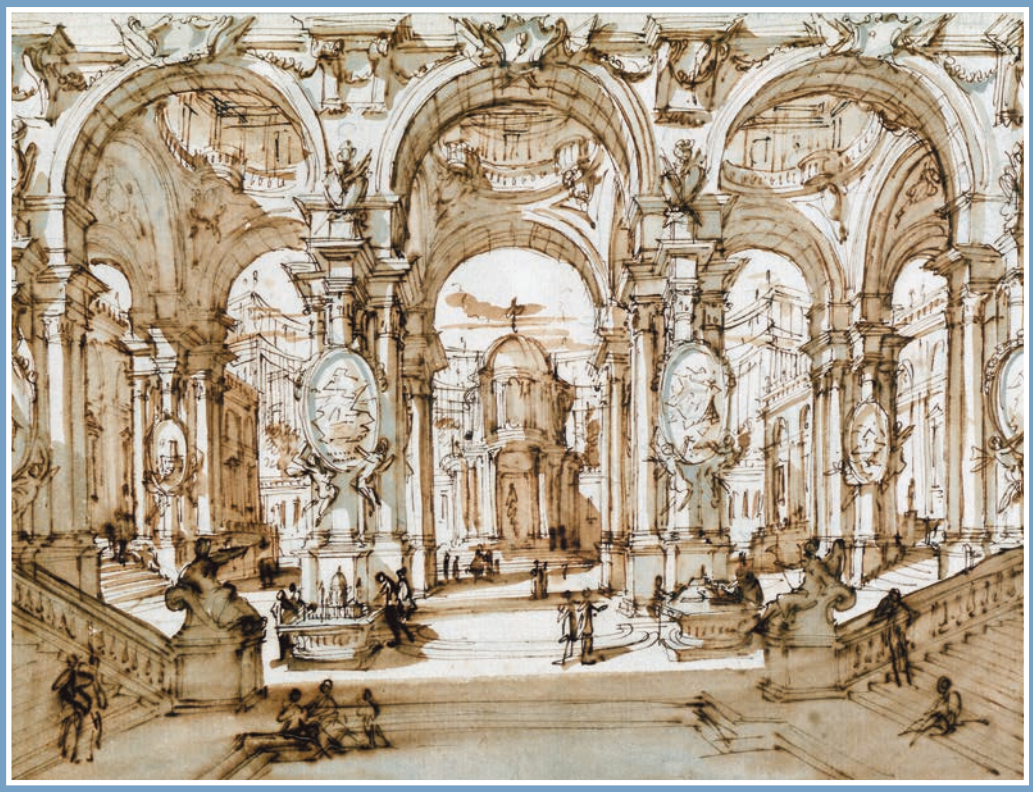
Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura

CULTURA, ARTE E SOCIETÀ AL TEMPO DI JUVARRA

a cura di

Giuseppe Dardanello



Leo S. Olschki Editore
MMXVIII

In copertina: Filippo Juvarra, *Fantasia architettonica con una mostra di modelli di architettura in un atrio magnifico*, 1728, particolare. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume I, f. 21, n. 31.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura

La collana interdisciplinare pubblica le ricerche di giovani studiosi promosse tramite borse di alti studi e premi dal Programma sull'Età e la Cultura del Barocco nelle discipline umanistiche, storia, letteratura, filosofia, musica, teatro, arte e architettura.

Comitato scientifico:
Walter Barberis
Lorenzo Bianconi
Marco Carassi
Pierre Rosenberg

Coordinamento editoriale: Elisabetta Ballaira

I testi del volume sono stati sottoposti a *double blind peer review*

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura

Quaderni sull'Età e la Cultura del Barocco
Quaderni delle borse di alti studi e dei premi
1

CULTURA, ARTE E SOCIETÀ AL TEMPO DI JUVARRA

a cura di
Giuseppe Dardanello

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura

© 2018 Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXVIII

Tutti i diritti riservati

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
e-mail: info@fondazione1563.it
www.fondazione1563.it

Coordinamento redazionale:
Ornella Graffione, Romina Origlia

Casa Editrice Leo S. Olschki
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo
effettuata, non autorizzata.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

ISBN 978 88 222 6526 5

SOMMARIO

Prefazione del Vicepresidente . . . . . Pag. VII

Introduzione di Giuseppe Dardanello . . . . . » IX

Elenco delle abbreviazioni per i disegni del Corpus Juvarrianum . . » XIII

Giuseppe Dardanello – *Libri di disegni e pensieri. Prospettive per il* Corpus juvarrianum . . . . . » 1

Nicola Badolato – *Filippo Juvarra e il rinnovamento del gusto teatrale e operistico a Roma nel primo Settecento* . . . . . » 33

Sara Martinetti – *Filippo Juvarra e il disegno di arredo, da Roma a Torino* . . . . . » 63

Roberto Caterino – *«Non sono le scale piccolo ornamento d'un gran Palazzo». Scaloni e cerimoniale nei progetti di Filippo Juvarra* . . . . . » 91

Guido Laurenti – *Tra letteratura, storiografia e politica, la* Storia delle Alpi Marittime *di Pietro Gioffredo* . . . . . » 127

Elisabetta Lurgo – *La riforma della carità sotto Vittorio Amedeo II e l'inchiesta sui luoghi pii nel Piemonte sabaudo* . . . . . » 175

Abstracts . . . . . » 215

Gli autori . . . . . » 219

Elenco delle tavole fuori testo . . . . . » 221

Elenco delle illustrazioni nel testo . . . . . » 232

Bibliografia . . . . . » 235

Indice dei nomi . . . . . » 265

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2018



PREFAZIONE

I lettori troveranno in questo libro ricerche di prima mano criticamente elaborate e potranno quindi disporre di nuovi strumenti di approfondimento sulla cultura, arte e società in una cronologia indicata come "tempo di Juvarra". Un tempo inteso come contesto che ha orientato gli studi e come stagione che vede in Juvarra l'autore della trasformazione di Torino in moderna città capitale.

Quando la Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo ha dato avvio al Programma di studi sull'età e la cultura del Barocco ha scelto di promuovere innanzi tutto la ricerca dei giovani studiosi delle discipline umanistiche, assicurandone il sostegno con borse di alti studi.

Ha anche scelto di indicare di anno in anno il tema intorno al quale si sarebbero articolati i progetti, in modo da rendere possibile e facilitare il dialogo interdisciplinare; di assegnare ad ogni borsista un interlocutore scientifico; di pubblicare in formato elettronico i lavori individuali e di raccogliere saggi (originali, ma collegati al lavoro svolto per le borse di ricerca) in un volume, di volta in volta collegato al tema annuale della ricerca e curato da un responsabile scientifico.

Questo è il primo dei volumi destinati ai nuovi studi conseguenti alle ricerche svolte; è curato da Giuseppe Dardanello, che ha dato organicità al libro; che ha accompagnato in funzione di tutor alcuni ricercatori e che ha voluto generosamente impegnarsi anche con un proprio contributo scientifico.

Presentando il volume a nome della Fondazione vorrei rendere esplicita la soddisfazione di vedere in questa raccolta così bene attuata un'articolazione del programma culturale che la Fondazione si è data, nel corso del proprio mandato.

Come altri volumi documentano, la Fondazione infatti si dedica a fare ricerca, essendo depositaria dell'Archivio storico della Compagnia di San Paolo, fondata nel 1563, e, insieme, si attesta come Ente che promuove la ricerca nelle discipline umanistiche, che persegue il confronto interdisciplinare e che favorisce il dialogo tra specialisti di generazioni diverse.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Avviata la sesta edizione delle borse e giunte a 13 le pubblicazioni digitali, si può affermare che la Fondazione ha visto crescere una comunità di ricercatori in dialogo costante, giovani studiosi che ora fa particolarmente piacere osservare attivi in ruoli istituzionali di ricerca e di tutela.

Si diceva che questo libro è il primo di una collana; una collana che, come l'intero programma culturale, nasce per impostazione, promozione e guida della Presidente Rosaria Cigliano, che ci ha lasciati prematuramente e alla quale il Consiglio di Amministrazione della Fondazione ha voluto intitolare le Borse di alti studi.

Una presentazione non prevede rimandi in nota. Mi sia consentito quindi di rinviare, per l'intero programma culturale e per i suoi interlocutori scientifici, a quanto Rosaria Cigliano ha fatto in tempo a scrivere in apertura del volume *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi* a cura di Andrea Bacchi e Liliana Barroero (Sagep Editori, Genova 2017), primo numero nella collana "Quaderni di ricerca".

Rinviare a quella prefazione vuol dire riconoscere con gratitudine in Rosaria Cigliano la grandezza del Presidente che ha fatto rinascere la Fondazione, ricordare la sua guida e la sua intelligenza strategica, onorarne la memoria.

Michela di Macco
Vicepresidente della Fondazione

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

INTRODUZIONE

«Il percorso di Filippo Juvarra si misura tra due esperienze culturali cui egli contribuì a dare forma e idee. Da una parte il clima della Roma del primo Settecento animato dalla cerchia del Cardinal Ottoboni, investito dalle volontà riformistiche dell'Accademia dell'Arcadia e dalla nuova centralità attribuita alla figura dell'artista all'Accademia di San Luca, che coerentemente orientavano verso una profonda riflessione sull'esperienza della tradizione barocca. Dall'altra la piena disponibilità offerta da Vittorio Amedeo II a mettere mano al progetto di allestimento di uno Stato moderno da porre in essere facendo leva sui diversi ambiti disciplinari della musica, del teatro, della letteratura, della storia sociale e politica, dell'arte e dell'architettura».

Il tema proposto dal Comitato degli *advisors* chiamato ad orientare il Programma di studi sull'età e la cultura del Barocco (Renata Ago, Lorenzo Bianconi, Giuseppe Dardanello, Michela di Macco, Maria Luisa Doglio, Giorgio Pestelli, Giovanni Romano, Angelo Torre) poneva al centro della riflessione per il primo ciclo di borse di studio (2014-2015) promosso dalla Fondazione 1563 una intera stagione di rielaborazione della coscienza dell'Europa moderna. Si trattava di indagare i nessi tra i fattori cruciali dell'operazione di mutuazione e travaso culturale condotta sulla direttrice Roma-Torino in una congiuntura storica favorita dalla convergenza tra la visione politica di un sovrano, Vittorio Amedeo II, e le competenze intellettuali e operative nelle mani di uno straordinario regista nel concerto tra le arti, Filippo Juvarra. Valutare di conseguenza l'impatto del programma di riforme andandosi a interrogare anche sulle dinamiche dell'articolata progettualità posta in essere da individui e comunità sul territorio.

Questo libro raccoglie gli esiti più maturi del percorso compiuto dai cinque borsisti che si sono confrontati con l'impegnativo compito di messa a fuoco delle ragioni che hanno innescato il cambiamento. In virtù delle prospettive disciplinari seguite da ciascun autore emerge vistosamente la complementarietà dei diversi ambiti chiamati a confrontarsi in quella ambiziosa partita corale di rinnovamento storico-culturale.

Il testo di apertura è una riflessione sulla strumentazione visiva e intellettuale messa in campo da Juvarra nella consapevolezza delle potenzialità

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

del segno grafico per interpretare e intervenire sulla realtà contemporanea. Occasione propizia per riallacciare i fili del programma del *Corpus juvarrianum*, pensato da Vittorio Viale e Rudolf Wittkower nel 1971 come un catalogo ragionato dell'opera di Juvarra, da orientare ora sull'insieme organico delle raccolte di disegni allestite dallo stesso architetto come uno stimolante giacimento di invenzioni, alimentato dalle ragioni morali di rinnovamento dello stile e del linguaggio. Farne dunque un banco di prova per esplorare la maturazione delle idee nel loro sviluppo in fieri, approfondire la conoscenza delle associazioni intuitive del ragionamento visivo nell'acquisizione di una realtà storica stratificata – la Roma antica e moderna – e della sua restituzione nel progetto per la città contemporanea.

Il saggio di Nicola Badolato (tutor José Maria Dominguez) va a scandagliare in profondità le dinamiche della produzione e della fruizione spettacolare in cui Juvarra si trovò ad operare alla corte del cardinal Pietro Ottoboni: una esperienza che comportava il concorso diretto di tutte le sue componenti – scena, musica, teatro – per un risultato che «all'occhio, all'udito ed al pensiero formi un triplice incanto». La profondità della lettura critico-filologica applicata a libretti a stampa, partiture, manoscritti degli undici drammi musicali allestiti dallo scenografo, va a cogliere le sensibilità qualificanti dell'Arcadia ottoboniana nella calibrata sintonia tra le componenti visiva, sonora e intellettuale, configurandone il contributo determinante offerto da Juvarra: la ricerca di correlazione tra il luogo dell'azione e il sentimento dell'azione stessa, la «tendenza alla verosimiglianza attraverso la libertà fantastica», la continuità ideale tra immagini della realtà e della fantasia che interpretano lo spazio come luogo in cui legare insieme architettura e natura, visione ed evocazione.

La curiosità onnivora del Messinese è stata di guida a Sara Martinetti (tutor Roberto Valeriani) per andare a perlustrare la varietà delle esperienze che attraversavano la produzione delle arti decorative a Roma a cavallo del 1700. Impresa impervia per più di una ragione, a partire dalla indisponibilità, e non da oggi, di importanti archivi romani, superata dall'autrice con l'offerta di un quadro stimolante delle prospettive di ricerca sulla scorta degli indicatori più sensibili alle dinamiche, in continua evoluzione, delle manifestazioni del gusto. Se attraverso la serie ricostituita dei tavoli a parete diventa possibile seguire il passaggio dal naturalismo berniniano a una progressiva stilizzazione delle linee del mobile, puntuali riscontri documentari riconducono a concrete occasioni di committenza alcuni disegni di Juvarra dove il tratto fluido e scorrevole lavora a sciogliere i nodi più drammatici dell'eredità barocca seicentesca. Il confronto con gli allestimenti operistici diventa occasione per mettere a fuoco la qualità permeabile nella mutuazione delle idee sull'arredo e il disegno di interni.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Roberto Caterino (tutor Carlo Mambriani) ha ingaggiato un intelligente corpo a corpo con edifici juvarriani ben noti, andando a isolare la serie degli scaloni per misurare le risposte offerte dall'architetto alle funzioni cerimoniali delle corti europee, che nell'architettura riconoscevano la manifestazione di più eloquente risonanza pubblica. La circostanziata analisi dei quattro progetti ricostruisce il percorso di elaborazione delle fonti e gli scarti con cui Juvarra ha gradualmente messo a punto il prototipo dello scalone per il palazzo reale, modellandolo sui parametri della visibilità scenografica e della illuminazione. Dal piano dell'efficacia funzionale alla domanda di rappresentanza cerimoniale della committenza, la lettura si affina nell'analisi dei codici interni con cui si confronta la creazione artistica, qui nell'esplorazione delle inedite qualità di emozionante respiro di quei luminosi spazi d'aria.

L'affondo analitico sulla *Storia delle Alpi marittime* di Pietro Gioffredo delinea il profilo di un letterato cui si deve un significativo spostamento dall'asse vincente della retorica seicentesca – l'ingegnosa acutezza della metafora del Tesauro e i "concetti arguti" del funambolismo oratorio del Giuglaris – a una scrittura di erudizione fondata sulle attestazioni documentarie e gli autori antichi, dispiegata per una lettura di ampio respiro della storia di un territorio. Guido Laurenti (tutor Vincenzo Ferrone) descrive il linguaggio denotativo del Gioffredo, costantemente indirizzato verso l'oggetto di indagine, che rifugge di attingere alla sfera delle qualità per dar vita ad uno stile piano e scientificamente attento ai "luoghi" e agli "avvenimenti", tale da orientarne una raffinata, quanto impercettibile, celebrazione dei vantaggi legati all'autonomia delle istituzioni delle città provenzali. Le ragioni della *Storia* arrivano a lambire il nodo del complesso e articolato rapporto tra Stato assoluto e autonomie, lasciando intravvedere un quadro non esattamente collimante alla volontà accentratrice del sovrano sabaudo.

Le reazioni alle intenzioni di riforma del sistema assistenziale degli istituti di Carità avviata da Vittorio Amedeo II nel 1716 sono l'oggetto dell'indagine di Elisabetta Lurgo (tutor Emanuele Colombo). Da una politica dell'assistenza regolamentata dal potere centrale come sistema di controllo sociale, il fuoco dell'analisi si sposta sulla complessa progettualità, individuale e collettiva, che si cela dietro alla gestione di una istituzione caritativa. La verifica dell'intervento di regolamentazione delle opere assistenziali è condotta su di una scala di lungo periodo attraverso l'inchiesta effettuata tra 1766 e 1769 sui «luoghi Pii e Opere pie» in ogni provincia del Regno. Ne emerge il quadro attivo delle molteplici forme di solidarietà corporativa in cui giocano un ruolo di primo piano le confraternite e la costruzione intorno alle Opere pie di reti di solidarietà locali che riproducono il modello strutturante della famiglia.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Gli studi qui riuniti non esauriscono il tema del progetto di ricerca ma nel proporne alcuni affondi significativi mi pare confermino la validità della scelta di non affidarsi alle sirene di una aleatoria interdisciplinarietà e seguire piuttosto percorsi disciplinari che sostanzino le ragioni del dialogo: per rilanciarlo in prospettive critiche da sottoporre alla verifica di nuove ricerche, forti dell'organicità di un itinerario costruito per tappe attraverso la definizione del tema formulata dagli *advisors* e il confronto dei borsisti con i *tutors* che hanno contribuito ad orientare e a correggere il tiro degli studi. A tutti loro va il ringraziamento degli autori, rivolto insieme a coloro che si sono adoperati con generosa disponibilità intellettuale e sapienza organizzativa nel coordinamento redazionale dei materiali per il volume seguito da Ornella Graffione.

Giuseppe Dardanello

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI PER I DISEGNI DEL *CORPUS JUVARRIANUM*

Le abbreviazioni si adeguano ai criteri adottati per i due volumi del *Corpus Juvarrianum* dedicati ai disegni romani (Millon 1984; Griseri, McPhee, Millon, Viale Ferrero 1999) e aggiornati in Manfredi 2010.

I riferimenti archivistici a disegni e documenti citati estranei al *Corpus Juvarrianum* sono indicati per esteso nei testi e nelle didascalie delle relative illustrazioni.

Albertina	Graphische Sammlung Albertina, Wien
ASL	Archivio di Stato di Lucca *Disegni Juvarra, cart. 8*
AST	Archivio di Stato di Torino *Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi Reali e altre fabbriche regie: Messina 1-3; Rivoli 3*
BAB	Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna *Varia, Disegni, cart. 1*
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano *Cod. Vat. Lat. 13750*
BNT	Biblioteca Nazionale Universitaria, Torino *Riserva 59.1; Riserva 59.2; Riserva 59.3; Riserva 59.4; Riserva 59.5; Riserva 59.6; Riserva 59.10; Riserva 59.18; Riserva 59.19; Riserva 59.20, Riserva 59.21*
BRT	Biblioteca Reale, Torino *Fondo Saluzzo, n. 39*
CC	Già Collezione Cibrario, Torino
Chatsworth	Chatsworth, Devonshire Collection *Edward William Spencer Cavendish (1895-1950), Album 30*
Madrid	Biblioteca Nacional de España, Madrid
MCT	Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Torino *Disegni di Juvarra: Volume I, Volume II, Volume III, Volume IV*
MM	Metropolitan Museum of Art, New York *Rogers Fund 1969, inv. 69.655*
ONB	Musiksammlung Österreichische Nationalbibliothek, Wien *Mus.Hs 16692*

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

RAS	Royal Academy of Fine Arts, Stockholm *P 23*
SKS, KSK	Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Dresden *Ca. 66*
T	Ex Raccolta Tournon (ora Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco, Torino)
VAM	Victoria & Albert Museum, London *inv. n. 8426*
VIN	Château de Vincennes, Service Historique de la Défense, Bibliothèque du Ministère de la Guerre *ms. Gb.25*

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Giuseppe Dardanello

LIBRI DI DISEGNI E PENSIERI. PROSPETTIVE PER IL *CORPUS JUVARRIANUM*

A Henry Millon

Il disegno è stato l'agente e il veicolo primario dell'operazione di travaso culturale Roma-Torino con cui Juvarra trasformò la Capitale sabauda nel cantiere-progetto della città moderna. Dal contesto di osservazione che ha orientato le ricerche per questo libro vorrei tornare a considerare con uno sguardo complessivo l'eredità grafica predisposta dall'architetto in una prospettiva di aggiornamento del programma del *Corpus Juvarrianum*. La maggior parte dei disegni di Juvarra sono stati infatti riuniti in raccolte da lui stesso allestite, poi dai suoi collaboratori e primi collezionisti, secondo criteri su cui merita avviare una riflessione, sia per risalire alle occasioni che hanno motivato contenuti e soggetti dei disegni, sia per tracciare le intenzioni che ne hanno orientato la confezione in volumi (Figg. 1-5).

L'«Abbozzo del piano della pubblicazione ideata» per il *Corpus* veniva redatto da Vittorio Viale e Rudolf Wittkower nel 1971 in risposta a una sollecitazione maturata con il procedere degli studi: avviati nel 1937 con la monografia di Rovere, Viale e Brinckmann, ripresi con la messa a fuoco sulla chiarezza di metodo e gli obiettivi della cultura visiva dell'architetto negli *Itinerari* di Andreina Griseri (1957), cui seguiva il capitolo di Wittkower in *Art and Architecture in Italy* (1958) e l'affondo di Mercedes Viale Ferrero sul dialogo aperto con il mondo classico, tra finzione scenica e verosimiglianza storica (1962), erano da poco approdati alla esemplare illustrazione della mostra messinese del 1966, *Filippo Juvarra architetto e scenografo*, presto affiancata dalle riflessioni di Griseri in *Le metamorfosi del Barocco* (1967) e dal primo catalogo dei disegni dedicato alle opere teatrali da Viale Ferrero (1970).[1] Il piano prevedeva la pubblicazione di quindici volumi: il primo

[1] L. Rovere – V. Viale – A.E. Brinckmann, *Filippo Juvarra*, Milano, Zucchi, 1937; A. Griseri, *Itinerari juvarriani*, «Paragone», VIII, 93, settembre 1957, pp. 41-59; R. Wittkower, *Art and*

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

avrebbe dovuto riprendere i contenuti documentari proposti nel catalogo della mostra di Messina, le biografie e il regesto accompagnato dall'elenco dei disegni, stampe e modelli; il secondo e il terzo sarebbero stati dedicati alle opere e ai disegni del periodo romano, fino al 1714; i restanti dodici volumi, dal IV al XV, avrebbero dovuto illustrare l'attività di Juvarra «dopo il 1714», alternando studi sulle architetture costruite al catalogo dei disegni del periodo torinese (1714-1735).[2] Alla prima uscita nel 1979, la monografia di un edificio e del suo cantiere – il libro su Superga di Nino Carboneri – seguivano i due volumi curati da Henry Millon nel 1984 e nel 1999, che in forza di un impianto di limpida filologia storico-visiva assolvevano a buona parte della ricognizione sul *corpus* grafico del periodo romano.[3]

Nel frattempo venivano alla luce altri fogli sciolti, una raccolta di disegni prevalentemente riferibili ai primi anni romani, rintracciata al Musée de l'Armé di Vincennes e pubblicata da Andrea Barghini nel 1994,[4] e nuovi studi di scala ambiziosa: la monografia di Gianfranco Gritella affrontava la lettura dell'opera architettonica di Juvarra con un incalzante catalogo degli edifici e dei progetti, ricomponendo disegni, documenti e fotografie in un fondamentale apparato di riferimento illustrato; la mostra torinese del 1995, *Juvarra architetto delle capitali*, ne collocava il percorso entro il fitto tessuto di scambi culturali tra le corti europee; la lettura biografica di Tommaso Manfredi sugli anni giovanili, verificata palmo a palmo sulle vite dell'architetto, metteva in fila i tasselli delle sue molteplici attività ancorandole a disegni e documenti del periodo trascorso a Roma.[5]

Architecture in Italy: 1600 to 1750, Harmondsworth, Penguin Books, 1958; M. Viale Ferrero, *Spunti classicistici del primo Settecento*, «Antichità viva», I, 1962, n. 10, pp. 56-64; *Filippo Juvarra. Architetto e scenografo*, catalogo della mostra (Messina, Palazzo dell'Università, ottobre 1966), a cura di V. Viale, Torino, Pozzo-Salvati-Gros Monti, 1966; A. Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino, Einaudi, 1967; M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1970.

[2] N. Bobbio, *Presentazione*, in *Studi juvarriani*, Atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979), Roma, Edizioni dell'Elefante, 1985, pp. 5-7; A. Griseri, *Juvarra in progress: l'edizione del Corpus*, *ivi*, pp. 49-61. Sul programma iniziale per il *Corpus* rimando all'intervento di prossima pubblicazione nel quaderno della Fondazione 1563, *Le mostre del Barocco piemontese*, a cura di G. Dardanello e S. Abram, Torino 2018.

[3] N. Carboneri, *La Reale Chiesa di Superga di Filippo Juvarra 1715-1735*, Torino, Ages Arti Grafiche, 1979; H.A. Millon, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period 1704-1714. Part I*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1984; A. Griseri, S. McPhee, H.A. Millon, M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period 1704-1714. Part II*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1999.

[4] Château de Vincennes, Service Historique de la Défense, Bibliothèque du Ministère de la Guerre, ms. G.b.25; A. Barghini, *Juvarra a Roma. Disegni dall'atelier di Carlo Fontana*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994.

[5] G. Gritella, *Juvarra. L'architettura*, 2 voll., Modena, Panini, 1992; *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 set-

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

L'impresa del catalogo come avviata da Millon (e sul fronte dell'attività di scenografo da Mercedes Viale Ferrero)[6] – inteso come strumento di messa a fuoco dell'opera di Juvarra sulle evidenze del disegno – ha reso possibile scalarne cronologicamente i contenuti e definire gli archi di datazione dei fondi e delle raccolte (Metropolitan, ex Tournon I, Vincennes, Saluzzo 39, e i volumi dei disegni scenici ora al Victoria & Albert Museum, alla Nationalbibliothek di Vienna e alla Biblioteca Giustiniani Recanati a Venezia); riconoscere e qualificare la gamma sorprendentemente estesa degli interessi culturali e professionali dell'architetto; ricostruirne il percorso, le occasioni di maturazione e intravvedere alcune delle ragioni d'essere per le raccolte dei disegni.

Grazie a quel lavoro è ora possibile isolare, relative a quegli anni, tre principali aree di attività, tutte egualmente accostate attraverso il *medium* del disegno, che rendono ragione della personalità di un artista interessato a dotarsi di una strumentazione visiva che andava ben al di là delle consuete competenze di formazione di un architetto, di cui non va sottovalutata la sequenza temporale di acquisizione. Il punto di partenza è la veduta, topografica e ideata, conseguenza di una maturazione di carattere pittorico e prospettico già compiutamente avvenuta a Messina; l'incontro decisivo con il linguaggio dell'architettura, cui si era accostato nella città natale, è confermato a Roma nel segno di una convinta adesione agli indirizzi culturali dell'Accademia di San Luca; l'immersione nella pratica teatrale, sostenuta dalla sensibilità del vedutista, ne dilata il campo dell'immaginario alla sperimentazione delle qualità visive degli spazi, affinandone la versatilità nell'impiego del linguaggio architettonico e decorativo.

Non sono emersi fino ad ora disegni sicuramente databili ad anni precedenti il trasferimento a Roma e i primi fogli noti, le coppie di fantasie architettoniche firmate il 15 agosto 1704, dimostrano senza ombra di dubbio che Juvarra padroneggiava con talentuosa disinvoltura le dinamiche della rappresentazione prospettica applicandole nella restituzione di evocazioni fantastoriche di luoghi e spazi credibilmente percorribili[7] (Fig. 6). Il pro-

---

tembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracci e A. Griseri, Milano, Fabbri Editore, 1995; T. Manfredi, *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Roma, Argos, 2010; inoltre gli interventi al convegno della Venaria Reale: *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, vol. I a cura di P. Cornaglia, A. Merlotti e C. Roggero; vol. II a cura di E. Kieven e C. Ruggero, Roma, Campisano Editore, 2014.

[6] Viale Ferrero 1970; Ead., *Disegni scenici di Filippo Juvarra per "Giulio Cesare nell'Egitto" di Antonio Ottoboni*, in *Studi juvarriani* 1985, pp. 127-165; Ead., *Set Design (1709-1714)*, in A. Griseri, S. McPhee, H.A. Millon, M. Viale Ferrero 1999, pp. 205-256.

[7] Il maggior numero di fantasie architettoniche e di vedute prospettiche si trova nelle raccolte che radunano prevalentemente disegni dei primi anni del soggiorno romano: tredici

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

blema che si pone ora è valutare quanto l'incontro con la Roma antica e moderna abbia potuto fare da detonatore per le doti di immaginazione e le competenze nella rappresentazione visiva precedentemente assimilate, e quali ne possano essere state le fonti di riferimento – tanto figure di artisti quanto i libri e le stampe – nel periodo giovanile.[8] Lo Juvarra che si affaccia sulla scena della Città eterna nel 1704 è prima di tutto un vedutista di luminosa sensibilità pittorica e atmosferica aderenza al vero, consapevole del proprio talento disegnativo del quale, nel momento stesso in cui reagisce allo straordinario spettacolo che Roma gli pone sotto gli occhi, si serve strumentalmente per sedurre (Figg. 7-8). Le vite ricordano come l'arma di seduzione del disegno venisse adoperata anche nel momento di volgersi all'architettura: lo stupore suscitato dal foglio con il capitello corinzio lasciato in casa Fontana e il valore aggiunto della superba restituzione grafica in prospettiva per garantirsi la vittoria al Concorso Clementino del 1705.[9]

Per quanto abbia certamente contato una lettura autodidatta dei trattati di architettura, dal Vignola al Pozzo, avvalorata dalle vite, la maturazione professionale di Juvarra è soprattutto un fatto romano. Ne danno esemplare riscontro i documenti grafici riuniti nell'album di Vincennes e tra questi le stampe, abituale materiale di consumo nello studio di Carlo Fontana, dovettero giocare un ruolo fondamentale per appropriarsi della conoscenza della storia dell'architettura rinascimentale e barocca; altrettanto dovette valere l'esercizio nel disegno di copia o dal vero, che privi-

---

nell'album del Metropolitan e più di quaranta nel volume ex-Tournon I (ora Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco). Sui primi disegni romani, H.A. Millon, *Filippo Juvarra: New Drawings*, in *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque Sojours In and Out of Italy. (Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday*, a cura di H.A. Millon e S. Sott Munshower, 2 voll., University Park (Pa), Pennsylvania State University, 1992, II, pp. 567-571.

[8] Interrogativi su cui sono tornati Millon, *ivi*, pp. 567-571; F. Lenzo, *Filippo Juvarra a Messina: la chiesa di San Gregorio*, «Annali di architettura», XV, 2003, pp. 195-214; Manfredi 2010, pp. 12-25.

[9] [Francesco Juvarra], *Vita del cavaliere don Filippo Juvara Abbate di Selve e Primo architetto di S.M. di Sardegna*, pubblicata da Adamo Rossi, «Giornale di erudizione artistica», Perugia, III, 2, (feb. 1874), pp. 33-50; S. Maffei, *Elogio del Sign. Abate Filippo Juvara Architetto*, in *Osservazioni letterarie che possono servire di continuazione al Giornal de' Letterati d'Italia*, 6 voll., Verona, Jacopo Vallarsi, 1737-1740, III, 1738, pp. 193-204 (per comodità di reperimento si farà d'ora in avanti riferimento alla edizione in *Filippo Juvarra* 1966, rispettivamente pp. 22-30 e 18-21). Sull'utilizzo strumentale dell'arma di seduzione del disegno, G. Dardanello, Piante e profili geometrici – pensieri e prospettive. *Tecnica e immaginazione nei disegni di Fontana e Juvarra*, in *Carlo Fontana 1638-1714 celebrato architetto*, Convegno internazionale (Roma, Palazzo Carpegna, 22-24 ottobre 2014), «Quaderni degli Atti 2013-2014», a cura di G. Bonaccorso e F. Moschini, Roma, Accademia di San Luca, 2017, pp. 367-380.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

legiava gli ordini e i particolari di ornato, piuttosto che la distribuzione di insieme attraverso le piante o i prospetti delle facciate[10] (Fig. 15). Se resta ancora da dimostrare che dall'immersione intensiva in quei contesti di studio il «calore della sua fantasia» poté uscirne temperato – come auspicava il maestro Fontana[11] – l'incontro con il disegno di scena, praticato almeno dal 1706, e con le opportunità offerte da nuovi artifici tecnico-visivi (la scena per angolo) contribuì a stimolarne l'«immaginativa» e aprirne gli orizzonti alla esplorazione delle potenzialità anche narrative dello spazio architettonico (Figg. 9-11). Con l'esperienza del teatro anche il ritmo dinamico del racconto entrava nella progettazione, l'immaginario dell'antico si traduceva in memoria fantastica e pittoresca, la sensibilità per l'ambientazione psicologica e per i valori allusivi della scena veniva riassorbita nelle imprese innestate nella decorazione per modellare e rendere parlanti gli interni delle sue architetture.

Gli studi del *Corpus* sui disegni romani hanno restituito le coordinate di una non ordinaria esperienza di ricezione di immagini, modelli, mezzi linguistici ed espressivi, maniere stilistiche; un patrimonio assorbito come una spugna attingendo alle fonti della tradizione moderna occidentale e nutrito alla permeabile reciprocità dello scambio tra veduta – teatro – architettura. Di quel bagaglio di memoria storica e qualità interpretative, acquisito nel segno dell'applicazione costante nell'esercizio critico nel disegno, si tratta ora di andare a valutare le conseguenze nella realtà concreta del cantiere per la città moderna messo in opera a Torino.

