghissima, sospesa a mezzaria nel mezzo di uno spazio dilatato e luminosissimo. [figg. V.10-11]

Lo scalone disegnato da Juvarra soddisfa in questo modo due massime generali indicate qualche anno dopo nella critica a Sacchetti, e cioè che le scale principali di un palazzo (specie se si tratta della residenza di un re) devono essere esposte «alla veduta nel primo ingresso più che sia possibile» e avere «pochi giri, per servir ad un maestoso decoro et alla facilità del salire». Secondo l'autorevole parere di Fuga, Salvi e Vanvitelli, la disposizione ideale di una scala è quella che la rende immediatamente visibile agli occhi di chi accede nell'atrio; ancor più se le rampe che la compongono sono distese in asse, senza compiere svolte, cioè «giri», com'è lo scalone di Juvarra, poiché l'apparire della scala nella sua intera estensione gratifica lo sguardo e imprime il giusto carattere di maestà, «necessaria in simil parti della fabbrica»³⁸. Già nel progetto per il palazzo reale di Messina, Juvarra era stato tentato dall'idea di lunghe rampe rettilinee contrapposte da costruirsi nel padiglione rivolto verso giardini, salvo poi rinunciarvi per l'oggettiva difficoltà di illuminarle. Scale di questo tipo, in simili proporzioni monumentali, vengono premiate al Concorso Clementino del 1708, nell'anno di ingresso di Juvarra all'Accademia di San Luca, a proposito del tema di un palazzo ad uso di accademia del disegno: il progetto vincitore di Pierre de Villeneuve proponeva, infatti, un'imponente scala a rampe rettilinee simmetriche, sviluppate ai lati dell'atrio d'ingresso sino al piano nobile a occupare quasi per intero il corpo della facciata principa-

³⁶ Lo scalone del palazzo reale di Madrid è stato analizzato e descritto in particolare da COUSINS 1992, pp. 630-631; e GRITELLA 1992, II, pp. 453-456.

³⁷ Cfr. GRITELLA 1992, II, pp. 453-455. Da notare che l'ingombro di questa porzione di scala è equivalente allo scalone dei Principi nella manica opposta, di cui Juvarra ribalta lo schema di ascesa.

³⁸ Cit. in SANCHO 1991b, p. 246 (lettera E).

le³⁹. La critica ha già suggerito la possibilità che Juvarra ne sia stato ispirato, in particolare nella scelta di collocare coppie di colonne ioniche sui fianchi delle rampe⁴⁰. D'altra parte, lo stesso progetto presenta un'altra affinità nella cortina di logge che avvolge tra due braccia concave il cortile interno ricavando nelle porzioni d'angolo piccole corti «pensili», come nel grande patio del palazzo di Madrid. [fig. V.12; e tav. V.2]

Nell'uno e nell'altro progetto, l'idea di una scala diritta colonnata ha un'origine comune nella Scala Regia di Bernini (1663-1666), rinomato modello di sapienza compositiva, dove, oltre a conferire carattere di nobiltà, l'ornamento delle colonne disposte in degradazione prospettica è usato per mascherare il restringimento del vano, imposto dall'irregolarità di un sito ristretto⁴¹. [tav. V.2] Il riferimento a Bernini è evocato dagli stessi contemporanei: in particolare, dal marchese Scotti, che, a quasi dieci anni dalla scomparsa di Juvarra, discutendo le proposte di Sacchetti, si richiama allo scalone disegnato dal compianto abate accostandolo per grandiosità di concetto al precedente dei Palazzi Vaticani⁴². A confronto, Juvarra dispone di luce e spazio sufficienti per prolungare senza artifici l'estensione delle rampe sull'asse longitudinale, mentre le colonne alleggeriscono con il loro slancio la struttura portante, sorreggendo una sequenza di volte rampanti pausata da un catino emisferico in corrispondenza del ripiano intermedio. Lo sbarco delle rampe avviene in due vestiboli simmetrici, sviluppati in altezza e di dimensioni uguali, il cui trattamento formale, con lesene appaiate alle pareti ai lati di una nicchia, risponde per analogia al sistema costruttivo dei vani che ospitano i rampanti superiori dello scalone⁴³.

La scala di Madrid ha caratteristiche tali da renderla unica nel suo genere, per cui è difficile stabilire termini di paragone adeguati⁴⁴. Tale unicità resta esemplare, specialmente in Spagna, dove lo scalone di Juvarra è guardato con ammirazione ancora negli anni Settanta del Settecento, quando è oggetto dell'esercitazione di un allievo dell'Accademia di San Fernando, Ignacio Haan, che ne isola in grande la pianta e la sezione longitudinale⁴⁵. [fig. V.10] Ventura Rodríguez, architetto di talento coinvolto nelle prime fasi del progetto di ricostruzione del palazzo reale di Madrid, in principio come disegnatore al servizio di Juvarra, poi come collaboratore e direttore dei lavori insieme a Sacchetti, s'ispira all'idea del messinese per trarne una serie esaltante di varianti, spingendosi a immaginare anche soluzioni fini a se stesse, come la fusione di due scaloni imperiali affrontati nel mezzo della grande navata progettata da Juvarra⁴⁶. [tav. V.2] A colpire l'immaginazione degli architetti spagnoli è, in

³⁹ ASL 189-193. Vedi MARCONI, CIPRIANI, VALERIANI 1974, I, p. 9 e figg. 189-193; e CHALLINGSWORTH 1981.

⁴⁰ Cfr. COUSINS 1992, pp. 630-631; e GARMS 1995, p. 161.

⁴¹ La Scala Regia vaticana è incisa e descritta da FONTANA 1694, pp. 235-239, per cui vedi MARDER 1997, in particolare pp. 130-164; e MARDER 2003. D'AVILER 1720, p. 177 la indica come esemplare del tipo di scala «à perystile droit en perspective», e VITTONI 1766, p. 153, tav. XX, la include nel suo repertorio di modelli.

⁴² Cfr. SANCHO 1991b, pp. 215-216.

⁴³ Cfr. GRITTELLA 1992, II, p. 456.

⁴⁴ GARMS 1995, p. 159 suggerisce, ad esempio, un accostamento con il monumentale scalone rettilineo (11 assi di estensione) costruito dal 1730 nell'abbazia austriaca di Klosterneuburg, pari solo per ambizione al progetto di Juvarra, in quanto «è poco probabile che questo progetto fosse conosciuto a Madrid o a Torino», senza contare che l'idea del messinese è strutturalmente più articolata. Illustrazioni in MAHL 1965, figg. 27, 28 e 36.

⁴⁵ BNE, Dib/15/86/5. Vedi D. Rodríguez, in *Dibujos de arquitectura* 2009, pp. 109-110, cat. 79.

⁴⁶ BNE, Dib/14/25/11. Gli altri studi sono conservati nel medesimo fondo: Dib/14/6/2; Dib/14/6/3; e Dib/14/25/10. Su questi disegni e sulla traiettoria artistica di Ventura Rodríguez si rimanda a REESE 1976; *El Ar-*

particolare, la dilatazione dello spazio in cui si sviluppano le rampe. Intorno al 1745, infatti, quando la proposta di Sacchetti per la scala principale del nuovo palazzo origina un animato dibattito che vede coinvolti nuovamente Salvi, Fuga e Vanvitelli, sia Pérez che Arredondo suggeriscono di eliminare il salone posto sopra l'atrio d'ingresso tra i due scaloni contrapposti, evocando la soluzione di Juvarra di un'unica gabbia, di cui esaltano l'impressionante, grandiosa capacità, «sin embarazo alguno a la vista para dominarla toda»⁴⁷.

La spettacolarità dello scalone di Juvarra sarebbe stata all'altezza dei momenti più solenni previsti dall'etichetta spagnola, servendo non solo per accogliere le ambasciate, ma in tutte le occasioni di cerimonia, come le uscite pubbliche dei reali, che comportavano la mobilitazione dell'intero personale di palazzo per accompagnare, sotto lo sguardo vigile della guardia spagnola e alemanna, la discesa e la salita del re e della regina, preceduti e attornati da una folta processione di dame, maggiordomi e gentiluomini di corte⁴⁸. Analogamente, lo sdoppiamento in rampanti simmetrici è una scelta funzionale che conferma la lettura distributiva del piano nobile, impostato secondo una doppia articolazione degli alloggi del re e della regina in ali contrapposte del palazzo: per tali ragioni le rampe non si ricongiungono, come a Palazzo Madama o a Rivoli, in un unico pianerottolo davanti a un salone condiviso da entrambi gli appartamenti, ma approdano in due opposti vestiboli⁴⁹. Di qui si accede, nell'una e nell'altra direzione, sul taglio della sezione GH, in ampi saloni, alti quanto la manica del palazzo e riccamente decorati nelle cornici delle porte e sulle volte. Entrambi costituiscono il primo ambiente dei rispettivi appartamenti, verosimilmente destinati al presidio delle guardie⁵⁰. Da questi saloni il percorso si biforca nuovamente, con la possibilità di addentrarsi sull'asse trasversale nelle camere del re o della regina, oppure di imboccare un'infilata di stanze che verso nord conduce in pochi passi a una tribuna nella cappella di corte, da cui la famiglia reale avrebbe potuto assistere alle funzioni sacre, mentre a sud si termina in una grande galleria, lunga quanto tutto il corpo centrale della facciata principale, pari a ben undici campate: la cosiddetta

quitecto D. Ventura Rodriguez 1983; D. RODRÍGUEZ, in *Dibujos de arquitectura* 2009, pp. 103-106, cat. 73-75. Vedi inoltre SOUTO, SANCHO 2012.

⁴⁷ Cit. in SANCHO 1991a, p. 242, nota 63, al cui saggio si rimanda per un quadro esaustivo sulla vicenda e per un confronto con i disegni di Sacchetti. Vedi inoltre GARMS 1971. Il progetto di Juvarra avrebbe in qualche modo orientato anche le scelte del suo successore per lo scalone principale, anche se Sacchetti perviene a una soluzione molto personale, a suo modo unica, nella necessità di adattarsi a un palazzo dotato di un'unica corte.

⁴⁸ Cfr. *Cérémonial* 1739, pp. 301-303.

⁴⁹ Non ne tiene sufficientemente conto BARBEITO 1999, p. 17 quando giudica la proposta di Juvarra «muy arriesgada» perché, oltre a separare lo scalone dall'atrio d'ingresso collocandolo in una manica laterale sul fianco del patio centrale, «al abrir las dos rampas con direcciones opuestas covertía el recorrido ceremonial non en una circulación obligada, sino en un continuo proceso de elección entre iguales». I percorsi alternativi sono legati alla destinazione dell'uno e dell'altro appartamento, alla loro presumibile alternanza stagionale e alle stesse funzioni di rappresentanza.

⁵⁰ Cfr. il disegno AGP, Planos, 6.502; e la sua copia in BNE, Dib./14/53/3. La sala delle guardie che introduce nell'appartamento del re - per lo meno com'è rappresentata nella sezione longitudinale - non può però corrispondere con le sue cinque campate alla posizione dei muri del pian terreno. Il virtuosismo grafico che ne scopre il volume dietro l'esedra del loggiato è forse un espediente elegante per mascherare l'incongruenza, giustamente rilevata da SANCHO 2014, p. 276. Lo stesso studioso fa notare come in più di un caso le congetture che si possono formulare sulla sequenza degli ambienti del piano nobile, dal confronto tra la pianta del livello terreno e le sezioni, rivelano incongruenze di questo tipo, conferma di una mancata definizione dettagliata di quegli ambienti nel progetto. Cfr. *ibidem*, p. 286, nota 9.

«Galeria de Embajadores»⁵¹. La denominazione di questo vasto ambiente lascia pochi dubbi sulla sua destinazione, terminale di un asse che riconcilia la sequenza canonica della progressione cerimoniale, dalla scala al cospetto del re, in modo più diretto del percorso alternativo che pure termina in un salone d'udienza dalla parte opposta del palazzo. [figg. V.7-8]

All'Alcázar non esisteva una galleria di rappresentanza espressamente riservata all'udienza delle ambasciate, così per trovare un precedente occorre guardare alla corte di Francia, dove Filippo V era cresciuto. La più celebre è senza dubbio la Galleria degli Ambasciatori nel palazzo delle Tuileries, abitualmente utilizzata da Luigi XIV per ricevervi pubblicamente i ministri stranieri⁵². Un'analogha galleria era stata da poco allestita nel cosiddetto Palazzo Reale rimodernato dal duca d'Orléans, nuovo reggente, attigua alla camera di parata sul lato occidentale della corte d'onore verso l'affaccio su rue Saint-Honoré⁵³.

Nel palazzo disegnato da Juvarra la presenza in punti diversi e distanti della stessa dimora di due spazi destinati ad analoghe funzioni di ricevimento non può che giustificarsi in risposta a degli usi distinti. L'infilata di stanze che si apre sulla stessa direttrice di ascesa dello scalone d'onore e conduce alla galleria in facciata soddisfa la pompa e la magnificenza che il carattere pubblico della prima udienza a palazzo imponeva di esibire, che si trattasse di un ambasciatore di testa coronata o di un nunzio apostolico. Viceversa, il salone compreso fra i due appartamenti reali, perfettamente adattabile al loro impiego stagionale, pare pensato per incontri ordinari, di tono più "informale", com'erano le udienze particolari. Secondo il rapporto del già citato ministro danese, in caso di udienza privata con il re o la regina di Spagna l'ambasciatore si presentava a palazzo con la propria carrozza, accompagnato dalla propria servitù: «il sort de son Carosse sous le Portail, monte l'Escalier, & entre dans l'Antichambre sans être reçu, ni accompagné de personne de la part de la Cour. Après l'Audience il retourne de même à son Carosse, c'est-à-dire sans être accompagné»⁵⁴. Nel palazzo progettato da Juvarra oltre all'ingresso principale, ne esistono altri carrozzabili, almeno uno per cortile. Le carrozze degli ambasciatori avrebbero potuto così entrare nel patio dei reali mediante un accesso riservato sul lato meridionale e dirigersi verso un ampio atrio quadrangolare, porticato, nel mezzo del lato occidentale, dove, a differenza della corte dei principi, non è consentita l'uscita di veicoli dalla parte della facciata, fronteggiata dai giardini. Ai lati opposti dell'atrio due scale rettangolari a pozzo (indicate in legenda alla lettera «N» fra le scale interne che danno comunicazione a tutta la distribuzione degli appartamenti del palazzo) avrebbero condotto al piano superiore nella sala che la sezione trasversale mostra alle spalle del salone delle udienze e che si può forse riconoscere come anticamera di attesa, secondo

⁵¹ La sua presenza è segnalata nel disegno della facciata principale (AGP, Planos, 6.505; e BNE, Dib./14/53/1) con la lettera «S». Nella sezione (AGP, Planos, 6.502; e BNE, Dib./14/53/3) la galleria è genericamente connotata da ordini architettonici e decorazioni sulla volta. In questo caso c'è corrispondenza con quanto rileva la pianta del piano nobile di Fontón (AGP, Planos, 2.203).