Un atlante della memoria della Roma moderna

La Riserva 59.4 della Biblioteca Nazionale di Torino è un volume che raccoglie, incollati sulle carte di supporto, oltre cinquecento fogli, per lo più in piccolo formato, di schizzi tracciati in diverse occasioni, prevalentemente nella seconda parte del soggiorno romano, dal 1707 fino all'estate del 1715, quando, portato a termine il modello per la Sacrestia di San Pietro, Juvarra poteva trasferirsi definitivamente a Torino (Fig. 4). Le iscrizioni

[10] Alla luce delle fantasie architettoniche datate all'agosto del 1704 e delle prove di eccellenza nel disegno del Concorso Clementino del 1705, resta difficile ascrivere al percorso grafico di Juvarra gli incerti esercizi di copia dell'Album della Biblioteca Apostolica Vaticana, che ne condividono peraltro una comune cultura di accostamento ai soggetti di formazione praticati all'Accademia di San Luca. In questo senso lo studio di S. McPhee, *The Vatican Album*, in A. Griseri, S. McPhee, H.A. Millon, M. Viale Ferrero 1999, pp. 11-151, rimane un contributo importante per la conoscenza del contesto in cui operava lo stesso Juvarra.

[11] Maffei 1738, in *Filippo Juvarra* 1966, p. 18.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

apposte di suo pugno sulle carte di supporto dimostrano che la confezione della raccolta è opera dell'architetto, il quale ha incollato sulle pagine disegni di differente soggetto, formato e provenienza senza preoccuparsi di seguire un criterio di ordinamento sistematico.[12]

I soggetti raffigurati sono in relazione all'attività di disegnatore di scena ufficialmente avviata al servizio del cardinal Pietro Ottoboni nel 1709, in rapporto con la vita artistica, culturale e musicale romana, e alle collaborazioni con editori.[13] A questi si aggiungono esercizi relativi agli incarichi didattici all'Accademia di San Luca, i primi studi per la *Raccolta di targhe*, fogli preparatori per le vedute ideate del Campidoglio in occasione della visita a Roma del re di Danimarca nel 1709, rilievi di architetture o particolari ornamentali, apparati per feste funebri, pensieri per oreficerie, arredi e per le rare occasioni progettuali che gli capitarono in quegli anni (le ville Lucchesi, la cappella Antamoro, l'altare di Caravaggio). Non mancano testimonianze dei rapporti personali con altri artisti, nei disegni acquisiti dal Direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Charles-François Poerson, dal vedutista Gaspar van Wittel, lo scultore Angelo De Rossi, l'argentiere Francesco Giardini e l'allievo architetto Filippo Vasconi (Figg. 12-13).[14]

A fare da guida per tentare di scalare cronologicamente e ordinare almeno una parte di questo eterogeneo palinsesto, sono i fogli di un taccuino di piccolo formato che Juvarra si è portato appresso dal 9 luglio 1707 alla fine del 1708, o ai primi mesi del 1709, registrando ogni possibile occorrenza di acquisizione visiva che poteva capitargli sotto gli occhi (Fig. 14).[15]

---

[12] Si contano 528 ritagli incollati su 131 carte, 3 disegni tracciati direttamente sulle carte di supporto, 121 disegni visibili sul verso dei ritagli incollati. Il volume (mm 427×280) è stato acquisito nel 1857 per disposizione testamentaria della «damigella Chiara Fea»: L. Rovere – V. Viale – A.E. Brinckmann 1937, p. 156. I fogli con gli apparati funebri di Leopoldo I d'Austria e Pietro II di Portogallo (BNT, Ris. 59.4, ff. 104r.2, 117r.2) appartengono al taccuino intestato a partire dal 1707 e non parrebbero dunque riferibili alle date degli eventi nel 1705 e 1706: Manfredi 2010, pp. 168-169.

[13] O. Mischiati – M. Viale Ferrero, *Disegni e incisioni di Filippo Juvarra per edizioni romane del primo Settecento*, «Atti della Accademia delle Scienze di Torino», 110, 1975-1976, pp. 211-274. Parte dei disegni sono significativamente annotati da Juvarra «E.o Ottoboni». Per un sintetico resoconto degli impegni di Juvarra scenografo dal 1710 al 1714, Viale Ferrero 1985, pp. 131-132. Per il teatro nel palazzo della Cancelleria, E.J. Olszewski, *Dynamics of architecture in late Baroque Rome: Cardinal Pietro Ottoboni at the Cancelleria*, Warsaw-Berlin, De Gruyter, 2015.

[14] BNT, Ris. 59.4, ff. 35r.3 e 4r, 42r.1, 66r.1, 752r, 92r.3. Sui rapporti con Giardini rimando al testo di Sara Martinetti in questo volume.

[15] Il frontespizio disegnato nella forma di un cartiglio recita: «Penzieri diversi per studio d'architettura fatti da Me D. Filippo Juvarra a 9. Luglio 1707 in Roma»; la data più tarda si trova ai piedi della «Veduta del Palazzo di Bracciano li 14. 9bre 1708» (f. 95r.3). Il formato dei fogli è di mm 130×95. Griseri 1967, p. 317, e Viale Ferrero 1970, nota 20 alle pp. 16-17, hanno proposto ricostruzioni del taccuino in parte parallele seguendo una prima numerazione originale; se si

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Sono appunti per la maggior parte vergati a penna e raccolti direttamente sul posto, di luoghi, attività, occasioni di riflessione, che consentono di seguire passo a passo le ricerche del Messinese nel quotidiano confronto con l'architettura moderna e del passato classico, negli esercizi in preparazione delle lezioni all'Accademia e nell'avidità con cui andava a scovare le fonti dell'invenzione – fossero questi capitelli quattrocenteschi o gli ornati dei Santi Luca e Martina di Pietro da Cortona. La gamma dei soggetti che ne sollecitavano l'attenzione si spingeva oltre il terreno delle attività professionali, portandolo a fissare con la penna ciò che incuriosiva il suo sguardo: gli elmi da parata dall'Arco di Costantino, o isolati dalle stampe dai dipinti di Charles Le Brun, le sedute di nudo all'Accademia, vascelli e imbarcazioni ripresi sul mare di Messina e una serie di straordinarie istantanee di 'paesi' della campagna romana, registrate dal vivo a Frascati, Castelgandolfo, Ariccia, Bracciano.

Quali motivi spinsero Juvarra a riunire i suoi appunti grafici in un volume, addirittura a smembrare un taccuino per incollarne le pagine con altri fogli ritagliati, senza un ordine coerente, sulle carte della raccolta? Non ci si può accontentare di una risposta di comodo, come chiamare in causa una questione di urgenza: la necessità di riunire materiali sciolti in un unico contenitore, più facilmente disponibile alla consultazione e al trasporto, magari nel momento di trasferirsi da Roma a Torino nel 1715. Una serie di indizi, ancora da sottoporre a una impegnativa verifica, suggeriscono piuttosto di fare della Riserva 59.4 un banco di prova per decifrarvi relazioni e meccanismi di interferenza visiva tra le immagini. L'affiorare di un certo gusto per la composizione dei disegni nella pagina porta allo scoperto una sensibilità da grafico, che accosta formati e tagli per associazioni formali, come nel seducente allestimento dei disegni preparatori per le vedute del Campidoglio (Fig. 1).[16] La varietà dei soggetti considerati è una chiave di ingresso per entrare nel *backstage* delle esperienze culturali della cerchia Ottoboniana e nel laboratorio dell'immaginario visivo dell'Arcadia romana.[17]

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

considera anche una seconda numerazione di diversa mano, che mai però si sovrappone alla prima, è tuttavia possibile arrivare a una sequenza dei fogli più estesa.

16 Di cui Juvarra trattenne gli strumenti della ricerca iconografica condotta per arrivare alle ricostruzioni ideate del Campidoglio antico: le stampe dalla *Roma antica* di Famiano Nardini (1666) o dai repertori delle monete con i Dodici cesari; cfr. J. Pinto, *Filippo Juvarra's Drawings Depicting the Capitoline Hill*, «The Art Bulletin», LXII, 1980, pp. 598-616; G. Dardanello, *Filippo Juvarra: «chi poco vede niente pensa»*, in *Sperimentare l'architettura: Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Torino, Fondazione CRT, 2001, pp. 98-104.

17 Nicola Badolato offre in questo volume un saggio brillante di quanto possano essere stimolanti i pensieri di scena riuniti nella Riserva 59.4 per leggere la cultura musicale e visiva dell'Arcadia ottoboniana.

Il dato materiale più significativo da interpretare è il ruolo delle didascalie aggiunte da Juvarra ai piedi dei suoi disegni e sulle carte di supporto: un'attitudine che si riscontra in altre occasioni, di frequente nelle fantasie architettoniche nelle raccolte dei primi anni romani (Metropolitan, ex Tournon I) (Figg. 1, 4, 6).[18] In quel caso rivelavano una strategia di utilizzo strumentale delle vedute ideate per farsi conoscere destinandole a personaggi che ne potevano facilitare l'introduzione nelle cerchie culturali e accademiche, come le «prospettive da regalare» al nipote del suo primo protettore siciliano, il cardinal Tommaso Ruffo (Madrid 8309r), o allo scultore Lorenzo Ottoni, cui è dedicato un foglio tracciato durante il viaggio a Messina nel 1706 (Albertina 1473). Nella Riserva 59.4 le didascalie paiono diversamente orientate a fissare la memoria di luoghi e cose esperite in prima persona, tanto da sentire la necessità di ancorarle a una data precisa: indizio di una valenza autobiografica e autoreferenziale che almeno in parte potrebbe dar ragione di una confezione dei disegni nel volume guidata dal proposito di allestire un atlante della propria esperienza visiva. Nella configurazione per accumulo di immagini si percepiscono reazioni sensibili a fulminee intenzioni di relazione, che anche nei loro accostamenti non premeditati potevano tradursi in stimoli funzionali a sollecitare l'opportunità creativa di una intelligenza prensile come quella di Juvarra. Spingendosi ancora più in là sul terreno delle ipotesi da verificare, nell'ambiguità del rapporto tra il taccuino smembrato e il volume che lo accoglie si potrebbe leggere la risposta a una necessità di fruibilità visuale: dall'appunto raccolto nel quotidiano isolato sul foglio del taccuino, al *display* per confronti allargati sulla pagina in grande su cui attivare la funzione della memoria al momento dell'invenzione.

Da Roma a Torino: i materiali della didattica accademica nella collezione di Giovan Pietro Baroni di Tavigliano

A una vicenda di collezionismo maturata a ridosso dell'attività di Juvarra vanno fatte risalire le raccolte acquisite dalla Biblioteca della Regia Università nel 1762 attraverso l'architetto, allievo e collaboratore, nonché fedele custode della memoria del maestro, Giovan Pietro Baroni di Tavigliano (Fig. 2).[19] Si tratta in questo caso di nuclei di disegni, per lo più estra-

[18] Nella raccolta del Metropolitan si contano 77 didascalie, nel volume ex Tournon le didascalie sono 25.

[19] La consistenza delle raccolte acquisite dal prefetto della biblioteca, l'abate Giuseppe Pasini, è stata accuratamente vagliata da A. Giaccaria, *Libri del conte Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano venduti alla Regia Università di Torino*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeo-

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

nei all'attività di progettazione architettonica, rimasti evidentemente nelle mani dell'allievo, il quale li ha riuniti nei volumi rilegati nella sua biblioteca variamente associandoli ai propri disegni progettuali o di studio, o a quelli di altri collaboratori torinesi come Giovanni Battista Sacchetti. I primi sondaggi hanno rivelato la consistenza di materiali grafici in rapporto con le pratiche esecutive del disegno in vigore negli studi romano e torinese di Juvarra e con le modalità di insegnamento dell'architettura impartite dal maestro e assimilate dai suoi collaboratori; ma resta anche una campionatura di rilevante e inedita qualità degli interessi del Messinese per il teatro, la veduta, l'ornamento e l'arredo. Questi ultimi disegni sono confluiti prioritariamente nelle riserve 59.1 e 59.21, in fogli di grande formato che riconducono ai due poli della giovanile esperienza di formazione pre-romana e alla conseguente capacità di dominare la rappresentazione dello spazio in grande e il particolare dell'ornato in piccolo: la veduta topografica e l'oreficeria.

L'iscrizione ottocentesca sul foglio di guardia della Riserva 59.1 ne segnala il contenuto prevalente di «Disegni e scene teatrali», in realtà progetti di teatri (Fig. 11),[20] ma poco oltre si trova una manciata di fogli sciolti di stimolante apertura sulle attitudini grafiche e visive dell'architetto. Due singolari prove non finite (59.1, nn. 12, 13), lavorate a matita e riprese solo parzialmente a penna, la prima nella forma di un quadro di prospettiva, dove un grandioso atrio che ospita un banchetto si apre sullo scorcio del palazzo e del giardino; la seconda disegna l'interno di un ambiente fastoso, aperto in profondità e slanciato in verticale da raggruppamenti di colonne e arcate che conducono ad una volta aperta, ornata da deliziose erme alate intrecciate da ghirlande (Fig. 16). Non è facile intuire il genere e l'occasione per cui furono iniziati e non finiti: non sono propriamente delle scene di teatro e parrebbero piuttosto sottoporre a una verifica di percorribilità costruttiva grandiose ambientazioni dotate di squisiti dettagli ornamentali. Segue lo studio per una spettacolare visione aerea di uno scalone all'interno di un grande salone (59.1, n. 14), dove nella stesura di getto delle idee mutuate dalla scenografia si coglie *in fieri* la sensibilità per gli spazi aperti e luminosi che Juvarra tradurrà nell'architettura costruita dello Scalone di Palazzo Madama o del salone a Stupinigi (Fig. 17).[21]

---

logia e Belle Arti», n.s. LIII, 2001-2002, pp. 171-196. Va segnalato che Tavigliano conservava nel proprio palazzo torinese il modello ligneo del progetto non eseguito di Juvarra per la chiesa di San Filippo, descritto nell'inventario *post mortem*: Archivio di Stato di Torino, Insinuazione di Torino, 1762, libro 5, cc. 819r-859r.

[20] Tutti puntualmente collocati da Viale Ferrero 1970, pp. 330-332.

[21] G. Dardanello, *"Open architecture". Un disegno per il salone di Stupinigi e una fantasia architettonica di Filippo Juvarra*, «Dialoghi di Storia dell'arte», IV/V, 1997, pp. 100-115.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Infine, cinque prove che meglio non potrebbero illustrare la funzione della permeabilità nella mente e nella mano del Messinese tra fantasia architettonica e veduta topografica, architettura reale e progettata, paesaggi dal vero e ideati: l'appunto dal vivo delle rovine di un edificio termale tra città e campagna (59.1, nn. 32, 33); la superba panoramica del Laterano con il palazzo e la facciata della Basilica paleocristiana chiaroscurata dalla macchia d'acquerello (59.1, n. 15); le due note vedute ideate in cui progetti e scorci di Lisbona e Torino – il faro per João V e lo *skyline* della città portoghese, la chiesa dei Cappuccini e Superga – sono immersi in aperture di paesaggio e architetture di fantasia (59.1, nn. 16, 17) (Fig. 20). Per arrivare alla prospettiva del primo progetto per San Filippo a Torino (59.1, n. 18), con la facciata concava tra i due campanili immersa nello spazio reale tra l'Isola di San Filippo e quella del Collegio dei Nobili, dove le macerie della cupola del Garove ancora ingombrano la via (Fig. 19).[22]

A offrire una ulteriore singolare prova di talento grafico nella veduta, al foglio 9 della Riserva 59.21 resta un *unicum* per la specifica funzione del disegno preparatorio lavorato nel formato adeguato a una restituzione pittorica in scala 1:1 (mm 430×1090). Raffigura la Basilica di San Pietro vista dalle mura vaticane presso la Vigna di Santo Spirito, delineata esclusivamente a matita lasciando scorrere la mano a fissare libera sulla carta la qualità atmosferica del luogo (Fig. 18).[23] Tra le vedute topografiche di van Wittel, cui don Filippo in più di una occasione avrebbe prestato la propria riserva di memoria visiva passandogli i tracciati prospettici di città e luoghi che l'olandese non conosceva e non avrebbe avuto la possibilità di fissare

[22] R. Pommer, *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri, Vittone*, ed. a cura di G. Dardanello, Torino, Umberto Allemandi & C., 2003 (ed. or. London-New York, New York University Press, 1967), n. 16, p. 168. La veduta di San Giovanni e quella delle rovine termali potrebbero risalire al periodo romano, il pensiero in prospettiva per San Filippo registra il crollo del 1715, la veduta ideata di Lisbona è in relazione al soggiorno alla corte di Portogallo nel 1719 e attorno a quella data dovrebbe collocarsi la fantasia gemella con Santa Maria al Monte e Superga. A riguardo di quest'ultima (n. 16), non è condivisibile la recente proposta di Tommaso Manfredi (*Prospettive dal Tejo. La nuova Lisbona di Giovanni V in tre vedute di Filippo Juvarra*, «ArchHistoR», IV, 2017, 7, pp. 5-31) che la interpreta come una realistica ambientazione per il progetto della Patriarcale di Lisbona: l'aggiramento del codice topografico e l'interscambiabilità di luoghi e architetture reali e immaginari sono licenze proprie del genere della veduta ideata e se il tracciato orografico potrebbe essere mutuato dal corso del fiume Tejo, il paesaggio collinare all'estrema destra del foglio rimane a tutta evidenza aderente a quello della collina torinese dominato dalle due architetture simbolo di Superga, con accanto la chiesetta del voto, e di Santa Maria al Monte nella configurazione dell'architettura di Ascanio Vitozzi, con il caratteristico percorso a spirale del viale che sale al convento.

[23] Reso noto da A. Griseri, *Juvarra regista di una rivoluzione del gusto*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri e G. Romano, Torino, CRT, 1989, pp. 22-25.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

con la sua camera ottica,[24] alcune sono molto prossime a quella del foglio juvarriano così da isolare nei minimi scarti nelle scelte della ripresa ragioni dello sguardo non esattamente coincidenti.[25] Nella veduta di van Wittel, la Basilica è poco a destra del centro del dipinto, immersa in una conca, mentre l'angolatura visiva di Juvarra la vede sulla sinistra a governare l'intero paesaggio; la scelta di un campo visivo più ristretto, che esclude il colle del Vaticano per soffermarsi sul percorso delle mura in ascesa sulle pendici del Gianicolo, contribuisce a focalizzare l'attenzione sull'architettura di San Pietro, il cui protagonismo è ulteriormente sostenuto da una linea di orizzonte ribassata rispetto alla mezz'altezza proposta da van Wittel. Ne esce così positivamente ridimensionata la proporzione dell'edificio michelangiolesco, che la visione grandangolare della camera ottica di van Wittel andava a calare nella dimensione della veduta urbana: il taglio del disegno preparatorio della veduta juvarriana è un omaggio all'integrità dell'architettura di Michelangelo e al suo progetto a pianta centrale; è una esclamazione di ammirazione per la bellezza di quel prototipo di cui ricostituisce le proporzioni nel rapporto paritetico tra il corpo della chiesa, tamburo e cupola sovrastanti.

Alle competenze di argentiere maturate in giovane età nella bottega di famiglia a Messina si devono cinque disegni per arredi in metallo. Il primo raccoglie gli appunti di rilievo di una lampada pensile, che le note sui bassorilievi figurati e lo stemma del cardinal Mazzarino indurrebbero a considerare come un dono di quest'ultimo alla Basilica di San Pietro (59.21, n. 21); due sono studi a penna per un candeliere, dotato sul piede dell'insegna dell'Ordine francescano, e per un lampadario a quattro braccia (59.21, nn. 22, 23); i restanti sono superbi fogli di presentazione – eccezionali anche nelle dimensioni della scala 1:1 – per la commissione, poi non andata in porto, di due strepitosi vasi di parata destinati all'ambasciatore della Corte imperiale a Roma (59.21, nn. 17, 18; rispettivamente mm 418×810 e 620×385). La data vergata con l'iscrizione, «Fatti per il Ambasciatore del'Imperio in Roma a lanno 1715 e non fatti», ne consente l'identificazione con il conte Johann Wenzel von Gallas, figura di spicco nei circoli romani dell'Arcadia, e alla celebrazione della sua funzione di rappresentante dell'Impero fanno riferimento i due episodi dalle storie delle Battaglie di Alessandro figurati

[24] Sulle relazioni con i vedutisti: Griseri 1957; V. Vitzthum, *Juvarra et l'architecture théatrale*, «L'Oeil», 1964, 115-116, pp. 28-35; Id., *Gaspar van Wittel e Filippo Juvarra*, «Arte illustrata», IV, 1971, 41-42, pp. 5-9; A. Zwollo, *Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome, 1675-1725*, Assen, Van Gorcum, 1973, pp. 178-188; Manfredi 2010, pp. 20-23.

[25] G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, ed. a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano, Electa, 1996, nn. 114-116, pp. 172-175.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

per la realizzazione in bassorilievo nel corpo dei due vasi (Fig. 5).[26] Il gusto fastosamente barocco si addiceva al prestigio cerimoniale della commissione e la indiscutibile qualità nelle composizioni di storia che li adornano apre un nuovo capitolo sulla familiarità di Juvarra con il disegno di figura, sulla sua conoscenza delle fonti pittoriche e chiama a interrogarsi sui rapporti professionali con il fratello Francesco, stimato specialista nel bassorilievo in metallo per commissioni di alto rango.

Gli altri fogli della Riserva 59.21 sono parametrati sull'esperienza di insegnamento all'Accademia di San Luca e l'applicazione nell'aggiornamento delle convezioni grafiche nel disegno. Danno prova di quanto fosse importante per Juvarra lo studio e il rinnovamento della sintassi dell'architettura. In tale ambito, nei libri di disegni della collezione del Tavigliano si può assistere in presa diretta al passaggio di consegne da Roma a Torino di una cultura grafica e architettonica nella duplice prospettiva della didattica impartita dal maestro e della ricezione dell'allievo. È un percorso che si segue a partire dagli esercizi di rilievo condotti sulla chiesa dei Santi Luca e Martina (59.21, nn. 3, 6), volti a studiare l'articolazione plastica dell'ordine nel rapporto con le pareti dell'interno per appropriarsi del dato linguistico più significativo dell'architettura di Pietro da Cortona; continua con il ridisegno, rigorosamente in scala, di altari o edicole ancora di Cortona e Borromini (59.21, nn. 10, 12), soggetti buoni per i temi da terza classe del Concorso Clementino;[27] per passare agli esercizi di copia da illustrazioni a stampa sui modelli della tradizione, qui a riprodurre l'impianto di Santa Maria del Fiore (59.21, n. 5). Sono tutti materiali in stretto rapporto con i disegni e le stampe conservate nella racconta di Vincennes e testimoniano delle pratiche di accostamento all'architettura frequentate nello studio di Carlo Fontana.[28] Tra essi va però isolata una esercitazione sintomatica della congeniale sensibilità visiva della personalità del Messinese: l'ambientazione prospettica in uno spazio colonnare dell'altare nella cappella del Santissimo Sacramento di Gian Lorenzo Bernini in San Pietro (59.21, n. 11).

---

[26] G. Dardanello, *Giovan Pietro Baroni di Tavigliano e le collezioni dei disegni di Juvarra*, in *Il teatro di tutte le scienze e le arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna. Torino 1559-1861*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 22 novembre 2011-29 gennaio 2012), a cura di M. Carassi, I. Massabò Ricci e S. Pettenati, Savigliano, L'Artistica Savigliano, 2011, pp. 462-467.

[27] F. Filippi, *Filippo Juvarra e il disegno degli ordini architettonici. Dalle lezioni all'Accademia di San Luca alla pratica architettonica*, in *Filippo Juvarra* 2014a, pp. 227-243.

[28] Dove tra l'altro si trova il primo stato dell'incisione di Alessandro Specchi con la «pianta del tempio di s.m.a. del fiore di firenze» su disegno di Carlo Fontana per la pubblicazione de *Il Tempio Vaticano e la sua origine*: Barghini 1994, fol. 2r, p. 105.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

La testimonianza più sorprendente – non mi pare altrimenti documentata in fondi grafici di accademia – è data da quattro grandi disegni dove, con riga e compasso, è tracciata a matita l'intelaiatura per le variazioni sul tema di articolate composizioni dell'ordine architettonico (59.21, nn. 13, 14, 15, 16). Su due di questi, Juvarra è intervenuto nella metà di destra del foglio precisando a penna i particolari dell'ornato e con una superba acquarellatura delle ombre. La restituzione dell'ordine così brillantemente congegnata doveva servire da termine di confronto per l'esercitazione dell'allievo, chiamato a disegnare i particolari e le ombre sul tracciato predisposto a matita nella variante nella metà sinistra del foglio (Fig. 22).[29]

A completare il quadro dell'offerta didattica sul piano metodologico andrà ancora considerata la *Galleria architettonica di Filippo Juvara ossia Memorie e cenni diversi di architettura militare e civile*, il volume manoscritto della Biblioteca Reale di Torino che porta sul foglio di guardia anteriore l'iscrizione: «Accomprato da me Ignatio Agliaudo» (Fig. 24).[30] Pervenuto anch'esso dalle collezioni del Tavigliano, contiene 134 fogli che coprono gli argomenti della disciplina architettonica come allora insegnata all'Accademia di San Luca e dove lo studio degli ordini (completo soltanto nei ventisei fogli dedicati al dorico), ne propone una lettura comparata attraverso il confronto sistematico tra una decina dei più importanti trattati di architettura.[31] Lo spiccato talento nella impaginazione grafica delle tavole, la limpidezza calligrafica nella scrittura delle didascalie e nell'enunciazione dei problemi, l'utilizzo preferenziale del tratteggio a penna e il formato 'in quarto' (mm 270×210), sono altrettanti indizi che concorrono a far pensare a un volume predisposto per la pubblicazione e rimasto incompiuto. La presentazione degli ordini sulle tavole è infatti studiata in modo da evidenziare rapporti proporzionali e opzioni formali a confronto, così da suggerire un repertorio di possibilità espressive quanto mai allargato e, nello stesso tempo, rigorosamente controllabile nella comparazione. Una innovazione di metodo che avrebbe anche rappresentato una novità editoriale assoluta nel campo della trattatistica architettonica: l'accento sugli ordini si spo-

[29] G. Dardanello, *Il Palazzo dell'Università e lo studio dell'architettura a Torino nella prima metà del Settecento*, in *Il Palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni*, a cura di A. Quazza e G. Romano, Torino, Fondazione CRT, 2004, pp. 19-90: 46-48, tavv. 14-15.

[30] Torino, Biblioteca Reale (d'ora in avanti, BRT), Fondo Saluzzo, n. 39. Millon 1984b, pp. 125-137, 250-306; Id., *Filippo Juvarra and the Accademia di San Luca in Rome in the Early Eighteenth Century*, in *Projects and Monuments in the Period of the Roman Baroque*, a cura di H. Hager e S. Munshower, University Park, Pa., 1984, pp. 12-24; Giaccaria 2001-2002, p. 183 e nota 45.

[31] Alberti, Serlio, Palladio, Vignola, Scamozzi, Montano, Viola Zanini e riferimenti al *Vitruvio* del Barbaro e del Rusconi: Millon 1984b, p. xxiv.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

stava dall'assimilazione di un sistema autoritario alle opportunità di scelta offerte da una fonte generosa, dove andare ad attingere per progettare la realtà contemporanea.

Rispondevano direttamente alle sollecitazioni del maestro le prove degli allievi variamente riunite in altre raccolte del Tavigliano. Le riserve 59.10 e 59.18 contengono le esercitazioni di studio a ricalco degli esempi di Juvarra: nella prima, le copie acquarellate dalla *Raccolta di targhe*, nella seconda, le prove di articolazione degli ordini in autonome composizioni, secondo una modalità che verrà riproposta da Bernardo Vittone al suo primo allievo, Giovanni Battista Borra,[32] e già messa a punto nello *Studio d'Architettura sopra le regole del' Vignola e dedicate all'Emin.mo e Rev.mo principe il Sig.re Cardinale Ottoboni disegniate da Filippo Cesari in Torino MDCCXXXIII*.[33] I materiali speculari nelle riserve 59.6 e 59.19 si posizionano a un ulteriore gradino delle pratiche di apprendimento accademico.[34] Alcuni schizzi in pianta vergati di getto in Riserva 59.6 dettano il tema da sviluppare in grande scala, applicando le convenzioni del disegno ortogonale, nelle rispettive restituzioni degli allievi, che si trovano tra i fogli in Riserva 59.19: così per l'abbozzo di un edificio termale con fronti templari e colonnati (59.6 n. 33; 59.19, n. 35), o per il «Portico che serve di ingresso a un gran Tempio, di ordine Composito» (Fig. 21) – come recita il tema indicato da Juvarra a margine di un pensiero che va a delineare l'elastico profilo ondato di una facciata modellata su di un atrio ovale (59.6, n. 35) –, sviluppato dall'allievo in piante, sezioni e alzati nel gigantesco atrio voltato di una smisurata basilica (59.19, n. 31) (Fig. 23).[35]

Attraverso l'iter di formazione suggerito dai disegni nelle raccolte del Tavigliano dovettero passare anche i collaboratori torinesi di Juvarra, Tavigliano stesso e Giovanni Battista Sacchetti, per arrivare a garantire sicura affidabilità nelle impeccabili restituzioni grafiche di presentazione dei pro-

---

[32] BRT, Varia 738; cfr. W. Canavesio, *Anni di apprendistato. Giovanni Battista Borra nello studio di Vittone*, «Studi Piemontesi», XXVI, 1997, II, pp. 365-381.

[33] Figura misteriosa, sotto cui non va escluso possa celarsi uno pseudonimo, per una raccolta grafica in non pochi passaggi aderente alla mano del maestro: Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Fondo Corsini, 126696-126766, vol. 157 H1 (99 carte); interamente pubblicato in E. Kieven, *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento: i disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe: il Settecento*, catalogo della mostra (Roma, 7 giugno-16 luglio 1988), a cura di E. Kieven, Roma, Multigrafica Editrice, 1988, n. 103, pp. 87-91; cfr. Dardanello 2004, pp. 47, 82-83.

[34] La Riserva 59.6 conserva inoltre prove grafiche di Tavigliano e di altri allievi torinesi a ridosso degli esempi di Juvarra non soltanto nei canoni tradizionali dello studio degli ordini, ma anche in arditi tentativi di emulazione nel genere della fantasia architettonica.

[35] Dardanello 2011, nn. 500-501, p. 467.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

getti prodotti nello studio, in diretta continuità con quelle personalmente delineate dal maestro per le commissioni romane. Nella Riserva 59.5, i sedici fogli con le sette varianti di progetto redatte da Juvarra a Roma nella primavera del 1715 per la Sacrestia di San Pietro si allineano agli standard più raffinati del disegno architettonico messi a punto nello studio del principe dell'Accademia di San Luca: «piante e profili geometrici» – per dirla con Fontana – delineati con tratto sottile a penna e inchiostro grigio, ripreso nel bistro acquarellato delle ombre, impreziositi nella finezza dei dettagli decorativi al punto da proporre carrozze alla moda per dare una impressione attendibile della scala (Fig. 25).[36] Nelle serie di progetti per la chiesa di Sant'Uberto e la Citroniera a Venaria e per la chiesa del Carmine a Torino (Riserva 59.3), le redazioni dei collaboratori dello studio torinese rispondono sulla medesima lunghezza d'onda nell'accuratezza della rifinitura in scala e nelle ombre, pur senza eguagliare i superbi disegni di presentazione, «legati in libro», dei quattro progetti per il Palazzo del Conclave, redatti da Juvarra a Roma nel 1725 e dotati dell'accattivante surplus di un *rendering* in «veduta prospettica» (Fig. 27).[37]

La cultura architettonica romana che il Messinese aveva portato a investire la pratica del disegno a Torino aveva radicalmente mutato le consuetudini della tradizione militare-ingegneresca del Seicento piemontese. Il valore aggiunto del suo personale talento grafico sarebbe intervenuto a incidere anche sulle pratiche del cantiere, con gli esecutivi destinati alle maestranze specializzate, come i progetti per gli altari con le indicazioni delle cromie per il lavoro dei marmorari, o attraverso l'impegno didattico riservato alle 'istruzioni' sulle tecniche e i materiali da impiegare nell'esecuzione delle opere (Figg. 26, 28). Allestite in composizioni combinate di testo e immagine di immediata efficacia comunicativa, costituiscono una serie documentaria che non potrà rimanere esclusa dal progetto del *Corpus*: nella loro valenza di applicazione materiale nell'edilizia e nella ornamen-

---

36 H. Hager, *Filippo Juvarra e il concorso di modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la nuova sacrestia di S. Pietro*, Roma, De Luca, 1970; Pommer 2003 (ed. or. 1967), pp. 105-106; Gritella 1992, pp. 130-168. Sulla messa a punto delle convenzioni del disegno architettonico: G. Curcio, *L'architetto intendente, pratico e istoriografo nei progetti e nella professione di Carlo Fontana*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, Atti del convegno, (Como 23-26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni e V. Pracchi, Milano, Nodo libri, 1996, pp. 277-302; H. Hager, *Carlo Fontana: pupil, partner, principal, preceptor*, in *The Artist's Workshop*, a cura di P. Lukehart, «Studies in the History of Art», XXXVIII, Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 125-155.

37 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 13750; V. Viale, *I disegni di Filippo Juvarra per il Palazzo del Conclave*, «Atti della Accademia delle Scienze di Torino», 103 (1968-1969), pp. 377-395; Gritella 1992, II, pp. 67-85.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

tazione, si prestano ad essere impiegate come un formidabile strumento di indirizzo per le buone pratiche della manutenzione e del restauro del patrimonio architettonico e decorativo del Settecento.[38]

Libri «di diversi abbozzi e pensieri d'architettura»

Alla scomparsa di Juvarra nel 1736, «I disegni originali rimasti in Torino, li volle presso di sé S.M. che li conserva qual preziosa memoria di un artista tanto da lui stimato, e che ha consentito al di lui fratello Francesco Juvara, pubblicare con le stampe».[39] La nota in chiusura della *Vita* attribuita al fratello Francesco trova conferma nell'*Inventario delle Carte e Disegni Esistenti nel Particolare Archivio di S.S.R.M.*, datato al 1° maggio 1764, dove il regio archivista Giovanni Battista Sottis ha registrato puntualmente il patrimonio grafico dell'architetto entrato in possesso del re Carlo Emanuele III.[40] Oltre all'elenco dei singoli disegni progettuali per le fabbriche torinesi e altri pensieri conservati in fogli sciolti, l'inventario segnala ben dodici «libri di disegni» di Juvarra distinguendone i contenuti per categorie: «disegni di piante ed alzati» – «disegni di architettura» – «disegni diversi» – «pensieri per fabbriche» – «abbozzi e pensieri» – «pensieri ed apparenze teatrali».[41]

Nessuno dei libri elencati nell'inventario è ancora conservato nelle sedi istituzionali dove sono approdati i materiali archivistici della corte sabauda, in ragione di una dispersione che si tende a collocare nel periodo francese e che in realtà resta un capitolo ancora interamente da indagare. Sette di quei libri, forse otto, sono identificabili in raccolte in volume approdate in musei o collezioni private: il n. 67 corrisponde al volume intitolato da Juvarra «Pensieri di scena e apparecchi e fatte per servizio del E.mo Ottoboni in Roma p.l. suo Teatro nella Cancelleria da me suo Architetto l'anno 1708 sino al 1712», ora al Victoria & Albert Museum; il n. 68, «Libro di più

[38] Si tratta di una serie di 18 volumi per un totale di 107 documenti conservati nell'Archivio di Stato di Torino, cui vanno aggiunte quelle della porzione del medesimo fondo delle Fabbriche e Fortificazioni approdata alla Biblioteca Reale di Torino. Cfr. C. Roggero Bardelli, *Juvarra primo architetto regio: le istruzioni di cantiere*, in *Filippo Juvarra architetto delle capitali* 1995, pp. 214-225.

[39] *Filippo Juvarra* 1966, p. 30.

[40] BRT, Storia Patria 733; il manoscritto è trascritto integralmente da G. Giacobello Bernard, *L'inventario delle carte e disegni di G.B. Sottis*, in *Filippo Juvarra architetto delle capitali* 1995, pp. 437-442; in precedenza, Pommer 2003 (ed. or. 1967), pp. 103-104, 119-120.

[41] Dei dodici libri, soltanto per il n. 66, «*Libro di diversi Disegni di Piante ed Alzate per le Chiese ed altre Fabbriche*», non è fatta esplicita menzione di Juvarra.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

pensieri d'Architettura, buona parte eseguiti in Napoli da D. Filippo Juvara», si identifica nel volume ex Tournon iscritto «Filippo Juvarra. 1706» (Fig. 3); nel n. 65 si riconosce il volume II della medesima collezione, lo *Studio d'architettura sopra gli ornamenti di porte e finestre disegniate dal cav. Yuvara 1725*; grazie al riferimento ai titoli iscritti nelle raccolte ai nn. 61 e 62 sono certamente individuabili il III e IV volume della collezione del Museo Civico d'Arte Antica di Torino, dedicati alle *Memorie sepolcrali*, agli *Ornati di candelabri e vasi* e ai *Geroglifici sopra l'Iconologia del Ripa* (Figg. 39-44); nelle tre voci che si riferiscono a libri di pensieri o abbozzi di architettura (nn. 60, 63, 64) vanno verosimilmente identificati il I e il II volume del Museo Civico, mentre resta in dubbio se sia possibile accertare l'identità della terza voce con la Riserva 59.4 della Biblioteca Nazionale di Torino. Tre delle raccolte riconoscibili nell'inventario sono in relazione al periodo romano, due di esse sono state oggetto degli studi del *Corpus* (Victoria & Albert, ex Tournon I); le altre cinque, per lo più relative agli anni torinesi, sono state esplorate soltanto strumentalmente alla ricostruzione dell'attività architettonica di Juvarra, ma resta ancora da interrogarsi sulle modalità dell'allestimento in volumi e la destinazione di parte dei nuclei di disegni in esse riuniti.

Le voci dell'inventario riconoscono i differenti contenuti grafici dei quattro libri di disegni approdati nel 1921 al Museo Civico di Torino:[42] se il III e il IV volume includono esclusivamente repertori tematici a soggetto, accuratamente rifiniti nell'esecuzione – per cui Juvarra aveva avuto modo di predisporre suggestivi frontespizi di presentazione come se pensasse a edizioni di serie di disegni – il I e il II riuniscono una miscellanea di fogli in larga prevalenza appartenenti alla categoria dei pensieri progettuali; si aprono con antiporte di vedute ideate, dove tra frammenti di rovine, vasi e sculture, sullo sfondo di templi e architetture all'antica, sono riservati spazi per la titolazione, in questo caso mai compilata.[43]

---

[42] Da due differenti provenienze: i volumi I e III per dono di Angelo Reycend e dell'architetto Giovanni Chevalley, che li avevano acquisiti dagli eredi del conte Seyssel d'Aix; il II e il IV da un lascito alla Casa della Divina provvidenza del Cottolengo; cfr. *Filippo Juvarra* 1966, pp. 197-109. Tutti e quattro i volumi hanno una rilegatura settecentesca in pelle con fregi a fiori in oro e misurano mm 450×290 circa. Il I e il II volume vanno riconosciuti tra le voci: «60. Libro di diversi Disegni d'Architettura e pensieri di D. Filippo Juvara»; «63. Libro di diversi pensieri per fabriche di D. Filippo Juvara»; «64. Libro di diversi abbozzi e pensieri d'Architettura di D. Filippo Juvara».

[43] Nonostante i frontespizi appositamente predisposti, e diversamente dalla Riserva 59.4, non vi sono iscrizioni di pugno di Juvarra sulle carte di supporto che possano ulteriormente dar ragione delle modalità del suo diretto intervento nella loro confezione; ne andranno valutati altri elementi di verifica per meglio comprenderne le intenzioni.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Gli studi juvarriani nel corso del Novecento hanno progressivamente riconosciuto e correttamente riferito ai relativi progetti buona parte dei «pensieri» raccolti nei volumi I e II del Museo Civico. È stata tuttavia la chiave interpretativa del libro di Richard Pommer sulle «open structure» nel Piemonte del Settecento (1967) a mettere a fuoco come su quei piccoli fogli fosse possibile seguire il percorso di elaborazione mentale che prendeva forma nelle rapide indicazioni dei tratti abbozzati sulla carta, e di lì partire per ricostruire lucidamente le sequenze progettuali per la Palazzina di caccia di Stupinigi e per gli impianti delle architetture sacre realizzate da Juvarra a Torino (Figg. 29-33). Sul filo dei «pensieri», Pommer ha potuto ripercorrere l'articolarsi delle idee di Juvarra nella ricerca che lo impegnò l'intero arco della sua vita sul tema della chiesa a pianta centrale a marcato sviluppo verticale, motivandone non soltanto l'evoluzione sotto il profilo dello stile individuale, quanto le potenzialità di rinnovamento scovate nei modelli della tradizione rinascimentale e barocca; per da questi arrivare a configurare un'architettura interamente nuova, dove il sistema convenzionale pilastri-pennacchi-tamburo-cupola veniva letteralmente spazzato via in favore della sperimentazione per una sempre più coerente identità tra struttura e ornamento.[44]

I pensieri progettuali coinvolgono circa una quarantina dei progetti elaborati e in gran parte messi in opera a Torino tra 1714 e 1735,[45] oltre che per alcuni incarichi esterni commissionati nel medesimo arco di tempo: il Palazzo Reale e la Patriarcale di Lisbona (1718), l'altare dei Santi Fermo e Procolo per il Duomo di Bergamo (1731), la Cupola del Duomo di Como (1734). Delineati sempre direttamente a penna, senza traccia di mediazione della matita, sono incollati sulle pagine di supporto in ritagli di dimensione medio piccola (tratti da fogli che non eccedono le misure del formato preferito dall'architetto, fin dalle prime prove romane nella raccolta del Metropolitan, circa mm 280×200), per disegnare a mano libera e senza l'ausilio del tavolo da disegno, sia che si trattasse di progetti che di studi da architetture o da ornati esistenti. Un formato che doveva essergli congeniale anche

[44] Pommer 2003 (ed. or. 1967), pp. 29-34.

[45] Porte urbane, Porta Susina e i Quartieri militari, Piazza Vittoria, Sant'Uberto, il palazzo, la citroniera e le scuderie a Venaria Reale, il Castello di Rivoli, Villa della Regina, Palazzo Reale (appartamento del Principe di Piemonte e Galleria Beaumont), Palazzina di caccia di Stupinigi, Palazzo del Senato, Palazzo Birago di Borgaro, Casa Juvarra, San Filippo, Superga, le facciate di Santa Cristina e San Carlo, Duomo Nuovo e campanile, Certosa di Collegno, San Raffaele, Sant'Andrea a Chieri, Santa Croce, Sagrestia dei Santi Martiri, Carmine, catafalchi per le esequie di sovrani e principi sabaudi, altari per la Cappella della Sindone, Superga, Venaria, Santa Teresa e la Consolata. Si veda Gritella 1992.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

per sviluppare in più passaggi l'intera sequenza di elaborazione progettuale su di un unico foglio, come ad esempio avviene con il ragionamento che dal colonnato sul perimetro esterno porta alla soluzione dei quattro pilastri isolati al centro della sala nei «Pensieri per il Salone di Stupinigi» (MCT I, 25/36) (Fig. 31).[46]

Il termine «pensiero» riferito al disegno associato al momento dell'invenzione, della traduzione senza soluzione di continuità di un'idea sul foglio di carta, aveva incominciato a circolare nel Seicento per connotare una categoria che si avviava a diventare fondante per l'estetica del Settecento, quando – soprattutto per parte francese – l'oggetto privilegiato della riflessione critica si spostava dall'opera compiuta, rifinita in tutte le sue particolarità e squisitezze esecutive, all'abbozzo o allo schizzo, la prima idea che si percepiva meglio esprimesse le qualità e i valori della creazione artistica. In quel fenomeno di attrazione che in pittura e scultura cominciava allora a farsi strada per le potenzialità dell'immaginazione ritenuta da un disegno o da un bozzetto, libero e come non finito, i pensieri progettuali di Juvarra sono tra le prime e più affascinanti manifestazioni estese anche al campo dell'architettura. La novità di quel valore aggiunto che stava appassionando i critici e i *connoisseurs* contemporanei veniva tra l'altro prontamente recepita dai suoi primi biografi quando Maffei, nel dipingerlo intento a mettere «in carta diversi pensieri» per gli amici nel Caffè del Castello, ne ricordava la «prontezza e feracità delle invenzioni», dimostrando di essere consapevole della emergente sensibilità per l'istante dell'ideazione, associata alla qualità temporale dell'immediatezza.[47] Non molti anni dopo, nel 1752, Jacques Lacombe ne proporrà una definizione così calzante da sembrare formulata a ridosso dei disegni di Juvarra: «*Pensieri* (primi), detti dagl'Italiani, *Macchia*. Sono questi i leggieri schizzi, ne' quali i Pittori s'abbandonano a tutto il fuoco della loro immaginativa, e contentasi d'alcuni tratti di lapis, o di penna, per accennare le loro intenzioni, l'ordine, ed il carattere, che dar vogliono al loro Disegno. Questi Schizzi, quando sono d'un gran Maestro, sono preziosi per gl'Intendenti, come quelli, che per lo più contengono una

[46] Nessuna delle carte dei pensieri incollati sui volumi porta tracce o segni di cucitura e ciò potrebbe indicare che i disegni erano conservati in fogli sciolti, tant'è che a volte recto e verso sono stati utilizzati indifferentemente per progetti diversi e non necessariamente contemporanei: ad esempio il pensiero per Villa della Regina, affiancato agli archi trionfali da allestire in Contrada di Po per la celebrazione di un matrimonio, sul verso di un foglio con un pensiero per l'altare della Cappella della Sindone (MCT II, 48/97): G. Dardanello, *Due disegni di Juvarra per la "rimodernazione" di Villa della Regina*, in *Juvarra a Villa della regina. Le storie di Enea di Corrado Giaquinto*, a cura di C. Mossetti e P. Traversi, Torino, Editris Duemila, 2008, pp. 59-70.

[47] Maffei 1738, in *Filippo Juvarra* 1966, pp. 18, 21.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

franchezza, una libertà, un fuoco, un'arditezza, tocchi spiritosi, finalmente un certo carattere, che non trovasi nei Disegni più finiti».[48] È in questo senso che credo vadano interpretate le parole di Pierre-Jean Mariette nel ricordare la facilità e la qualità leggera della penna di Juvarra nei disegni che aveva avuto occasione di vedere: «Il dessinoit bien et avec facilité. J'ai vu quelques-uns de ses dessins faits légèrement, et d'une plume tout à fait spirituelle».[49]

Se i pensieri progettuali del Museo Civico sono stati finora oggetto di attenzione strumentale alla ricostruzione di specifici iter di progetto o di cantiere, l'intero nucleo si offre come un inestimabile patrimonio da indagare sotto il profilo della personalità dell'artista, perché ne espone il lavoro nella sfera della elaborazione creativa individuale. Un banco di prova per esplorare la maturazione delle idee nel loro sviluppo *in fieri* e approfondire la conoscenza delle associazioni intuitive del ragionamento visivo su di una categoria di disegni che soltanto in rari casi si sono conservati, in quanto estranei alle necessità di comunicazione del progetto al pubblico della committenza o degli esecutori. Con sottocchio il *plafond* di oltre duecentocinquanta pensieri progettuali sarà possibile osservare i comportamenti e le strategie messe a punto nel momento di azzardare la prima reazione al tema dato, riconoscere il ventaglio delle opportunità esplorate e quindi abbandonate con il procedere della selezione, seguirne le modalità di verifica in termini di praticabilità tecnica, strutturale, formale. Le ragioni stesse della loro conservazione potranno trovare spiegazione nell'entità di valore che fu loro attribuita da Juvarra con la scelta di allestirli in volumi, quale memoria viva e agente della ricerca per un'architettura moderna che stava conducendo a Torino.

Nel ventaglio di opportunità da mettere a fuoco si possono fin d'ora suggerire alcune tracce perseguibili. Il modo di visualizzare in associazione pianta e sezione – ne valgano da esempio numerosi studi per il Duomo nuovo o per il Carmine (MCT I, 49/70, 50/71, 8/18) – per la verifica immediata, nella continuità tra le due proiezioni, della coerenza nell'articolazione del progetto. La frequenza con cui accanto ai pensieri in alzato si

---

[48] J. Lacombe, *Dizionario portatile di Belle Arti, ovvero Ristretto di ciò, che spetta all'Architettura, alla Scultura, alla Pittura, all'Intaglio, alla Poesia ed alla Musica […]*, Venezia, Remondini, 1758, p. 284 (prima ed., Paris 1752).

[49] P.-J. Mariette, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, a cura di Ph. de Chennevières e A. de Montaiglon, 6 voll., Paris, J.B. Dumoulin, 1851-1860, III, pp. 17-18. Sulle categorie di giudizio di Mariette si veda ora C. Gauna, *Pierre-Jean Mariette e le "conoissances multipliées". Classificazioni, gerarchie, valori*, in *La sfida delle stampe. Parigi-Torino 1650-1906*, a cura di C. Gauna, Torino, Editris Duemila, 2017, pp. 7-31.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

trovano i calcoli dei rapporti degli ordini ad essi associati è sintomatica dell'importanza attribuita alla dinamica proporzionale dell'architettura, la cui praticabilità è sottoposta a collaudo fin dal momento dell'ideazione: nel controllo delle dimensioni delle parti della fabbrica, come nella sezione per il Sant'Andrea di Chieri (MCT I, 75/110), o delle componenti dell'ordine, come nello «Spaccato delle navate delli Pensieri per il Domo di Torino» (MCT I, 37/51), dove a partire dal diametro della colonna è fatta procedere la valutazione modulare dell'alzato dell'intera chiesa (Fig. 33).

Le sequenze che vagliano in rapida successione gli sbocchi progettuali allo studio trovano quasi sempre un punto di partenza in uno schizzo in prospettiva. Riemerge qui l'incidenza della formazione a ridosso della pittura: Juvarra non rinunciò mai allo sguardo che gli era più congeniale per la messa a fuoco di una realtà da immaginare, adattandolo con naturalezza alla funzione progettuale nella forma del 'pensiero in veduta'. Uno strumento di ragionamento visivo che tra l'altro gli consentiva di configurare in veste finita l'immagine dell'architettura che andava progettando, con un obiettivo di verifica prima di tutto per sé, nello stesso tempo in grado di comunicare una visione accattivante e comprensibile per le ragioni dell'occhio anche del più sprovveduto committente. L'urgenza di visualizzare veniva esercitata non soltanto nel disegno degli esterni, ma anche nello studio degli interni dei palazzi o delle chiese, come in alcuni pensieri in veduta per Sant'Uberto alla Venaria Reale, per lo scalone e il salone del Castello di Rivoli, per il Duomo nuovo o per il salone di Stupinigi[50] (Figg. 29-31, 152-153). Ancora: la determinazione dei punti di osservazione che consentono di abbracciare l'apertura dell'angolo visuale all'interno di una struttura, lasciata deliberatamente in vista in più di una occasione (MCT I, 50/71), afferma il primato della visibilità fin dal momento della concezione di un'architettura immaginata come una sequenza di spazi da attraversare con lo sguardo.

La permeabilità delle idee, alimentata nello sventagliamento delle varianti immaginate e messe a confronto, come per le facciate per Santa Cristina e San Carlo (MCT I, 82/125), oppure proposte, abbandonate, riprese, ibridate nelle sequenze di pensieri che fissano la dinamica di selezione delle opzioni nella elaborazione di un progetto – come nella rassegna dei modelli vagliati per l'altare maggiore di Superga – trova nello strumento

[50] Tra i numerosi esempi: MCT I, 38/52, 25/36; MCT II, 5/7 e 8, 13/22, 46/93, 59/121, 67/134, 68/136 e 137, 73/146, 84/170. In proposito, sull'impiego della prospettiva, cfr. J. Pinto, *Juvarra, Roma e Stupinigi: architettura come rappresentazione e rappresentazione come architettura*, in *La Palazzina di caccia di Stupinigi*, a cura di E. Gabrielli, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2014, pp. 3-16.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

prospettico il più efficace veicolo di comunicazione: attraverso i pensieri in veduta potevano transitare, senza soluzione di continuità, spunto progettuale, disegno di scena, o fantasia architettonica.[51]

Come l'organismo è studiato nella sua integrità di pianta e alzato, così «non si può tracciare una separazione tra supporto architettonico e contenuti decorativi e simbolici».[52] Nei pensieri che studiano il rapporto tra la struttura scheletrica dei pilastri del Carmine con i retrostanti spazi tubolari inondati di luce (MCT II, 80/161) è possibile letteralmente 'vedere' l'architettura prender forma attraverso un segno che lavora instancabilmente sulle opportunità di integrazione e cooperazione fra struttura e ornamento: la ricerca della soluzione strutturale si configura in tutt'uno alla definizione della sua forma ornamentale (Fig. 32).

«Disegni di prospettive ideali» per libri da regalare

Sulle carte del primo volume del Museo Civico sono accolte undici fantasie architettoniche disegnate congiuntamente al nucleo delle trentadue riunite da Juvarra nella raccolta che nel 1730 dedicò a Lord Burlington, e come quelle datate tra 1728 e 1729 (Fig. 34). Del libro di disegni ora a Chatsworth, Wittkower ha qualificato i contenuti e identificato alcuni dei modelli desunti dalla tradizione rinascimentale e barocca, ha ricavato un profilo delle ipotetiche conoscenze di Juvarra dell'architettura contemporanea in Inghilterra e ha distinto i disegni in due gruppi: i dieci ultimi fogli «nel complesso di carattere più archeologico» rispetto ai venti che li precedono, leggermente differenti anche nella tecnica in quanto colorati esclusivamente in bistro, rispetto ai primi prevalentemente in seppia.[53]

Nella scelta del formato si è affermata un'unica opzione per la misura rettangolare del foglio di quaderno e varrà la pena notare cosa sia cambiato rispetto alle visioni estese e dilatate sull'orizzontale, sulla scorta del taglio preso a prestito dalla veduta topografica, con fuochi prospettici centrali o a più fughe, delle fantasie architettoniche dei primi anni romani (Metropolitan, ex Tournon I). A imporsi è ora la veduta di scorcio diagonale per composizioni più dense e connotate dalle presenze di specifiche identità

---

[51] C. Passanti, *Veduta, capriccio, progettazione in alcuni disegni di Juvarra*, in *An Architectural Progress* 1992, II, pp. 610-623.

[52] Id., *Sulla decorazione architettonica di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri e G. Romano, Torino, CRT, 1989, pp. 131-152: 133.

[53] R. Wittkower, *Un libro di schizzi di Filippo Juvarra a Chatsworth*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s. III, 1949, pp. 94-118.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

architettoniche, coerentemente collocate in spazi percorribili. Il segno si è fatto morbido e chiaroscurato, seppur più incisivo nell'accennare ai dettagli; le trasparenze delle velature d'acquerello graduano le profondità degli spazi e invitano a inoltrarsi tra gli edifici, nelle piazze e negli interni. Il repertorio evocativo dell'antico è rimasto il medesimo – obelischi, piramidi, rotonde, arcate, archi trionfali – e come allora estraneo a intenzioni erudite o archeologiche; nuovi sono gli accenni al gotico come all'esotico e si è notevolmente ampliata la gamma delle architetture moderne, nei riferimenti a esempi riconoscibili e nella sperimentazione di nuovi impianti concretamente proponibili, tanto che tra i pensieri delle stesse raccolte del Museo Civico se ne rintracciano piante e alzati che ne verificano la concreta praticabilità progettuale.[54]

Delle vedute ideate torinesi andranno studiati i riferimenti architettonici e valutate le ragioni di esclusione dalla selezione inviata a Lord Burlington, motivabili soltanto in alcuni casi dalla ripetitività dei soggetti o da una stesura appena più corsiva. Spiccano tra gli altri tre fogli cui Juvarra ha riservato un margine laterale dove in basso a destra è andato a porre la sua firma: tutti datati al 1728, sono caratterizzati da un impegno inventivo ed esecutivo addirittura superiore ai disegni di Chatsworth. Raffigurano l'interno di una grandiosa basilica a impianto longitudinale – una rielaborazione del San Pietro in chiave spettacolare (MCT I, 40) (Fig. 37) –, la scenografica veduta di una palazzata con logge e arcate in approdo ad un porto di mare (MCT I, 41) e quella che si potrebbe definire una rappresentazione simbolica e autoreferenziale dell'immaginario progettuale e scenografico di Juvarra: la messa in scena di una celebrazione dell'architettura entro un atrio magnifico, slanciato su raggruppamenti di colonne e aperto verso l'esedra di un grandioso palazzo disposto ad accogliere un moderno tempietto, dove sono esposti modelli tridimensionali di architettura civile e militare (MCT I, 31) (Fig. 38). Da *jeux d'ésprit* sollecitato da occasioni particolari e disinvoltamente utilizzato per sedurre negli anni romani, l'investimento nelle fantasie architettoniche del 1728-1729 appare ora mirato a una produzione di qualità superiore, studiata nel formato e nella messa a punto di una rinnovata sensibilità grafica di gusto pittorico, e in permeabile contiguità con la ricerca avviata, proprio alla fine degli anni Venti, per strutture aperte di ariosi spazi in successione.[55] Ne risulta rafforzata l'autonomia nel genere pittoresco e nei valori espressivi del disegno, in reciproca interfe-

[54] Ad esempio in MCT I, 28/40; II, 32/61; cfr. Dardanello, Piante e profili geometrici 2017, pp. 373-374.

[55] Ne è stata fatta notare la parentela con gli studi per il Duomo Nuovo di Torino: Pommer 2003 (ed. or. 1967), in particolare pp. 134-135, nn. 22, 28.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

renza con l'opera dei maestri contemporanei della veduta ideata, Gaspar van Wittel e Marco Ricci; motivo di amicizie intrecciate in ragione di una comune sensibilità visiva che troverà di lì a poco una calzante definizione nelle parole di Francesco Algarotti:

> un nuovo genere, quasi direi, di pittura, il quale consiste a pigliare un sito dal vero, e ornarlo di poi con belli edifizi o tolti di qua e di là, ovveramente ideali. In tal modo si viene a riunire la natura e l'arte, e si può fare un raro innesto di quanto ha l'una di più studiato su quella che l'altra presenta di più semplice.[56]

Ed è sul terreno delle libere e audaci associazioni di pensiero che la veduta ideata condivide con il capriccio, nel segno della fantasia creatrice, che l'opera grafica di Juvarra si presta a essere interrogata per la sua estensione nell'esplorazione dei territori dell'immaginario, dalle prime ipotesi progettuali alle visionarie composizioni dei capricci architettonici e paesistici, come una cerniera fondamentale e di ponte generazionale per le fervide figurazioni fantastiche di Tiepolo e Piranesi.[57]

Alla raccolta inviata a Lord Burlington seguivano le quarantuno fantasie architettoniche appositamente disegnate e confezionate in libro per essere offerte in dono al re di Polonia, Augusto II di Sassonia (Figg. 35-36).[58] La data della dedica in Roma, il 12 aprile 1732, le colloca in una congiuntura di crisi profonda per la carriera di Juvarra: forzato a soggiornare nella capitale pontificia dal 15 febbraio al 31 agosto 1732, fu costretto ad assistere impotente all'esclusione dal concorso per la facciata di San Giovanni in Laterano e alla sua mortificazione come architetto della Fabbrica di San Pietro con il definitivo accantonamento del progetto per la Sacrestia vaticana.[59] L'offerta in dono, e i soggetti stessi della raccolta, potrebbero rivelarsi addirittura il frutto di una immediata reazione ai fatti di quei giorni. In una lettera al Marchese d'Ormea del 15 marzo 1732, al lapidario giudizio morale con cui condannava le scelte dei circoli corsiniani – «chi poco vede niente

---

[56] F. Algarotti, *Opere del conte Algarotti cavaliere dell'ordine del Merito e Ciamberlano di S.M. il Re di Prussia*, 8 voll., Livorno, presso Marco Coltellini, 1764-1765, VI, 1764, p. 74.

[57] Sulle mutuazioni e le forme della categoria del 'capriccio' si veda la pregnante lettura di A. Mariuz, *Capricci veneziani del Settecento*, «Arte Veneta», XLII, 1988, pp. 119-132.

[58] Già segnalato in Rovere – Viale – Brinckmann 1937, p. 162, tavv. 24-30, il volume è conservato al Kupferstich Kabinett a Dresda (Ca. 66) dotato di una rilegatura in pelle con le armi del re di Polonia; contiene quarantuno fantasie architettoniche precedute dal frontespizio e dalle tre carte della lettera dedicatoria: C. Ruggero, *"Disegni di Prospettiva Ideale": un album di Filippo Juvarra per la corte di Dresda (1732)*, in *Filippo Juvarra* 2014b, pp. 255-272.

[59] Le vicende di quei mesi sono state puntualmente ricostruite da T. Manfredi, *Juvarra a Roma (1714-1732): la diplomazia dell'architettura*, in *Sperimentare l'architettura* 2001, in particolare pp. 188-196.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

pensa» – seguivano non a caso le consolatorie parole: «e intanto vado vedendo e studiando le belle cose antiche e moderne che mi sono di infinito compiacimento e studio e ammirazione».[60]

«Disegni di Prospettiva Ideale», sono definiti nei fogli di dedica al sovrano. Con un ulteriore, sensibile, cambio di passo vengono messe alla prova inesplorate potenzialità di fascinazione nella tecnica e nel soggetto dei disegni: muta in verticale il taglio e il formato delle immagini (mm 345×230 circa) per andare a isolare prospettive telescopiche che inquadrano uno scorcio in diagonale; netta è la distinzione tra primi piani, marcatamente chiaroscurati, e fondali in chiara e tenue dissolvenza; il tratteggio a penna non è più di getto, diagonale o incrociato, ma delineato con meticolosa accuratezza in linee rigorosamente parallele e ortogonali. Si intensifica il dialogo compositivo tra scultura e architettura: le *Nobilia Opera* della statuaria antica, accanto a pochi esempi di gruppi moderni di impronta berniniana, sono ambientate in primo piano contornate da un armamentario straordinariamente variato, e mai ripetuto, di vasi, urne, piedistalli, sarcofaghi; sullo sfondo scorrono architetture di templi e grandiosi palazzi con logge e belvederi architravati, per lo più ricostruzioni ideali di *exempla* antichi in stato di rovina, che si amalgamano con i prototipi di architetture moderne progettate dallo stesso Juvarra, fino a riecheggiare le grandiose visioni per le residenze di Rivoli e di Palazzo Madama, o le riflessioni sulle cupole e il pronao per il tempio di Superga. Nelle forme in dissolvenza di questa visionaria carrellata architettonica, nel passaggio dalla stimolante funzione evocativa della rovina a una sua parallela restituzione idealizzata, affiora la linea di continuità tra antico e moderno che attraversava l'immaginazione del Messinese ancorandosi al potenziale creativo della sensibilità contemporanea.[61]

Wittkower riteneva che l'esecuzione laboriosa e rifinita dei disegni indicasse l'intenzione di ricavarne delle incisioni e indubbiamente l'impiego controllato del tratteggio predispone una guida che ne avrebbe facilitato la traduzione a stampa. Ma prima ancora, assieme alla disinvolta ostentazione delle risorse della fantasia e nella combinazione creativa, nei fogli di Dresda emerge la volontà di affermare l'autonomia delle qualità espressive

---

[60] Archivio di Stato di Torino, Corte, Materie politiche, *Lettere Ministri*, Roma, mazzo 183, fasc. 3.

[61] Un antico «attualizzato, soggettivamente interpretato e rivissuto», come inteso nella brillante analisi di Viale Ferrero 1962. Sul repertorio convenzionale di edifici e forme tipizzanti dell'antichità: W. Oechslin, *Bildungsgut und Antikenrezeption des frhen Settecento in Rom. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones*, Zürich, Atlantis verlag, 1972; Id., *L'intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse*, in *Piranèse et les français*, a cura di G. Brunel, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1978, pp. 396-410.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

del disegno; al punto da andarne a coglierne intonazioni pittoresche nel colore per dar sfogo ad un immaginario che nello scorrere di quella fantastorica sequenza si veniva caricando di suggestioni inquietanti, suggellate in chiusura dall'ammonimento della celebre sentenza: «FAMA REFERT QUAE ROMA VETUS SED MOLIBUS ALTIS QUANTA FUIT PIUS QUAM FAMA RUINA DOCET».[62]

«Targhe», «geroglifici», «memorie», «candelabre»: imprese parlanti per la decorazione e l'ornato

Sulle carte dei volumi I e II del Museo Civico si trovano ventidue disegni di targhe – gli emblemi araldici con le armi dei papi diventati un immancabile complemento decorativo dei palazzi e delle chiese romane – tutti riquadrati nelle medesime dimensioni e accuratamente acquarellati: sono parte dei fogli preparatori per la *Raccolta di varie targhe di Roma fatte da Professori Primarj, Disegnate, ed Intagliate da Filippo Juvarra Architetto*, edita la prima volta nel 1711 e di tale successo che nei soli anni dell'esistenza dell'architetto ne furono pubblicate a Roma ben cinque edizioni.[63] Evidentemente questi aveva trattenuto presso di sé i disegni preparatori e alcuni finirono per trovare posto nella miscellanea di testimonianze delle sue occasioni progettuali nei volumi del Museo Civico.[64] Se la loro fortuna può essere in parte ascritta al tema araldico, per l'autore la scelta del soggetto valeva a portare allo scoperto un ricchissimo serbatoio di motivi ornamentali, rivelando la vocazione di quelle congeniate combinazioni per rispondere ai compiti che l'elemento decorativo era chiamato a svolgere in rela-

[62] Sotto le rovine di un arco trionfale e le insegne imperiali di Roma all'ultima carta del volume (c. 45).

[63] Alla prima edizione nel 1711 seguirono quelle del 1715, 1722, 1727, 1732: M.L. Myers, *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, the Bibiena Family, and Other Italian Draughtsmen*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975, nn. 36i, 36j, pp. 32-33; R. Zega, *La "Raccolta di varie targhe di Roma …" nell'attività di Filippo Juvarra*, «Archivum Arcis», 2, 1989, pp. 10-51. Le dimensioni della cornice di riquadratura dei disegni (mm 200×140) corrispondono esattamente a quelle delle impressioni delle tavole incise dall'allievo Filippo Vasconi, un formato cui si adegua anche il primo studio per un frontespizio della raccolta datato 1706 (MCT II, 23/42). Utili osservazioni sulla *Raccolta di Targhe* nel contesto dell'editoria romana in McPhee 1999, pp. 35-42.