⁵² Lunga «plus de cent toises de longueur sur quatre & demie de largeur», illuminata da sei «croisées dominant sur la cour» e sontuosamente decorata e affrescata con la storia di Psiche, copia dall'affresco della galleria Farnese dei Carracci, ad opera di François Mignard e aiuti. Cfr. LE ROUGE 1718, p. 107; e BLONDEL 1756, pp. 77-81, tav. 23. Vedi inoltre SAINTE-FARE GARNOT 1980.

⁵³ Per una descrizione coeva cfr. LE ROUGE 1718, p. 142. Vedi inoltre ZISKIN 2012, in particolare pp. 120-134.

⁵⁴ *Cérémonial* 1739, p. 355, § XXII.

un percorso analogo a quello descritto dal ministro danese. Questo ingresso avrebbe potuto ugualmente servire per la comodità e l'uso giornaliero del re e della regina⁵⁵.

Si individuano in questo modo due aree chiaramente distinte del palazzo, che spiegano la presenza di percorsi alternativi: un'ala destinata alle funzioni di rappresentanza, cerimoniale, imperniata su uno scalone monumentale e culminante in un'aulica galleria dove accogliere le ambasciate; e una privata, per così dire domestica, concentrata nei due blocchi laterali per la dimora della famiglia reale.

Al di sopra dell'atrio d'ingresso, il disegno in sezione individua sull'asse FG, alle spalle della galleria degli Ambasciatori, un'aula di dimensioni monumentali indicata come «Capilla pribada», cioè oratorio privato dei reali⁵⁶. [fig. V.7] L'associazione diretta tra il principale ambiente di rappresentanza e il luogo della devozione regia, al centro del palazzo, rispondeva evidentemente a un interesse esplicito se anche il successivo progetto di Sacchetti ne teneva originariamente conto. Prima delle modifiche introdotte su pressione di Scotti, sopra l'atrio d'ingresso l'architetto piemontese aveva infatti previsto una cappella comunicante con un grande salone in facciata (l'attuale sala del trono), destinato a ospitare la cerimonia del Baciamento, esplicito richiamo alla sacralità della figura del monarca spagnolo⁵⁷. Sebbene non si possa escludere che la grande galleria predisposta da Juvarra potesse servire anche a questo scopo, su piante e alzati mancano riferimenti espliciti a uno spazio riservato allo svolgimento di questo importante rituale, che nel vecchio Alcázar riuniva, ogni Pasqua e in altre occasioni solenni, tutti i Consigli di Stato, dal più importante, quello reale di Castiglia a quello d'Italia e delle Indie, nella sala dove il re teneva abitualmente udienza⁵⁸.

Altri punti del progetto di Juvarra restano insoluti: sarebbe stato interessante capire, ad esempio, come l'architetto pensava di allestire le ricche collezioni regie nelle nuove sale di rappresentanza, oppure a quale uso avrebbe destinato i grandi saloni restituiti negli spaccati dell'appartamento dei principi. In ogni caso, il progetto di Madrid rappresenta, con Caserta, l'ultimo e insieme il più rappresentativo modello di palazzo reale elaborato dalla cultura architettonica barocca, non solo in termini formali, per la qualità di sintesi dei caratteri più distintivi elaborati dai maggiori architetti operanti in tutte le corti d'Europa⁵⁹, ma più in profondità, nella concezione stessa del suo ideale.

⁵⁵ Come già suggerisce SANCHO 2014, p. 276. La versione del progetto restituita dalla "serie B" elimina completamente questa sequenza, uniformandosi per simmetria alla manica opposta del patio dei principi: scompare in questo modo tanto l'atrio porticato quanto la coppia di scale, e anche la distribuzione delle sale al pianterreno, e conseguentemente al piano nobile, ne risulta modificata.

⁵⁶ Nel disegno è ben visibile un altare laterale, mentre quello presumibilmente maggiore è tagliato sull'asse di sezione e se ne legge solo il profilo contro la parete del loggiato retrostante. Cfr. AGP, Planos, 6.502 e BNE, Dib./14/53/3. Sulle piante di Fontón pare piuttosto un ampio salone, e come tale lo identificano GRITTELLA 1992, II, pp. 451-452; e BARBEITO 1999, p. 17.

⁵⁷ Cfr. SANCHO 2014, pp. 276, 284-285: lo studioso riconosce una chiara similitudine con l'Alcázar di Madrid, nella relazione tra il «Salón de los Espejos», dove il re riceveva solennemente, e la cappella, e insiste molto su questo parallelismo leggendovi la precisa volontà da parte di un sovrano pio e introverso come Filippo V di Borbone di mantenere un legame ideale con il vecchio palazzo dei suoi predecessori asburgici.

⁵⁸ Cfr. *Cérémonial* 1739, p. 300.

⁵⁹ Vedi su questo aspetto le conclusioni di CORNAGLIA 2015, pp. 153-154.

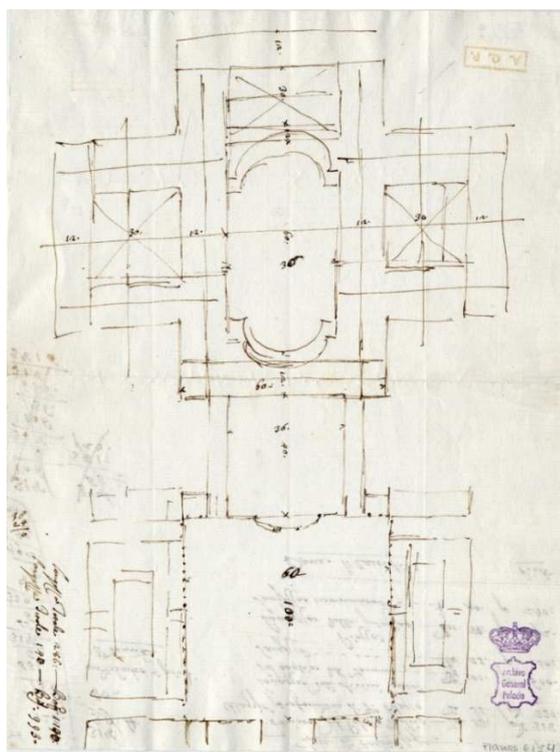
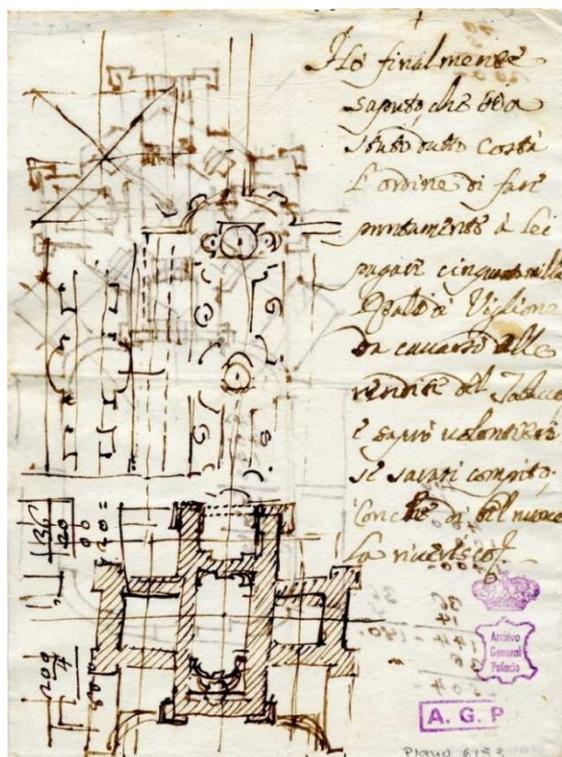
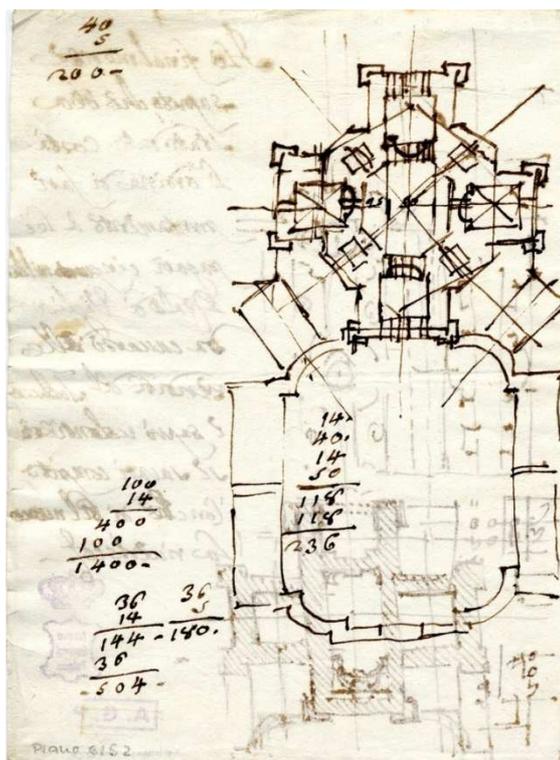
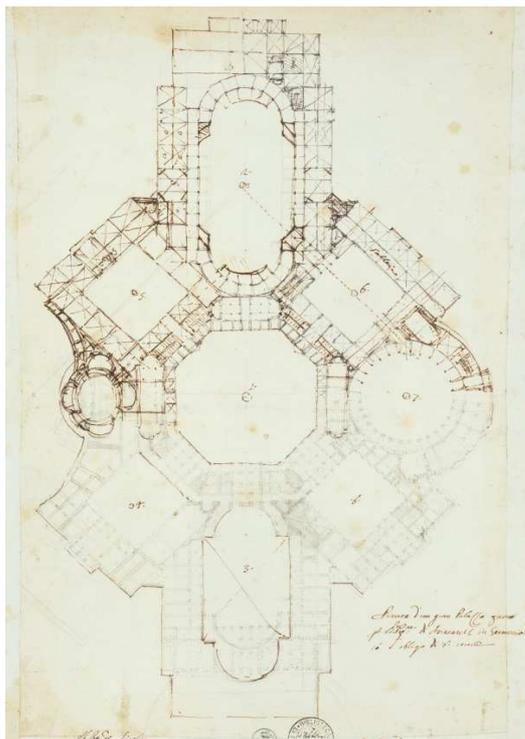


Figura V.1: Filippo Juvarra, «Pianta d'un gran Palazzo fatto p. il S.r Pr[inci]pe di Asiaccassel in Germania co' l'obbligo di 8. cortili», 1707-1708 circa.

Disegno a penna e inchiostro di china, preparazione a matita; 340×217 mm.

© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris. 59.4, fol. 83, n. 1.

Figure V.2-4: Filippo Juvarra, Schizzi preparatori per il progetto del nuovo Palazzo Reale di Madrid, 1735.

Disegni a penna e inchiostro bruno; rispettivamente 153×120 mm (recto e verso) e 270×200 mm.

Madrid, Archivo General de Palacio, Planos, nn. 6.152-6.154

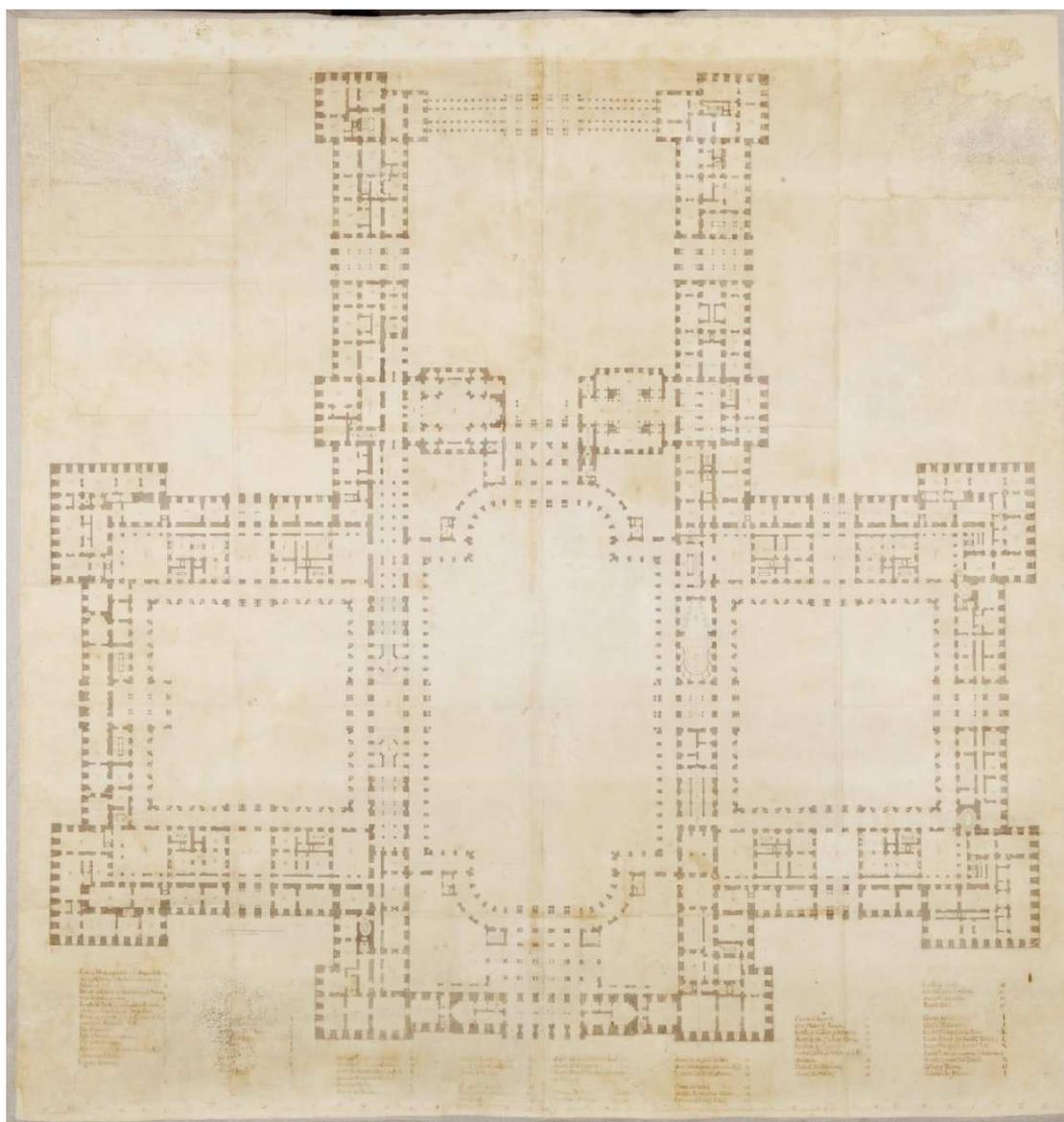


Figura V.5: Filippo Juvarra (studio di), Progetto per il nuovo Palazzo Reale di Madrid, pianta del pianterreno, 1735-1736. Disegno a penna e inchiostro di china, preparazione a matita, acquerello grigio; 2165×2075 mm; scala grafica di 100 piedi geometrici. Madrid, Archivo General de Palacio, Planos, n. 6.500