[64] Andrà in questo senso valutata anche la destinazione di una *suite* di dodici disegni di scene teatrali di raffinata stesura esecutiva incollati sulle carte del primo volume (MCT I, 9/19, 10/20, 11/21, 12/22, 13/23, 14/24, 15/25, 16/26, 17/27, 18/28, 19/29, 20/30): cfr. Viale Ferrero 1970, pp. 65-66, 367-368. Il formato (circa mm 280×220) più grande di quello solitamente impiegato da Juvarra per i disegni di scena e una finitura di luminosa limpidezza potrebbero indicare il proposito di trasporli in una pubblicazione a stampa più impegnativa di quella del libretto.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

zione all'architettura, in perfetta sintonia con la sua naturale inclinazione per una combinatoria trasposizione creativa.[65] Occorrerà interrogarsi sulle ragioni di un interesse così peculiare, a partire dalla selezione operata sugli esempi degli artisti che meglio avevano compreso l'impegno di invenzione che stava dietro ad esercizi di stile al limite della natura libera del capriccio: di come Juvarra si ponesse nella posizione del traduttore e su quali corde andasse a tarare il filtro del proprio stile individuale nello scrutinare la sensibilità formale di personalità come Michelangelo, Bernini, Cortona, Algardi o Borromini.

Sulla scia dell'impresa editoriale delle targhe andranno prese in esame le iniziative per raccolte a soggetto che tornarono ad affacciarsi negli anni torinesi, intensificandosi sullo scorcio della sua esistenza. Il 24 dicembre 1725 Juvarra destinava al conte Carlo Giacinto Roero di Guarene, dilettante architetto frequentato nell'ambito della produzione teatrale torinese, al quale aveva prestato generosamente idee per il palazzo torinese e la residenza in villa di Guarene, lo *Studio d'architettura civile sopra gl'ornamenti di porte, finestre e cornicioni*. Noto più che per i suoi contenuti per le parole della lettera dedicatoria – «Non è però che io abbia negletto gli ornati, ma me ne son servito con sobrietà ed ho procurato a tutto mio potere d'imitare in questo lo stile del Cavalier Borromini»,[66] la prima affermazione pubblica di adesione al talento decorativo del Ticinese, per di più pronunciata da un 'professore' dell'Accademia – lo *Studio* si incanalava nel genere dei repertori di 'ornamenti di porte finestre' rilevati da celebri edifici moderni di Roma e Firenze e ricordati nel breve testo introduttivo.[67] A differenza di questi, e della precedente pubblicazione sulle targhe, non riproponeva modelli esistenti, bensì una raccolta sistematicamente organizzata per tipi di centoventuno esempi interamente d'invenzione, ottenuti attraverso un'operazione di assemblaggio creativo di cornici, componenti dell'ordine architettonico e altri elementi di ornato fortemente connotati dall'evidenza del particolare. Un repertorio modulato sulle intonazioni del variabile, che

[65] 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, Fondazione CRT, 2007, pp. 103-172: 108-115.

[66] Pubblicato in *Filippo Juvarra* 1966, p. 110.

[67] *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre, tratti da alcune fabbriche insigni di Roma, con le misure, piante, modini, e profili: opera de più celebri architetti de nostri tempi*, Roma, Domenico De Rossi Editore, 1702; *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte, e finestre colle misure, piante, modini, e profili, tratte da alcune fabbriche insigni di Firenze erette col disegno dè più celebri architetti*, opera misurata, disegnata, e intagliata da Ferdinando Ruggieri architetto, 3 voll., Firenze, stamperia di S.A.R. per Gio. Gaetano Tartini, e Santi Franchi, 1722-1728.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

con una ulteriore attestazione di fede sulle potenzialità linguistiche della tradizione moderna attivava in chiave propositiva la funzione della trasposizione. Che anche in questo caso si celasse l'aspettativa per una pubblicazione sembrano suggerirlo le parole con cui l'architetto si rivolgeva al suo interlocutore come a un potenziale editore.[68] L'esame delle tavole dello *Studio*, così trascurate da non essere mai state illustrate, potrà offrire una chiave interpretativa per intendere il senso della proposta di rinnovamento della sintassi ornamentale avanzato da Juvarra proprio sulla scorta della dirompente dichiarazione di empatia per Borromini, maestro della tessitura tra funzione architettonica, decorativa e simbolica.

Introdotte dalle suggestive intestazioni appositamente per esse predisposte, le tre raccolte tematiche confezionate nei volumi III e IV del Museo Civico accostano invece soggetti che non avevano goduto di attenzione puntuale nella produzione a stampa contemporanea: i *Geroglifici sopra l'Iconologia del Cavalier Ripa Disegniate dal Cava.r Juvarra Architetto 1734* (Figg. 41, 44); il *Libro di disegni fatti dal Cav:r d: Filippo Juvarra Architetto per ornati di candelabri e vasi fatti in Torino l'anno 1735* (Figg. 42-43); le *Memorie sepolcrale dell Homini più insigne di q.o secolo conosciuti da Me Cav.r D. Filippo Juvarra Architetto è disegniate per memoria del loro grande nome alcuni del l'armi, altri nelle lettere, e molti nel disegnio di Pittura, Scultura, e Architettura in Torino nel 1735* (Figg. 39-40, 84-85).[69] Si tratta di repertori a soggetto orientati all'esplorazione del linguaggio ornamentale e simbolico applicato all'architettura e alla decorazione, dove a sorprendere sono la numerosità, la varietà della gamma di modelli offerta e la singolare ricercatezza nella edizione grafica e nello stile del disegno. La passione per la metafora figurata nasceva nel contesto dell'editoria romana di inizio secolo che aveva visto Juvarra attivamente coinvolto nella produzione di vignette o finalini per l'illustrazione di opere a stampa.[70] Le cinquantotto allegorie dal Ripa furono tradotte in capricci or-

---

[68] Dardanello 2004, pp. 47-48.

[69] Ai nn. 61 e 62 dell'inventario dei disegni nei Regi archivi nel 1764: rispettivamente, «Libro di disegni diversi fatti da D. Filippo Juvara, per ornati di candelieri e vasi» e «Altro libro che comprende diverse memorie Sepolcrali e Disegni di D. Filippo Juvara»; cfr. nota 40. Le iscrizioni autografe sui frontespizi che descrivono i soggetti delle tre serie, datate 1734 e 1735, e la coerenza tra le filigrane delle carte di supporto e dei fogli disegnati applicati (la medesima carta in uso in Piemonte contrassegnata dalla figura del 'Pellegrino' e dalla iscrizione «C A C» sormontata da corona chiusa e sottostante grappolo d'uva) parlano in favore di un intervento diretto di Juvarra nell'allestimento dei due volumi. Una prima riflessione su queste raccolte in Dardanello 2007a, pp. 103-172: 115-122. Le *Memorie sepolcrali* sono state di recente oggetto di una raccolta di studi, *La forma del pensiero. Filippo Juvarra: La costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, a cura di C. Ruggero, con la collaborazione di T. Caserta, Roma, Campisano Editore, 2008.

[70] Mischiati – Viale Ferrero 1975-1976, in particolare pp. 221-222.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

namentali dove l'estro inventivo poteva dilagare nell'amalgamare ingegnosamente variate combinazioni di oggetti, il cui fine di sollecitare l'intelligenza si realizzava nella graziosa prontezza di spirito con cui il significato era veicolato per via di arguti collegamenti visivi. Il ricorso al linguaggio delle 'imprese' fu utilizzato, in misura più leggera ed elusiva, per applicarlo alla ornamentazione nei *Candelabri e vasi*, ma anche per le associazioni creative di elementi figurati e tipizzati che concorrono a dare immagine alle *Memorie sepolcrali*: sia nel richiamo allusivo alla gloria militare, letteraria o artistica, sia nei puntuali riferimenti alle azioni o alle opere dei personaggi ricordati.

Nella raccolta di novantanove tavole, parte dedicate agli uomini d'arme impegnati allora su fronti opposti nella Guerra di successione polacca, parte alle figure di spicco dell'Arcadia e della cerchia ottoboniana con cui era entrato in contatto a Roma,[71] l'esercizio di iconologia emblematica si arricchiva di ulteriori significati: con il ricordo dei protagonisti di contemporanee vicende culturali e politico-militari entrava in gioco una componente biografica, che nel caso degli artisti, letterati e musicisti si caricava del valore di una testimonianza intellettuale della vivace stagione vissuta in prima persona. La selezione dei personaggi può suggerire l'ipotesi del *liber amicorum*, di cui gli attributi della metafora figurata evocavano opere, ruoli e qualità professionali, ma restano ancora da chiarire le motivazioni della scelta di celebrare la categoria dei militari, per i quali il repertorio allusivo (trofei d'arme, cannoni, trionfi, fame, figure alate del Tempo e della Morte) diventa talmente convenzionale e interscambiabile che almeno otto disegni sono rimasti senza dedica.[72] Di fatto, tra diversi significati che è possibile decifrare nelle *Memorie sepolcrali*, la funzione interna al codice artistico, finora la più trascurata, è quanto mai evidente: si tratta anche in questo caso di una ricerca sulle opportunità linguistiche e compositive generate dall'inedita articolazione dell'usuale repertorio dei tipi funerari nelle forme delle disimpegnate allusioni parlanti della metafora figurata.

Juvarra aveva già avuto modo di interpretare i soggetti delle tre raccolte nella sua opera, disegnando 'geroglifici' per illustrare le virtù del sovrano, le

---

[71] Gli ultimi 12 fogli (cc. 88-99) presentano monumenti funerari disegnati in pianta e alzato, rigorosamente predisposti a riga e compasso facendo uso di una penna al tratto sottile e inchiostro grigio, che non rispondono alla logica di impaginato, ai modelli e al gusto del nucleo principale; potrebbe trattarsi di una serie disegnata con la collaborazione di un allievo e in tempi precedenti all'allestimento del volume, come confermerebbe anche la diversa filigrana delle carte.

[72] La scelta del soggetto delle *Memorie* poteva raccogliere l'eco dell'impresa delle tombe allegoriche dei grandi personaggi della storia inglese promossa da Owen McSwiny: cfr. F. Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, terza edizione, Torino, Umberto Allemandi & C., 2000, pp. 280-283.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

allegorie delle Stagioni o le Quattro parti del mondo per la decorazione in stucco a Rivoli, nella galleria di Venaria e in Palazzo Reale; in più sporadiche occasioni confrontandosi con il tema della memoria sepolcrale e adottando candelabre e vasi negli ornati delle sue architetture o nel disegno per gli argenti. Erano dunque soggetti sollecitati da una domanda di valenza simbolica sentita dalla cultura contemporanea, cui l'architetto rispondeva sul piano dell'invenzione ornamentale capitalizzando le risorse del linguaggio della tradizione moderna. Sul fronte dello stile veniva confermato lo scarto rilevato nelle *Prospettive ideali* di Dresda, secondo una linea di innovazione in continuità così stretta con la sensibilità romana da escludere, o quanto meno tenere a margine, la svolta rococò, cui pure l'architetto aveva dato un notevole impulso nel disegno degli interni in Palazzo Reale a partire dal 1730.[73] L'opzione per un segno marcato e saturo, la dimensione plastica potente e di impatto, l'insistenza sulla giustapposizione di elementi ingigantiti estrapolati dagli ordini architettonici, associati alla variata gamma di sarcofaghi, urne, vasi, incensieri, e intessuti in composizioni governate da conchiglie, ghirlande, palme e festoni,[74] trovavano nuove ragioni espressive nella esplorazione degli accostamenti cromatici di seppia e bistro, nell'alternanza delle velature delle ombre e nel riscontro sui fondi.

La consapevolezza della fondamentale funzione delle stampe, e il precedente della fortunata impresa della *Raccolta di targhe*, porterebbero a leggere i fogli delle tre serie del Museo Civico come disegni preparatori per la pubblicazione, giustificata anche dall'urgenza di dimostrare pubblicamente le possibilità di articolazione di un patrimonio altrimenti inaccessibile e percepito forse nel presagio che fosse presto destinato ad andare perduto. Ma come per le *Prospettive ideali* di Dresda, prima ancora e a prescindere dalla opportunità di uno sbocco editoriale, la natura pittorica dispiegata sulle carte pare trovare giustificazione nell'investimento sulle potenzialità espressive del disegno e la sua pura qualità di esecuzione.

«Chiunque volea da lui un disegno n'era servito immantinente, ma se gli dava tempo, difficilmente gliel cavava più dalle mani»:[75] intendendo

---

[73] G. Dardanello, *Circa 1730: Filippo Juvarra e le origini del rococò a Torino*, in *Disegnare l'ornato* 2007, pp. 173-216; Id., *Juvarra e Beaumont: l'ornato e la pittura per il Palazzo Reale*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Torino, Editris Duemila, 2016, pp. 95-114.

[74] Continuità e coerenze con particolari ornamentali e schemi compositivi rintracciabili nei disegni di scena del periodo romano sono state rilevate da Viale Ferrero 1985, pp. 132-133, 140-142.

[75] Maffei 1738, in *Filippo Juvarra* 1966, p. 21.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

dire che quando non altrimenti costretto Juvarra tratteneva i suoi disegni per sé, l'affermazione un poco sibillina del Maffei pare rilevare l'attitudine autoreferenziale dell'architetto, che trova coerente rispecchiamento nei «libri di più pensieri e disegni» che ha lasciato. Il riconoscimento di valore attribuito al disegno 'per sé' andava oltre quello dello strumento efficace e prezioso per la pratica professionale, per farne il luogo di ricaduta delle sue più fresche energie intellettuali dove far precipitare la memoria attiva della propria esperienza creativa ed estetica, assimilata per via di una fulminante capacità di osservare e interpretare il mondo intorno a sé. Lo attestano la pratica di collezionare i propri disegni e corredarli di didascalie, la scelta di affidarne la conservazione, da una parte al committente istituzionale che meglio ne aveva agevolato le possibilità di incidere sulla realtà contemporanea, dall'altra agli allievi che lo avevano affiancato nel percorso lavorativo, perché a quella fertile eredità fosse garantita la possibilità di un futuro. Nell'insieme dei materiali grafici di Juvarra, che anche in ragione delle sue intenzioni si sono conservati in forma di libri, si intravvede il piano per un'*Oeuvre*, che sorprendentemente però tende ad escludere la rappresentazione compiuta delle proprie architetture per scommettere su un patrimonio di forme da attivare in funzione propositiva. Uno stimolante giacimento di invenzioni alimentato «dal calore della sua fantasia» e sostenuto dalle ragioni morali di rinnovamento dello stile e del linguaggio da mettere a disposizione della realtà contemporanea, senza preclusioni disciplinari o di genere, secondo un modo di configurarsi nella produzione di raccolte generose di idee, assai distante dalla funzione autocelebrativa delle tecniche ed erudite dissertazioni a stampa di Carlo Fontana.[76]

Se i capitoli di questo libro presentano alcuni tasselli di quanto ancora resti da fare per arrivare a penetrare un così straordinario palinsesto, aperto e permeabile all'esplorazione di una intera stagione culturale, non vi è allora strumento migliore che ripartire dall'impegno critico e filologico del catalogo – così come inteso nel programma del *Corpus Juvarrianum* – per tornare a entrare, sulla punta dei piedi e con tutta la delicatezza del caso, nel laboratorio del pensiero di Juvarra.

---

[76] Tra i materiali riuniti in album dagli allievi non andrà dimenticata la raccolta già dell'ingegner Leone Fontana, probabilmente appartenuta a Bernardo Vittone, preziosa testimonianza dell'interesse per architetture e teatri dell'Italia settentrionale rilevati da Juvarra nel viaggio del 1716: *Filippo Juvarra* 1966, pp. 110-111. Sulla funzione dell'Antichità nei disegni di Fontana e Juvarra si veda ora J. Pinto, *Speaking Ruins. Piranesi, Architects, and Antiquity in Eighteenth-Century Rome*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2012.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2018



Nicola Badolato

FILIPPO JUVARRA E IL RINNOVAMENTO DEL GUSTO TEATRALE E OPERISTICO A ROMA NEL PRIMO SETTECENTO

Premessa

Il panorama artistico del primo Settecento italiano ed europeo è segnato da una forte spinta di rinnovamento stilistico e ideologico, promossa in primo luogo dagli intellettuali e letterati italiani affiliati all'Arcadia. Ciò è particolarmente evidente in campo teatrale, e segnatamente sul terreno del melodramma:[1] l'abbondante produzione secentesca di drammi per musica, spesso considerati mediocri nella versificazione, inverosimili nell'orditura degl'intrecci e sconvenienti nella commistione di personaggi nobili e umili,[2] fu interessata da un processo di trasformazione complesso

[1] Per un quadro complessivo sulle riflessioni e i dibattiti letterari attorno al melodramma nel Settecento cfr. R. Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, VI: *Teorie e tecniche*, Torino, EDT, 1988, pp. 3-76. Più in generale P. Weiss, *L'opera italiana nel Settecento*, a cura di R. Mellace, Roma, Astrolabio, 2013; R. Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento: 1720-1730*, Köln, Arno Volk Verlag Hans Gerig, 1976; Id., *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven-London, Yale University Press, 1997; Id., *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991; A. Chegai, *Le parole chiave della critica settecentesca sull'opera: fra luoghi comuni e progetti di riforma*, in *Le parole della musica*, III: *Studi di lessicologia musicale*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2000, pp. 65-87.

[2] È emblematico il giudizio del Crescimbeni (*La bellezza della volgar poesia*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1700, Dialogo VI, p. 140 sg.) sul *Giasone* di Giacinto Andrea Cicognini e Francesco Cavalli (Venezia 1649), l'opera più fortunata del Seicento: «Fu poi l'arte istrionica anch'essa seguitata finché Giacinto Andrea Cicognini intorno alla metà del secolo con più felice ardimento introdusse i drammi col suo *Giasone*, il quale per vero dire è il primo e il più perfetto dramma che si truovi, e con esso portò l'esterminio dell'istrionica e per conseguenza della vera e buona comica e della tragica stessa; imperciocché per maggiormente lusingare con la novità lo svogliato gusto degli spettatori nauseanti egualmente la viltà delle comiche e la gravità delle tragiche, l'inventor de' drammi unì l'una e l'altra in essi, mettendo pratica con mostruosità non più udita tra re ed eroi ed altri illustri personaggi e buffoni e servi e vilissimi uomini. Questo guazzabuglio di personaggi fu cagione del total guastamento delle regole poetiche, le quali andarono in tal maniera in disuso che né meno si riguardò più alla locuzione

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

ed eterogeneo, caratterizzato da tendenze riconducibili allo sviluppo di tutte le componenti dello spettacolo operistico e al gusto dei diversi ambienti a cui esso era destinato.

In questo contesto di rigenerazione del gusto teatrale e operistico, furono determinanti gli anni in cui operò a Roma l'architetto e scenografo Filippo Juvarra (1678-1736), attivo in particolare tra il 1709 e il 1714 in due sale private e in una pubblica: il Teatro Ottoboni nel Palazzo della Cancelleria, il teatrino di Maria Casimira di Polonia a Palazzo Zuccari, il Teatro Capranica. Degli undici drammi musicali allestiti dal messinese in questi contesti resta un'ampia mole di materiali, in primo luogo libretti a stampa, partiture e documenti manoscritti; ma è soprattutto grazie ai disegni e «pensieri» abbozzati da Juvarra per le mutazioni sceniche che è possibile tentare di ricostruire con maggiore completezza la gran parte di questi spettacoli.[3]

Con l'emergere di nuovi ideali drammaturgici e musicali (la preferenza per i soggetti storici greco-romani e l'esaltazione degli eroi antichi, il rispetto delle unità pseudo-aristoteliche nell'orditura di intrecci, la decisa regolarizzazione formale della poesia e una chiara spinta verso l'elegante scioltezza del linguaggio musicale), muta anche la dimensione scenica dello spettacolo operistico. Già dalla fine del Seicento gli architetti teatrali avevano ricercato una serie di alternative rispetto alla convenzionalità prospettica e alla simmetria della scena a fuoco centrale, quella che grazie a Giacomo Torelli e Giovanni Burnacini aveva fino ad allora sancito un'ideale unione tra il palcoscenico e la sala teatrale, tra lo spazio immaginario della narrazione e lo spazio reale degli spettatori.[4] Tra le nuove formule

---

[…] Fu stralciato il maneggio regolato delle figure che nobilitano l'orazione, che si ristrinse per lo più dentro i termini del parlar proprio e famigliare, il quale è più adatto per la musica; e finalmente il ligame di quei piccoli metri, appellati volgarmente ariette che a larga mano si spargevano per le scene e la strabocchevole improprietà di fare altrui parlar cantando, tolsero affatto dai componimenti la forza degli affetti e l'artifizio di movergli negli ascoltanti». Siffatte considerazioni fecero scuola su quelle altrettanto spregiative di molti altri letterati dell'epoca, come Francesco Saverio Quadrio, Antonio Planelli, Girolamo Tiraboschi e Stefano Arteaga (cfr. W.C. Holmes, *Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's "Orontea" (1649)*, in *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout*, a cura di W.W. Austin, Ithaca, Cornell University Press, 1968, pp. 108-132: 118 sg.).

[3] La definizione di 'pensieri' è dello stesso Juvarra, che intitola per l'appunto *Penzieri diversi per studio d'architettura* un suo taccuino oggi conservato in un preziosissimo album in BNT, Ris. 59.4. Il sintagma 'mutazione scenica', ossia la veduta scenica delimitata da due cambi di scena, è di uso corrente nel Sei-Settecento. La permanenza di una data veduta assicura la coerenza spaziale e la continuità temporale di una sequenza di scene drammatiche e di numeri musicali. Nel contempo, sotto il profilo percettivo il cambio di scena rappresenta il più incisivo tra tutti i fattori che segmentano il decorso del dramma all'atto della rappresentazione in teatro.

[4] Cfr. P. Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962; C. Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*,

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

dell'ottica scenica prevalgono la scena a fuochi multipli (corpi centrali che separano due o più strade con punti di vista autonomi), e la veduta per angolo (un impianto prospettico diagonale della scena, non più risolto entro il cono visivo dello spettatore bensì incuneato da un lato, tra le quinte, risolto fuori dalla portata dell'occhio del pubblico). Tali vedute sollecitano la capacità evocativa dello spettatore coprendo alla sua vista una parte dell'ambiente rappresentato, e simulando spazi di grande ampiezza che portano gli attori e i cantanti verso il proscenio, ossia nella zona da cui possono meglio dominare la sala teatrale con la loro presenza e con la voce. Tali tecniche sono sperimentate per la prima volta a Piacenza nel 1687 nel *Didio Giuliano* di Lotto Lotti e Bernardo Sabadini da Ferdinando Galli Bibiena, che le sistematizza poi nel trattato *L'architettura civile preparata sulla geometria ridotta alle prospettive* (Parma, Paolo Monti, 1711). Questo nuovo gusto scenografico si diffonde nei maggiori centri italiani da Venezia a Torino, da Milano a Napoli, da Bologna a Roma, e di qui in tutta Europa.[5]

La definizione di un gusto: Juvarra al Teatro Ottoboni

Nel 1709 Filippo Juvarra è chiamato dal cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740) a progettare ed eseguire la costruzione di un teatro di rappresentanza nel Palazzo della Cancelleria,[6] dove poi svolgerà sia l'attività di architetto e scenografo, sia quella di incisore per i numerosi progetti editoriali promos-

---

Roma, Bulzoni, 1968; *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'opera comica veneziana*, a cura di F. Mancini, M. Muraro e E. Povoledo, Vicenza, Neri Pozza, 1975.

[5] Cfr. A. Hyatt Mayor, *The Bibiena Family*, New York, Bittner, 1945; M.T. Muraro – E. Povoledo, *Disegni teatrali dei Bibiena*, Vicenza, Neri Pozza, 1970; *Desenhos dos Galli Bibiena: Arquitectura e Cenografia*, (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, giugno 1987), a cura di M.A. Beaumont, Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga, 1987. Più in generale, si vedano E. Povoledo, *Scenografia*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, 11 voll., Roma, Le Maschere, 1955-1965, VIII, 1961, pp. 1590-1618; M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana* 1988, pp. 3-122: 79 sg; Ead., *Storia del Teatro Regio di Torino*, III: *La scenografia. Dalle origini al 1936*, Torino, CRT, 1980.

[6] Sulla struttura, collocazione e uso degli ambienti teatrali nella Cancelleria cfr. M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1970, pp. 74-78, e l'ampia bibliografia ivi citata (tra cui si veda almeno A. Schiavo, *Il Palazzo della Cancelleria*, Roma, Staderini, 1964; W.R. West, *Some Notes Concerning Staging at the Ottoboni Theatre Through an Analysis of "Il Teodosio"*, «Ohio State University Theatre Collection Bulletin», XI, 1964, pp. 21-34; F. Warner, *The Ottoboni Theatre*, *ivi*, pp. 37-45); M.L. Volpicelli, *Il Teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 681-781.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

si dal porporato fino al 1714,[7] anno in cui diviene primo architetto civile di re Vittorio Amedeo II di Savoia.[8] Queste prime esperienze romane di Juvarra come scenografo per l'opera in musica si collocano dunque tra il 1709 e il 1712, con una serie di spettacoli promossi dal cardinale Ottoboni nel suo teatro privato.[9]

Il contesto e le dinamiche di produzione e fruizione spettacolare in cui Juvarra si trova a operare alla corte ottoboniana sono peculiari: se nella pratica dei teatri d'opera impresariali sei-settecenteschi lo scenografo di norma incominciava il proprio lavoro a partire dall'elenco delle mutazioni di scena contenute nel libretto, prima ancora che il musicista avesse avviato la composizione,[10] la situazione nei teatri aristocratici romani era profondamente differente, giacché l'attività teatrale promanava da un più ampio e definito programma culturale cui concorrevano direttamente e sin dalle prime fasi ideative i responsabili di tutte le componenti spettacolari. Filippo Juvarra giocò senz'altro, nell'operazione artistica avviata dall'Ottoboni, un ruolo d'importanza primaria, insieme con tutti gli artefici coinvolti. Nella Cancelleria s'intrecciarono molte delle fila determinanti per la cultura artistica, musicale e teatrale europea nel primo Settecento: il gusto teatrale di Ottoboni, drammaturgo in proprio, in accordo con l'immaginazione scenica di Juvarra furono decisivi per la storia della scenografia e del gusto teatrale settecenteschi, e ciò è evidente già a partire dalla stampa delle incisioni sceniche juvarriane (1710-1712), contemporanea all'*Architettura civile* di Ferdinando Bibiena (Parma, Paolo Monti, 1711), di cui essa costituì in una certa misura il contraltare romano.

---

[7] Cfr. O. Mischiati – M. Viale Ferrero, *Disegni e incisioni di Filippo Juvarra per edizioni romane del primo Settecento*, «Atti della Accademia delle Scienze di Torino», 110, 1975-1976, pp. 211-274; T. Manfredi, *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Roma, Argos, 2010, in part. le pp. 372-388, 393-406, 412-418 per i riferimenti alle opere teatrali romane.

[8] Cfr. *Filippo Juvarra architetto e scenografo*, catalogo della mostra (Messina, Palazzo dell'Università, ottobre 1966), a cura di V. Viale, Torino, Pozzo-Salvati-Gros Monti, 1966.

[9] Come è noto, il cardinale Pietro Ottoboni era esponente di un'illustre e influente famiglia di origine veneta. Nel 1646 il nonno Marco Ottoboni fu ammesso al patriziato veneziano; nel 1652 suo figlio Pietro fu creato cardinale e nel 1689 divenne papa col nome di Alessandro VIII. Nel corso del suo breve pontificato (morì il 1° febbraio 1691) assicurò le fortune dei nipoti Marco e Antonio, oltre che del pronipote Pietro, nominato cardinale e vice-cancelliere della Chiesa nel 1689. Si vedano, riassuntivamente, le voci biografiche che all'Ottoboni dedica L. Lindgren in *The New Grove Dictionary of Opera*, III, London, MacMillan, 1992, p. 796 s., e in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XVIII, London, MacMillan, 2001 pp. 807-809; cfr. inoltre J. Bignami Odier, *Premières recherches sur le fonds Ottoboni*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1966; F. Matitti, voce *Ottoboni, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LXXIX, 2013, pp. 837-841.

[10] Cfr. Viale Ferrero 1988, p. 79 sg.; Ead., *Disegni scenografici per opere sartiane*, in *Giuseppe Sarti musicista faentino*, a cura di M. Baroni e M. G. Tavoni, Modena, Mucchi, 1986, p. 73 sg.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Se il mecenatismo del cardinale Ottoboni in campo teatrale a Roma tra la fine del Seicento e il primo trentennio del Settecento è stato oggetto di numerosi studi,[11] la sua attività di drammaturgo per gli spettacoli musicali da lui stesso promossi risulta meno indagata.[12] Ed è tuttavia essenziale, per comprendere l'importanza del "laboratorio" ottoboniano in rapporto alla definizione del gusto teatrale e musicale del tempo, ripercorrerne almeno le tappe principali.

La produzione drammatica di Pietro Ottoboni – una ventina di lavori stesi dal 1688 al 1729, tra drammi per musica, pastorali, oratorii e una festa teatrale –,[13] è generalmente inquadrata nel processo di riforma classicistica che interessò la cultura italiana sul finire del Seicento,[14] e già dalla fine degli anni 1680 sono evidenti i legami del porporato con i primi artefici del movimento arcadico, con la fondazione a Roma dell'Accademia dei Disuniti – poi detta Ottoboniana in onore del patrono, che vi prese parte col nome di

---

11 In àmbito musicologico si vedano almeno H.J. Marx, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, «Analecta Musicologica», 5, 1968, pp. 104-177 (trad. it. parziale: *La musica alla corte del cardinale Pietro Ottoboni all'epoca di Corelli*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 85-107); L. Lindgren, *Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, in *Le muse galanti: la musica a Roma nel Settecento*, a cura di B. Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 35-57; S. La Via, *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli* (1695-1764), a cura di A. Dunning, Lucca, LIM, 1995, pp. 319-526; F. Piperno, *«Su le sponde del Tebro»: eventi, mecenati e istituzioni musicali a Roma negli anni di Locatelli. Saggio di cronologia, ivi*, pp. 793-877.

12 Cfr. S. La Via 1995.

13 Se ne legga un regesto in T. Chirico, *Il fondo dei Campello di Spoleto: autografi ottoboniani e altri testi per musica*, «Analecta Musicologica», XXXVI, 2005, pp. 85-178: 113-134; cfr. inoltre G. Staffieri, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siècle del cardinale*, «Studi musicali», XXXV, 2006, pp. 129-192: 131-133.

14 Sin dalla *Bellezza della volgar poesia* (Dialogo V, p. 111), Giovan Mario Crescimbeni annovera l'Ottoboni tra gli iniziatori di un orientamento drammatico improntato al recupero delle regole classiche, prendendo le mosse da una tragedia sacra del cardinale, *L'Adonia* (1695) e da una pastorale in musica, *L'Eurilla o L'amor eroico tra pastori* (1696): «Le favole pastorali […] non sono totalmente dirette al riso, come è la commedia, anzi più tosto tendono alla commiserazione che risguarda la tragica, ricevendo in sé gli avvenimenti tragici più volentieri che d'altra sorta […] Sebbene tra i pastori è inverisimile la favella sublime che è verisimile tra gli eroi, non sono però inverisimili i buoni costumi ed i buoni abiti mercé i quali possono anche i pastori […] le loro rustiche azioni vestire di nobiltà. Servavi d'esempio la bellissima favola pastorale dell'eruditissimo e giudiziosissimo acclamato Crateo, nella quale, trattandosi i semplici ed innocenti amori d'Eurilla e di Liso, talmente è governato il costume de' personaggi che ben poté l'autore darle il titolo che porta in fronte dell'*Amor eroico tra pastori*». Nel dialogo *Della tragedia antica e moderna* (1715) Pier Jacopo Martello (*Della tragedia antica e moderna*, Roma, Francesco Gonzaga, 1715, p. 157 sg.) considera due drammi per musica del cardinale, *Il Costantino Pio* (1710) e *Il Ciro* (1712), alla stregua delle migliori tragedie antiche.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Crateo Pradelini (anagramma di «cardinale Pietro») –, e con l'affiliazione diretta del cardinale all'Arcadia nel 1695 (Crateo Ericinio).[15]

Dopo aver esordito come drammaturgo per musica nel Teatro di Tordinona[16] con *La Statira* di Alessandro Scarlatti (5 gennaio 1690, poi ripresa nell'aprile successivo al Palazzo della Cancelleria) e con *Il Colombo, overo L'India scoperta* di Bernardo Pasquini (28 dicembre 1690),[17] entrambe apprezzate per i tratti moraleggianti dell'intreccio e la caratterizzazione fortemente idealizzante dei personaggi, oltre che per le scene improntate a una poetica di stampo classicista che anticipava il gusto antiquario in voga soltanto sul finire del Settecento (si vedano le incisioni di Giovan Battista Gaulli stampate nel libretto del *Colombo*),[18] l'Ottoboni ritornò al melodramma nel 1710, con il preciso intento di condurre in proprio, nel teatro privato della Cancelleria, una personale opera di promozione e riforma

---

[15] Cfr. gli *Applausi poetici al valore del Ser.mo Francesco Morosino Generalissimo dell'Armi Venete, assunto Doge mentre colla spada alla mano fugava l'inimico Ottomano* […] *recitati dalli Signori Accademici Disuniti nel Palazzo della SS.ma Repubblica di Venezia in Roma il 14 giugno 1688, Accademia già eretta dall'Ill.mo Signor Pietro Ottoboni nobile veneto*, Roma, Gio. Vannucci, 1688 (componimenti di G.B. Ancona Amadori, G.M. Crescimbeni, P. Figari, G.B. Grapelli, D.A. Leonardi, G.B. Lucini, P. Ottoboni, F.M. Paglia). Una breve storia dell'accademia si legge in M. Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930, II, 1927, pp. 212-213.