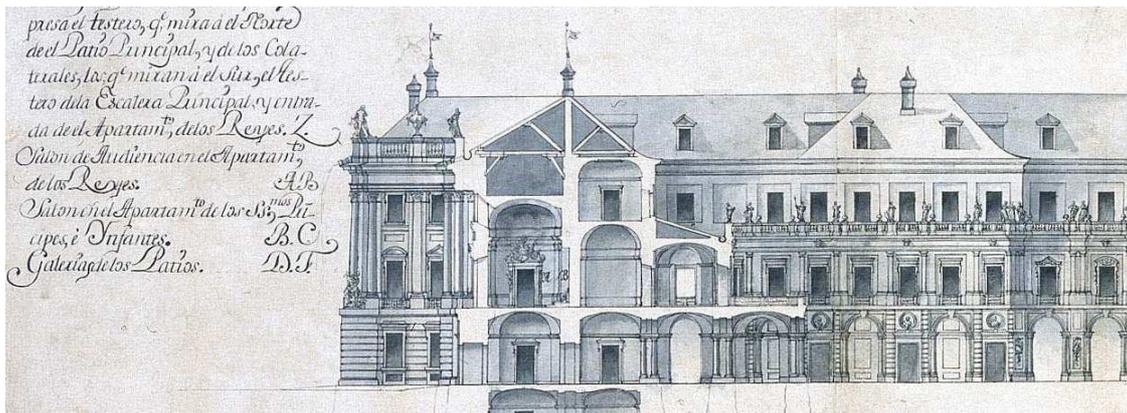


Figura V.6: José Pérez, Sezione trasversale sulle corti interne verso mezzogiorno del progetto di Filippo Juvarra per il nuovo Palazzo Reale di Madrid, dettaglio, 1735-1741. Disegno a penna e inchiostro di china, preparazione a matita, acquerello grigio; 441×2500 mm; scala grafica di 120 piedi geometrici. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/53/2

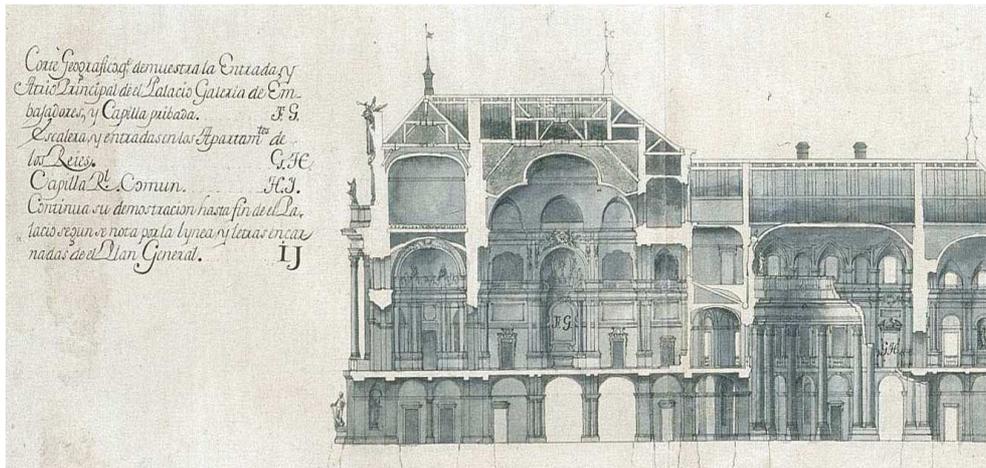


Figura V.7: José Pérez, Sezione longitudinale sull'asse del corpo centrale della facciata principale, dello scalone principale e della cappella del progetto di Filippo Juvarra per il nuovo Palazzo Reale di Madrid, dettaglio, 1735-1741. Disegno a penna e inchiostro di china, preparazione a matita, acquerello grigio; 343×2137 mm; scala grafica di 120 piedi geometrici. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/53/3

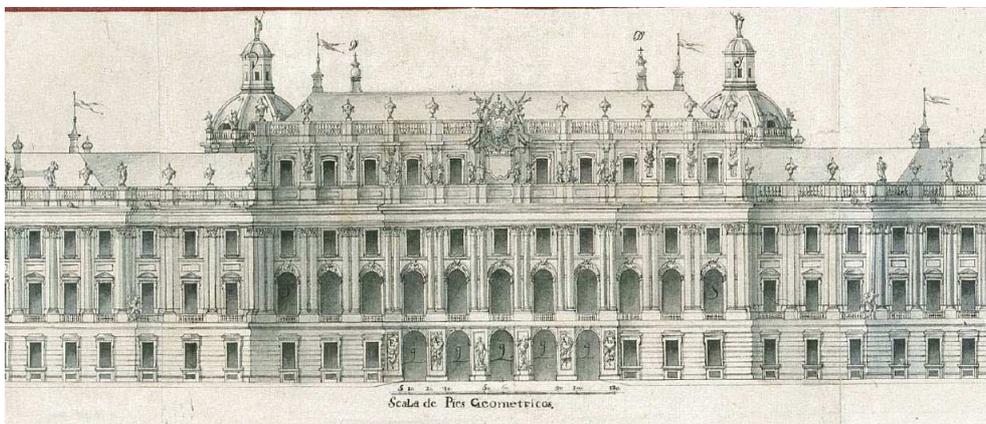


Figura V.8: José Pérez, Prospetto della facciata principale del progetto di Filippo Juvarra per il nuovo Palazzo Reale di Madrid, 1735-1741. Disegno a penna e inchiostro di china, preparazione a matita, acquerello grigio; 343×2137 mm; scala grafica di 120 piedi geometrici. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib./14/53/1

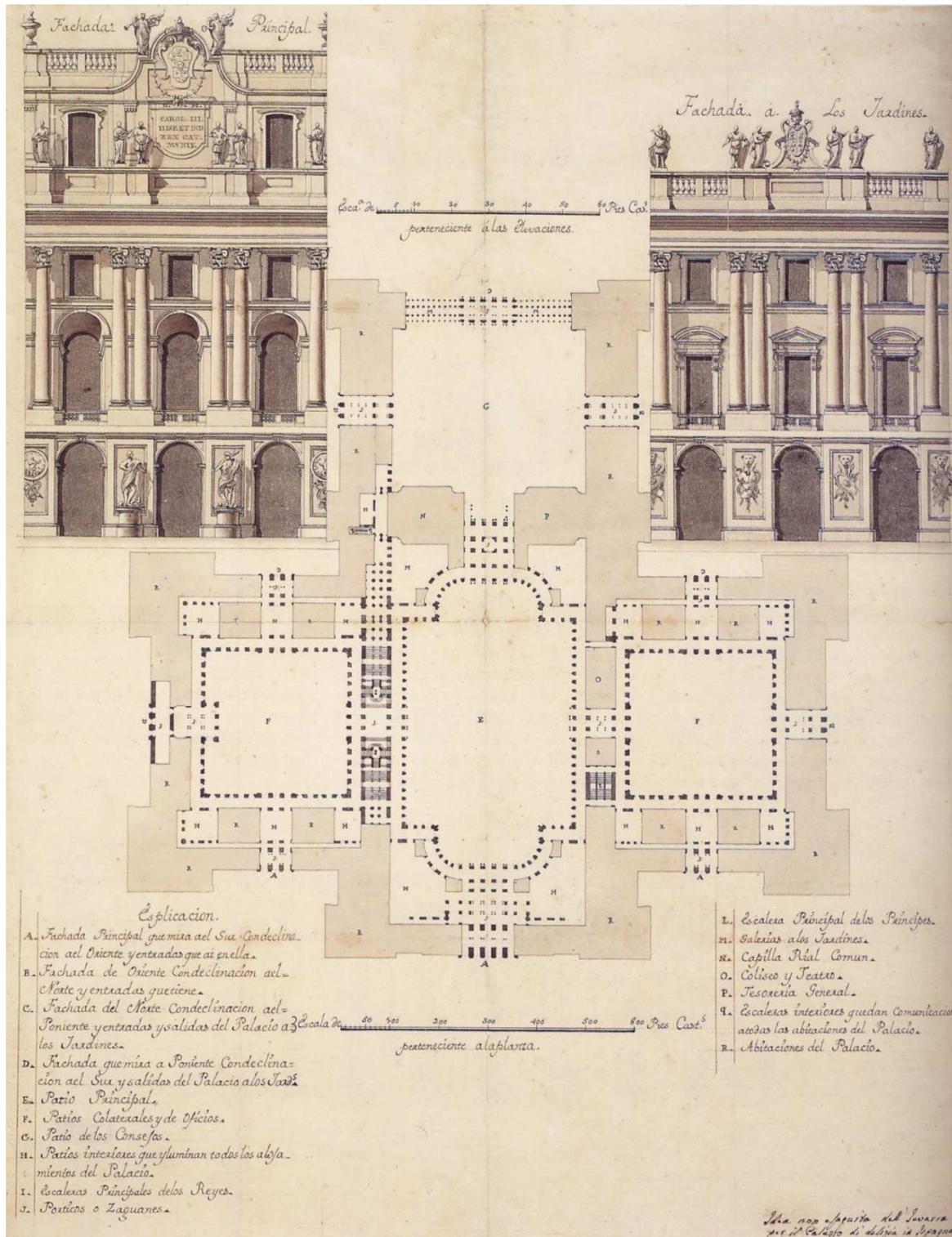


Figura V.9: Francesco Sabatini, Pianta del pian terreno e prospetti della facciata principale e della facciata verso i giardini del progetto di Filippo Juvarra per il nuovo Palazzo Reale di Madrid, 1760 circa. Disegno a penna e inchiostro di china, preparazione a matita, acquerello grigio; 456×355 mm; scala grafica di 60 piedi castigliani per gli alzati e di 100 per la pianta. Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, Disegni e Fotografie, MR/16903 (da *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, Napoli 1998)

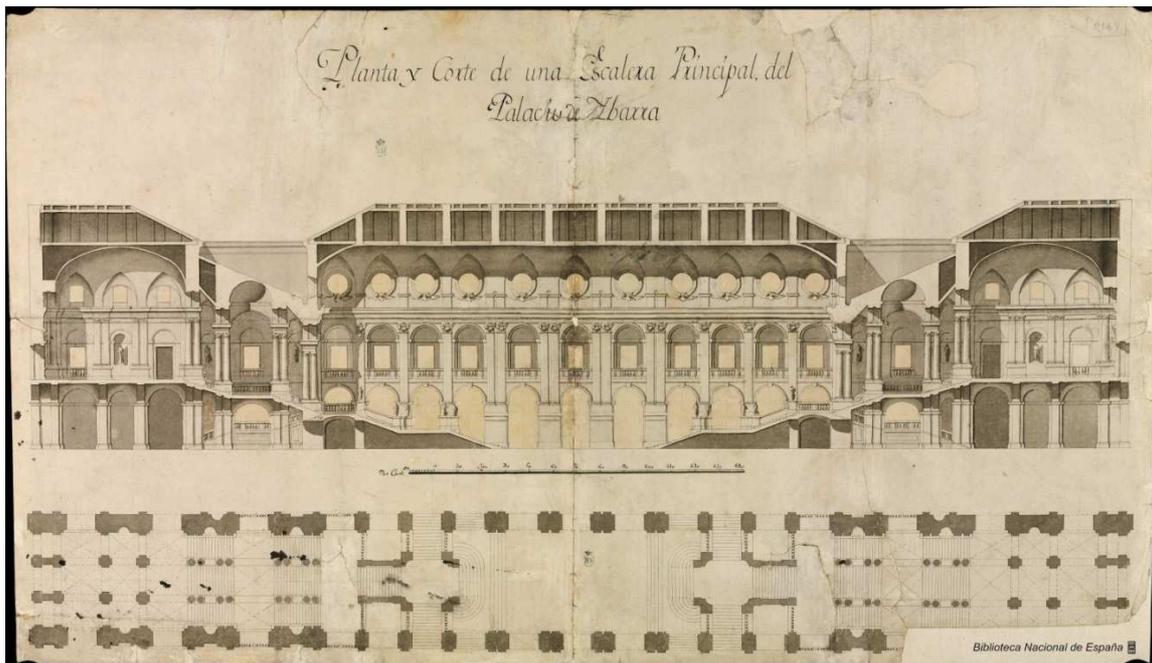


Figura V.10: Ignacio Haan, Pianta e sezione dello scalone progettato da Filippo Juvarra per il nuovo Palazzo Reale di Madrid, 1775-1778. Disegno a penna e inchiostro di china, preparazione a matita, acquerello grigio e giallo; 485×829 mm; scala grafica di 140 piedi castellani. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/15/86/5