[16] Per la storia di questa sala teatrale si riveda il classico A. Cametti, *Il Teatro di Tor di Nona poi di Apollo*, Tivoli, Chicca, 1938; cfr. inoltre S. Rotondi, *Il Teatro Tordinona: storia, progetti, architettura*, Roma, Kappa, 1987.

[17] Su queste due opere cfr. W.C. Holmes, *"La Statira" by Pietro Ottoboni and Alessandro Scarlatti: The Textual Sources with a Documentary Post Script*, New York, Pendragon, 1983; *Il Colombo, overo L'India scoperta*, a cura di U. Feld, Berlino, Puccini Research Center, 1992. Una interessante disamina sui costumi della *Statira* e di altre opere ottoboniane si legge in T. Chirico, *«Una veste larga … tutta piena di merletto d'oro». Documenti inediti su costumi di allestimenti teatrali promossi a Roma dal Cardinale Pietro Ottoboni (1689-1700)*, in *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costumes from the Late Renaissance to 1900*, a cura di V. De Lucca, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2014, pp. 28-53 (<http://www.cini.it/publications/fashioning-opera-musical-theatre-stage-costumes-late-renaissance-1900>). Un'analisi sulle fonti drammatiche alla base di queste due opere ottoboniane si legge in Staffieri 2006, pp. 142-151; Ead., *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo: strategie della committenza e scelte compositive*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, a cura di G. Barnett, A. D'Ovidio e S. La Via, Firenze, Olschki, 2007, pp. 139-168.

[18] Secondo Mercedes Viale Ferrero (*Juvarra tra i due Scarlatti*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, a cura di N. Pirrotta e A. Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 175-189: 178) «l'allestimento scenico [del *Colombo*] anticipava (e di parecchio) i furori antiquari di fine Settecento. Piacque […] la sola mutazione prima […] probabilmente perché corrispondeva alla teatralità barocca». Le tre incisioni riportate nel libretto raffigurano rispettivamente Colombo loricato sulla prua di una galea romana (*Mare immenso*); un *Cortile con tempio e altare* peruviano raffigurato nella forma classica di una rotonda; uno *Steccato di battaglia con padiglioni e anfiteatro* evidentemente desunto da reperti archeologici. Su Gaulli illustratore si veda almeno M. Fagiolo dell'Arco, *Arte grafica e tipografica*, in *Giovan Battista Gaulli: Il Baciccio 1639-1709*, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 11 dicembre 1999-12 marzo 2000), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf e F. Petrucci, Milano, Skira. 1999, pp. 311-316.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

melodrammatica, riservata a «pochi uditori di condizione e confidenza»,[19] dunque ricercando *in primis* il consenso del ceto intellettuale romano.[20]

Il primo lavoro che il cardinale realizzò alla Cancelleria fu *Il Costantino Pio*, musiche del veneziano Carlo Francesco Pollarolo, scenografie di Filippo Juvarra. L'allestimento fu grandioso e riscosse il plauso degli Arcadi, presenti a una delle rappresentazioni succedutesi tra il 21 gennaio (?) e il 25 febbraio 1710.[21] Le lodi per il poeta e per l'efficacia evocativa della finzione scenografica furono raccolte in una *Corona poetica* di 15 sonetti, pubblicati poi nel volume IX delle *Rime degli Arcadi*:[22] di fronte alla magnificenza dello spettacolo e alla grandiosità e verosimiglianza della componente scenografica, la reazione degli spettatori fu stupefatta: la reminiscenza dei fasti architettonici imperiali, la rievocazione delle principali vedute della Roma classica che Juvarra desunse con estrema libertà fondendo insieme riproduzioni di monumenti antichi e scorci contemporanei, segnano la cifra di un «vedutismo fantastorico mai prima tentato in una decorazione teatrale».[23] Prima che sulle musiche, i sonetti della *Corona poetica* indugiano dunque sulla meraviglia delle scene, con riferimenti precisi all'opera di Juvarra. Si leggano, a titolo esemplificativo, i passaggi seguenti:

> Con stil sì vago e con sì bel colore
> torna ad udir, torna a veder dipinto
> ch'incerta prende se sia vero o finto
> tra 'l diletto confusa e lo stupore.
>
> (Vincenzo Leonio, sonetto I, p. 191)

---

19 Cfr. S. Maffei, *Elogio di Filippo Juvarra*, in *Osservazioni letterarie*, 6 voll., Verona, Vallarsi, 1737-1740, III, 1738, p. 193 sg.

20 Da una lettera scritta il 7 febbraio 1711 dal pittore Charles-François Poerson, direttore dell'Académie de France a Roma tra il 1704 e il 1725, al Duca d'Antin sappiamo che molte serate di spettacolo al Teatro Ottoboni erano riservate a «tous les vertueux dans les sciences et les beaux-arts, peintres, sculpteurs, poétes et architectes» provenienti dalle accademie d'Arcadia e di S. Luca, oltre che dall'Académie. Cfr. *Correspondence des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments publiée d'après les manuscrits des Archives nationales*, a cura di A. De Montaiglon e G. Guiffrey, 18 voll., III, Paris 1887-1912, Charavay Frères, III, 1889, p. 446, n. 1487.

21 Sulla data esatta della *première* del *Costantino Pio* non vi sono tuttavia elementi certi (cfr. Viale Ferrero 1970, p. 22*n*, e la bibliografia ivi citata).

22 *Corona poetica tessuta da diversi pastori Arcadi per lo nobilissimo dramma del Costantino Pio fatto rappresentare in Roma dall'Eminentissimo Cardinale Pietro Otthoboni Vicecancelliere di S. Chiesa, nel Palazzo della Cancelleria Apostolica l'anno 1710*, in *Raccolta di vari poemetti lirici, drammatici e ditirambici degli Arcadi, Tomo primo, che è il nono delle Rime*, Roma, Antonio de' Rossi, 1722, pp. 189-205.

23 Viale Ferrero 1970, p. 24.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

E pur sott'archi eccelsi oggi tra noi
pompa fa di sua gloria il vincitore
qual non videro mai gli antichi eroi

(Francesco Maria della Volpe, sonetto IV, p. 194)

Quindi, vostra mercé, gli antichi eroi
l'usato rivestendo alto valore
Quirin rivede e gli archi e i templi suoi.

(Giuseppe Paolucci, sonetto VI, p. 196)

Oltre a questo saggio poetico collettivo, *Il Costantino Pio* suscitò anche un omaggio singolo e privato, un sonetto di Giovanni Battista Groppelli stampato in Roma da Domenico Antonio Ercole ancora nel 1710:[24] spiccano ancora i riferimenti alle scene trionfali («torna in quelli archi che sì vaghi ergesti | a trionfare la pietade e l'ira») e alla felice unione di parola, musica e scena («godon l'occhio e l'udito a tai contenti | […] | così all'occhio, all'udito ed al pensiero | formi un triplice incanto»). Ed è proprio in questa felice sintonia tra le componenti visiva, sonora e intellettuale che va ricercata la peculiarità delle esperienze drammatiche ottoboniane nella definizione di un gusto teatrale decisamente nuovo, ancorché allineato con le più recenti istanze poetiche e letterarie propugnate dall'Arcadia.

La trama del *Costantino Pio* intreccia il tema politico con quello erotico, a partire dalla storia antica: la vittoria di Costantino contro Massenzio, usurpatore del trono imperiale e feroce persecutore dei cristiani, innesca tutti i principali eventi del dramma, dal desiderio di vendetta di Massimiano (padre di Massenzio), che attenterà alla vita dell'imperatore; al trasferimento di Licinio (ex-alleato di Massenzio, qui celato in Arsace) nell'accampamento di Costantino; dalla passione amorosa di Costanza per Licinio a quella di Fausta per Costantino.[25] Quasi a voler subito sottolineare la cen-

[24] G.B. Groppelli, *All'Eminentissimo e Reverendissimo Principe Il Signor Cardinale Pietro Ottoboni Per la Famosa Opera Del Gran Costantino Fatta rappresentare da sua eminenza nel Palazzo Della Cancelleria Apostolica*, Roma, Domenico Antonio Ercole in Parione, 1710 (cit. in F. Piperno, *Crateo, Olinto, Archimede e l'Arcadia: rime per alcuni spettacoli operistici romani (1710-1711)*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma* 1987, pp. 349-367: 352 sg.)

[25] Dietro lo sfoggio erudito delle fonti classiche nell'*Argomento* dell'opera (Orosio, Eutropio, Cassiodoro, Paolo Diacono e Sesto Aurelio Vittore) si cela invero un dramma moderno: il *Maximian* di Thomas Corneille (Rouen, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1662), modello che Ottoboni non palesa ma che è invece citato nell'*Argomento* del successivo *Costantino* di Pietro Pariati (Venezia, Teatro di S. Cassiano, 1711, musica di Francesco Gasparini), che con il dramma ottoboniano condivide non pochi tratti comuni. Su quest'ultimo cfr. E. Kanduth, *Das Libretto im Zeichen der Arcadia, Paradigmatisches in den Musikdramen Zenos (Pariatis) und Me-*

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

tralità del messaggio cristiano veicolato dal dramma e potenziato da uno sfarzoso macchinismo scenico, il prim'atto si apre con la «Religione sopra nuvole […] precorsa da un Genio celeste che tiene un'insegna militare piegata» e si chiude con il trionfo di Costantino «sopra la gran loggia dell'arco» e con il ballo di «otto gladiatori che formano i loro giuochi» (I, XVIII). Un ulteriore prodigio scenico è nel finale, dove una «gran macchina di nuvole […] dilatandosi forma una reggia celeste» in cui troneggia la Fede con le Arti Liberali.

Le incisioni pubblicate nel libretto a stampa e i disegni preparatorii per le scene il *Costantino Pio* testimoniano la particolare congenialità del soggetto a Juvarra. Il tema era ben radicato nella tradizione barocca romana: basti ricordare la *Storia di Costantino* ideata da Pietro da Cortona per l'Arazzeria Barberini,[26] un paramento certamente noto al Messinese, che dimostra di conoscerlo in vari suoi disegni già nel 1704-1705 e 1708.[27] Il tema del *Costantino Pio* aveva poi altri e più attuali motivi di interesse per Juvarra, che proprio in quel periodo era affascinato dall'idea di una ricostruzione ideale di Roma antica: nel primo semestre del 1708 aveva infatti studiato le misure dell'arco di Costantino e vari altri esempi archeologici d'età costantiniana; nel 1709 aveva risposto entusiasta all'invito di Clemente XI agli artisti romani affinché disegnassero vedute dell'antica Roma da offrire in dono al re di Danimarca, e aveva preparato con assiduo studio una ricostruzione del Campidoglio sviluppata poi in un pensiero di sistemazione urbanistica moderna.[28]

---

tastasios, in *Opern als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, a cura di A. Gier, Heidelberg, Winter, 1986, pp. 33-53; G. Gronda, *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna, il Mulino, 1990. *Il Costantino* di Pariati venne rappresentato per la prima volta l'11 novembre 1711 (cfr. E. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 305). Tra le fonti del suo dramma, accanto al *De mortibus persecutorum* di Lattanzio, il poeta annovera la «tessitura» di un'azione «parimente con somma felicità maneggiata da Tommaso Corneille nella sua tragedia di Massimiano» (cfr. l'*Argomento* del *Costantino*, Venezia, Marino Rossetti, 1711, p. 8). Sui rapporti tra il dramma di Pariati e quello di Ottoboni si vedano le osservazioni di Staffieri 2006, pp. 162-164. Non è da escludersi che entrambi abbiano avuto sotto mano la traduzione italiana della *tragédie* di Corneille stampata da Domenico Lovia a Venezia col titolo di *Massimiano* (1691 circa).

[26] Cfr. Viale Ferrero 1970, p. 23; D. Dubon, *Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at The Philadelphia Museum of Art*: *The History of Constantine the Great Designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona*, London, Phaidon Press, 1964; J.G. Harper, *Tapestry Production in Seventeenth-Century Rome: The Barberini Manufactory*, in *Threads of Splendor*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 17 ottobre 2007-6 gennaio 2008), a cura di T.P. Campbell e E.A. Cleland, New Haven-London, Yale University Press, 2007, pp. 304-309.

[27] Cfr. Viale Ferrero 1970, p. 23 sg. (con riferimento a BNT, Ris. 59.4).

[28] Sui disegni di Juvarra per il Campidoglio cfr. J. Pinto, *Filippo Juvarra's Drawings Depicting the Capitoline Hill*, «The Art Bulletin», LXII, 1980, pp. 598-616; H.A. Millon, *Recostrunctions*

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

La stretta affinità che intercorre tra le immagini e le situazioni proposte nel libretto del *Costantino Pio* e gli interessi culturali e artistici di Juvarra dà origine a una serie di effetti nuovi e originali ottenuti nella gran parte degli ambienti ricreati. Se le scene d'interno sono invero abbastanza convenzionali e le architetture sono trattate sovente in modo piuttosto generico, come se fossero destinate a un repertorio di dotazione (Figg. 45 e 47), la rappresentazione degli esterni costituisce una vera e propria primizia: Juvarra sembra voler trasferire sulla scena le proprie esperienze culturali e predilezioni artistiche, interpretando le situazioni e gli ambienti proposti dall'azione drammatica alla luce di quelle (Figg. 49 e 50). La continuità ideale che unisce le immagini della realtà e le immagini della fantasia giunge a interpretare lo spazio come luogo in cui legare insieme architettura e natura, visione ed evocazione. L'immagine dell'arco di Costantino, ad esempio, è inserita in un contesto urbanistico di totale invenzione (cfr. le immagini relative alla mutazione in I, III, Figg. 46 e 48) con proporzioni addirittura variate. La scena che rappresenta il trionfo finale dell'imperatore e della fede cristiana è ricca di suggestioni gotiche, il che accentua la verosimiglianza evocativa e poetica piuttosto che lo storicismo di una scena che avrebbe potuto essere collocata in uno dei tanti monumenti sacri d'età press'a poco costantiniana, quasi a voler significare il trapasso dalla Roma imperiale e classica a quella cristiana.

La tendenza alla verosimiglianza attraverso la libertà fantastica, la ricerca delle strette relazioni con le musiche, il canto e le situazioni rappresentate sul palcoscenico, sono gli obiettivi principali dell'idea di teatro propugnata da Juvarra, che si cura costantemente di riflettere nelle scene oltre che il luogo dell'azione anche il sentimento dell'azione stessa. Lo si deduce, ancor più che dall'esperienza del *Costantino Pio*, nei tanto più numerosi pensieri per *Teodosio il Giovane* (1711), seconda opera fatta rappresentare da Pietro Ottoboni alla Cancelleria, con musiche di Filippo Amadei.[29]

L'azione principale del dramma si basa sul conflitto politico tra l'imperatore d'Oriente Teodosio e il re di Persia Varane, crudele persecutore dei cristiani, violatore del giuramento di pace fatto da suo padre con l'Impero.

---

of the Palatine in the Eighteenth Century, in *Eius Virtutis Studiosi: Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown (1908-1988)*, a cura di R.T. Scott e A. Reynolds Scott, Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 478-493; G. Dardanello, *Filippo Juvarra: «chi poco vede niente pensa»*, in *Sperimentare l'architettura: Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Torino, CRT, 2001, pp. 97-104.

[29] Anche sulla data della prima rappresentazione del *Teodosio* persistono dubbi. Secondo Saverio Franchi (*Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. 82) essa va collocata al 9 gennaio 1711; secondo Viale Ferrero 1970, p. 39, nota 27, essa sarebbe ragionevolmente avvenuta tra la fine di gennaio e i primi di febbraio.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Il conflitto ha però cause di natura sentimentale: è infatti soprattutto il gioco incrociato di gelosie e di equivoci tra le coppie Teodosio-Atenaide e Ariane-Varane (e Marciano-Pulcheria) a costituire la linfa vitale del dramma, che si chiude con un atto di clemenza di Teodosio nei confronti del nemico e con il matrimonio finale tra l'eroe eponimo e Atenaide.

L'azione recupera elementi arcaicizzanti, come ad esempio l'intermedio danzato alla fine del prim'atto che coinvolge i personaggi comici Acrisia ed Eridione (con la scena della trasformazione di una fontana in donna) e la scena di fantasmi con ballo alla fine del second'atto (in realtà una burla architettata da Acrisia ai danni di Eridione), due veri e propri *divertissement* con funzione decorativa e ludica rispetto all'azione principale. Più tradizionale l'impiego di scene spettacolari, come quella dello sbarco di Marciano con prigionieri e popoli (I, II) o l'apparizione di Atenaide assisa su una «gran macchina che scende dall'alto rappresentante la reggia della Sapienza» (Fig. 51). Il tema fondamentale del dramma è quello del buon governo: Legge, Giustizia, Virtù militare e Fede sono i valori richiamati da Teodosio (II, XI) come segno del percorso evolutivo che si compie lungo il corso del dramma nell'animo dell'eroe eponimo, dapprima irretito dalle gelosie, indi arricchito dalla grandezza morale e politica che gli spettano nel suo ruolo di imperatore.[30]

Anche nei disegni per il *Teodosio* Juvarra è impegnato a ricercare una strettissima correlazione tra la visualità scenica e le situazioni drammatiche. I contemporanei ammirarono ancora una volta la magnificenza dell'allestimento: gli Arcadi intrecciarono una nuova *Compendiosa corona* di sette sonetti (Roma, Antonio de' Rossi, 1711) – arricchita nel frontespizio di un'incisione raffigurante un ritratto di Archimede su una moneta di stampo classico, forse dello stesso Juvarra –,[31] in lode dei «nobilissimi drami», della «scelta armonia» e delle «macchine più ingegnose e magnifiche» ammirate in casa Ottoboni.[32]

---

[30] Difficile identificare le fonti letterarie alla base dell'intreccio del *Teodosio*, vicino a un oratorio di Arcangelo Spagna, *L'innocenza colpevole, overo La Santa Pulcheria*, pubblicato nel primo libro *Oratorii overo Melodrammi sacri* (Roma, Gio. Francesco Buagni, 1706; facsimile a cura di J. Herczog, Lucca, LIM, 1993) e forse non ignoto al cardinale Ottoboni, presso il quale lo Spagna lavorò tra il 1689 e il 1726 (cfr. S. La Via 1995, p. 372).

[31] Cfr. Piperno 1987, p. 359 sg. Su Juvarra incisore si veda Mischiati – Viale Ferrero 1975-1976, pp. 211-274.

[32] Decisamente meno lusinghieri i giudizi sull'opera, ritenuta «lunga e tediosa» (*Avvisi di Roma*, 10 gennaio 1711, cit. in Th. Griffin, *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples: A Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Ann Arbor, UMI, 1983, p. 612 sg.), nonché scritta con le parole «peggiori che uscissero mai dalla penna di sua eminenza» (*Dispacci di Pesaro*, 10 gennaio 1711, in T.M. Gialdroni, *Spigolature romane: la musica a Roma attraverso*

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Per le scene del *Teodosio* possediamo una mole di materiali assai abbondante, e ciò consente di seguire nel dettaglio le varie fasi del lavoro dello scenografo. Oltre alle incisioni inserite nel libretto a stampa, ci resta un autografo di Juvarra con la lista delle mutazioni sceniche previste (cfr. Fig. 52); la sequenza completa delle piante sceniche; una serie dettagliata di istruzioni per il montaggio della prima scena del dramma.[33] Per la gran parte delle scene di *Teodosio* sopravvivono "pensieri" e "idee" anche molto dissimili tra di loro, segno di una grande complessità e profonda attenzione della ricerca juvarriana. È essenziale infatti, per Juvarra, che l'aspetto visivo della scena divenga un tutt'uno con quanto viene rappresentato sul palcoscenico. La caratterizzazione dei personaggi e l'azione da essi condotta debbono trovare un corrispettivo ben leggibile a livello visivo. Ecco perché in molti casi – per esempio nelle scene I (*Porto di mare*, Figg. 53 e 54), IV (*Facciata remota del palazzo imperiale*, Fig. 55) e VII (*Atrio con statua equestre*, Fig. 58) – alla veduta d'insieme architettonica o panoramica vengono preferiti scorci frammentari, «arditi "a solo" figurativi dotati di autonoma vita fantastica».[34]

La raffinata e aristocratica qualità dei personaggi che agiscono nell'opera, esponenti di un ceto privilegiato per diritto di nascita e per intelletto, è ben descritta, sul piano visivo, nella squisita linearità ed eleganza dei profili architettonici e nell'estrema ricercatezza decorativa del *Gabinetto con porte che conducono agli appartamenti imperiali* di Teodosio (Figg. 107 e 108). Per contrasto, il paesaggio schietto e naturale della *Facciata remota del palazzo imperiale con loggia che corrisponde sul mare e veduta della spiaggia* che apre il second'atto (Fig. 55) esalta con estrema nitidezza l'altrettanto genuina passione erotica dei personaggi che vi agiscono; e se al soddisfacimento di tale passione s'oppongono ostacoli di natura politica e sociale, anche questi hanno diritto di cittadinanza sulla scena, e sono forse incarnati nel frammento architettonico dell'imponente palazzo reale che si scorge nel disegno. E ancora, il *Bosco delizioso nei giardini di corte* introduce una decisa e nuova componente di esotismo fiabesco. L'efficacia espressiva della scena è affidata all'intreccio bizzarro della vegetazione, contrappuntata da un gioco sapiente di luci e ombre in netto contrasto, quasi a voler evocare il mito di un mondo scevro di convenzioni, felice, arcadico.

---

avvisi e dispacci del Fondo Albani dell'Archivio di Stato di Pesaro (1711), «Analecta Musicologica», XXXVI, 2005, pp. 371-401).

[33] Tali materiali sono studiati approfonditamente in Viale Ferrero 1970, pp. 39-42 (e riprodotti nelle tavole ivi citate).

[34] *Ivi*, p. 29 (con un'efficace illustrazione del metodo lavorativo di Juvarra).

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Lo spettacolo in cui si può forse meglio apprezzare la corrispondenza tra i contenuti concettuali e le immagini visive progettate da Filippo Juvarra è *Il Ciro*, rappresentato alla Cancelleria il 7 gennaio 1712 con musiche di Alessandro Scarlatti:[35] la trama narrativa, piuttosto semplice e lineare, si snoda in parallelo a quella visiva, che percorre ed esplora tutte le tipologie di un ideale itinerario arcadico. L'opera mette in scena il riconoscimento di Ciro, erede al trono usurpato da Astiage re di Media, nell'innocente pastore Elcino, cresciuto da Mitridate (insieme all'altra sua figlia Erenia) dopo essere stato abbandonato e destinato alla morte dal genitore Cambise. Ciro assumerà infine il potere sovrano; la sua ascesa sociale coinciderà col trionfo della verità sull'inganno, mentre la sua innocenza virtuosa determinerà l'immediata rigenerazione della corte e del regno tutto.

Con gli altri drammi musicali ottoboniani *Il Ciro* condivide l'ispirazione storico-antica: le vicende sono tratte *in primis* dalle *Storie* di Erodoto e dall'*Epitome delle Storie filippiche* di Giustino. Come già per le due opere precedenti, anche in questo caso il poeta sembra avvalersi di fonti moderne: un dramma per musica veneziano, *Il Ciro* di Pietro Pariati e Tommaso Albinoni (Venezia, Teatro S. Cassiano, 1709); e una *tragédie* francese, l'*Athalie* di Racine (Paris, Denys Thierry, 1691).[36]

Ma a ben vedere il tema principale del *Ciro* – come già per il precedente *Costantino Pio* (1710) è quello del buon governo, la cui configurazione è chiaramente esposta dal protagonista in I, XIII (vv. 533-537), e tutto il dram-

---

[35] La partitura autografa del *Ciro* si conserva nella Biblioteca del Conservatoire Royal de Musique di Bruxelles (Wotquenne n. 2351). Cfr. G.G. JONES, *Alessandro Scarlattis "Il Ciro"*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», III, 1978, pp. 225-237. Un'edizione del manoscritto scarlattiano è stata recentemente pubblicata, a cura di Nicola Badolato (Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2017) col concorso della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura di Torino.

[36] Come nel dramma di Pariati, l'azione principale del *Ciro* ottoboniano è incentrata sulla progressiva scoperta, da parte del pastore Elcino, delle proprie origini regali. Ma a differenza di quanto accade nel *Ciro* veneziano, qui Elcino non simula coscientemente la propria ritrovata identità, che è da lui stesso sconosciuta. Ritorna negli *Argomenti* di entrambi i drammi il motivo del sogno premonitore di Astiage, ripreso da Mitridate, il padre putativo di Elcino, sul principio dell'opera ottoboniana (I, III). Se però in Pariati la rivelazione dell'identità di Elcino è il vettore principale della vicenda, in Ottoboni essa si interseca con altri segmenti drammatici che infittiscono la trama: la rivalità tra le due coppie di innamorati Sandane-Elcino ed Erenia-Arsace, in conflitto non per già questioni amorose bensì per motivi di carattere famigliare (Erenia è antagonista di Elcino perché gelosa dell'affetto paterno); e l'opposizione tra Astiage, Arpago e Mitridate per gli eventi narrati nell'antefatto del dramma (relativi alla salvezza e alla falsa identità di Elcino). La seconda possibile fonte per *Il Ciro* ottoboniano, l'*Athalie* di Racine, soggetto biblico, è incentrata sull'idea del massacro che la regina Atalia ordina per l'infante Joas, suo nipote ed erede legittimo al trono di Giudea; omicidio evitato da Josabetta, moglie del sommo sacerdote, che sottrae il fanciullo alla morte e lo alleva di nascosto nel tempio, col nome di Eliacine (è palese la somiglianza onomastica con il protagonista del dramma romano, Elcino).

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

ma, infarcito com'è di diletto fiabesco e pastorale, tenderà alla conquista di questa idealità:

> Talor chi serve è di regnar più degno
> di colui che sostien scettro e corona.
> Ma se al potere unita
> virtù regge l'impero, allora il trono
> non è del caso ma del Cielo un dono.

Il sistema sociale può ben essere corrotto dalla malvagità dei suoi singoli rappresentanti, ma alla fine qualche virtuoso personaggio ne otterrà la rigenerazione. La riabilitazione dell'innocente ne consacra anche il successo mondano, che coincide con l'accettazione serena del proprio ruolo sociale, da vivere nell'armonia del consesso civile.

L'opera ottoboniana si distingue per il consueto apparato spettacolare e per le scene cerimoniali, strettamente legate all'azione (come già nel *Costantino Pio*). È particolarmente degna di nota la scena del banchetto accompagnato dal coro dei pastori che suonano, cantano e ballano e culminante – dopo l'incarcerazione di Elcino e la macabra scena di Arpago che è costretto a bere il sangue del figlio – con l'oscuramento del cielo, la tempesta e il ballo delle Furie che rovinano tutto l'apparato della mensa (si rilegga l'intera sequenza I, XII-XVII).

Scorrendo l'elenco delle mutazioni sceniche del *Ciro* riconosciamo molte tipologie familiari all'Arcadia. Nel prim'atto, una *Vasta pianura circondata da monti uniti da un gran ponte* (scena I) fotografa una scena appena illuminata dal Sole nascente; il contrasto con la parte della scena ancora avvolta nella penombra è netto, e sembra esprimere in termini figurativi un riassunto dell'intera vicenda, che oppone in contrasto diretto l'innocenza dei costumi pastorali alle cupe perfidie degl'intrighi di corte. Il successivo *Prospetto di palazzo per le cacce reali circondato da boschi deliziosi* (scena VI) lascia intravvedere appena sullo sfondo una sontuosa villa regale tanto dilettevole quanto inaccessibile se non ai pochi privilegiati cortigiani. Il *Bosco sacro ad Apollo con un tempio da un lato* della sequenza successiva (scena XI, Figg. 59 e 60), solo in apparenza convenzionale e bucolico, diventa per Juvarra una boscaglia cupa e misteriosa, luogo ideale in cui immaginare il giovane Ciro nascosto nelle umili vesti di Elcino e intento a sfuggire ai suoi nemici; il trono regale, sulla destra avvolto nella penombra, è significativamente vuoto, quasi fosse in attesa di essere occupato da colui che l'oracolo designerà.

Nel second'atto, il *Luogo ingombrato da alberi altissimi con cadute d'acqua e tutto coperto da' rami de' medesimi* (scena I, Fig. 62) fu reso in un primo momento da Juvarra con forte accentuazione drammatica: boschi selvaggi e rocce impervie sotto un cielo tempestoso, vengono poi ricondotti ad

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

accenti più propriamente pastorali nella versione definitiva, con le chiome degli alberi che si incurvano in modo aggraziato, quasi a voler formare un elegante portico che incornicia un paesaggio ameno. Il *Prospetto della casa di Sandane* (scena v; Fig. 61) propone una dimora modesta e accogliente, specchio della caratterizzazione del personaggio nel dramma: la sorella di un dignitario di corte che apprezza i piaceri degli *otia* più onesti e che rifugge le ambizioni mondane. Il seguente *Campo preparato con tende per solenne convito su le rive del fiume* (scena xii) sembra lasciar presagire eventi drammatici, e saranno le Furie con il loro ballo indemoniato (II, xvii) a sconvolgere l'apparato della mensa; la natura arcadica e la vita di corte convivono armoniosamente, il groviglio delle chiome alberate dell'una si confonde simbolicamente con i sontuosi drappi dell'altra.

La *Pianura con torre e porta che introduce in essa* che apre il terz'atto è puntellata dalle rovine cadenti di una torre gotica, quasi l'emblema dei relitti abbandonati e sinistri di un impero scomparso; i tronchi delle palme formano una sorta di muro impenetrabile; gole strette di monti si profilano sullo sfondo; il «cielo ancora turbato ed oscuro» (così la didascalia del libretto) crea un senso di disagio e straniamento. La mutazione successiva propone un *Giardino reale in villa* decisamente più ingentilito e aggraziato (scena vii), forse collocato a mo' di preludio alla tragedia che sta per profilarsi negli *Archi sotterranei per quartiere de' soldati in guardia del palazzo d'Astiage* (scena xii; Fig. 63) dove l'eroe eponimo viene incarcerato. Dopo una manciata di scene collocate in un *Atrio che conduce agli appartamenti reali* (scena xv-xvii), l'ultima sequenza del dramma renderà palese la dignità regale di Elcino/Ciro dapprima con la solennità del *Gran tempio dedicato al Sole rappresentante una reggia celeste tutta trasparente* (scena xviii), la sede ideale dell'autorità suprema che conferisce ai sovrani il loro potere, e infine con il ricorso alla *Macchina del globo celeste* (scena xx; Fig. 64) circondata dalle nubi, che recherà al sovrano riconosciuto il trono a lui destinato.

Notizie assai più incerte possediamo circa l'ultimo allestimento juvarriano alla Cancelleria, *L'Eraclio* di Pietro Antonio Bernardoni (1672-1714),[37]

[37] Di origini modenesi, Bernardoni fu legato da profonda amicizia a Ludovico Antonio Muratori e divenne membro dell'Accademia d'Arcadia nel 1691 col nome di Cromiro Dianio. Dopo aver ricoperto vari incarichi in Italia e a Parigi, nel luglio 1701 fu chiamato a sostituire Niccolò Minato come poeta di corte a Vienna, dapprima sotto Leopoldo I (insieme con Donato Cupeda) indi sotto Giuseppe I (con Silvio Stampiglia). Fino al 1710 alternò periodi di lavoro in Italia e in Austria (altri due soggiorni a Vienna sono attestati nel 1703-1704 e nel 1706-1707). Una trentina di suoi lavori teatrali sono stati pubblicati nei tre volumi dei *Poemi drammatici* (Bologna, Costantino Pisarri, 1706-1707), dedicati a Rinaldo I d'Este. È autore anche di una raccolta di *Rime varie* (Vienna, Gio. Van Ghelen, 1705), offerte all'Imperatore Giuseppe I d'Asburgo. Cfr. la voce biografica di Lowell Lindgren in *The Grove Music Dictionary of Opera*, a cura di S. Sadie, London, MacMillan, I, 1992, p. 443.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

musiche di tre compositori diversi tra i quali Francesco Gasparini (atto II), Carlo Francesco Pollaroli (atto III) e un non meglio identificabile N.N. (Figg. 84-85).[38] Non abbiamo notizie sicure circa l'effettiva rappresentazione di questo dramma: sappiamo per certo che nell'aprile 1712 il cardinale Ottoboni sospese le recite nel suo teatro domestico per partecipare – questa la motivazione ufficiale – ai lutti che avevano colpito la casa reale di Francia;[39] inoltre, a differenza di quanto accade per gli altri libretti ottoboniani, l'*Eraclio* reca una sola incisione nel controfrontespizio (firmata da Juvarra, evidentemente coinvolto nell'operazione); rimangono tuttavia alcuni disegni juvarriani che possono essere riferiti con qualche probabilità a quest'opera.[40] Tra questi, si veda quello riprodotto qui a Fig. 65, riferibile alla seconda mutazione del prim'atto (*Anticamera che guida a diversi appartamenti*). Forse il libretto era già stato preparato in vista di un allestimento che fu poi annullato, dunque fu stampato; le scene invece non furono mai eseguite, e perciò non poterono essere riprodotte in incisioni.