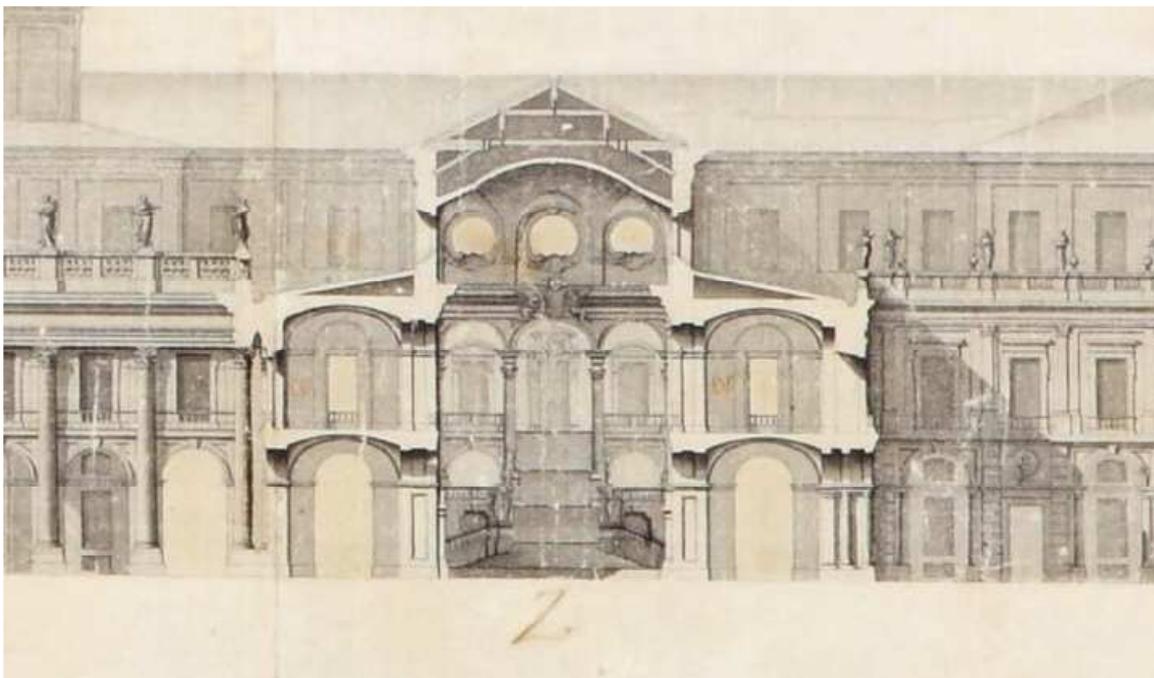


Figura V.11: Filippo Juvarra (studio di), Sezione trasversale attraverso le corti interne verso mezzogiorno del progetto per il nuovo Palazzo Reale di Madrid, dettaglio, 1736-1739. Disegno a penna e inchiostro di china, preparazione a matita, acquerello grigio e giallo; 330×2440 mm; scala grafica di 200 piedi geometrici.

Madrid, Archivo General de Palacio, Planos, n. 6.503

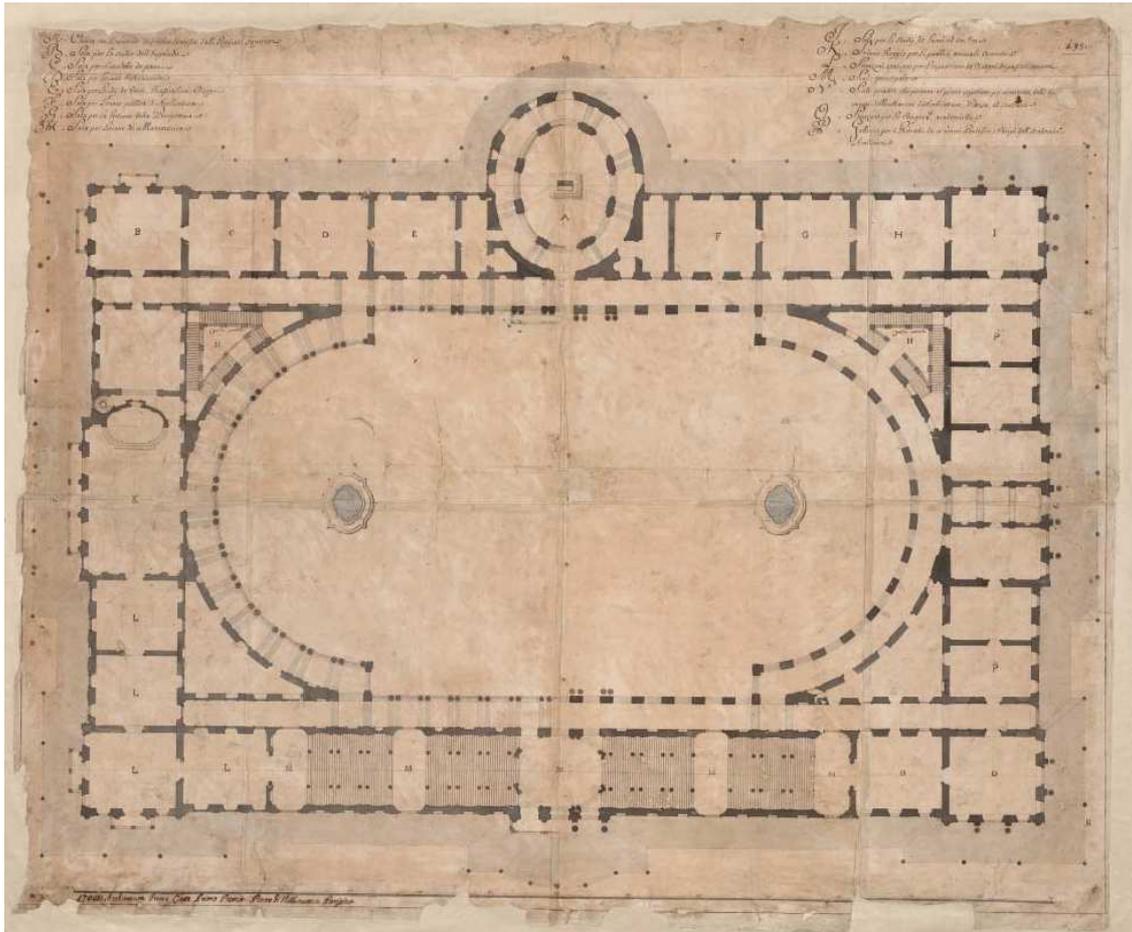


Figura V.12: Pierre De Villeneuve, Progetto per una fabbrica ad uso dell'Accademia (Concorso Clementino, prima classe), pianta, 1708. Disegno a penna e inchiostro bruno, preparazione a matita, acquerello grigio e azzurro; 1120×1370 mm; scala grafica di 700 «Scale romane». Roma, Archivio storico dell'Accademia di San Luca, n. 189

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Bibliografia generale

ACCASCINA 1952

M. Accascina, *Commento a un disegno di Filippo Juvarra (veduta di Messina e piano urbanistico con il nuovo Palazzo reale)*, in «Archivio storico messinese», serie III, vol. 3-4, 1950-1951 (1952), pp. 13-20.

ALONSO, MAIRAL 2004

J.J. Alonso Martín, M. Mairal Domínguez, *Planos inéditos del proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio nuevo de Madrid*, in «Reales Sitios», a. XLI, n. 161, 3° trimestre 2004, pp. 2-23.

APRILE, GIANCOLA, FILIPPI 2006

A. Aprile, N. Giancola, F. Filippi, *Il primo appartamento di Giovanna Battista in Castello (1688-1689) e il giardino con l'appartamento privato alle «Carmelite» (1697-1699)*, in *Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città*, a cura di G. Romano, Torino 2006, pp. 147-174.

Architecture et vie sociale 1994

Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance, atti del convegno (Tours, 6-10 giugno 1988), a cura di J. Guillaume, Paris 1994.

Arte del Settecento emiliano 1980

L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico, 8 settembre-25 novembre 1979), a cura di A.M. Matteucci, D. Lenzi, et al., Bologna 1980.

ASSANDRIA, GAUNA, TETTI 2001

V. Assandria, C. Gauna, G. Tetti, *L'architettura descritta: viaggiatori e guide a Torino tra Sei e Settecento*, in *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Torino 2001, pp. 325-345.

BARBEITO 1999

J.M. Barbeito Díaz, *Juvarra y el proyecto del Palacio Real de Madrid*, in «Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», n. 89, 1999, pp. 9-26.

BENEDETTI 1985

S. Benedetti, *Il "comodo" ed il "necessario": contributo ad uno Juvarra "ragionevole"*, in *Studi juvarriani*, atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979), Roma 1985, pp. 195-223.

BENENTE 2010

M. Benente, *Il castello di Rivoli: adeguamento ai modelli francesi per il progetto della nuova reggia e del suo giardino*, in *Michelangelo Garove 1648-1713, un architetto per Vittorio Amedeo II*, a cura di P. Cornaglia, Roma 2010, pp. 173-180.

BIGIAVI 1978

L. Bigiavi, *Un primo progetto di Filippo Juvarra per lo scalone di palazzo Madama*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna», XIII, 1978, pp. 65-68.

BLASCO ESQUIVIAS 1995b

B. Blasco Esquivias, *Il Palazzo Reale di Madrid*, in *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid, 1714-1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracci, A. Griseri, B. Blasco Esquivias, Milano 1995, pp. 418-424, cat. 136-146.

BOFFRAND 1745

G. Boffrand, *Livre d'Architecture contenant les principes généraux de cet art, et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France & dans les Pays Etrangers...*, Paris 1745.

BOTTINEAU 1962

Y. Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700-1746*, Bordeaux 1962.

BRINCKMANN 1931

A.E. Brinckmann, *Theatrum novum Pedemontii. Ideen, Entwürfe und Bauten von Guarini, Juvarra, Vitone wie anderen bedeutenden Architekten des piemontesischen Hochbarocks*, Düsseldorf 1931.

BRUNETTI 2012

Al seguito della Maison Lorraine. Il soggiorno fiorentino di Jean-Nicolas Jadot, in *Benedetto Alfieri 1699-1767, architetto di Carlo Emanuele III*, atti del convegno (Venaria Reale - Torino, 14-16 ottobre 2010), a cura di P. Cornaglia, E. Kieven, C. Roggero, Roma 2012, pp. 83-97.

BRUNO 1979

A. Bruno, *Il modello di Juvarra per il Castello di Rivoli*, in *Studi juvarriani*, atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979), Roma 1985, pp. 239-250.

BUONFIGLIO COSTANZO 1606

G. Buonfiglio Costanzo, *Messina città nobilissima descritta in VIII libri*, Venezia 1606.

CASTIGLIONI 2010

C. Castiglioni, *Michelangelo Garove 1648-1713. Ingegnere militare nella capitale sabauda*, Torino 2010.

CATERINO 2006

R. Caterino, *Iconografie nel palazzo della seconda Madama Reale*, in *Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città*, a cura di G. Romano, Torino 2006, pp. 235-251.

CAYLUS 1914

A.C.Ph. Comte de Caylus, *Voyage d'Italie 1714-1715*, edizione a cura di A.A. Pons, Paris 1914.

CHALLINGSWORTH 1981

C. Challingsworth, *Concorso clementino of 1708*, in *Architectural fantasy and reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, Concorsi Clementini 1700-1750*, catalogo della mostra a cura di S. Scott Munshower, University Park, Pennsylvania, 1981, pp. 64-73.

COCHIN 1758

C.N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie...*, Paris 1758.

CONSOLO, DE SETA 1990

V. Consolo, C. De Seta, *Sicilia teatro del mondo*, Torino 1990.

CORNAGLIA 2005

P. Cornaglia, *Architettura, distribuzione e cerimoniale nel Settecento. Le residenze di corte in Piemonte*, in *Le residenze sabaude come cantieri di conoscenza. Ricerca storica, materiali e tecniche costruttive*, a cura di M. Volpiano, 2 voll., Torino 2005, I, pp. 133-148.

CORNAGLIA 2010a

P. Cornaglia, *Michelangelo Garove. Le coordinate di un convegno e un nuovo ritrovamento: il progetto per Rivoli*, in *Michelangelo Garove 1648-1713, un architetto per Vittorio Amedeo II*, a cura di P. Cornaglia, Roma 2010, pp. 9-22.

CORNAGLIA 2010b

P. Cornaglia, *Venaria Reale e le residenze nobiliari: architettura e distribuzione tra modelli francesi e tradizione seicentesca*, in *Michelangelo Garove 1648-1713, un architetto per Vittorio Amedeo II*, a cura di P. Cornaglia, Roma 2010, pp. 157-172.

CORNAGLIA 2012

P. Cornaglia, *Giuseppe Battista Piacenza e Carlo Randoni. I reali palazzi fra Torino e Genova (1773-1831)*, Torino 2012.

CORNAGLIA 2015

P. Cornaglia, *Tra Europa e Regno di Sardegna: Filippo Juvarra e il progetto per il Palazzo Reale di Madrid*, in «Rivista storica italiana», CXXVII, 2015, fasc. 1, pp. 126-158.

COUSINS 1992

W.F. Cousins, *Filippo Juvarra and the Baroque staircase*, in *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy*, a cura di H.A. Millon e S. Scott Munshower, 2 voll., University Park, Pennsylvania, 1992, II, pp. 624-653.

CRAVERI 1753

G.G. Craveri, *Guida de' forestieri per la real città di Torino, in cui si dà notizia delle cose più notabili di questa città, e suoi contorni...*, Torino 1753.

DARDANELLO 1999

G. Dardanella, «*Le bâtiment le plus beau & le plus imposant qui soit à Turin*». *Lo spazio aperto dello scalone di Palazzo Madama*, in *Lo scalone di Filippo Juvarra. Rilievo e ricerca storica*, a cura di G. Dardanella, Torino 1999, pp. 12-24.

DARDANELLO 2001

G. Dardanella, *Filippo Juvarra: «chi poco vede niente pensa»*, in *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanella, Torino 2001, pp. 97-112, 145-176.

DARDANELLO 2005

G. Dardanella, *Carlo Tantardini: percorso di uno scultore indipendente*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento. «Di differente e ben intesa bizzarria»*, a cura di G. Dardanella, Torino 2005, pp. 29-48, 81-118.

DARDANELLO 2006a

G. Dardanella, *Le idee di Guarini per il palazzo con cupola di Racconigi*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanella, S. Klaiber, H.A. Millon, Torino 2006, pp. 425-439.

DARDANELLO 2006b

G. Dardanella, *Lo scalone di Filippo Juvarra, la facciata seicentesca e il salone del palazzo delle Madame Reali*, in *Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città*, a cura di G. Romano, Torino 2006, pp. 253-280.

DARDANELLO 2006c

G. Dardanello, *Modelli decorativi a gara per la nuova residenza di Madama Reale (1700-1724)*, in *Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città*, a cura di G. Romano, Torino 2006, pp. 175-192; 225-234.

DARDANELLO 2007

G. Dardanello, *Juvarra e l'ornato da Roma a Torino: repertori di motivi per assemblaggi creativi*, in *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanello, Torino 2007, pp. 103-128, 161-172.

DARDANELLO 2011

G. Dardanello, *Palazzo Carignano. Architettura, cerimoniale, ornamento*, in *Palazzo Carignano. Gli appartamenti barocchi e la pittura del Legnanino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano, 18 marzo-26 giugno 2011), a cura di E. Gabrielli, Firenze 2011, pp. 91-107.

D'AVILER 1720

C.A. d'Aviler, *Cours D'Architecture...*, 2 voll., Paris 1720.

DECKER 1715

P. Decker, *Ausführliche Anleitung zur Civilbau-Kunst*, 3 voll., Nürnberg 1715.

DEFABIANI 1989

V. Defabiani, in *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, 27 maggio-24 settembre 1989), a cura di M. Di Macco, G. Romano, Torino 1989, p. 347, cat. 366.

DEFABIANI 1990

V. Defabiani, *Due disegni inediti per i giardini delle residenze sabaude di Rivoli e della Venaria Reale*, in «Studi piemontesi», vol. XIX, fasc. 1, marzo 1990, pp. 83-88.

DE LA PLAZA 1975

F.J. de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid 1975.

DEL CALLEJO 1719

P. del Callejo y Angulo, *Description de l'Isle de Sicile, et de ses côtes maritimes, avec les plans de toutes ses forteresses, nouvellement tirés, selon l'étât où elles se trouvent presentement*, Vienne d'Autriche 1719.

DEROSSÌ 1781

O. Derossi, *Nuova guida per la città di Torino*, Torino 1781.

Dibujos de arquitectura 2009

Dibujos de arquitectura y ornamentación del siglo XVIII, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17 settembre-22 novembre 2009), a cura di D. Rodríguez Ruiz, Madrid 2009.

El Arquitecto D. Ventura Rodriguez 1983

El Arquitecto D. Ventura Rodriguez (1717-1785), catalogo della mostra (Madrid, Museo Municipal, novembre 1983), a cura di A. Fernandez Alba, F. Checua Goitia, F. Andura, J. Carrete, M. Agullo y Cobo, P. Navasques Palacio, V. Tovar Martin, J.L. Barrio Moya, C. Herrero, Madrid 1983.

ELIAS 1980

N. Elias, *La società di corte*, Bologna 1980 (ed. or. Darmstadt und Neuwied 1975).

Exposición 1935

Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines. Estudio preliminar y catálogo, catalogo della mostra (Museo Nacional de Arte Moderno, 5 novembre - 5 dicembre 1935), a cura di M. Durán Salgado, Madrid 1935.

FILIPPI 2005

F. Filippi, *Il palazzo di Maria Giovanna Battista e i suoi ambienti*, in *Gli appartamenti delle Madame Reali di Savoia 1664 e 1724*, a cura di F. Filippi, Torino 2005, pp. 31-61.

Filippo Juvarra 1937

Filippo Juvarra, Milano 1937.

Filippo Juvarra 1978

Filippo Juvarra a Madrid, a cura di C. Greppi, Madrid 1978.

Filippo Juvarra architetto 1995

Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid, 1714-1736, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracci, A. Griseri, B. Blasco Esquivias, Milano 1995.

FONTANA 1694

C. Fontana, *Il Tempio vaticano e sua origine...*, Roma 1694.

FOSSIER 1997

F. Fossier, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France: architecture et décor*, Paris 1997.

GADY 2010

A. Gady, «Bâti entièrement dans le goût françois»? Jules-Hardouin Mansart et l'architecture française en Europe, in *Michelangelo Garove 1648-1713, un architetto per Vittorio Amedeo II*, a cura di P. Cornaglia, Roma 2010, pp. 25-37.

GARMS 1969

J. Garms, *Der Grundriss der Malgrange I von Boffrand*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 22, 1969, pp. 184-188.

GARMS 1971

J. Garms, *Vanvitelli und Spanien. Ein Projekt für die Ehrenstiege des Madrider Königspalastes*, in «Storia dell'arte», 11, luglio-settembre 1971, pp. 173-177.

GARMS 1974

J. Garms, *Beiträge zu Vanvitellis Leben, Werk und Milieu*, in «Römische Historische Mitteilungen», 16, 1974, pp. 107-190.

GARMS 1989

J. Garms, *Jadot und Italien, zwischen Lothringen und Wien*, in «Römische historische Mitteilungen», 31, 1989, 319-338.

GARMS 1990

J. Garms, *Les nouveaux dessins lorrains de Boffrand, leur place dans l'architecture de leur temps*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français», 1990 (1991), pp. 81-93.

GARMS 1995

J. Garms, *Il progetto di Juvarra per il Palazzo Reale di Madrid*, in *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid, 1714-1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracci, A. Griseri, B. Blasco Esquivias, Milano 1995, pp. 153-163.

GARMS 1999

J. Garms, *Jean-Nicolas Jadot*, in *Il granducato di Toscana e i Lorena nel secolo XVIII*, atti del convegno (Firenze, 22-24 settembre 1994) a cura di A. Contini, M.G. Parri, Firenze 1999, pp. 417-426.

GAUNA 2001

C. Gauna, *La scoperta dell'architettura moderna a Torino*, in *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittoni*, a cura di G. Dardanello, Torino 2001, pp. 299-324.

GRISERI, MCPHEE, MILLON, VIALE FERRERO 1999

A. GRISERI, S. MCPHEE, H.A. MILLON, M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period 1704-1714, Part II*, Roma 1999.

GRITELLA 1986

G. Gritella, *Rivoli. Genesi di una residenza sabauda*, Modena 1986.

GRITELLA 1992

G. Gritella, *Juvarra. L'architettura*, 2 voll. Modena 1992.

GUILLAUME 1985

J. Guillaume, *Le système de l'escalier. Grille d'analyse et vocabulaire international*, in *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, atti del convegno (Tours, 22-26 maggio 1979) a cura di J. Guillaume, Paris 1985, pp. 207-216.

HELLWIG KONNERTH 1989

K. Hellwig Konnerth, *Un plano del siglo XVIII del Alcázar de Madrid*, in «Archivo español de arte», tomo LXII, n. 245, Enero-Marzo 1989, pp. 35-46.

IOLI GIGANTE 1980

A. Ioli Gigante, *Messina*, Roma-Bari 1980.

I trionfi del Barocco 1999

I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750, catalogo della mostra (Palazzina di caccia di Stupinigi, 4 luglio-7 novembre 1999; Montréal, Museum of Fine Arts, 9 dicembre 1999-9 aprile 2000; Washington, National Gallery of Art, 21 maggio-9 ottobre 2000; Marsiglia, Musée des Beaux Arts, 17 novembre 2000-4 marzo 2001), a cura di H.A. Millon, Milano 1999.

JARRARD 1997

A. Jarrard, *The Escalation of Ceremony and Ducal Staircases in Italy, 1560-1680*, in «Annali di architettura», 8, 1996 (1997), pp. 159-178.

JESTAZ 1988

B. Jestaz, *Etiquette et distribution intérieure dans les maisons royales de la Renaissance*, in «Bulletin Monumental», tome 146, II, 1988, pp. 107-120.

KARNER 2010

H. Karner, *Architettura alla corte imperiale di Vienna attorno al 1700*, in *Michelangelo Garove 1648-1713, un architetto per Vittorio Amedeo II*, a cura di P. Cornaglia, Roma 2010, pp. 51-60.

KEYSSLER 1756-1757

J.G. Keyssler, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy, and Lorrain. Giving a true and just description of the Present State of those Countries ...*, 4 voll., London 1756-1757 (ed. or. Hannover 1740).

KIEVEN 2010

E. Kieven, *Nuovi palazzi reali negli spazi del Sacro Romano Impero*, in *Michelangelo Garove 1648-1713, un architetto per Vittorio Amedeo II*, a cura di P. Cornaglia, Roma 2010, pp. 39-49.

KLINGENSMITH 1993

S.J. KLINGENSMITH, *The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the court of Bavaria, 1600-1800*, Chicago-London 1993.

LANGE 1942

A. Lange, *Tre disegni inediti di opere del Juvarra*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», anno XLIV, nn. 1-4, gennaio-dicembre 1942, pp. 100-110.

LANGE 1970

A. Lange, *Disegni e documenti di Guarino Guarini*, in *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 20 settembre-5 ottobre 1968), a cura di V. Viale, 2 voll., Torino 1970, I, pp. 91-334.

LE ROUGE 1718

G.-L. Le Rouge, *Les Curiositez de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de S. Cloud, et des environs.... Seconde Edition, revûe, corrigée, & considérablement augmentée. Tome premier*, Paris 1718.

Le strategie dell'apparenza 2010

Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna, a cura di P. Bianchi e A. Merlotti, Torino 2010.

LORENZ 1991

H. Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991.

MAFFEI 1738

S. Maffei, *Elogio del Sign. Abate Filippo Ivara Architetto*, in *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al Giornal de' Letterati d'Italia*, tomo III, Verona 1738, pp. 193-204.

MAHL 1965

E. MAHL, *Donato Felice d'Allio und die Planungsgeschichte des Stiftes Klosterneuburg*, in «Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg», 5, 1965, pp. 161-183.

MAIRAL 2012

M. Mairal Domínguez, *Nuevos documentos sobre el modelo de palacio de Filippo Juvarra*, in «Reales Sitios», a. XLIX, n. 193, 3° trimestre 2012, pp. 34-53.

MALLÉ 1970

L. Mallé, *Palazzo Madama in Torino. I. Storia bimillenaria di un edificio*, Torino 1970.

MANFREDI 2000

T. Manfredi, *Juvarra a Messina*, in «Storia dell'arte», 99, maggio-agosto 2000, pp. 106-133.

MARCONI, CIPRIANI, VALERIANI 1974,

P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I Disegni di Architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 2 voll., Roma 1974.

MARCONI, CIPRIANI, VALERIANI 1981

P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *Appendix. Archival notes concerning the architectural drawings of the seventeenth century, preserved in the St. Luke Academy in Rome*, in *Architectural Fantasy and Reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, Concorsi Clementini 1700-1750*, catalogo della mostra (Museum of Art, The Pennsylvania State University, 6-23 dicembre 1981; 5-31 gennaio 1982; Cooper-Hewitt Museum, The Smithsonian Institution's National Museum of Design, 16 febbraio-9 maggio 1982), a cura di S. Scott Munshower, University Park, Pennsylvania, 1981, pp. 166-169.

MARDER 1997

T. A. Marder, *Bernini's scala regia at the Vatican Palace*, Cambridge 1997.

MARDER 2003

T. A. Marder, «*Della nuova Scala Regia Vaticana che conduce al Palazzo Ponteficio*», in *Il Tempio Vaticano 1694 Carlo Fontana*, a cura di G. Curcio, Milano 2003, pp. CCXVI-CCXXI.

MAROCCO 1971

A.M. Marocco, *Un incompiuto juvarriano. Il Castello di Rivoli*, in «Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino», n.s., XXV, nn. 7-8, luglio-agosto 1971, pp. 149-175.

MASSABÒ RICCI, ROSSO 1988

I. Massabò Ricci, C. Rosso, *La corte quale rappresentazione del potere sovrano*, in *Figure del barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di G. Romano, Torino 1988, pp. 11-40.

MERLOTTI 2012

A. Merlotti, *Una corte itinerante. Tempi e luoghi della corte sabauda da Vittorio Amedeo II a Carlo Alberto (1713-1831)*, in *Architettura e città negli Stati sabaudi. Studi in onore di Franco Rosso*, a cura di F. De Pieri ed E. Piccoli, Macerata 2012, pp. 59-83.

MERLOTTI 2013

A. Merlotti, *Le carrozze nel cerimoniale della corte sabauda in età moderna*, in *Carrozze regali. Cortei di gala di papi, principi e re*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 28 marzo 2013-2 febbraio 2014), a cura di M. Lattanzi, A. Merlotti, F. Navarro, Cinisello Balsamo 2013, pp. 50-59.

MILIZIA 1781

F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni, Terza edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore*, 2 voll., Parma 1781.

MILLON 1999

H.A. Millon in *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra (Palazzina di caccia di Stupinigi, 4 luglio-7 novembre 1999; Montreal, Museum of Fine Arts, 9 dicembre 1999-9 aprile 2000; Washington, National Gallery of Art, 21 maggio-9 ottobre 2000; Marsiglia,

Musée des Beaux Arts, 17 novembre 2000-4 marzo 2001), a cura di H.A. Millon, Milano 1999, p. 474, cat. 152.

MISCHIATI 1985

O. Mischiati, *Tre disegni di F. Juvarra per lo scalone di Palazzo Madama*, in *Studi juvarriani*, atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979), Roma 1985, pp. 229-238.

MONTESQUIEU 1894

C.-L. Montesquieu, *Voyages de Montesquieu*, 2 voll., Paris-Bordeaux 1894-1896.

MORERI 1732

L. Moreri, *Le Grand dictionnaire historique, ou le Mélange curieux de l'histoire sacrée et profane...*, 6 voll., Paris 1732.