Il soggetto dell'opera, ancora una volta, deriva dalla storia antica: nell'*Argomento* l'autore dichiara d'averlo desunto dal *Breviarium historicum* del patriarca Niceforo di Costantinopoli. Non è da escludersi, tuttavia, che dietro l'enunciazione di questa ricercata fonte bizantina si celino rapporti

---

[38] Dietro questa enigmatica indicazione si celerebbe, secondo alcuni studiosi, lo stesso Pietro Ottoboni, il cui apporto nell'opera sembra comunque legato alla revisione del libretto: sappiamo per certo che il 17 gennaio 1709 lo scrivano Francesco Tomazzini ricevette un compenso di «quattro scudi […] p. copia della tragedia intitolata l'Heraclio» su commissione del cardinale (cfr. Viale Ferrero 1970, pp. 49 e 94). Nel Fondo Campello dell'Archivio di Stato di Spoleto è custodita una copia manoscritta di una omonima tragedia in cinque atti di Antonio Ottoboni: "heraclio | Imperatore d'Oriente Tragedia | Tradotta da Pietro Cornelio | et | Accomodata all'uso delli Teatri | Musicali di Venezia | dal N. H. Mr. | Antonio Otthoboni Cav;re | e | Procurator di S. Marco. | L'Anno MD. C.C. VIII." (cfr. Chirico 2005, pp. 110-112). Non è dunque da escludersi che la prestazione del Tomazzini sia riferibile a questo manoscritto, piuttosto che al dramma per musica omonimo.

[39] Nell'estate 1709 il re Luigi XIV aveva concesso all'Ottoboni la carica di "Protettore di Francia" nel Sacro Collegio; il brevetto gli era stato però ufficialmente consegnato soltanto nel gennaio 1712. In forza di questo incarico il cardinale aveva preso in affitto il Palazzo de Cupis in Piazza Navona, sulla cui facciata aveva fatto erigere lo stemma reale di Francia che non aveva potuto collocare alla Cancelleria, di proprietà della Santa Sede (cfr. F. Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*, «Storia dell'Arte», 84, 1995, pp. 156-243). Tra i lutti che avevano funestato la casa reale francese, il più grave fu la morte del Delfino (14 aprile 1711), la cui memoria fu onorata a Roma con una cerimonia funebre particolarmente sontuosa (Juvarra ebbe parte nell'ideazione degli apparati, come testimoniano alcuni disegni nella Biblioteca Nazionale di Torino: cfr. Mischiati - Viale Ferrero 1975-1976, p. 216, nota 33; T. Manfredi, *Architettura e retorica della festa funebre. I catafalchi di Filippo Juvarra a Roma e a Torino*, in *Barocke Inszenierung*, Atti del Convegno (Berlin 20-22 giugno 1995), a cura di J. Imorde, F. Neumeyer e T. Weddingen, Berlin, 1999, pp. 222-235; Manfredi 2010, pp. 439-442.

[40] Cfr. Viale Ferrero 1970, p. 49.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

ben più stretti col teatro classico francese, ad esempio con una fortunata *tragédie* di Pierre Corneille, l'*Héraclius, Empereur d'Orient* (Paris, Antoine de Sommaville, 1647), forse nota a Bernardoni anche attraverso le numerose traduzioni italiane pubblicate tra il 1691 e il 1701.[41]

I drammi ottoboniani rappresentati alla Cancelleria rivelano un preciso e definito progetto drammaturgico, realizzato in un contesto che consente al cardinale il controllo pressoché totale su tutti gli aspetti produttivi, dalla stesura del testo drammatico alla realizzazione musicale e scenica.[42] Il piano culturale e spettacolare dell'Ottoboni è mosso da evidenti finalità edificanti e didattiche (così pare di intuire nei messaggi veicolati dai suoi drammi). L'esibita patina storiografica, corroborata dal richiamo puntuale all'autorità degli antichi anche laddove l'autore se ne discosta per rifarsi a fonti più recenti (il teatro classico francese e la librettistica veneziana), consente di porre al centro delle vicende figure illustri di sovrani illuminati o condottieri i cui requisiti morali siano la clemenza e la magnanimità verso il nemico; i loro antagonisti sono sempre incarnati da tiranni usurpatori del potere e persecutori della religione cristiana, retti dall'istinto delle passioni piuttosto che dal raziocinio; i conflitti sono originati da cause politico-religiose che sovente si intersecano con quelle erotiche.

L'impianto ideologico di questi lavori è arricchito, completato e potenziato dall'apporto visivo di Filippo Juvarra, le cui scelte scenografiche sono sempre strettamente connesse con la funzionalità drammaturgica. Gli scenari limitano allo stretto necessario l'uso delle macchine, evitano gli eccessi del meraviglioso ma nello stesso tempo collocano sapientemente effetti spettacolari nei punti del dramma che li richiedono.[43] L'alternanza di

---

[41] Un elenco si legge in L. Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1925, pp. 117-119. Le vicende che riguardano l'imperatore bizantino Eraclio I non erano peraltro ignote ai palcoscenici operistici: nel 1671 era stato rappresentato nel Teatro dei SS. Giovanni e Paolo di Venezia *L'Eraclio* di Nicolò Beregan e Pietro Andrea Ziani; due anni dopo lo stesso dramma era stato ripreso nel Teatro di S. Bartolomeo a Napoli; e poi nel 1678 nel Teatro Regio di Milano; nel 1690 nel Teatro Elettorale di Monaco di Baviera con le musiche di Giuseppe Antonio Bernabei; nel 1683 nel Teatro di Verona; nel 1692 al Teatro Malvezzi di Bologna; e di nuovo nel 1711 a Napoli, ma con le musiche di Giuseppe de Bottis. Non possiamo escludere che anche questi libretti entrino nel novero delle fonti impiegate da Bernardoni.

[42] Ne sono prova i molti documenti manoscritti rinvenuti nell'Archivio Storico del Vicariato in Roma e nell'Archivio di Stato di Spoleto, certamente riferibili alle fasi preparatorie dei drammi. Cfr. Chirico 2005; N. Badolato, *«All'occhio, all'udito e al pensiero»: gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, 2016, pp. 573-592 e 630-679, www.fondazione1563.it/libri-arte-cultura-storia/collane/alti-studi-sulleta-e-la-cultura-del-barocco/cultura-arte-e-societa-al-tempo-di-juvarra/1-1-nicola-badolato/.

[43] M. Viale Ferrero, *Scenotecnica e macchine al tempo di Alessandro Scarlatti. I mezzi in uso e*

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

luoghi naturali, spazi artificiali e luoghi aperti con scorci architettonici più o meno ispirati dalla realtà circostante è alla base dell'operato di Juvarra.

Juvarra a Palazzo Zuccari

Fin dal 1711 Juvarra aveva operato come scenografo, forse su ordine del suo primo committente, anche nel Palazzo Zuccari alla Trinità dei Monti, residenza romana di Maria Casimira di Polonia, vedova di Giovanni III Sobieski,[44] che nel 1704 vi aveva fatto erigere un «teatro domestico […] bellissimo e piccolo».[45] Nonostante le dimensioni ridotte, questo teatrino fu molto

---

i fini da conseguire, in *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*, a cura di M. Lütolf, Bern-Stuttgart-Wien, Paul Haupt, 1995, pp. 55-77.

[44] Sul soggiorno romano di Maria Casimira di Polonia si vedano A. Bassani, *Viaggio a Roma della S.ra R.le M.tà di Maria Casimira, regina di Polonia*, Roma, Ercole, 1700; G. Angelini, *I Sobiesky e gli Stuards in Roma*, «Rassegna Italiana», III, 1883, pp. 145-168 e 307-322; E. Re, *La dimora romana di Maria Casimira regina di Polonia*, «Capitolium», II, 1926-27, pp. 160-167; G. Platania, *Gli ultimi Sobieski e Roma. Fasti e miserie di una famiglia reale polacca tra Sei e Settecento (1699-1715)*, Roma, Vecchiarelli, 1990; Id., *Il viaggio politico di Maria Casimira Sobieska*, in *Donne in viaggio. Viaggio religioso, politico, metaforico*, a cura di M.L. Silvestre e A. Valerio, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 131-142; Id., *Viaggio a Roma sede d'esilio. Sovrane alla conquista di Roma, secoli XVII-XVIII*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2002, pp. 61-98; A. Markuszewska, *Festa i muzyka na dworze Marii Kazimiery Sobieskiej w Rzymie (1699-1714)*, Warszawa, Muzeum Palac w Wilanowie, 2012. Sin dal suo arrivo a Roma Maria Casimira intrattenne frequenti rapporti con l'Ottoboni: nell'agosto del 1699 il cardinale inviò in regalo alla sovrana un grosso storione; il 20 settembre 1699 le spedì due vasi di gelsomini d'Alessandria; il 25 settembre il prelato sostenne le spese di decori e stoffe per gli addobi preparati per un'accademia organizzata in onore del Conte di San Martino a Palazzo Zuccari; alla fine di ottobre dello stesso anno Ottoboni ospitò Maria Casimira nella sua residenza di Albano e forse per l'occasione fece rappresentare una propria opera spirituale; il 25 marzo 1700 la regina polacca fu accolta con grandi onori alla Cancelleria, dove si eseguì l'*Oratorio per la Santissima Annunziata*, su libretto del cardinale e musica attribuita ad Alessandro Scarlatti; sembra inoltre che l'Ottoboni avesse commissionato una statua raffigurante la regina per l'appartamento nobile in Cancelleria. Cfr. T. Chirico, *L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1689-1707)*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, a cura di N. Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2007, pp. 397-450 (in part. i documenti d'archivio citati alle pp. 427-433).

[45] La costruzione di questo teatrino, che sembra essere stato effettivamente utilizzato a partire dal 1707, è documentata da due *Avvisi* conservati nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (Cod. Ital. 197, cc. 129*v* e 134*r*): «Queste Dame di Roma pare che cominciano a domesticarsi cola Regina di Polonia […] ed ella per corrisponderle fa adesso preparare nel proprio Palazzo un luogo in Forma di Teatro per divertirle nel futuro Carnivale con varie cantate e qualche Operetta in musica» (Avviso del 1° gennaio 1704); «La Regina di Polonia ch'ha già terminato di fare alzare il teatro nel suo Palazzo non potrà fare le Comedie che haveva intentione» a causa di un divieto papale (Avviso del 22 gennaio 1704). Questi due passi sono citati da Franchi 1997, p. civ. Cfr. inoltre F. Valesio, *Diario di Roma IV: 1708-1728*, a cura di G. Scano e G. Graglia, Milano, Longanesi, 1978, p. 203. Sulla effettiva localizzazione del teatrino si veda ora Manfredi 2010, pp. 361-362.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

amato dalla nobiltà romana per la qualità degli spettacoli musicali in esso proposti, in gran parte basati su testi ideati dal «segretario delle lettere italiane e latine» Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728).[46] Il 17 gennaio 1709 vi fu rappresentato *Il figlio delle selve*, dramma per musica che il poeta aveva già proposto nel 1687 nel suo palazzo di famiglia con musiche di Cosimo Bani e che ripresentava ora nella nuova veste musicale di Alessandro Scarlatti;[47] nello stesso anno vi fu eseguito l'oratorio *La conversione di Clodoveo Re di Francia*, musica del giovanissimo Domenico Scarlatti (1685-1757). Il 26 gennaio 1710 vi fu allestita *La Silvia*, dramma pastorale ancora di D. Scarlatti. Infine tra il 1711 e il 1713 vi fu rappresentata una serie di cinque opere, perlopiù di soggetto mitologico e pastorale, con musiche di D. Scarlatti: *Tolomeo ed Alessandro, overo La corona disprezzata* (19 gennaio 1711); *L'Orlando overo la gelosa pazzia* (febbraio 1711); *Tetide in Sciro*, (10 gennaio 1712); *Ifigenia in Aulide* e *Ifigenia in Tauri* (11 gennaio e 15 febbraio 1713). Questi ultimi drammi per musica segnano il culmine dell'attività teatrale del Capeci, membro d'Arcadia dal 1692 col nome di Metisto Olbiano e drammaturgo professionista attivo almeno fino al 1725 anche come autore di commedie per maschere.[48] L'inclusione di Capeci tra i sodali di Maria Casimira rispondeva al preciso progetto culturale di formare un circolo intellettuale di rango, degno di quello che il cardinale Ottoboni aveva messo in piedi negli stessi anni alla Cancelleria: da tempo era a servizio dell'ex-sovrana polacca anche il conte Giacomo d'Alibert (1626-1713), con mansioni d'impresario teatrale;[49] e dal 1709 il giovane Domenico Scarlatti era stato nominato maestro di cappella, forse agevolato dai precedenti rapporti del padre Alessandro.[50]

I drammi composti da Capeci tra il 1711 e il 1714 si distinguono per la scelta accurata delle fonti letterarie classiche (Giustino per *Tolomeo et Ales-*

---

[46] A. Cametti, *Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728), Alessandro e Domenico Scarlatti e la Regina di Polonia in Roma*, «Musica d'oggi», XIII, 1931, pp. 55-64; Piperno 1995, pp. 793-877.

[47] Il manoscritto della partitura si conserva nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena (Mus. F. 25). Prima di essere presentata a Palazzo Zuccari, l'opera fu data nel 1688 a Firenze e Ancona, nel 1690 e 1694 a Roma, nel 1695 a Livorno, nel 1696 a Viterbo, nel 1699 a Torino e Lucca, nel 1700 a Wolfenbüttel, nel 1701 a Modena.

[48] Cfr. M. Di Martino, *Oblio e recupero di un librettista settecentesco: Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728) e il melodramma arcadico*, «Nuova Rivista musicale italiana», XXX, 1996, pp. 31-55.

[49] Già segretario di Cristina di Svezia tra il 1662 e il 1689, Giacomo d'Alibert era stato, nel 1670, il costruttore del Teatro Tordinona; alla sua morte il figlio Antonio destinò quanto restava del suo patrimonio alla costruzione di un nuovo grande teatro, il Teatro Alibert detto "delle Dame", che fu inaugurato il 20 gennaio 1717 con l'*Isdegarde*, opera in musica d'autore ignoto. Cfr. Franchi 1997, pp. xlvii-lviii; A. De Angelis, *Il Teatro Alibert o delle Dame nella Roma papale (1717-1863)*, Tivoli, Chicca, 1951.

[50] Cfr. R. Pagano, *Scarlatti, Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 245-251.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

sandro, 1711; Euripide per *Ifigenia in Aulide* e *Ifigenia in Tauri*, 1712 e 1713, forse mediate dalle rispettive versioni di Racine e Martello; Igino per *Tetide in Sciro*, 1712), italiane (Boiardo e Ariosto per *L'Orlando overo la gelosa pazzia*, 1711) e francesi (Corneille e Racine per *Tito e Berenice*, 1714). Grande successo ottennero, nelle rappresentazioni, le affascinanti mutazioni sceniche ideate da Filippo Juvarra, mai superiori alle tre per atto e tutte accomunate dai toni idillicamente arcadici che possiamo ben cogliere nei disegni scenici superstiti.

Tolomeo ed Alessandro, overo La corona disprezzata fu rappresentato per la prima volta il 19 gennaio 1711 con musiche di Domenico Scarlatti.[51] La vicenda del dramma è costruita sulla base di uno spunto storico narrato da Marco Giuniano Giustino, ovvero l'espulsione dall'Egitto di Tolomeo IX da parte della madre Cleopatra III (ca. 120 a.C.), che al suo posto pose sul trono l'altro e prediletto figlio Tolomeo X. Rifugiatosi in Cipro, l'erede legittimo riprese poi il potere, pochi anni dopo (ca. 109 a.C.), alla morte del fratello.

L'opera fu accolta assai positivamente[52] tanto da suscitare la pubblicazione di una raccolta di *Rime* celebrative (quattro sonetti e tre madrigali) ad opera degli Arcadi;[53] godette inoltre di due riprese in anni successivi, l'una nel Teatro di Fermo (1713), l'altra nella Sala del Magistrato di Jesi (1727).[54]

Come accade di regola nei drammi per musica sei-settecenteschi, l'episodio storico esibito nell'*Argomento dell'opera* non è altro che un pretesto: come è stato dimostrato dagli studi di Anna Ryszka-Komarnicka e Wanda Roszkowska, l'intreccio politico e amoroso che Capeci intesse è infatti ispirato a eventi della storia polacca recente e trova la sua ragion d'essere nel

---

[51] La partitura dell'opera si conserva nel National Trust at Belton House, Lincolnshire (Inv. N. 3019604). Cfr. il recente studio di K. De La Matter, *Domenico Scarlatti's "Tolomeo et Alessandro": An Investigation and Edition*, Ph.D. Diss., City University, London, 2011.

[52] Basti su tutti il giudizio del Crescimbeni: «Vaghissimo era il teatro, né più proporzionato né più confacevole alla bisogna poteva desiderarsi: grate le voci, egregia l'azione, leggiadrissimi gli abiti e lavorati con maraviglioso disegno, ottima la musica, singolare l'orchestra de' suoni; e sopra tutto degna di stima sì fu la composizione poetica, di maniera che ognuno poi giudicò che questo trattenimento fosse ben degno del real genio che l'aveva ritrovato» (G.M. Crescimbeni, *L'Arcadia … di nuovo ampliata e pubblicata d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711, Libro VII, Prosa XIV, p. 326).

[53] *Rime di diversi autori per lo nobilissimo dramma del Tolomeo, et Alessandro rappresentato nel Teatro Domestico della Sacra Real Maestà di Maria Casimira regina di Pollonia, dedicate alla maestà sua*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711.

[54] Il dramma di Capeci costituì inoltre la fonte per il *Tolomeo, re di Egitto* di Georg Friedrich Händel (Londra, King's Theatre in the Haymarket, 30 aprile 1728), il cui libretto fu rielaborato da Nicola Haym. Cfr. anche R. Strohm, *I libretti italiani di Händel*, in J. Mainwaring, *Memorie della vita del fu G.F. Händel, con l'aggiunta di un catalogo delle sue opere e di osservazioni su di esse*, a cura di L. Bianconi, Torino, EDT, 1985, pp. 117-174: 142 sg.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

mecenatismo di Maria Casimira di Polonia e soprattutto negli interessi teatrali e musicali di suo figlio, il principe Alessandro Sobieski.[55] Questi entrò ufficialmente nel consesso degli Arcadi il 19 giugno 1710 con lo pseudonimo di Armonte Calidio[56] e prese parte attiva nella produzione del *Tolomeo ed Alessandro*, tanto da suggerire a Capeci quali eventi avrebbero potuto formare il *plot* del dramma.[57] La vicenda narrata da Capeci ha per protagonista il virtuoso Alessandro, *porte-parole* del principe patrono, inviato dalla madre Cleopatra a ricercare e assassinare il fratello maggiore Tolomeo in esilio sotto mentite spoglie nell'isola di Cipro, per potersi così assicurare definitivamente il trono d'Egitto; Alessandro è invece deciso a rendere la corona al legittimo erede.[58]

Le scene prodotte per questo lavoro a Palazzo Zuccari risultano tutte omogeneamente collocate in ambienti naturali:[59] la *Campagna alla riva del*

---

[55] Cfr. in primo luogo A. Ryszka-Komarnicka, *Polish History as the Source of Plot in the Italian Dramma per Musica: Three Case Studies*, in *Italian Opera in Central Europe (1614-1780)*, III: *Opera Subjects and European Relationships*, a cura di N. Dubowy, C. Herr e A. Żórawska-Witowska, Berlin, Berliner Wissenschafts, 2007, pp. 111-123; M. Boyd, *The Music Very Good Intended: Scarlatti's "Tolomeo et Alessandro" Recovered*, in *Studies in Music History Presented to H.C. Robbins Landon on his Seventieth Birthday*, a cura di O. Biba e D. Wyn Jones, London, Thames and Hudson, 1996, pp. 9-20; W. Roszkowska, *Mecenat królewicza Aleksandra – teatr Armonte Calidio (1709-1714)*, «Sobótka», 35, 1980, pp. 311-321; A. Kamińska, *Z repertuaru prywatnego teatru królowej Marysieńki w rzymskim Palazzo Zuccari: dramma per musica "Tolomeo et Alessandro" Domenica Scarlattiego*, «Muzyka», 50, 2005, pp. 29-55.

[56] Cfr. *Il Catalogo degli Arcadi per ordine d'annoverazione*, in Crescimbeni 1711, pp. 329-375: 374.

[57] «Ma il savio Metisto [Capeci] non meno di buon animo diede esecuzione a' sentimenti d'Armonte fabbricando di questa istoria la favola; perché ravvisò in essa come in lucido specchio una delle più chiare ed eroiche azioni del medesimo Armonte, il quale, siccome Alessandro potendo stabilirsi nel Regno colla morte del fratello, si elesse più tosto viver privato che regnar fratricida; così, potendo egli avere il paterno regno dai popoli, volle anzi rifiutarlo che al suo maggiore fratello pregiudicare». (cfr. G.M. Crescimbeni, *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, 3 voll., Roma, Antonio de' Rossi, 1720-1721, II, 1720, p. 85 sg.).

[58] Secondo Ryszka-Komarnicka e Roszkowska, questo evento sembra alludere genericamente a un episodio avvenuto al tempo della Seconda Guerra del Nord, lungo conflitto combattuto tra il marzo 1700 e il settembre 1721 nei territori dell'Europa nord-orientale tra la Confederazione polacco-lituana, la Svezia e la Russia. Alla morte di Giovanni III Sobieski (1629-1696) si aprì una violenta lotta per la successione al trono polacco; prima dell'elezione del filoaustriaco Federico Augusto di Sassonia, che nel 1697 divenne re di Polonia col nome di Augusto II, i prìncipi Giacomo Luigi e Costantino, figli di Giovanni III e Maria Casimira, furono imprigionati e trattenuti in carcere fino al 1706: venivano così messi fuori gioco due legittimi pretendenti al trono; la corona fu offerta al loro fratello minore Alessandro, che però la rifiutò ufficialmente nel 1704.

[59] Non vi sono elementi sufficientemente sicuri per poter associare a queste mutazioni sceniche i «pensieri» juvarriani superstiti. Sembra tuttavia che gli interventi di Juvarra a Palazzo Zuccari possano essere ragionevolmente iniziati con questo lavoro. Cfr. Viale Ferrero 1970 cit., p. 54 sg.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

mare che apre il prim'atto, le successive *Campagna con villa deliziosa d'Araspe* (I, IV), e *Campagna con veduta di capanne pastorali* (I, IX) rimandano a tipologie evidentemente ricavate dal lessico arcadico. Non si comportano dissimilmente i successivi due atti, che vedono le loro azioni svolgersi ancora nella *Campagna con villa deliziosa* (II, I-X), in un *Bosco* (II, XI-XIII) e di nuovo nella *Campagna con villa* (III, I-XI). Il luogo dell'azione è dipinto come un'isola d'amore, un fiabesco paesaggio bucolico. Lo svolgimento dell'azione avviene integralmente a cielo aperto, il che impone allo scenografo una nobile sobrietà figurativa nettamente contrapposta al fasto scenotecnico dei contemporanei spettacoli di casa Ottoboni.

Nel febbraio del 1711 Maria Casimira fece allestire nel suo teatrino una seconda opera di Capeci e D. Scarlatti, *L'Orlando, overo La gelosa pazzia*, ancora una volta con le scene di Juvarra.[60] Tanto il titolo quanto la dedica al lettore palesano la derivazione del dramma dall'*Orlando furioso* ariostesco, con interpolazioni desunte dal poema del Boiardo.[61]

Il primo atto presenta una struttura rigorosamente simmetrica e si articola in tre sequenze drammatiche. La prima (I-III), collocata in un *Campo di battaglia*, informa lo spettatore degli amori tra Zerbino e Isabella, invero turbati da un equivoco: Orlando chiede infatti a Zerbino di scortare la fanciulla fino al vicino villaggio, e quest'ultimo si convince che il paladino ne sia invaghito (I, II, vv. 70-73: «Orlando, tu sospiri, e pure hai teco | de' tuoi sospiri l'adorato ogetto; | l'hai teco e forse godi | finezze che può darti un giusto affetto»). Nella seconda sequenza (IV-VI), collocata in un *Bosco chiuso con veduta di villaggio* (Fig. 66) entrano in scena Angelica e Medoro, disturbarti dall'amore che Dorinda prova per quest'ultimo, sebbene la

[60] Non conosciamo con esattezza la data della *première* dell'*Orlando*; di certo l'opera dovette riscuotere un buon successo se ancora nella primavera e nell'estate successive si decise di riprenderne le rappresentazioni. Negli *Avvisi di Roma* si legge: «Dimani sera si prova per la prima volta con gli abiti l'opera della regina, la quale sarà un divertimento non mai goduto in questa staggione» (16 maggio 1711); «Proseguisce questa Regina di Polonia benché in staggione caldissima le recite delle due opere il *Tolomeo* e *L'Orlando* a vicenda» (21 luglio 1711); cfr. Gialdroni 2005. Si veda inoltre il giudizio del Crescimbeni (*L'istoria della volgar poesia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1714, p. 340): «Ma di questi drammi molto migliore è quello che l'anno 1711, nel mese di giugno, fece rappresentare in Roma il magnanimo Genio del Serenissimo Principe Alessandro di Pollonia con sontuoso apparato e con inesplicabil finezza di gusto in tutte le cose nel domestico Teatro della Sacra e Real Maestà di Maria Casimira Regina vedova di Pollonia, sua madre; fatica di Carlo Sigismondo Capece segretario della M. S. il quale con maravigliosa felicità seppe in essa trasportare non solo l'azione principale del poema dell'Ariosto, cioè la pazzia d'Orlando, ma anche alcuno de' più begli episodi; ed ella è impressa col titolo *L'Orlando ovvero La gelosa pazzia*».

[61] Come già per *Tolomeo ed Alessandro*, anche questo dramma costituì la fonte per un'opera händeliana, l'*Orlando* rappresentato a Londra nel King's Theatre in the Haymarket il 27 gennaio 1733. Cfr. Strohm 1985, pp. 149-151.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

fanciulla dimostri di aver compreso che il cuore del suo innamorato batte ormai per un'altra donna. Il terzo gruppo di scene (VII-XI), in un *Villaggio di case rustiche e capanne* (cfr. Fig. 67) intreccia tra loro le vicende appena esposte.

Nel second'atto il poeta prevede due ampie sequenze drammatiche: la prima (I-VI: *Bosco*), indugia sullo sconforto di Isabella e Zerbino, ancora convinti di essere ostacolati da Orlando per via di un equivoco prodotto da Dorinda, e sulla gelosia del paladino per Angelica, che ha scoperto invaghita di Medoro; la seconda (VII-XI: *Boschetto di lauri con bocca di grotta e fonte*) mette in scena il coronamento dell'amore tra Angelica e Medoro e la conseguente follia d'Orlando, il cui acme ha luogo nell'ultima scena dell'atto.

Il terz'atto è infine articolato in due sequenze di scene, l'una collocata in un *Bosco chiuso con veduta di villaggio* (I-V), l'altra in una *Campagna con ruine di case e alberi* (VI-XI). In entrambe l'eroe eponimo permane nel delirio precedentemente provocatogli, e giunge financo a tentare di assassinare l'amata Angelica, prima di sprofondare nel sonno che prelude al rinsavimento provocato dall'intervento di Zerbino con l'anello magico di Angelica. Lo scioglimento del dramma coincide con il ricongiungimento delle coppie Angelica-Medoro e Isabella-Zerbino per la magnanimità del paladino Orlando.

Scorrendo l'elenco delle mutazioni sceniche dell'*Orlando* si noterà una decisa vicinanza con quelle pensate per *Tolomeo ed Alessandro*, e soprattutto per le successive *Tetide in Sciro*, *Ifigenia in Aulide* e *Ifigenia in Tauri*. Fra i tratti comuni, prevale l'intento evocativo di ambientazioni favolose, tutte collocate in luoghi prevalentemente naturali.

Il 10 gennaio 1712 a palazzo Zuccari fu rappresentata la *Tetide in Sciro*, dramma per musica scritto e posto in musica dai consueti virtuosi della regina di Polonia (Capeci e D. Scarlatti).[62] Il dramma è basato sul mito che vede Achille celato in abiti muliebri nella corte del re Licomede per volere della madre Tetide che desidera sottrarlo al destino di morte cui sarebbe andato incontro prendendo parte alla guerra di Troia.[63] A Sciro

---

[62] La partitura della *Tetide in Sciro* di Domenico Scarlatti ci è giunta pressoché integralmente (mancano soltanto pochi fogli al termine del second'atto). Il manoscritto venne individuato da padre Terenzio Zardini nell'agosto del 1953 nella Biblioteca di San Francesco della Vigna a Venezia, dov'è tuttora conservato (coll. AF VI 30). Cfr. A. DELLA CORTE, *"Tetide in Sciro": l'opera di Domenico Scarlatti ritrovata*, «La Rassegna musicale», XXVII, 1957, pp. 281-289.

[63] Questo soggetto non era certo nuovo alle scene operistiche, si pensi per esempio alla *Finta pazza* di Giulio Strozzi e Francesco Sacrati (Venezia, Teatro Novissimo, 1641), alla *Deidamia* di Scipione Errico e Francesco Cavalli (Venezia, Teatro Novissimo, 1644), all'*Achille in Sciro* di Ippolito Bentivoglio e Giovanni Legrenzi (Ferrara, Teatro S. Stefano, 1663). Un'ampia panoramica sulle opere sei-settecenteche basate su questo episodio mitico si legge in W. HELLER,

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

l'eroe s'invaghisce della principessa Deidamia, alla quale potrà unirsi solo sul finire del dramma. L'intreccio è complicato, «per maggior vaghezza», dall'inserimento di un altro personaggio *en travesti*: la giovane Antiope, figlia di Teseo, giunge in Sciro in abiti virili per uccidere l'ex-innamorato Licomede, reo d'averle assassinato il padre; si ravvederà all'istante, dopo aver nuovamente contemplato il volto dell'amato, ma dovrà constatare l'invaghimento di quest'ultimo per Achille/Arminda.

Nel confezionare l'intreccio del proprio dramma Capece dichiara di essersi rifatto principalmente all'opera di Plutarco, ma potrebbe aver attinto liberamente anche da altri testi antichi come l'*Achilleide* di Stazio e la *Fabula* 96 di Igino (che insiste sull'occultamento di Achille da parte di Tetide e sul suo svelamento ad opera di Ulisse).

L'allestimento contemplò sette mutazioni di scena e due macchine. Le scene vengono collocate da Juvarra perlopiù in paesaggi naturali, interrotti solo di rado da dimore piscatorie e scorci di architetture curtensi. L'intero prim'atto si svolge infatti in una *Campagna montuosa con lido di mare* (I-VI) che lascia il posto ad una *Campagna marittima con capanne e barche pescarecce* (VII-XII). Il second'atto prevede dapprima un *Bosco* (I-VI) indi un *Parco o giardino aperto* (VI-XII, Fig. 68). Il terz'atto, infine, alterna un *Bosco con veduta di palazzo regio* (I-VII) alla *Campagna al lido del mare* (VIII-X, Fig. 69) alla conclusiva *Stanza maritima e grotta di Tetide* (XI, Fig. 70), dove avviene la spettacolare apparizione dell'eroina eponima "in macchina".

Unanimi consensi furono riscossi, nella stagione di carnevale 1713, dalle opere rappresentate a Palazzo Zuccari:[64] la premiata ditta Capeci-D. Scarlatti presentò «con singolare coerenza e gusto classicistico già pienamente settecentesco»[65] i due grandi miti tragici su Ifigenia. La vicenda euripidea della giovane figlia di Agamennone e Clitennestra destinata al sacrificio era già stata sfruttata, a inizio del Settecento, sui palcoscenici operistici: si ha testimonianza almeno di un dramma per musica dato nel Teatro Obizzi di Padova nel 1705 (ignoti sia il drammaturgo sia il compositore); e di un

Reforming Achilles: *Gender, "Opera Seria" and the Rhetoric of the Enlightened Hero*, «Early Music», XXVI, 1988, pp. 562-568, 571 sg., 574 sg., 577 sg., 580 sg.

[64] «Continuano le recite di queste comedie che si rappresentano tanto nel domestico teatro di questa Regina di Polonia, che in quello di Capranica, riuscendo ambedue di sommo applauso per la qualità de' recitanti e per la vaghezza delle scene e degl'abiti» (*Foglio di Foligno*, 28 gennaio 1713). E ancora: «Riesce di sommo applauso la recita delle seconde opere in questi teatri di Capranica e della Regina di Polonia, ma quella della Maestà Sua supera l'altra di Capranica, sì per la composizione delle parole che della musica e degl'abiti, onde ognuno s'affatica per godere di sì nobile trattenimento» (*Foglio di Foligno*, 18 febbraio 1713).