MURRAY BAILLIE 1967

H. Murray Baillie, *Etiquette and Planning of the State Apartments in Baroque Palaces*, in «Archaeologia», 101, 1967, pp. 169-199.

Musei d'arte a Torino s.d. (ma 1993)

Musei d'arte a Torino. *Cataloghi e inventari delle collezioni sabaude. Edizione di manoscritti*, a cura di S. Pinto, Torino s.d. (ma 1993), fasc. III. *Descrizione delle pitture sculture et altre cose più notabili del Real Palazzo e Castello di Torino MDCCLIV.*

NEUMAN 1994

R. Neuman, *Robert de Cotte and the Perfection of Architecture in Eighteenth-Century France*, Chicago-London 1994.

OLIVATO 974

L. Olivato, *Giambattista Novello, un arquitecto paduano del siglo XVIII en la Corte de España*, in «Archivo Español de Arte», tomo XLVII, n. 188, Octubre-Diciembre 1974, pp. 351-359.

OECHSLIN, 1983

W. Oechslin, *From Stairs to Stairwell. The Rise of an Architectural Type*, in «Daidalos. Berlin Architectural Journal», 9, 15 September 1983, pp. 42-52.

PASCOLI 1981

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca comunale «Augusta» di Perugia*, edizione critica a cura di A. Marabottini, Treviso 1981.

PASSANTI 1989a

C. Passanti, in *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, 27 maggio-24 settembre 1989), a cura di M. Di Macco, G. Romano, Torino 1989, p. 295, cat. 317.

PASSANTI 1989b

C. Passanti, *Sulla decorazione architettonica di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Torino 1989, pp. 131-152.

PASSANTI 1992

C. Passanti, *Veduta, capriccio e progettazione in alcuni disegni di Juvarra*, in *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday*, 2 voll., University Park, Pennsylvania, 1992, II, pp. 610-623.

PASSANTI 1999a

C. Passanti, in *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra (Palazzina di caccia di Stupinigi, 4 luglio-7 novembre 1999; Montreal, Museum of Fine Arts, 9 dicembre 1999-9 aprile 2000; Washington, National Gallery of Art, 21 maggio-9 ottobre 2000; Marsiglia, Musée des Beaux Arts, 17 novembre 2000-4 marzo 2001), a cura di H.A. Millon, Milano 1999, pp. 477-478, cat. 154 T.

PASSANTI 1999b

C. Passanti, in *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra (Palazzina di caccia di Stupinigi, 4 luglio-7 novembre 1999; Montreal, Museum of Fine Arts, 9 dicembre 1999-9 aprile 2000; Washington, National Gallery of Art, 21 maggio-9 ottobre 2000; Marsiglia, Musée des Beaux Arts, 17 novembre 2000-4 marzo 2001), a cura di H.A. Millon, Milano 1999, pp. 475-476, cat. 156 MAR-158 MAR.

PASSAVANT 1967

G. Passavant, *Studien über Domenico Egidio Rossi und seine baukünstlerische Tätigkeit innerhalb des süd-deutschen und österreichischen Barock*, Karlsruhe 1967.

PICCOLI 2006

E. Piccoli, *Disegni di Guarini per le volte di edifici civili*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H.A. Millon, Torino 2006, pp. 42-49.

PIRETTA 2011

S. Piretta, *Vittorio Amedeo di Carignano e gli artisti piemontesi a Parigi nella prima metà del Settecento*, in *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, a cura di G. Dardanello, Cuneo 2011, pp. 91-98.

POMMER 2003

R. Pommer, *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri, Vittone*, edizione a cura di G. Dardanello, Torino 2003 (ed. or. London-New York 1967).

PONZ 1776

A. Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella... Tomo sexto. Trata de Madrid, y sitios reales inmediatos*, Madrid 1776.

REBAUDENGO 1969

D. Rebaudengo, *Torino racconta. Diario manoscritto di Francesco Ludovico Soleri al 22 marzo 1682 al 27 febbraio 1721 e il suo giornale dell'assedio di Torino 1706*, Torino 1969.

REESE 1976

T.F. Reese, *The architecture of Ventura Rodríguez*, 2 voll., New York 1976.

ROGGERO, SCOTTI 1994

C. Roggero, A. Scotti, *Il Castello del Valentino*, Torino 1994.

ROUSSET DE MISSY 1739

J. Rousset de Missy, *Le Ceremonial diplomatique des cours de l'Europe...*, 2 voll., Amsterdam 1739.

SAINTE-FARE GARNOT 1980

N. Sainte-Fare Garnot, *La Galerie des Ambassadeurs au Palais du Tuileries (1666-1671)*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français», 1978 (1980), pp. 119-126.

SAINT-NON 1785

J.C. Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile. Quatrième volume, contenant la description de la Sicile. Première partie*, Paris 1785.

SANCHO 1991a

J.L. Sancho Gaspar, *Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid: Fuga, Salvi y Vanvitelli*, in «Archivo Español de Arte», tomo LXIV, n. 254, Abril-Junio 1991, pp. 153-169.

SANCHO 1991b

J.L. Sancho Gaspar, *Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli: el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales*, in «Storia dell'arte», 72, maggio-agosto 1991, pp. 199-252.

SANCHO 1994

J.L. Sancho Gaspar, *El interior del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe V*, in *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, catalogo della mostra (Madrid, 16 settembre-13 novembre 1994), a cura di F. Checa Cremades, Madrid 1994, pp. 96-111.

SANCHO 1995

J.L. Sancho Gaspar, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid 1995.

SANCHO 2014

J.L. Sancho Gaspar, *El proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto in Europa*, atti del convegno (Torino, Palazzo Madama, Reggia di Venaria, Castello di Rivoli, 13-16 novembre 2011), vol. II, a cura di E. Kieven e C. Ruggero, Roma 2014, pp. 273-288.

SANCHO c.s.

J.L. Sancho Gaspar, *El Palacio Real de Madrid, último proyecto de Filippo Juvarra*, in *Le grand âge et ses œuvres ultimes, XVI-XXI siècles*, atti del convegno (Poitiers, Musée Sainte-Croix, 10-12 dicembre 2009), a cura di D. Bodard, J. Gribenski, I. His e V. Meyer (in corso di stampa).

SCAFFIDI 2002

C. Scaffidi, *La corte di Carlo Emanuele III*, in *Storia di Torino. V. Dalla città razionale alla crisi dello stato d'antico regime, 1730-1798*, a cura di G. Ricuperati, Torino 2002, pp. 841-856.

Scaloni monumentali 2008

Gli scaloni monumentali dei palazzi storici di Bologna, a cura di G. Cuppini, C. De Lorenzi, M. Grilli, Bologna 2008.

Schede Vesme 1963-1982

A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino 1963-1982.

SEDLMAYR 1996

H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, edizione a cura di G. Curcio, Milano 1996 (ed. or. Wien-München 1956).

SMITH 1993

G.R. Smith, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque*, New York 1993.

SOUTO, SANCHO 2012

J.L. Souto, J.L. Sancho, *Hacia una reconsideración crítica de Ventura Rodríguez*, in *Benedetto Alfieri 1699-1767, architetto di Carlo Emanuele III*, atti del convegno (Venaria Reale - Torino, 14-16 ottobre 2010), a cura di P. Cornaglia, E. Kieven, C. Roggero, Roma 2012, pp. 121-129.

SUTERA 2005

D. Sutera, *L'iconografia del Palazzo Reale di Messina*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», I, 2005, pp. 47-56.

SYMCOX 1985

G. Symcox, *Vittorio Amedeo II l'assolutismo sabauda 1675-1730*, Torino 1985 (ed. or. London 1983).

Theatrum Sabaudiaë 1682

Theatrum Statuum Regiæ Celsitudinis Sabaudiaë Ducis, Pedemontii Principis, Cypri Regis, 2 voll., Amsterdam 1682.

VERDE 2004

P.C. Verde, «... che si facci una grada nova nel Regio Palazzo...». *Lo scalone reale e altre opere commissionate dal conte d'Onate a Francesco Antonio Picchiatti*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004*, Napoli 2004, pp. 143-150.

VIALE FERRERO 1970

M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino 1970.

VINARDI 1990

M.G. Vinardi, *La Venaria: considerazioni per una aggiunta ai progetti di Michelangelo Garove inviati a Parigi*, in «Studi piemontesi», vol. XIX, fasc. 1, marzo 1990, pp. 77-81.

VITTONI 1760

B.A. Vittoni, *Istruzioni elementari per indirizzo de giovani allo studio dell'architettura civile...*, 2 voll., Lugano 1760.

VITTONI 1766

B.A. Vittoni, *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile, ed inserienti d'elucidazione, ed aumento alle Istruzioni elementari d'architettura gia al pubblico consegnate...*, 2 voll., Lugano 1766.

VON PÖLLNITZ 1734

K.L. von Pöllnitz, *Mémoires de Charles-Louis Baron de Pöllnitz, contenant Les Observations qu'il a faites dans ses voyages, et le caractère des Personnes qui composent les principales cours de l'Europe*, 3 voll., Liège 1734.

WADDY 1990

P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*, Cambridge-London 1990.

WILKINSON 1975

C. Wilkinson, *The Escorial and the Invention of the Imperial Staircase*, in «The Art Bulletin», vol. LVII, n. 1, March 1975, pp. 65-90.

WÜNSCHE-WERDEHAUSEN 2014

E. Wünsche-Werdehausen, *Antica rocca sabauda versus residenza di un principe dell'impero: il castello di Rivoli*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, atti del convegno

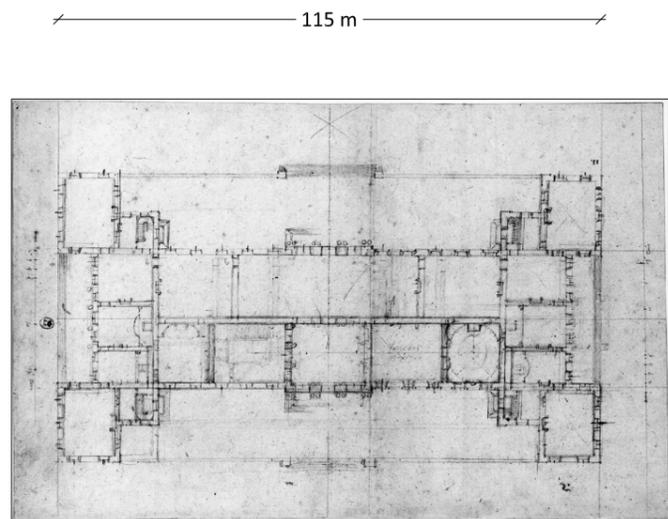
(Torino, Palazzo Madama, Reggia di Venaria, Castello di Rivoli, 13-16 novembre 2011), vol. I, a cura di P. Cornaglia, A. Merlotti, C. Roggero, Roma 2014, pp. 57-67.

ZAGGIA 2013

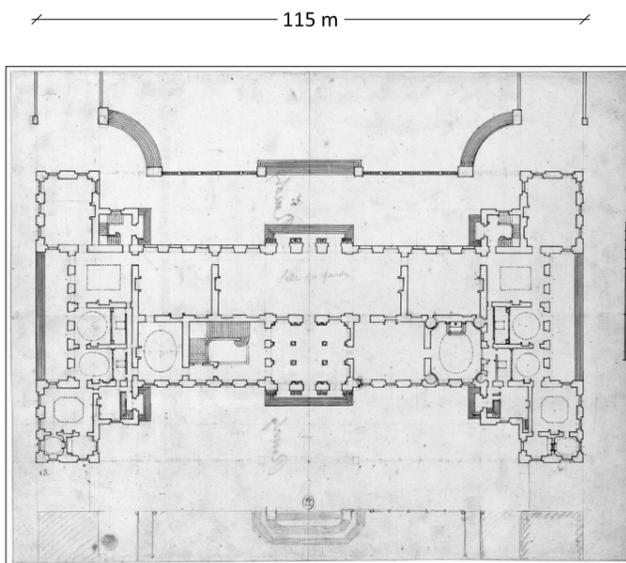
A. Zaggia, *ad vocem* «Novello, Giovan Battista», in DBI, vol. 78 (2013), pp. 830-833.

ZISKIN 2012

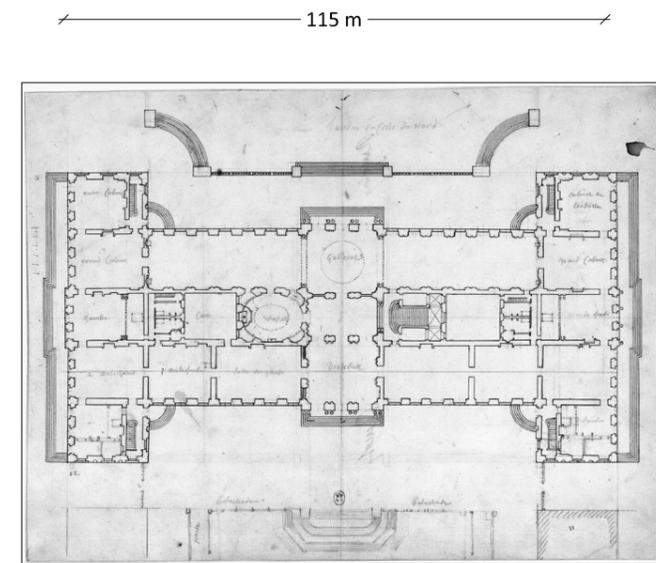
R. Ziskin, *Sheltering Art. Collecting and Social Identity in Early Eighteenth-Century Paris*, University Park, Pennsylvania, 2012.