[65] Cfr. Franchi 1997, p. 95.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

lavoro di Aurelio Aureli e Agostino Bonaventura Coletti per il Teatro di Sant'Angelo a Venezia (1707). Tra le fonti utilizzate da Capeci vanno certamente annoverate l'*Iphigénie* di Racine (1674) e l'*Ifigenia in Tauris* di Pier Jacopo Martello (1709), traduzione della tragedia di Euripide «con dottissimo stile […] nel nostro italiano idioma perfettamente condotta» (cfr. l'*Argomento* dell'*Ifigenia in Tauri*, qui a p. 423). Ma per entrambe i suoi lavori il drammaturgo dichiara di rifarsi alle recenti traduzioni del gesuita Ortensio Scammacca.[66]

Le tematiche al centro delle due *Ifigenie* ruotano attorno al simbolismo del sacrificio umano nel culto religioso, al libero arbitrio, alla difficoltà di scelta tra legge umana e legge divina, all'amicizia e alla vendetta. Sul piano scenico, nelle realizzazioni juvarriane prevalgono ancora i toni pastorali. Le tre sequenze del prim'atto dell'*Ifigenia in Aulide* passano da un'iniziale *Boscareccia con veduta del porto d'Aulide* (I-III, Fig. 71) alla *Campagna con padiglioni di Agamennone* (IV-VI, Fig. 72) fino alla *Boscaglia folta* (VII-XI) conclusiva. Del tutto simili e speculari nella loro organizzazione le scene pensate per l'atto successivo: la *Campagna nelle vicinanze d'Aulide* (I-III), la *Campagna con veduta di mare fuori del porto d'Aulide* (IV-VI) e *Montuosa* (VII-XI). Non si discostano da queste ambientazioni quelle previste nel terz'atto: *Accampamento generale su le spiagge* (I-IV, Fig. 74); *Parte montuosa vicina al campo* (V-IX) e *Lido di mare con altare preparato per sacrificio* (X-XI).

Leggermente più variegate le scene dell'*Ifigenia in Tauri*, per le quali Juvarra aggiunge qualche spunto architettonico in più rispetto alle precedenti. Se infatti nell'atto primo è confermata sostanzialmente l'ambientazione pastorale del dramma precedente (*Campagna* per I-III, Fig. 76; *Bosco vicino al tempio di Diana* per IV-VIII; *Viale coperto d'alberi* per IX-XI), già a partire dal second'atto l'azione alterna spazi chiusi e spazi all'aperto (*Luogo rinchiuso* per I-V; *Giardino* per V-VIII; *Atrio o portico del tempio* per IX-XIII). Lo stesso avvicendamento di ambienti resta anche per l'ultimo atto, che dopo la *Campagna aperta* delle prime sei scene colloca l'azione dapprima nell'*Atrio del tempio* (VII-IX) indi nella *Parte interiore del tempio di Diana* (X-XII).

[66] Cfr. M. Sacco Messineo, *Il martire e il tiranno: Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Roma, Bulzoni, 1988; Ead., *I primordi del teatro gesuitico in Sicilia e la sua evoluzione*, in *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, pp. 101-117.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Drammi juvarriani nel Teatro Capranica

Il Teatro Capranica, una fra le sale romane più attive e frequentate nel Sei-Settecento, venne aperto ufficialmente al pubblico nel carnevale 1695.[67] Sin al 1697 le vicende di questo teatro furono strettamente legate alla protezione del cardinale Ottoboni, che ne patrocinò alcune rappresentazioni operistiche in un periodo di divieto di recite a pagamento.[68] Il Teatro Capranica si presentava nella stagione di carnevale 1714 completamente rinnovato. I lavori erano stati avviati già nell'agosto 1713 e furono affidati all'architetto Tommaso Mattei,[69] mentre il palcoscenico fu rimodernato secondo il progetto di Filippo Juvarra,[70] che ideò anche le scene per le due opere appositamente scritte per l'inaugurazione della nuova sala: *Tito e Berenice* (dramma di Carlo Sigismondo Capece con musiche di Antonio Caldara) e *Lucio Papirio* (libretto di Antonio Salvi con musiche di Francesco Gasparini).[71] Non è escluso che nell'organizzazione e realizzazione della stagione al Capranica abbia preso parte attiva il cardinale Ottoboni, che certamente era patrono di Juvarra e che forse favorì il ritorno del compositore Francesco Gasparini a Roma da Venezia.[72]

La realizzazione delle scene per le opere allestite al Capranica poneva a Juvarra problemi assai differenti rispetto a quelli affrontati in precedenza alla Cancelleria e a Palazzo Zuccari. L'ambiente era ben più vasto, e lo spettacolo era destinato a un pubblico decisamente più numeroso e variegato rispetto a quello certamente più ristretto delle due precedenti sale private.

---

67 Sulla storia degli spettacoli in questa sala cfr. E. Natuzzi, *Il Teatro Capranica dall'inaugurazione al 1881: cronologia degli spettacoli con 11 indici analitici*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.

68 La prima opera rappresentata al Capranica per il carnevale 1698, *L'Aiace* di Pietro d'Averara e Bernardo Sabadini, fu dedicata «alla celebre adunanza degli Arcadi», di cui l'Ottoboni era protettore; la seconda opera di quella stessa stagione, *L'Eusonia, overo La dama stravagante* di Bernardo Sabadini, era invece un rifacimento d'un dramma di Matteo Noris per mano dello stesso cardinale.

69 Cfr. Franchi 1997, p. xxxiv sg. e 101 sg.

70 I disegni juvarriani della nuova pianta del Teatro Capranica si conservano in BNT, Ris. 59.4, ff. 32r.1-2, 90r.5 e 93r.2. Sono discussi in Viale Ferrero 1970, pp. 58-61; Manfredi 2010, pp. 420-422.

71 Gli allestimenti sono descritti e commentati da Viale Ferrero, *Disegni di Filippo Juvarra per il Teatro Capranica a Roma*, «Antichità viva», VII, 1968, pp. 11-20; Ead. 1970, pp. 58-61; Ead., *Scene di Filippo Juvarra per il "Lucio Papirio" di Francesco Gasparini (Roma, Teatro Capranica, 1713-1714)*, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*, Atti del I Convegno internazionale (1978), a cura di F. Della Seta e F. Piperno, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1981, pp. 245-257.

72 Cfr. F. Della Seta, *Francesco Gasparini, virtuoso del principe Borghese?*, in *Francesco Gasparini* 1981, pp. 215-243: 223; Viale Ferrero 1981, p. 245.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Di conseguenza, qui lo scenografo dovette avvalersi di forme compositive più complesse, di ritmi spaziali più dilatati e ampi, di moduli stilistici di maggiore impatto visivo. Ciò è evidente sin dalle scene pensate per *Tito e Berenice*, che sembrano voler proporre agli spettatori un'ampia e imprevedibile gamma di punti di vista: le tende accumulate nella *Campagna con tende militari di Tito e veduta di una parte di Roma illuminata* (I, I-III) sono disposte in modo deliberatamente casuale, in contrasto con una seconda idea per la stessa scena (quella riprodotta alla Fig. 78), dove prevale nettamente l'architettura cittadina; le *Camere imperiali* (I, IV-VIII) sono concepite come un contrappuntato traforo di porte e finestre; le *Terme suburbane di Claudio* (I, IX-X) costruiscono ora una prospettiva continua di molti archi e colonne che altrove compaiono intrecciati nella verzura. Una simile discontinuità di punti di vista si ritrova negli archi di vegetazione dei *Giardini* (II, XI-XIII, Figg. 75 e 82), nel porticato trasversale dell'*Atrio del tempio di Giove Capitolino* (II, I-X, Fig. 79), che scompone la superficie continua del palazzo posto sullo sfondo in una multiforme pluralità di scorci, o nella *Macchina* pensata per l'ultima mutazione dell'opera (III, XII-XIV, Fig. 77).

Le proporzioni delle architetture pensate da Juvarra per *Tito e Berenice* restano «esatte e calibratissime»,[73] fin sobrie e moderate. Altrettanto misurato e privo d'eccessi è l'intreccio del dramma, la cui trama intessuta ha un evidente risvolto psicologico: il dualismo che oppone la ragione al sentimento, la legge dello Stato alla passione erotica. Il conflitto amore-dovere (inteso come obbedienza alle regole prescritte a costo di soffocare ogni sentimento personale) è ben incarnato nella figura di Tito, che rinuncia a sposare Berenice quando deve assumere la carica di Imperatore.

Sappiamo per certo che vi fu uno stretto accordo d'intenti tra lo scenografo e il drammaturgo, almeno se prestiamo fede a quanto questi enuncia nell'*Argomento*, ossia di aver adattato la vicenda «al diletto della musica e delle mutazioni di scena» discostandosi «in qualche parte […] benché assai poco dalla verità storica». L'accordo deve aver indotto Juvarra ad abbandonare l'idea di una ricostruzione archeologica o vedutistica della Roma imperiale a favore di una rappresentazione meno connotata sul piano storico ma decisamente più "attuale", pienamente contemporaneo e settecentesco.

Le scene per *Lucio Papirio* – tre mutazioni per ogni atto – presentano alcune particolarità che ne rendono difficile l'identificazione tra i disegni juvarriani. S'è già detto che nelle opere del primo Settecento i soggetti delle scene sono scelti con criteri abbastanza uniformi e un buon numero di mutazioni sono di solito convenzionali e generiche (Camera, Deliziosa,

[73] Cfr. Viale Ferrero 1970, p. 59.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Gabinetto, Atrio, Luogo magnifico); nel caso del *Lucio Papirio*, otto soggetti su nove hanno un impianto per l'appunto piuttosto generico, e soltanto uno appare più specificamente individuato (*Campo Marzio con arco trionfale*). Ciò rende particolarmente instabili molte ipotesi di identificazione, soprattutto in considerazione del fatto che la maggior parte delle mutazioni pensate per *Lucio Papirio* sono perfettamente sovrapponibili ad altrettante ideate per *Tito e Berenice*: è il caso, per esempio, della *Piazza con prospetto del tempio di Giove* (I, I) o del *Giardinetto nell'appartamento d'Emilia* (I, VII).[74] Di più sicura attribuzione risulterebbero invece il *Campo Marzio con l'arco trionfale* (I, XI, Fig. 80), i due disegni per la *Carcere angusta* (II, VIII, Fig. 83) e il *Salone dove è adunato il Senato e Popolo romano* (III, I, Fig. 81).[75]

Conclusioni

Le scene hanno, nel teatro per musica, una funzione fortemente evocativa:[76] richiamano luoghi storici o fantastici, generici o dettagliati entro i quali sono alimentate le peripezie del dramma e le mille passioni dei personaggi. L'attività dello scenografo ha dunque un'importanza capitale nell'ideazione e nella concreta realizzazione dell'evento spettacolare. Nel caso specifico qui analizzato, emerge con chiarezza come gli apporti di Filippo Juvarra, scenografo nei teatri romani, abbiano avuto un ruolo centrale nello sviluppo del gusto spettacolare, e segnatamente operistico, del primo Settecento romano. I contesti in cui il Messinese si trovò a operare (due sale private e una pubblica) costituirono un importante bagaglio d'esperienze destinate a influenzare la storia della scenografia e del teatro d'opera settecentesco, già a partire dalla successiva attività torinese di Juvarra. Una di queste è strettamente legata alle tematiche affrontate a Roma, nel cenacolo di Maria Casimira di Polonia, ovvero il mito di Ifigenia. Se da un lato non va sovrastimata la scelta di questa *fabula* per la decorazione della Palazzina di caccia a Stupinigi, affidata a Giovan Battista Crosato (il soggetto fu frequentatissimo lungo tutto il Settecento), significativa appare invece la

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

---

74 Viale Ferrero 1981, p. 246 sg.

75 Cfr. Viale Ferrero 1981, p. 251 sg. Come è noto, dopo la *première* romana *Lucio Papirio* fu riproposto da numerosi compositori nei teatri di molte città. Tra le altre, nel 1720 l'opera fu rappresentata nel Teatro Carignano di Torino, e per l'occasione furono apportate numerose modifiche allo scenario, tutte tendenti a ottenere un più fastoso effetto spettacolare e una maggiore caratterizzazione antiquaria.

76 L. Bianconi, *Le 'mutazioni sceniche' nel teatro d'opera: immagini organizzate nel tempo*, in *I Bibiena, una famiglia europea*, a cura di D. Lenzi e J. Bentini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 69-74: 72.

ripresa a Torino nel 1719 della *Ifigenia in Tauri* di Domenico Scarlatti, scelta con tutta probabilità non esente dall'influenza juvarriana.[77]

La messa in relazione delle testimonianze visive che l'attività teatrale di Juvarra ci ha tramandato (disegni, pensieri e incisioni), con i testi dei drammi di Pietro Ottoboni, Pietro Antonio Bernardoni, Carlo Sigismondo Capece e Antonio Salvi per i quali furono concepite, consentono di effettuare una "lettura" davvero contestualizzata di questi lavori in quella prospettiva drammaturgica che è il presupposto stesso di una loro corretta e profonda comprensione. Comprendere e apprezzare le pur circoscritte operazioni artistiche condotte da Filippo Juvarra a Roma nel primo quarto del Settecento permette di gettar luce su un'intera epoca della cultura europea, letta attraverso la lente di uno dei generi artistici, il teatro d'opera, più apprezzati e diffusi.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

[77] Che Juvarra abbia poi continuato a mantenere da Torino rapporti non solo con l'ambiente artistico ma anche con quello teatrale di Roma, sembra trovare riscontro anche nelle scelte del marchese di Guarene – uno dei Direttori della Società dei Cavalieri che dal 1726 gestiva i teatri torinesi –, difficilmente comprensibili senza una puntuale informazione sulla vita operistica romana, per la quale Juvarra potrebbe essere stato l'intermediario. Anche l'importazione a Torino di cantanti, compositori e scenografi già attivi a Roma anche prima della fondazione della Società dei Cavalieri lascia supporre, se non un diretto intervento, almeno un tramite juvarriano. Cfr. L. Tamburini, *I teatri di Torino. Storia e cronache*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1966; M.-Th. Bouquet, *Storia del Teatro Regio di Torino*, I: *Il teatro di corte: dalle origini al 1788*, Torino, CRT, 1976; Viale Ferrero 1980; M.-Th.Bouquet – V. Gualerzi – A. Testa, *Storia del Teatro Regio di Torino*, V: *Cronologia*, Torino, CRT, 1988.

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2018



Sara Martinetti

FILIPPO JUVARRA E IL DISEGNO DI ARREDO, DA ROMA A TORINO

Filippo in età adulta prese l'abito ecclesiastico, e si portò a Roma, raccomandato al Cavalier Fontana, Architetto di grido. Questi per prenderne saggio il richiese subito di fargli il disegno d'un palazzo; il che eseguito da lui secondo il calore della sua fantasia, e secondo l'idee nella sua patria apprese, il Fontana gli disse, che se voleva esser della sua scuola, gli conveniva disimparar, quanto aveva imparato. Trafitto da tal sentenza l'Juvara, ne fu molto agitato la notte; ma ritornò dal Fontana la mattina, e gli disse, che lo riputasse, come avesse bevuto l'acqua di Lete, e gli additasse pure la strada che dovea tenere. Imposegli il Fontana che andasse a disegnare il Palazzo Farnese, e alcun altro di lodata Architettura, ma semplice; e lo ammonì, che ne' suoi disegni alla semplicità si attenesse sempre, assicurandolo che il suo ingegno vivace non l'avrebbe con tutto ciò lasciato mai difettivo di sufficiente ornamento.

Con queste parole Scipione Maffei, nell'*Elogio del signor abate D. Filippo Juvara Architetto*, ne rievoca il primo contatto con l'ambiente artistico romano.[1] Carlo Fontana – a capo di un nutrito studio di architettura e dunque abituato a formarsi rapidamente un giudizio sui giovani a lui introdotti – coglie immediatamente un dato essenziale della personalità artistica di Juvarra, la naturale propensione per il disegno e l'esuberanza nell'invenzione: per affinare le sue potenzialità lo invita pertanto a esercitarsi in un'opera di selezione, riconoscendogli *ipso facto* un talento innato per l'«ornamento», che si rivelerà prezioso per la sua carriera. L'incontro con Roma, dunque, si apre per l'architetto messinese all'insegna di una riflessione critica assai

[1] S. Maffei, *Elogio del signor abate D. Filippo Juvara Architetto*, in *Osservazioni letterarie che possono servire di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia*, 6 voll., Verona, Jacopo Vallarsi, 1737-1740, III, 1738, pp. 193-204, citazione a p. 194. La fonte è riprodotta integralmente in L. Rovere – V. Viale – A.E. Brinckmann, *Filippo Juvarra*, Milano, Zucchi, 1937, pp. 18-21. Si veda inoltre il commento di T. Manfredi, *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Roma, Argos, 2010, pp. 66-69.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

proficua per la messa a punto del suo futuro metodo di lavoro: la necessità è partire dallo studio di modelli esemplari ma 'semplici', senza rinunciare alle competenze specifiche in tema di ornato apprese in seno alla famiglia di argentieri, della cui qualità offrono puntuale riscontro le invenzioni giovanili per suppellettili sacre e i progetti per allestimenti effimeri.[2]

La «strada» suggerita da Fontana è prontamente intrapresa da Juvarra durante il suo primo soggiorno romano (1704-1714), diventando una prassi operativa da applicare non soltanto all'architettura in senso stretto: selezione e studio dei modelli sui quali esercitarsi nell'invenzione, uniti a una spiccata tendenza a concepire l'ornato in stretto rapporto con la funzione, sono i princìpi che guidano Juvarra anche nel campo delle arti decorative e dell'arredo. Ambiti, questi ultimi, fin da subito al centro dei suoi interessi, come testimonia il «Primo Disegno fatto in casa Fontana» (VIN 31r), che vede il giovane architetto confrontarsi con la decorazione di una parete impreziosita da due sovrapporte con vivaci puttini che scherzano tra nastri e ghirlande fiorite (Fig. 88).[3]

Non sembra casuale che la prima prova di Juvarra riguardi la messa a punto di una partitura decorativa: è verosimile, infatti, che il talentuoso abate sia sollecitato da Fontana a studiare gli interni dei palazzi romani, in anni in cui Carlo e il figlio Francesco sono impegnati, fra le molte commissioni, alla definizione degli ambienti della residenza di famiglia di Clemente XI a Urbino, dove si recano per studiare possibili ristrutturazioni nel 1703.[4] Per la committenza Albani si lavora con cura a ogni dettaglio, comprese le maniglie di porta: facendo tesoro del magistero di Bernini, Fontana è solito seguire ogni fase della progettazione, formando i giovani allievi a prestare attenzione specifica all'arredo in vista del risultato complessivo.[5]

---

[2] Sulla formazione messinese di Juvarra, H.A. Millon, *Filippo Juvarra: drawings from the roman period, 1704-1714*, *Part I*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1984, pp. xii-xiii, xxv-xxvii, 169-172, 352-355 (schede di A. Luchs e H. Millon); Manfredi 2010, pp. 13-60, con bibliografia precedente.

[3] Reso noto da A. Barghini, *Juvarra a Roma. Disegni dall'atelier di Carlo Fontana*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, p. 116.

[4] Per gl'interventi di Fontana a Urbino, B. Contardi, voce *Fontana Carlo*, in *In Urbe architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma, Àrgos, 1991, p. 371; H. Hager, voce *Fontana, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma, Treccani, 1997, p. 633. Sul rapporto fra Carlo e Francesco Fontana cfr. G. Curcio, *La professione dell'architetto: disegni, cantieri, manuali*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, 2 voll., Milano, Electa, 2000, I, pp. 50-69.

[5] Per il progetto di maniglia con due varianti accostate (Windsor Castle, Royal Collection, RL10704) cfr. A. Braham – H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*,

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fra i disegni del *Corpus* di Fontana ricondotti alla residenza urbinate il progetto per una stanza con alcova (Fig. 86), benché di esecuzione di studio, è un'utile testimonianza del prolungato successo, a Roma, dei modelli ornamentali berniniani, rinvigoriti nell'ultimo ventennio del secolo dalla fertile inventiva di Giovanni Paolo Schor.[6] La stessa abbondanza impronta di sé un pregevole foglio conservato al Louvre (Fig. 87), di almeno un ventennio precedente, con una scenografica veduta raffigurante l'interno di un palazzo: le pareti, scandite da paraste, sono ricoperte da una ricca varietà di arredi, fra cui spiccano imponenti tavoli da muro con sostegni scolpiti a volute vegetali o con figure di prigioni inginocchiati a sorreggere il piano, di chiara ispirazione berniniana.[7]

Il confronto fra queste proposte ornamentali e il foglio di Vincennes evidenzia il differente percorso intrapreso da Juvarra, che si applica in un esercizio di depurazione della sovrabbondanza decorativa barocca, mostrando di voler seguire l'ammonimento alla semplicità ricevuto da Fontana. Il motivo decorativo, infatti, è rigorosamente circoscritto nello spazio dei sovrapporta, mentre l'intelaiatura architettonica è molto prossima, anche nel *ductus*, ai progetti dell'architetto romano.[8]

L'esperienza maturata nell'ambito dell'allestimento d'interni deve essere tornata utile a Juvarra già nel 1705 quando, rientrato a Messina per le esequie del padre, riceve l'incarico di progettare la ristrutturazione di palazzo Spadafora: l'edificio non si è conservato, ma le didascalie di accompa-

---

London, Zwemmer, 1977, n. 670, p. 190, fig. 511. Alvar Gonzáles Palacios non esita a dire di Fontana che «fra gli architetti dell'epoca fu forse colui che più s'interessò all'arredamento e al disegno di mobili»: cfr. *Bernini e la grande decorazione barocca*, in *Gian Lorenzo Bernini Regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio-16 settembre 1999), a cura di M.G. Bernardini e M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Skira, 1999, p. 190. Sull'organizzazione dello studio di Fontana, G. Bonaccorso, *I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana*, in *Roma, le case, la città*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento romano* 14, Roma, Bonsignori Editore, 1998, pp. 95-125; Id., *L'attualità della bottega di Carlo Fontana: precettistica, apprendistato e professione*, in *Carlo Fontana 1638-1714 celebrato architetto*, Convegno internazionale (Roma, Palazzo Carpegna, 22-24 ottobre 2014), «Quaderni degli Atti 2013-2014», a cura di G. Bonaccorso e F. Moschini, Roma, Accademia di San Luca, 2017, pp. 29-36.

[6] Windsor Castle, RL10708; cfr. Braham – Hager 1977, n. 661, p. 190, fig. 510; discusso da A. Gonzáles Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*, Milano, Electa, 2004, p. 27 e fig. 22.

[7] Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 512, *recto*; cfr. A. Gonzáles Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il regno delle Due Sicilie*, Vicenza, Pozza, 2000 (prima edizione Milano, Longanesi, 1984), pp. 35-36 e fig. 44, p. 73. Il disegno è stato riprodotto in *Display of art in the Roman Palace 1550-1750*, a cura di G. Feingenbaum con F. Freddolini, Los Angeles, Getty Research Institute, 2014, tav. 8, p. 119.

[8] Sulla sintonia fra le qualità disegnative di Juvarra e le modalità di restituzione grafica attuate nello studio di Fontana, G. Dardanello, Piante e profili geometrici – pensieri e prospettive. *Tecnica e immaginazione nei disegni di Fontana e Juvarra*, in *Carlo Fontana* 2017, pp. 367-380.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

gnamento alle piante suggeriscono un'attenzione specifica per le scelte di arredo, come nel caso della «Camarella a volta adornata con statue e letto a padiglione» destinata ad alcova.[9]

Di ritorno a Roma l'intensa attività di studio prosegue, trovando nella grafica uno strumento di confronto privilegiato con i modelli, che l'architetto calibra di volta in volta in funzione dei suoi obiettivi, sperimentando diverse tipologie. Nel rilevare il coronamento di una porta accanto alla quale ha appuntato «Palazzo in Roma» (MM 177; Fig. 89), ad esempio, Juvarra adotta per i dettagli ornamentali – la doppia valva di una conchiglia e un mascherone da cui si dipartono ghirlande fiorite, si direbbe in stucco – un tratto di penna mobile e vibrante, aderente allo stile dell'ornato stesso; le parti propriamente architettoniche, invece, così come l'elevazione del lato sinistro del timpano di una finestra tratta da «Pietro da Cortona alla Chiesa Nuova», riprodotta più in basso, sono tracciate con una linea diversa, sottile e marcata.[10]

Dell'interesse specifico di Juvarra per la produzione degli intagliatori romani è prova il foglio in cui l'architetto appunta tre diverse soluzioni decorative, accompagnate da altrettante didascalie: «Mensola di legnio intagliata» e, per due volte, «Mascherone» (MM 87; Fig. 90).[11] La scelta dei soggetti è mirata a selezionare i motivi decorativi in voga negli interni romani: quello in basso, in particolare, mostra un tappeto con finale a *lambrequins* da cui spunta una testa in abiti turcheschi, di grande attualità per alludere alla vittoria delle armate cattoliche sui turchi a Vienna (1683).

Accanto a esempi come quelli descritti, finalizzati allo studio dell'esistente, altri disegni del primo decennio illustrano con efficacia come Juvarra rifletta in maniera autonoma sul lessico ornamentale del Seicento romano, giungendo a esiti del tutto nuovi: è questo il caso dell'agile berlina decorata con fiori di girasole (MM 229; Fig. 92).[12] Il confronto con elaborati grafici di gusto berniniano, come il progetto per il treno di carrozza con decorazioni a foglie e fiori d'acanto attribuito alternativamente a Ciro Ferri o a Giovanni Paolo Schor (1673 circa; Fig. 91), mette in risalto la sostanziale

---

[9] Il palazzo della famiglia Spadafora, imparentata con i Ruffo primi protettori di Juvarra, fu demolito alla fine del XVIII secolo durante gli ampliamenti di Piazza del Duomo; cfr. T. Manfredi, *Juvarra a Messina*, «Storia dell'Arte», 99, 2000, pp. 112-113.

[10] Millon 1984, pp. 46, 202-203.

[11] *Ivi*, pp. 22, 186.

[12] *Ivi*, pp. 60, 211; nel volume del Metropolitan sono presenti due ulteriori elaborati grafici per berlina, riferiti ad anonimo disegnatore, raffiguranti la veduta laterale, il treno anteriore e quello posteriore con annotazioni sulle misure dei diversi componenti: MM 51 e MM 53, pp. 12, 179, schede di M. Conforti.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

opera di rinnovamento compiuta da Juvarra.[13] Il motivo del carnoso fogliame d'acanto, sviluppato in infinite varianti dagli intagliatori romani fra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo, perde nella restituzione del Messinese ogni connotazione meccanica e ripetitiva, per trasformarsi in un ardito gioco di volute contrapposte che definiscono la struttura stessa della vettura, resa con tratto estremamente fluido.[14] Agendo sui sostegni intagliati, ai quali imprime una curvatura marcata fondendoli con i tralci vegetali, Juvarra lavora nel segno di una coincidenza sostanziale fra funzione e decorazione, per poi esercitarsi nell'inserire in corrispondenza dell'asse frontale una vivacissima targa, tema su cui sta riflettendo in maniera mirata in questi anni. Il tramite per questo tipo d'invenzioni potrebbero averlo fornito le carrozze realizzate per il cardinale Benedetto Pamphilj nell'ultimo trentennio del Seicento, fra cui era celebre proprio quella cosiddetta «dei girasoli», costruita nel 1673.[15] Nel 1706 Filippo è impegnato con Francesco Fontana nel cantiere dei Santi Apostoli, del cui restauro il cardinale è principale finanziatore; inoltre è sollecitato proprio da Francesco a consegnare dei lavori, purtroppo non precisati, per l'illustre committente.[16] Nello stesso anno – e non si direbbe una semplice casualità – l'intagliatore Giovanni Tommaso Corsini è retribuito dalla tesoreria di Casa Pamphilj per «avere mandato a rinchiodare et incollare diversi pezzi alla Carrozza Girasole e più un'altra volta avere mandato a levare giù il riporto sopra

---

[13] Il disegno (NMH THC 962) fa parte di una serie di progetti conservati al Nationalmuseum di Stoccolma raffiguranti treni anteriori e posteriori per vetture da parata, di Bernini e di altri artisti a lui vicini, raccolti da Nicodemus Tessin durante i suoi soggiorni romani: per altri esemplari cfr. T. Montanari, in *Gian Lorenzo Bernini* 1999, schede 199a-199e, pp. 405-407.

[14] Per una panoramica del prolungato successo della foglia d'acanto nella decorazione di tavoli, specchiere e carrozze di ambito berniniano cfr. Gonzáles Palacios 1999, pp. 184-230. Giocano sulla contrapposizione di curve da cui promanano motivi vegetali gli sgabelli disegnati da Carlo Fontana per la Curia Innocenziana alla fine del XVII secolo (Windsor Castle, Royal Collection, RL09297) per cui cfr. Braham – Hager 1977, n. 349, p. 125, fig. 286.

[15] Sulla carrozza dei girasoli di Benedetto Pamphilj, da ultimo, S. Walker, *Benedetto Pamphilj's Sunflower Carriage and the designer Giovanni Paolo Schor*, in *The Pamphilj and the Arts. Patronage and Consumption in Baroque Rome*, Atti del convegno (Boston, McMullen Museum of Art, 2010), a cura di S.C. Leone, Boston, Boston College Museum of Art, 2011, pp. 151-160, con bibliografia precedente.

[16] Dell'esperienza juvarriana nel cantiere dei Santi Apostoli resta traccia nello schizzo della finestra in controfacciata, conservato a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ris. 59.4, f. 99r.1. Per il disegno di Juvarra su cui si trova l'appunto riguardante il cardinale Pamphilj (MM 128) Millon 1984, pp. 34, 195 e Manfredi 2010, pp. 158-159. I possibili contatti di Juvarra con la committenza Pamphilj sembrano confermati dal disegno per coronamento di porta con emblemi della famiglia (MM 174) e da un progetto per l'altare maggiore della chiesa dell'Ordine di Malta (MM 17), di cui il cardinale deteneva il priorato in questi anni e per la quale Francesco Fontana lavorava alla tribuna nel 1706. Nessun riscontro è invece emerso dall'esame condotto nei registri di contabilità dell'Archivio Doria Pamphilj in occasione della presente ricerca.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

alli Coscialetti et avervi rimandato a rimettervelo in opera et averci fatto l'incontro della tesa e più per avere mandato tre altre volte a inchiodare et incollare diversi pezzi et altro».[17]

All'inizio del Settecento la realizzazione di vetture da parata è uno degli ambiti di maggiore investimento per quanto riguarda la produzione di arredi e un'occasione privilegiata di collaborazione fra architetto e scultore: artigiani di grande talento raggiungono l'apice del virtuosismo tecnico intagliando elementi ornamentali e figure monumentali destinati a comporre complessi gruppi allegorici sui treni anteriori e posteriori, sull'onda del successo dei celebri modelli di Bernini, Schor, Ferri e Lenardi.[18] Juvarra stesso darà un saggio concreto del suo valore in questo campo quando sarà chiamato a disegnare la carrozza di parata per Anna Maria d'Orléans in occasione dell'ingresso di Vittorio Amedeo II re di Sicilia a Palermo (1713). La descrizione ottocentesca che Giacomo Pregliasco fornisce della vettura, unica testimonianza rimasta, menziona numerose figure scolpite, fra cui sul carro «la statua di Nettuno col tridente in mano, e con due tritoni al fianco».[19] Si tratta di un modello di carrozza 'alla romana', dunque, con figure scolpite a tutto tondo, nel quale l'architetto può mettere a frutto le proprie riflessioni sul tema.[20]

Un campo altrettanto proficuo per analizzare le modalità con cui Juvarra elabora il linguaggio decorativo romano sono i disegni per suppellettile sacra: sui primi fogli del piccolo taccuino romano intitolato *Penzieri diversi Per*

---

[17] Roma, Archivio Doria Pamphilj, Cartella 3, busta 8, *Filza de' Conti, e Giustificat.ni dell'Em.mo, e R.mmo Sig.r Cardinal Panfilij dell'anno 1706*, n. 84, in data 17 luglio 1706. Corsini compare nelle Filze della Casa del cardinale anche negli anni 1707 e 1715 (ivi, busta 9, n. 144 e busta 17, n. 9). Sulla sua attività come scultore di mobili e carrozze nel secondo decennio del Settecento si veda più avanti nel testo.

[18] Della ormai vasta bibliografia sull'argomento si segnalano: G. Fusconi, *Introduzione*, in *Disegni decorativi del barocco romano*, catalogo della mostra (Roma, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Villa La Farnesina alla Lungara, 22 maggio-14 luglio 1986), a cura di G. Fusconi, Roma, Edizioni Quasar, 1986, pp. 18-26; il recente contributo di D. Sanguineti, *Una "foggia non prima usata": appunti sull'arte carradoria nella Roma barocca*, in *Carrozze regali. Cortei di gala di papi, principi, re*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 28 settembre 2013 - 2 febbraio 2014), a cura di M. Lattanzi, A. Merlotti e F. Navarro, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013, pp. 19-26, con rassegna degli studi precedenti.

[19] Per la citazione da Pregliasco cfr. S. Pettenati, *Forniture per la corte: vetri, specchi, cristalli, porcellane, carrozze*, in *Arte di Corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto, Torino, Fondazione CRT, 1987, p. 217, nota 7. Di recente è stato accostato dubitativamente al nome di Juvarra un disegno acquerellato raffigurante una carrozza coincidente con la descrizione di Pregliasco, che tuttavia sembra piuttosto una restituzione ottocentesca: C. Goria, A. Merlotti e M. Viale Ferrero, in *Carrozze regali* 2013, scheda 10, pp. 122-124.