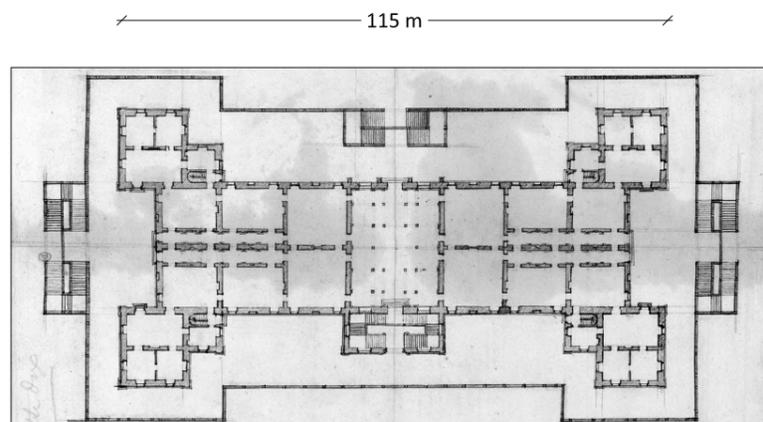
1.



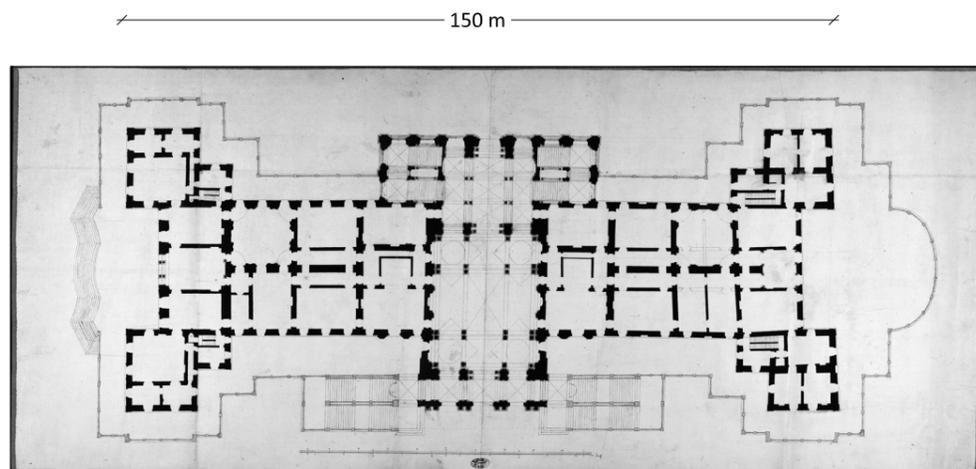
2.



3.



4.

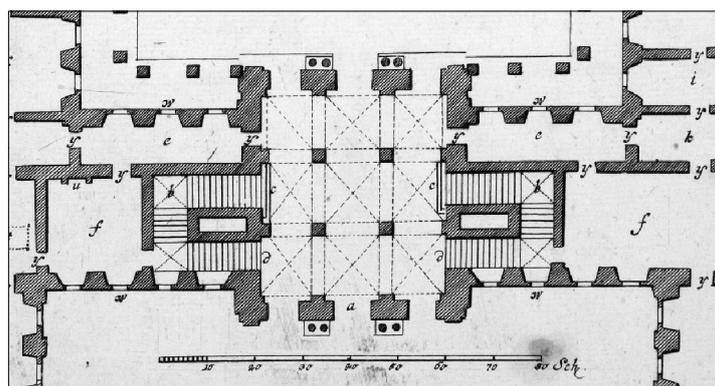


5.

III.1 RIVOLI. GAROVE, DE COTTE E JUVARRA A CONFRONTO

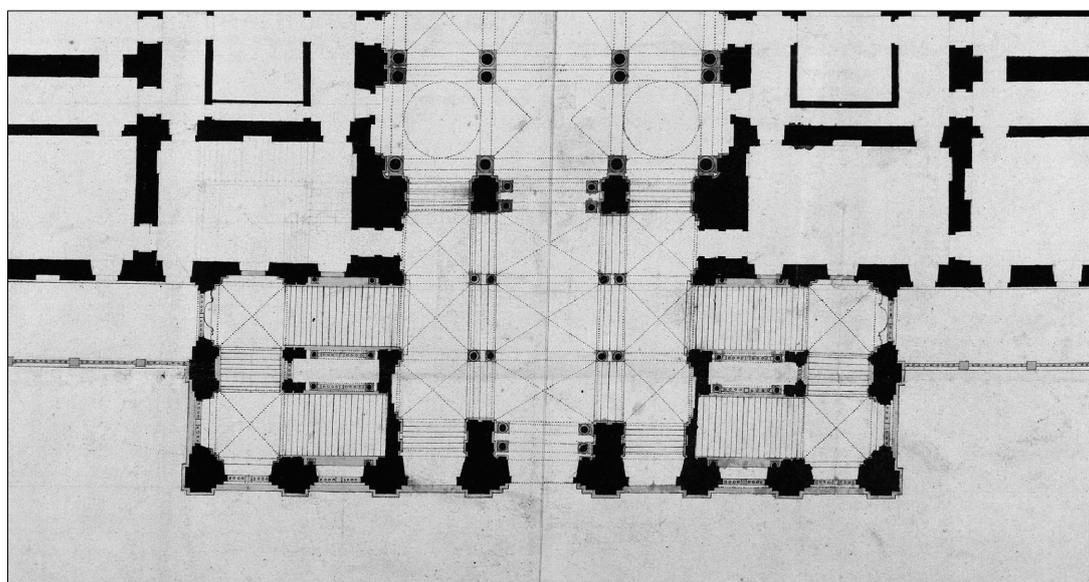
scala 1:1.500

1. [Robert de Cotte], [Studio per il rimodernamento del castello di Rivoli, pianta del pianterreno], [1699-1704 circa]
Disegno a matita su carta; 312x489 mm; scala grafica di 15 toises
Parigi, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Vb 5 fol., Rivoli, n. 11 (P49490)
2. [Robert de Cotte], [Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, pianta del pianterreno, prima variante], [1699-1704 circa]
Disegno a penna e inchiostro di china su carta, preparazione a matita, con aggiunte e annotazioni a matita; 365x464 mm; scala grafica di 15 [toises].
Parigi, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Vb 5 fol., Rivoli, n. 13 (P49492)
3. [Robert de Cotte], [Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, pianta del pianterreno, seconda variante], [1699-1704 circa]
Disegno a penna e inchiostro di china su carta, preparazione a matita, con correzioni, aggiunte e annotazioni a matita; 351x 464 mm; abbozzo di scala grafica a matita.
Parigi, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Vb 5 fol., Rivoli, n. 12 (P49491)
4. [Michelangelo Garove, copia da], «Plan du Chateau de Rivoli proche de Turin en Piemont». [Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, pianta del «piano di terra»], [1730-1745 circa]
Disegno a penna e inchiostro di china su carta, preparazione a matita rossa, coloriture a matita rossa e tratti di penna e inchiostro di china; scala grafica non indicata.
Parigi, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, NUM MS 692, c. 42r.
5. [Filippo Juvarra, studio di], [Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, pianta del «piano di terra», ovvero primo piano nobile], [1717 circa].
Disegno a penna e inchiostro di china su carta intelata, preparazione a matita, acquerello grigio, con aggiunte a matita; 440x1060 mm; scala grafica di 20 trabucchi.
Torino, Archivio di Stato, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Rivoli, n. 3



1.

————— 30 m —————



2.

————— 45 m —————

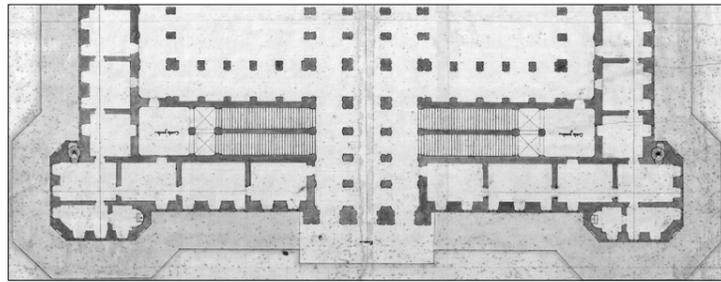
III.2 LO SCALONE DI RIVOLI

scala 1:500

1. P. Decker, Progetto per il palazzo di un eminente ministro di Stato, prospetto e pianta e del pianterreno, dettaglio. Acquaforte su rame; scala grafica di 80piedi («schus»). Da P. Decker, *Der Civilbau-Kunstsdritter Theil, Nürnbergs.d.* (ma 1715), tav. H.
2. [Filippo Juvarra, studio di], [Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, pianta del «piano di terra», ovvero primo piano nobile al livello del terrazzo], [1717 circa]. Disegno a penna e inchiostro di china, su preparazione a matita, acquerello grigio, con aggiunte a matita; carta intelata; 440 x 1057 mm; scala grafica di 20 trabucchi. ASTo, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi Reali, Rivoli, n. 3

SCALONE DOPPIO A DUE RAMPE CONTRAPPOSTE

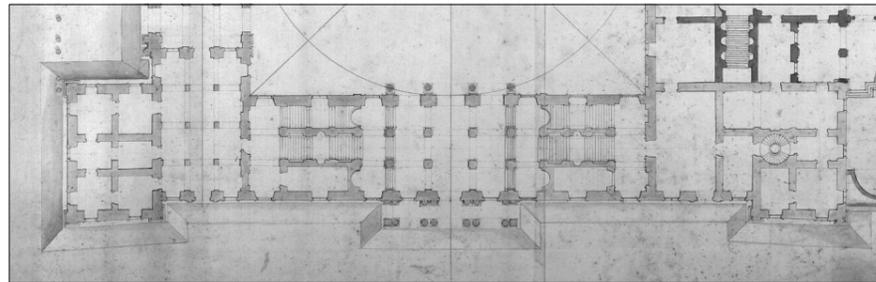
Barigioni 1692



75 m

1.

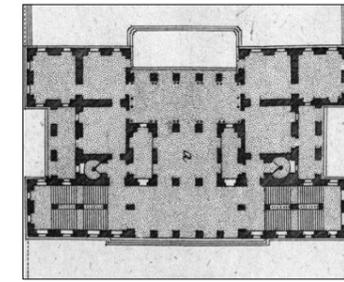
Juvarra, Messina 1714



85 m

3.

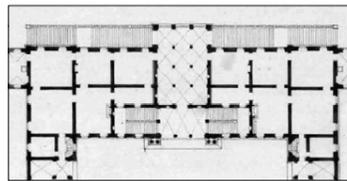
Rossi, Liechtenstein 1689-1690



65 m

5.

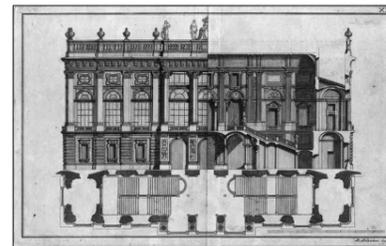
Castellamonte, Valentino 1659-1660



30 m

2.

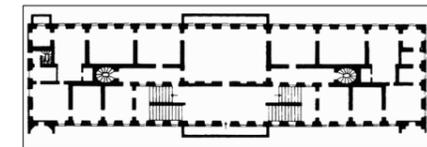
Juvarra, Palazzo Madama 1718



45 m

4.

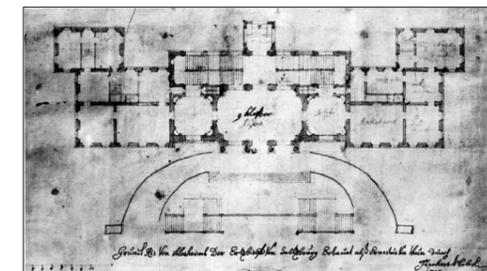
Rossi, Rastatt 1699



40 m

6.

Fischer von Erlach, Klessheim 1700



35 m

7.

IV.1 LO SCALONE DI PALAZZO MADAMA.
PRECEDENTI E CONFRONTI

scala 1:1.500

1. Filippo Barigioni, Progetto per un «grande palazzo» (Concorso accademico, prima classe), dettaglio della pianta del pianterreno, 1692. Disegno a penna e inchiostro bruno su carta, preparazione a matita, acquerello grigio e azzurro; 675x925 mm; scala grafica di 100 palmi romani. Roma, Archivio storico dell'Accademia di San Luca, n. 41

2. Jean-Baptiste-Cicéron Le Sueur, Pianta generale del Castello del Valentino, rilievo completato sulla base dell'incisione del *Theatrum Sabaudiae*, dettaglio, 1820-1825 circa. Disegno a penna e inchiostro di china, preparazione a matita, acquerello grigio; 352x252 mm; scale grafiche di 30 metri e 15

toises. Parigi, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, PC 15469: *Voyage en Italie*, vol. 1, tav. 183.

3. [Filippo Juvarra], Progetto per l'ampliamento del palazzo vicereale di Messina, dettaglio della pianta del pianterreno sul lato della facciata principale, [1714]. Disegno a penna e inchiostro di china su carta, preparazione a matita, acquerello grigio, giallo, rosso, verde, azzurro; 740x925 mm; scala grafica di 40 trabucchi e di 50 canne siciliane. Torino, Archivio di Stato, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Messina, n. 1

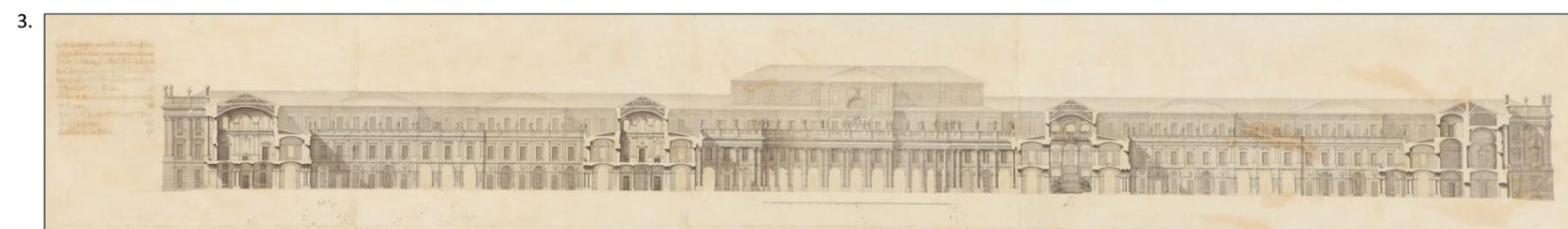
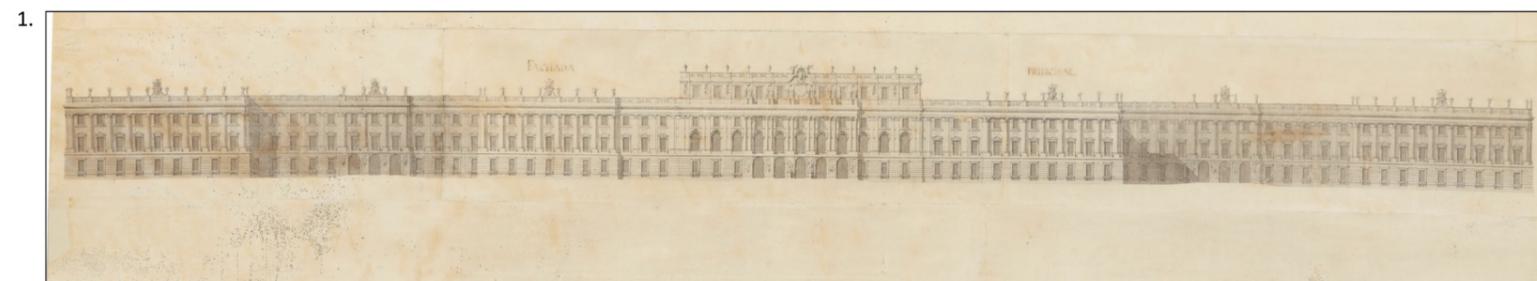
4. Pietro Peiroleri su disegno di Bernardo Antonio Vittone, Pianta, prospetto e sezione dello scalone e facciata di Palazzo Madama a Torino. Acquaforse su rame; scala grafica di [8 trabucchi]. Da B. A. Vittone, *Istruzioni diverse...*, Lugano 1766, tav. XXI.

5. Johann Bernhard Hattinger su disegno di Salomon Kleiner, «Plan du Batiment et Jardin du Prince de Lichtenstein, situédans un fauxbourg de Vienne, nom[m]é Lichtenthall», dettaglio della pianta del pianterreno del palazzo. Acquaforse su rame; scala grafica di 80 «klafter». Da J.A. Pfeffel, *Les quatre representations des Plans et Veües tant agreables que belles, qui se trouvent hors de la Residence de Vienne...*,

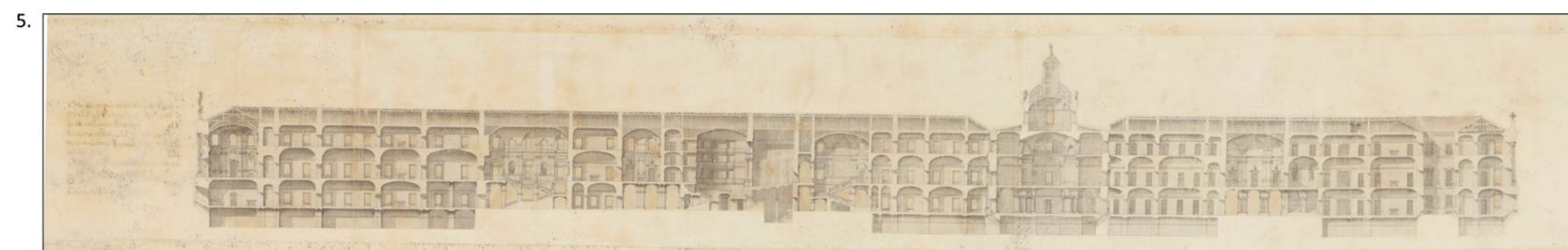
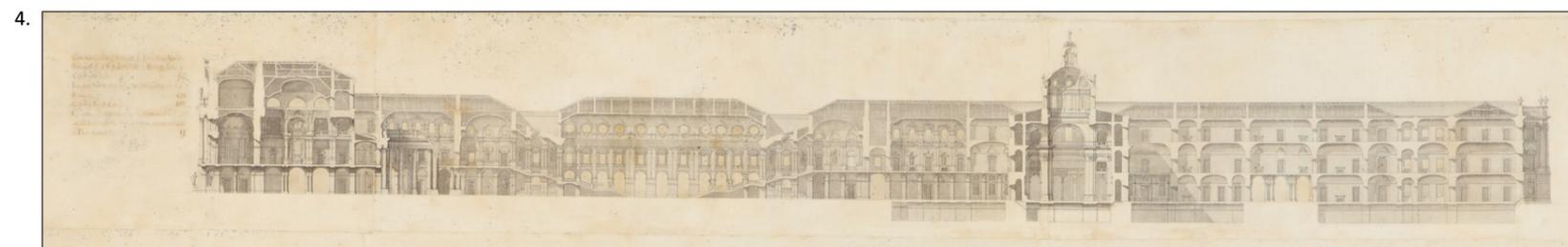
Augsburgs.d. (ma 1740 circa), tav. 17

6. Pianta schematica del piano nobile del castello di Rastatt. Da H. Karner, *Architettura alla corte imperiale di Vienna...*, 2010, p. 58, fig. 6.

7. Johann Bernhard Fischer von Erlach, Progetto per il castello di Klessheim nei pressi di Salisburgo, pianta del pianterreno, 1700 circa. Disegno a penna e inchiostro, preparazione a matita, acquerello; scala grafica di 10 moduli. Vienna, Albertina. (Da H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, Milano 1996, p. 220, fig. 254)



415 m



400 m

V.1 IL PROGETTO PER IL NUOVO PALAZZO REALE DI MADRID

scala 1:2.000

1. [Filippo Juvarra, studio di], Prospetto della facciata meridionale, la principale, verso la città del progetto per il nuovo Palazzo Reale di Madrid, [1736-1739]
Disegno a penna e inchiostro di china su carta intelata, acquerello grigio; 305×2655 mm; scala grafica non indicata.
Madrid, AGP 6.505

2. [Filippo Juvarra, studio di], Prospetto della facciata settentrionale verso i giardini del progetto per il nuovo Palazzo Reale di Madrid, [1736-1739]
Disegno a penna e inchiostro di china su carta intelata, acquerello grigio; 316×2440 mm; scala grafica non indicata.
Madrid, AGP 6.504

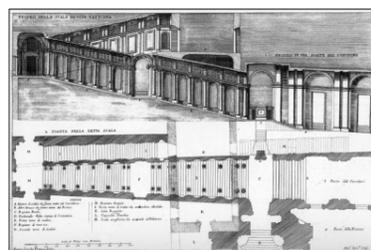
3. [Filippo Juvarra, studio di], Sezione trasversale sulle corti interne verso mezzogiorno del progetto per il nuovo Palazzo Reale di Madrid, [1736-1739]
Disegno a penna e inchiostro di china su carta intelata, acquerello grigio; 330×2440 mm; scala grafica di 200 piedi geometrici.
Madrid, AGP 6.503

4. [Filippo Juvarra, studio di], Sezione longitudinale lungo il corpo centrale della facciata principale, lo scalone principale e la cappella del progetto per il nuovo Palazzo Reale di Madrid, [1736-1739]
Disegno a penna e inchiostro di china su carta intelata, acquerello grigio; 322×2440 mm; scala grafica non indicata.
Madrid, AGP 6.502

5. [Filippo Juvarra, studio di], Sezione longitudinale lungo lo scalone dei Principi, il teatro di corte e la biblioteca del progetto per il nuovo Palazzo Reale di Madrid, [1736-1739]
Disegno a penna e inchiostro di china su carta intelata, acquerello grigio; 324×2440 mm; scala grafica non indicata.
Madrid, AGP 6.501

SCALA RETTILINEA COLONNATA

Bernini 1663-1666

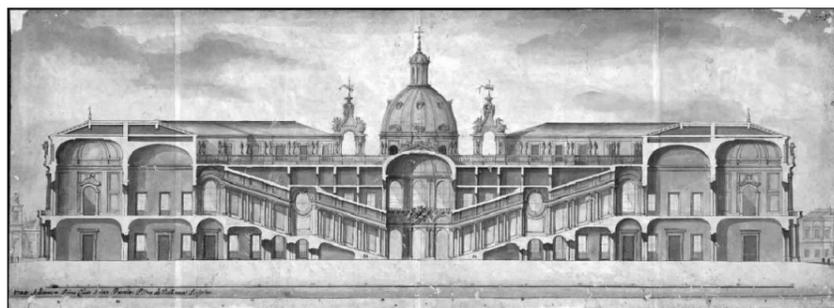


1.

55 m

SCALONI DOPPI A RAMPE RETTILINEE CONTRAPPOSTE

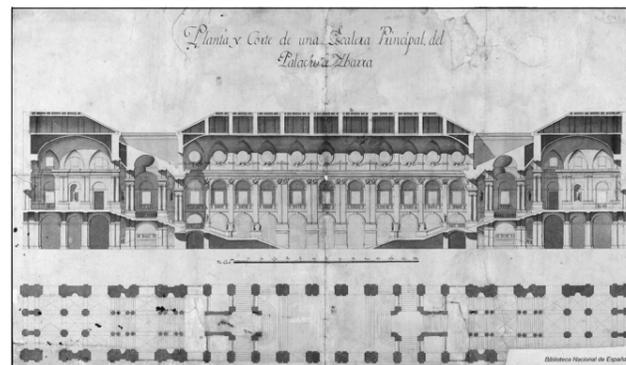
De Villeneuve 1708



2.

80 m

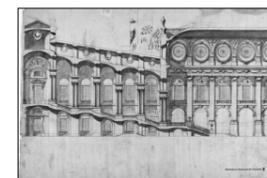
Juvarra, Madrid 1735



3.

90 m

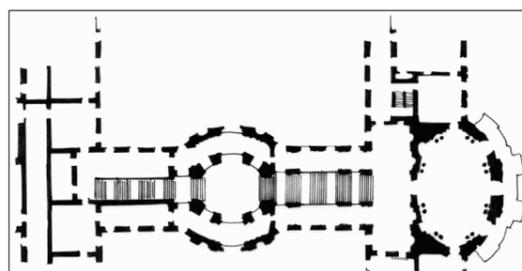
Ventura Rodríguez 1736-1737 circa



6.

40 m

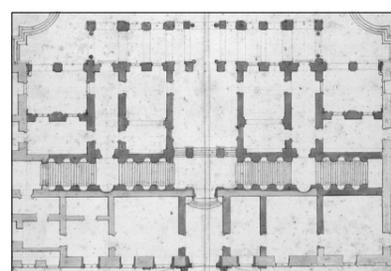
Klosterneuburg 1730



4.

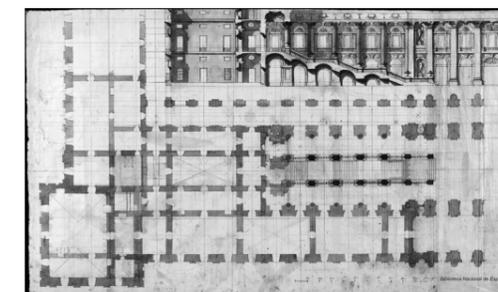
60 m

Juvarra, Messina 1714



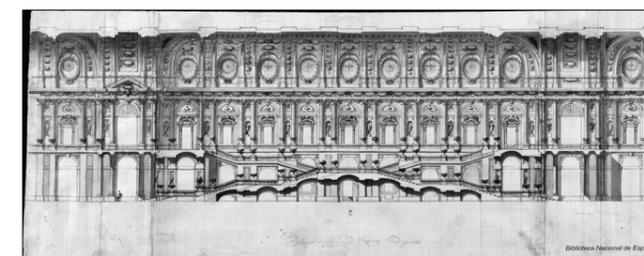
5.

70 m



7.

30 m



8.

90 m

V.2 LO SCALONE DI MADRID.
PRECEDENTI, CONFRONTI, DERIVAZIONI

scala 1:1.500

1. Alessandro Specchi su disegno di Carlo Fontana, Pianta e sezione longitudinale della Scala Regia vaticana; incisione da C. Fontana, *Il Tempio vaticano e sua origine...*, Roma 1694, p. 239

2. Pierre De Villeneuve, Progetto per una fabbrica ad uso dell'Accademia (Concorso Clementino, prima classe), pianta e sezione trasversale della facciata principale, 1708. Disegni a penna e inchiostro bruno, preparazione a matita, acquerello grigio e azzurro; rispettivamente 1120×1370 mm e 465×1280mm; scala grafica di 700 «Scale romane». Roma, Archivio storico dell'Accademia di San Luca, nn. 189 e 193

3. [Ignacio Haan], Pianta e sezione dello scalone progettato da Filippo Juvarra per il nuovo Palazzo Reale di Madrid, [1775-1778]. Disegno a penna e inchiostro di china su carta, preparazione a matita, acquerello grigio e giallo; 485×829 mm; scala grafica di 140 piedi castellani. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/15/86/5

4. Pianta dello scalone del palazzo abbaziale di Klosterneuburg in Austria. Dall'opuscolo *Klosterneuburg. Convento*, Vienna s.d.

5. [Filippo Juvarra], Progetto per l'ampliamento del palazzo vicereale di Messina, dettaglio della pianta del pian terreno, fronte giardini, [1714]. Disegno a penna e inchiostro di china su

carta, preparazione a matita, acquerello grigio, giallo, rosso, verde, azzurro; 740×925 mm; scala grafica di 40 trabucchi e di 50 canne siciliane. Torino, Archivio di Stato, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Messina, n. 1

6. [Ventura Rodríguez], [Progetto per uno scalone, sezione longitudinale; variante ispirata al progetto di Filippo Juvarra per il Palazzo Reale di Madrid], [1736-1737 circa]. Disegno a penna e inchiostro di china su carta, preparazione a matita, acquerello grigio; correzioni a penna e inchiostro; 426×634 mm; scala grafica non indicata. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/6/3

7. [Ventura Rodríguez], Progetto per uno scalone, pianta e sezione longitudinale, [1736-1737 circa]. Disegno a penna e inchiostro di china, su carta, preparazione a matita, acquerello grigio; 439×755 mm; scala grafica di 100 piedi castellani. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/6/2

8. Ventura Rodríguez, Progetto per uno scalone monumentale, sezione longitudinale, [1736-1737 circa ?]. Disegno a penna e inchiostro di china su carta, preparazione a matita, acquerello grigio; 282×713 mm; scala grafica non indicata. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/25/11