[20] Per il contributo di Juvarra all'arte carradoria restano fondamentali le questioni affrontate in M. Terrier, *La mode des espagnolettes. Oppenord et Juvarra*, «Antologia di Belle Arti», 27-28, 1985, pp. 123-146.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

studio d'Architettura, compaiono numerosi candelieri, lampade e ostensori.[21] Alcuni di essi riflettono il diretto coinvolgimento nei cantieri di Fontana: è il caso della lampada da muro accompagnata dall'appunto «Per S. Antonio de Portoghesi» (BNT, Ris. 59.4, f. 1r.5; Fig. 95), che si colloca nell'ambito degli interventi dell'architetto romano, coadiuvato dallo scultore Pierre Legros, per le esequie di Pietro II nella chiesa della nazione portoghese, nel settembre del 1707.[22] In particolare Juvarra adatta alla parete il modello di torciera posto sui pilastri che sorreggono il catafalco, visibile in diversi studi preparatori conservati nel *Corpus* dei disegni di Fontana a Windsor Castle (Fig. 93).[23] Le ventole sono studiate in dettaglio in un foglio dello studio di Fontana, dove tre varianti simili compaiono a diretto confronto (Fig. 94):[24] quella più a destra è coincidente con il pensiero di Juvarra, che aggiunge come elegante soluzione d'appoggio alla parete un ovale decorato con nastri, ghirlande e conchiglie. Può essere interessante notare che fonti d'illuminazione di questo tipo – a tre bracci e arricchite da sostegni con teste di cherubino – sono tuttora visibili nell'abside di Sant'Antonio dei Portoghesi, la cui intelaiatura ornamentale è definita da Cristoforo Schor fra il 1687 e il 1695, sebbene risulti oggi in gran parte annullata dagli interventi otto e novecenteschi.[25]

In relazione con i modelli romani di fine Seicento è anche il candeliere rapidamente abbozzato sul verso del frontespizio del taccuino (BNT, Ris. 59.4, f. 1v.1; Fig. 96). La tipologia del piede d'appoggio, con finali a ricciolo raccordati alla base – già presente nelle invenzioni di Bernini – è fissata e divulgata ad ampio raggio a fine secolo da Filippo Passarini nella raccolta *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri*

---

[21] I fogli del taccuino sono montati nel volume Ris. 59.4 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Alla ricostruzione della sequenza originale dei fogli hanno dedicato studi sistematici Andreina Griseri, Mercedes Viale Ferrero e Angelo Giaccaria: per un recente riepilogo Manfredi 2010, pp. 164-165 con bibliografia di riferimento. Inoltre, per le considerazioni specifiche su molti dei fogli, cfr. G. Dardanello, *Filippo Juvarra: «chi poco vede niente pensa»*, in *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Torino, Fondazione CRT, 2001, pp. 97-176 e Id., *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, Fondazione CRT, 2007, pp. 103-172.

[22] Sulla partecipazione attiva di Juvarra all'impresa, testimoniata dal pensiero per l'apparato funebre (BNT, Ris. 59.4, 104r.2), Manfredi 2010, pp. 166-170.

[23] Per i diversi disegni del catafalco Braham – Hager 1977, nn. 258-259, 261-263, p. 101, figg. 208, 209, 211, 212.

[24] *Ivi*, n. 260, p. 101, fig. 210.

[25] Sull'intervento di Schor si veda F. Toni – A. Pasquetti, *Le vicende costruttive dal XVI secolo*, in *Sant'Antonio dei Portoghesi*, a cura di S. Vasco Rocca e G. Borghini, Roma, Àrgos, 1992, pp. 41, 49-51; per l'aspetto attuale della crociera, *ivi*, pp. 125-131 e sulle lampade parietali, che presentano integrazioni ottocentesche di gusto eclettico, scheda 103, p. 153, di B. Montevecchi.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno, stampata a Roma per i tipi di Giovanni Giacomo de Rossi nel 1698.[26] Un reliquiario a ostensorio con teste di cherubino (BNT, Ris. 59.4, f. 50r.3; Fig. 97), sempre nei *Penzieri diversi*, consente di esaminare in maniera ancor più mirata la personale riflessione avviata dall'architetto sui modelli diffusi nella serie incisa, poiché mostra notevoli affinità con gli esemplari di analoga destinazione nell'undicesima tavola (Fig. 98), dove compaiono diversi reliquiari del tipo a cassetta e uno a ostensorio in posizione centrale. Per il coronamento Juvarra seleziona il motivo dei rami di palma passanti nella corona, da cui sorge il finale con monogramma cristologico. Per il corpo centrale la coppia di cherubini contrapposti che emergono da racemi vegetali, sostituiti con più semplici volute. Per il basamento, infine, adotta una soluzione in tutto differente, realizzando un piedistallo ornato da un motivo a rilievo sul fronte. Il rapporto con il modello è assolutamente libero, trae spunto da diversi esemplari proponendo una restituzione personale, nella quale i vuoti sono essenziali tanto quanto i pieni per l'equilibrio della composizione, contribuendo a evitare ogni eccesso di ornamentazione. Il confronto con Passarini – che di Bernini offre una restituzione per così dire 'cristallizzata', in maniera da rendere leggibili e replicabili le tipologie decorative – mette in risalto la sensibilità spiccata di Juvarra per il valore plastico dei modelli seicenteschi, nel comune ricorso all'espediente di mostrare le suppellettili in uso, accennando con rapidi tratti all'ambiente in cui si trovano.

Il paziente esercizio di studio e rilievo condotto nelle chiese romane trova occasione di concreta applicazione nell'unica opera del primo soggiorno nella città eterna a essersi conservata, la cappella dell'avvocato concistoriale Tommaso Antamoro in San Girolamo della Carità (1708-1710).[27] Fra i progetti per l'ambiente, Juvarra riflette anche sulle porte laterali: come precisato da Tommaso Manfredi, i fogli del taccuino dedicati a questi arredi possono essere datati tra il maggio e il luglio del 1708, in base alle indicazioni autografe presenti sulle pagine e alla numerazione originaria.[28]

---

[26] Sull'opera di Passarini, D. Di Castro, *Filippo Passarini: mobiliere, decoratore, incisore*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2009 (con riproduzione anastatica dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana).

[27] Sulla progettazione della cappella Antamoro si vedano, in particolare, H.A. Millon, *Filippo Juvarra and the Antamoro Chapel in S. Girolamo della Carità in Rome*, in *Studi juvarriani*, Atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979), Roma, Edizioni dell'Elefante, 1985, pp. 99-126; Manfredi 2010, pp. 213-231. Sui riferimenti berniniani nelle scelte di Juvarra per la cappella, G. Dardanello, *Sant'Uberto e San Pietro/ Juvarra e Bernini*, in *Filippo Juvarra 1678 - 1736, architetto dei Savoia*, a cura di P. Cornaglia, A. Merlotti e C. Roggero, Roma, Campisano Editore, 2014, p. 133.

[28] Manfredi 2010, p. 220.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Su un primo foglio (BNT, Ris. 59.4, f. 4v.3) l'architetto si sofferma a riflettere su due proposte, mettendole a diretto confronto e in relazione con la balaustra d'ingresso: le specchiature intagliate assumono un andamento mistilineo e le applicazioni in bronzo dorato sono personalizzate in funzione del destinatario, grazie all'inserimento dei crescenti presenti nell'insegna degli Antamoro. Sul verso della stessa pagina del taccuino (BNT, Ris. 59.4, f. 4r.1) Juvarra sviluppa un unico pensiero, molto più sobrio nell'intaglio, a due battenti con riquadri rettangolari: le maniglie, per quanto abbozzate rapidamente, si confermano come il punto focale su cui dovrà concentrarsi l'attenzione. L'interesse per le diverse possibilità d'intaglio dei battenti, su cui far risaltare le applicazioni di bronzo dorato, è testimoniato da altre tre varianti studiate nel taccuino (BNT, Ris. 59.4, f. 5v.2): il risultato realizzato incorpora spunti soprattutto dalla seconda porta di questo gruppo, per l'introduzione di elementi curvi nell'intaglio e per la presenza di motivi decorativi anche sulle fasce rettangolari in alto e in basso. Per l'effettiva realizzazione degli ornati – maniglie antropomorfe con arpie, mascheroni fogliati e crescenti lunari – l'architetto fornisce soltanto un'indicazione di massima, lasciando libertà di esecuzione all'abile bronzista coinvolto, la cui identità purtroppo ancora sfugge a ogni tentativo di precisazione.[29]

Sale regie per il teatro

La frequentazione dello studio di Fontana consente a Juvarra di entrare in contatto con un ambiente internazionale, garantendogli l'opportunità d'instaurare relazioni strategiche per avviare la propria carriera, magari presso una delle più importanti corti d'Europa.[30] Doveva avere proprio questo in mente l'architetto messinese nel realizzare l'album *Pentieri scenichi inventati e disegnati in Roma l'anno 1706 Consecrati al merito del molto illustre Signor Giorgio Gesuè Törnquist Dignissimo Architetto della Maestà di Svetia*, che, con l'«Atrio Reale» e la «Sala Reggia» per il teatro di Napoli, rappresenta la prima prova nell'ambito dei disegni di scena.[31]

---

[29] Sulle decorazioni in bronzo dorato delle due porte, R. Valeriani, in E. Colle – Ang. Griseri – R. Valeriani, *Bronzi decorativi in Italia. Bronzisti e fonditori italiani dal Seicento all'Ottocento*, Milano, Electa, 2001, scheda 49, pp. 146-149.

[30] Sulle frequentazioni internazionali dello studio di Fontana all'inizio del Settecento, H. Hager, *Carlo Fontana e i suoi allievi: il caso di Johann Bernhard Fischer Von Erlach*, in *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma, Gangemi, 2008, pp. 237-256.

[31] Della raccolta sono conservati quattro disegni e il frontespizio presso la Royal Academy of Fine Arts di Stoccolma, riprodotti e discussi in Millon 1984b, pp. 159-161, 338-340.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Lo schizzo preparatorio per la «Stanza con letto in tempo di notte», identificato da Mercedes Viale Ferrero nell'Album già Tournon (T 84), offre un punto di vista privilegiato per riflettere sulla cultura di Juvarra in tema di arredo e decorazione, in bilico fra finzione teatrale e interni reali (Fig. 101).[32] L'intreccio strettissimo fra i due ambiti, del resto, è confermato dal cospicuo nucleo di disegni del *Corpus Juvarrianum* nei quali gli stessi temi di arredo sono affrontati sia per contesti reali – lo schizzo «Per la mia Alcova» (1709-1710 circa; BNT, Ris. 59.4, f. 62r.3; Fig. 99) o il progetto per parete destinato a uno dei favoriti di Ottoboni, il cavalier Chappe (1709-1710 circa; BNT, Ris. 59.4, f. 63r.4; Fig. 100) – che immaginandoli contestualizzati in interni scenografici.[33]

Dividendo a metà il foglio con una riga verticale, nel disegno dell'Album già Tournon Juvarra studia due soluzioni ornamentali a confronto: per il soffitto sceglie da un lato un *plafond* con tele incassate, dall'altro cassettoni con motivi decorativi intagliati a rilievo; sulle pareti dispone nella metà sinistra due nicchie e una porta sormontate da diversi modelli di sovrapporta, a destra immagina invece porte finestre e parati tessili. L'ampiezza della sala è ritmata da tavoli a parete con piede intagliato e piano con finale a *lambrequins*, sui quali poggiano busti e sculture. A sinistra si distingue una monumentale pendola da parete, mentre il fulcro visivo è rappresentato dall'alcova sul fondo, introdotta da colonne a sinistra e da figure di telamoni a destra. Sulla balaustra d'accesso sono riconoscibili due vasi, mentre alle pareti laterali sono fissate ventole a più bracci. Per il letto, sormontato da un ampio baldacchino, rapidi tratti suggeriscono testiera e finale intagliati.

La versione definitiva della scena, realizzata a penna con rialzi ad acquarello, presenta l'alcova e la sola parete di destra (RAS 5; Fig. 102).[34] Confrontandola con il disegno preparatorio è chiaro il processo di sedimen-

---

Mercedes Viale Ferrero li vide invece al Museo del Teatro di Drottningholm, dove furono in deposito dal 1955 al 1982: M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1970, pp. 329-330. L'album in origine era composto di nove fogli: una fedele derivazione dei quattro perduti si trova nella raccolta Tessin del Nationalmuseum di Stoccolma, unitamente alle copie di tre dei disegni juvarriani. Questi fogli sono attribuiti allo stesso Törnquist, meglio noto in Svezia come Göran Josuae Adelcrantz, da Wolfgang Nittnaus, come segnalato da S. Sturm, *Il rapporto tra Francesco Fontana e Filippo Juvarra e la genesi del progetto per S. Maria della Neve*, in *Studi sui Fontana* 2008, pp. 297-298, nota 100.

[32] Viale Ferrero 1970, pp. 13, 375. Si veda anche Millon 1984, p. 240 (con riferimento dello studio alle scenografie per il teatro di Napoli).

[33] Il foglio con l'indicazione «Per Cavalier Sciappe», che Tommaso Manfredi identifica come uno studio per parete, potrebbe essere anch'esso un progetto per alcova; per i dati documentari riguardanti il personaggio e sulla datazione, Manfredi 2010, pp. 436-438.

[34] Millon 1984b, pp. 106, 161; copia di mano di Törnquist, con iscrizione in basso a sinistra «Giuvarra inv.», presso il Nationalmuseum di Stoccolma (NMH THC 599).

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

tazione dei primi pensieri e la successiva selezione messa in atto a partire dalle varianti decorative studiate. Per il soffitto la scelta finale ricade su un cassettonato piano, soluzione ornamentale con una lunga e gloriosa tradizione negli ambienti di più alta rappresentanza dei palazzi romani sin dall'età rinascimentale: proprio a questi interni sembra alludere anche l'ordine superiore della parete, che ha assunto l'aspetto di un vero e proprio fregio con oculi alternati a riquadri con figure a rilievo. Per l'alcova la preferenza va al tipo con quattro sostegni scolpiti in forma di telamoni in ardita torsione, di gusto berniniano: un esempio molto simile per tipologia, sebbene più carico nell'ornamentazione, è allestito nell'ultimo decennio del Seicento in Palazzo Mansi a Lucca, dove forse Juvarra poté vederlo.[35] La fortuna di questi arredi, allo scadere del XVII secolo, è testimoniata anche dalle numerose varianti grafiche su invenzione di Giovanni Battista Foggini, impegnato dal 1694 a Firenze nella direzione della 'Galleria dei lavori' ma reduce da un soggiorno romano in cui era entrato in contatto con lo studio di Fontana.[36] Anche in questo caso Juvarra si mostra capace di progettare una variante del tutto originale, pur muovendo da un tipo di arredo che qualifica gli interni della nobiltà romana sin dal Seicento.

Per il letto di parata, con testiera a conchiglia e figure intagliate sul finale, lo spunto di partenza su cui l'architetto riflette in maniera autonoma sono i mobili berniniani con figure scolpite. Queste soluzioni, all'inizio del Settecento, non hanno perso il loro fascino, né il ruolo di modelli di gusto: il celebre «Letto per la Nascita del primogenito del Contestabile Colonna» di Giovanni Paolo Schor (1662-1663), ad esempio, è protagonista dei progetti di allestimento della Galleria Colonna, dove in un primo tempo si pensa di esporlo come culmine del percorso cerimoniale nella zona terminale rialzata; in questo modo è fra l'altro celebrato in una tavola per il libretto del dramma *La caduta del regno dell'Amazzoni*, con scenografie di Girolamo Fontana incise da Luzio Bonomi (1690).[37] Sotto le spoglie di

---

[35] Per l'alcova lucchese cfr. G. Borella – P. Giusti Maccari, *Il Palazzo Mansi di Lucca*, Lucca, Pacini Fazzi, 1993, pp. 56-64. Nel 1705 Juvarra è nella città toscana per il progetto del Palazzo Pubblico, ottenuto tramite i buoni uffici di Coriolano Orsucci.

[36] Si veda ad esempio il foglio che raccoglie diversi pensieri per alcove con cariatidi ora al Metropolitan Museum di New York (The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsley Fund, 1949, n. 49.50.112). Sulla grafica di Foggini e sulla sua attività di architetto decoratore per i Medici cfr. Gonzáles Palacios 2000, pp. 467-524.

[37] Sul letto di Maria Mancini, il cui intaglio fu approntato da ben quattro diversi scultori – Francesco Bergamo, Gabrielle Rapinech, Pietro Messalino e Gasparo Melocci – si vedano i nuovi contributi documentari resi noti da C. Strunck, *Die kontakte des Tedesco nach frankreich. Johann Paul Schor mitwirkung am ‹Char d'Apollon› in Versailles, an der Kapelle des heiligen Ludvig in San Luigi dei Francesi und an der ‹Spanischen› treppe in Rom*, in *Johann Paul Schor und die internatio-*

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

pensieri scenografici, dunque, nell'album giovanile di Juvarra si celano ambientazioni messe a punto con il preciso intento di sollecitare l'interesse del sovrano svedese, impegnato in questi anni in consistenti investimenti decorativi per il rinnovamento delle residenze di rappresentanza. Roma è con Parigi il riferimento normativo per ogni aggiornamento di gusto, sin dagli anni della presenza in città di Nicodemus Tessin il Giovane, che del cantiere della Galleria Colonna aveva visto il promettente avvio.[38]

Il talento di Juvarra, sollecitato dal contatto con gli interni romani realmente eseguiti e dallo studio della grafica coeva, trova dunque nella scenografia il terreno ideale per esercitarsi in libertà nell'allestimento di spazi di rappresentanza, sperimentando le più varie tipologie di arredo, quando non avviando una specifica riflessione sul rapporto struttura-funzione. Nel 1709 l'ingresso ufficiale nella Casa di Pietro Ottoboni offre all'architetto l'occasione di soffermarsi in maniera ben più sistematica sugli spazi della celebrazione pubblica – Sale del trono, Gallerie – e su quelli di destinazione semi privata – Camere da letto di parata, Gabinetti e Biblioteche.[39] I drammi per musica di soggetto storico composti dal cardinale in questi anni, infatti, hanno per protagonisti sovrani o condottieri dell'antichità, concepiti come modelli positivi di esercizio del potere.[40] A Juvarra, che sta riflettendo sulla restituzione della Roma antica per l'omaggio al re di Danimarca,

nale Sprache des Barock. Un regista del gran teatro del barocco, Atti del convegno (Roma, Biblioteca Hertziana, 6-7 ottobre 2003) a cura di C. Strunck, München, Himer Verlag, 2008, pp. 98-108 e pp. 142-144 (regesto). Sui progetti berniniani per l'allestimento della Galleria, Ead., *Il lieto fine di una lunga storia: l'apporto di Carlo e Girolamo Fontana alla realizzazione della Galleria Colonna di Roma*, in *Studi sui Fontana* 2008, pp. 126-127 (Strunck 2008b). In merito alla rappresentazione nel teatro di Palazzo Colonna, e in particolare per le scenografie di Girolamo Fontana, E. Tamburini, *Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, II, pp. 640-661.

38 Sui soggiorni romani di Nicodemus Tessin (1673-1678, 1688-1689), B. Magnusson, *Nicodemus Tessin il giovane*, in *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, a cura di J. Garms, Istituto nazionale di Studi Romani, Quaderni di Storia dell'Arte 23, Città di Castello, Tiferno Grafica, 1999, pp. 37-50; E. Kieven, *"Il gran Teatro del mondo". Nicodemus Tessin the Younger in Rome*, «Konsthistorisk tidskrift», 72, 2003, 1-2, pp. 4-15. L'esperienza dell'architetto svedese confluisce nel *Traicté dela décoration interieure*, fonte di primaria importanza per l'attenzione mirata agli aspetti di decorazione e di arredo: l'opera, rimasta manoscritta, è trascritta e pubblicata integralmente in *Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections. Traicté dela décoration interieure 1717*, a cura di P. Waddy, Stockholm, Nationalmuseum, 2002.

39 Della ormai vastissima bibliografia sull'attività di Juvarra per il cardinale Ottoboni si segnala in particolare T. Manfredi, *Nascita di un architetto di corte. L'ingresso di Juvarra al servizio del cardinale Ottoboni*, in *La forma del pensiero. Filippo Juvarra: la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, a cura di C. Ruggero, Roma, Campisano Editore, 2008, pp. 71-87.

40 Sul nuovo gusto introdotto da Pietro Ottoboni nel dramma per musica, G. Staffieri, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siècle del cardinale*, «Studi musicali», XXXV, 2006, 1, pp. 129-192: 134-136. Si rimanda inoltre al contributo di Nicola Badolato in questo volume.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

sollecitato da papa Clemente XI, questi temi offrono lo spunto per avviare una personale riflessione sui modelli architettonici e decorativi più idonei a rappresentare la sovranità, cimentandosi in una moderna rilettura dei valori di romanità e impero, nell'attesa di trovare un destinatario reale al servizio del quale poterli applicare.[41]

Se nel primo dramma sceneggiato dal Messinese, *Il Costantino Pio* (1710), la prevalenza di ambientazioni esterne offre limitate occasioni di studio dal punto di vista dell'arredo, con le invenzioni per la «Sala Reggia da dormire», nella seconda scena del primo atto del *Teodosio il Giovane* (1711), Juvarra torna a riflettere sul tema dell'alcova a qualche anno di distanza dai *Pentieri scenichi […]*, mostrando come si sia evoluto nel frattempo il suo bagaglio architettonico e ornamentale.[42] La sequenza dei pensieri testimonia un incessante lavorio, che interessa anche le soluzioni d'arredo: in un primo schizzo riconducibile al taccuino (BNT, Ris. 59.4, f. 19r.4; Fig. 103) l'architetto studia una veduta per angolo, nella quale l'elemento che assume maggiore rilievo sono i telamoni scolpiti e l'alta testiera del letto. In un secondo momento, con il disegno conservato nell'album *Pensieri di Scene e apparenze fatte per servizio dell'Eminentissimo Ottoboni in Roma […] l'anno 1708 sino al 1712* (VAM 47r; Fig. 56) affronta la sala nel suo complesso, disponendo l'alcova al centro e accentuando la profondità con l'uso di quinte architettoniche di grande impatto e tramite busti disposti su alti basamenti: il letto è sempre visto di tre quarti, introdotto però da colonne tortili e da una balaustra intagliata. In un terzo elaborato, dallo stesso album (VAM 55r; Fig. 105), l'ambiente – a pianta circolare con l'alcova sul fondo – è restituito per la visione frontale: monumentali telamoni ora circondano tutta la sala, mentre accanto al letto cominciano a definirsi con rapidi tratti gli elementi scultorei. In un altro pensiero della Biblioteca Nazionale di Torino (BNT, Ris. 59.4, f. 26r.3; Fig. 104) la sala assume una pianta rettangolare, suggerendo l'idea di una galleria al termine della quale compare l'alcova, in posizione leggermente elevata e introdotta da un'arcata: torna alla memoria la già citata proposta di allestimento della Galleria Colonna. La disposizione degli arredi è studiata più in dettaglio in un terzo disegno contenuto nell'album *Pensieri di scene* (VAM 124; Fig. 106): tavolini a parete sormontati da specchiere ovali sono collocati fra le colonne binate, mentre ai piedi del

---

41 Sulle vedute del Campidoglio cfr. J. Pinto, *Filippo Juvarra's drawings depicting the Capitoline Hill*, «Art Bulletin», LXII, 1980, pp. 598-616; Dardanello 2001, pp. 98-100.

42 Per l'identificazione dei pensieri di Juvarra in relazione agli spettacoli operistici resta fondamentale Viale Ferrero 1970, in particolare pp. 24-26 per le relazioni fra le scenografie de *Il Costantino Pio* e le coeve riflessioni dell'architetto sui monumenti di Roma antica, che rendevano il soggetto particolarmente consono ai suoi interessi.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

letto sono rapidamente abbozzati elementi scultorei. In un foglio acquerellato conservato alla Kunstbibliothek di Berlino (Hdz 150) si sperimenta una possibile alternativa nella scelta dei mobili: il piede dei tavoli assume ora la forma di una figura inginocchiata, mentre il letto è un fantasioso arredo con orologio inserito al centro della testiera e il finale intagliato con girali da cui emergono figure antropomorfe, ideale sviluppo di quello proposto nei *Pentieri scenichi*.[43] Nella scena incisa per il libretto, infine, i tavoli presentano un più comune sostegno scolpito con elementi vegetali, un orologio da tavolo è collocato dietro il personaggio sulla destra e il letto è caratterizzato da un'elaborata struttura con figure dal copricapo piumato sdraiate sul finale, puttini e ghirlande in corrispondenza della testiera.[44] Precisando il disegno degli arredi in forme riconoscibili, Juvarra non tralascia un possibile omaggio al gusto sceltissimo di Ottoboni: il letto, infatti, richiama alla memoria quello descritto dal *Mercurio Errante* nell'Ottava Stanza dell'appartamento di rappresentanza del Palazzo della Cancelleria, «di damasco con lettiera sostentata da figure di Mori, e Puttini tutto messo a oro».[45]

Per il «Gabinetto», nel terzo atto, Juvarra abbozza rapidamente l'intelaiatura delle pareti in un primo pensiero, scegliendo una pianta rettangolare allungata che si presta a definire più spazi in successione (VAM 126; Fig. 107). In un secondo schizzo isola uno soltanto di questi ambienti di dimensioni assai contenute, conferendo assoluto risalto al fitto allestimento, a tutta parete, di piccoli dipinti e oggetti preziosi racchiusi in cornici di formato rettangolare e ovale (BNT, Ris. 59.4, f. 118r.3; Fig. 108). Già durante i primi anni romani, dunque, l'architetto si confronta con le scelte più opportune per allestire piccoli ambienti di destinazione esclusiva: per il soffitto pensa a un *plafond* che dilata illusoriamente lo spazio su uno sfondato di cielo, come suggeriscono le nuvole rapidamente abbozzate. Gli arredi sono scelti e posizionati con la massima cura: panchette lungo le pareti, porte affron-

[43] Viale Ferrero 1970, p. 313, numero 6.

[44] *Ivi*, pp. 378-379, e fig. a p. 140 per l'esemplare del libretto con incisioni firmate conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze.

[45] Cfr. P. Rossini, *Il Mercurio Errante delle Grandezze di Roma, tanto antiche che moderne: cioè de' Palazzi, Ville, Giardini, & altre rarità della medesima*, Roma, Gio: Molo, 1693, pp. 69-70. La dispersione delle collezioni impedisce ogni verifica in relazione a questi arredi, ma del gusto di Ottoboni per i mobili con figure resta traccia almeno nella pregevole scarabattola conservata al Metropolitan Museum di New York (inv. 1972.73). Per un'analisi dell'arredo del palazzo fondata sulle note di spesa cfr. E.J. Olszewski, *Decorating the Palace: Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) in the Cancelleria*, in *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome. Ambiente Barocco*, catalogo della mostra (New York, The Bard Graduate Center for Studies in Decorative Arts, 10 marzo-13 giugno 1999; Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, 25 luglio-3 ottobre 1999), a cura di S. Walker e F. Hammond, New Haven & London, Yale University Press, 1999, pp. 92-111.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

tate con monogrammi intagliati e un movimentato sopracielo, anch'esso scolpito, per sostenere il tendaggio che regola l'illuminazione proveniente dall'ampia finestra. Veri protagonisti sono gli oggetti da collezione, che con il loro alternarsi serrato di forme e dimensioni definiscono l'intelaiatura stessa delle pareti: è l'esibizione di rarità e curiosità scelte in funzione del proprietario l'ornamento che, infatti, meglio si presta a qualificare la funzione dell'ambiente, destinato al raccoglimento, allo studio ma anche alla conversazione colta fra ospiti selezionati.

Che gli arredi visti in Casa Ottoboni o in altri palazzi di Roma possano costituire per Juvarra un prezioso punto di partenza su cui esercitare liberamente la propria capacità d'invenzione, sperimentando diversi allestimenti, sembra confermato dalle scenografie per il *Giunio Bruto*, la cui preparazione è prossima a quelle per *Teodosio il Giovane*: come noto l'opera fu commissionata dall'imperatore Giuseppe I d'Austria, con partitura di Carlo Francesco Cesarini, Antonio Caldara e Alessandro Scarlatti, ma non venne rappresentata a causa della morte del sovrano nell'aprile del 1711.[46] Nelle scenografie che si susseguono all'interno del sontuoso volume rilegato in marocchino rosso, alternandosi allo spartito, Juvarra raggiunge l'apice dell'accuratezza nella resa degli ambienti di parata, anche grazie all'impiego del colore.

Negli Appartamenti di Flavia (ONB 89; Fig. 109), l'incontro fra i personaggi si svolge in una galleria scandita da tavoli a parete con trofei d'armi nel sostegno, ovali sormontati da ventole e un monumento celebrativo in corrispondenza del punto di snodo fra i due bracci. L'ambiente propone un coerente campionario di oggetti legati al trionfo militare, con esplicita allusione all'aquila imperiale, portata in volo dagli angeli nel soffitto intagliato. Per l'occasione Juvarra rielabora, adattandole al contesto, invenzioni da lui stesso messe a punto pochi anni prima, come la lampada a muro e il pensiero per il catafalco di Pietro II in Sant'Antonio dei Portoghesi (1707). Per i sostegni delle *consoles* pensa a oggetti a tema, secondo un gusto radicato nella produzione romana: si pensi, fra i molti oggetti possibili, alle torciere monumentali con corazze di Filippo Passarini in Santa Maria della Vittoria (1698).[47] L'allestimento dello spazio è calibrato sulle gallerie realmente

---

[46] Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.16692; per le circostanze di realizzazione, Viale Ferrero 1970, pp. 39-42.

[47] Su questi oggetti, riprodotti anche nella raccolta di Passarini del 1698, si veda *Gian Lorenzo Bernini* 1999, schede 132a-b, p. 391, di A. Gonzáles Palacios. Due sculture decorative con corazze ed elmo piumato, in collezione privata, sono rese note da Gonzáles Palacios in *Fasto Romano dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sacchetti, 15 maggio-30 giugno 1991), a cura di A. Gonzáles Palacios, Roma, Leonardo-De Luca

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

presenti in Roma, *in primis* quella di Palazzo Colonna, per la scelta di collocare gli arredi sulle pareti secondo una sequenza ritmica, che scandisce il percorso cerimoniale.

Anche nella Camera di Livia (ONB 109; Fig. 112) Juvarra squaderna in un'unica composizione molti dei temi su cui ha lavorato assiduamente negli ultimi anni. Alle pareti – in ideale dialogo con i dipinti di storia sulla volta – dispone arazzi con scene di sapore arcadico, sotto ai quali colloca due panche con sostegni scolpiti a zampe leonine e seduta con finale intagliato a *lambrequins*.[48] Nello spazio a seguire, introdotto da statue di telamoni, disegna un tavolo da parete con figure scolpite, sopra il cui piano in verde antico trionfa un imponente orologio a muro con le insegne imperiali. La *console* è del tipo in uso a Roma sin dall'ultimo ventennio del Seicento, con uno zoccolo ligneo a raccordare le figure di sirene scolpite, mascherone sul fronte e ghirlande passanti.

Per lo straordinario orologio con figure di arpia e sostegni a zampe artigliate l'architetto lavora di fantasia nel solco della tradizione berniniana, muovendo anche dall'illustre produzione romana (Fig. 128): nell'ultimo ventennio del Seicento, infatti, l'opera di artigiani di talento ha dato vita in questo ambito a creazioni sorprendenti, di cui restano cospicue testimonianze negli archivi delle grandi famiglie ma pochi oggetti conservati.[49] Con questa tipologia di arredo Juvarra si confronta nuovamente per la committenza dell'amico lucchese Coriolano Orsucci, proponendo in un foglio (MM 187) due diversi modelli.[50] In uno di essi la decorazione che circonda il quadrante è scandita dalla figura del Tempo e da un gruppo di puttini che sorreggono una clessidra e una falce sul coronamento, mentre l'appoggio è garantito da piedi a voluta (Fig. 111). Il secondo progetto,

---

Editori, 1991, schede 183-184, p. 218. Panoplie sulla traversa molto simili a quelle realizzate da Juvarra in questa scena sono nella serie di tavoli di provenienza Rospigliosi (1715-1720) di cui si discute più avanti.

48 La consuetudine di allestire le stanze di parata con arazzi è attestata in tutti i maggiori palazzi romani: in Palazzo della Cancelleria il *Mercurio Errante* ricorda in ogni sala dell'appartamento di rappresentanza «varie Tapezzarie con galloni d'oro, Arazzi istoriati con fondo d'oro, e baldacchini compagni, e sedie di ricchi broccati» (Rossini 1693, p. 68). Una suggestione per questa scenografia sono pure i succhi d'erba con episodi della *Gerusalemme Liberata* fatti realizzare pochi anni prima (1691) dal cardinale, per cui cfr. F. Petrucci, *I ricomparsi "finti arazzi" del cardinal Pietro Ottoboni*, «Bollettino d'Arte», 80, 1995, 89/90, 1996, pp. 145-148.

49 Per alcuni esempi di orologi documentati nelle filze di spesa della Casa di Benedetto Pamphilj cfr. R. Valeriani, *Il Tempo ai tempi del cardinal Benedetto Pamphilj*, in *Vanitas. Lotto, Caravaggio, Guercino nella collezione Doria Pamphilj*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Doria Pamphilj, 21 maggio-25 settembre 2011), a cura di A. Mercantini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, pp. 41-43.

50 Millon 1984b, pp. 48, 203-204 (scheda di A. Luchs e H. Millon).

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

invece, è un'edicola architettonica che incornicia un globo (Fig. 110). Gli orologi con globo sono una tipologia diffusa a Roma, come dimostra per esempio lo schizzo per orologio notturno di recente accostato a Filippo Schor, nel quale l'orbita terrestre, sormontata dalla figura del Tempo con la falce, poggia su due colonne sostenute da figure allegoriche, mentre un alto basamento quadrangolare regge il tutto.[51] Orologi di questo tipo erano presenti anche in collezione Ottoboni: nella contabilità di fine Seicento, infatti, se ne menziona uno con il globo terrestre sostenuto dalle figure di Ercole e Atlante, disegnato da Gilles-Marie Oppenord.[52] Disperso l'oggetto, si può tuttavia ipotizzare che nell'orologio con il globo per Orsucci Juvarra ne conservi memoria: per il motivo sul coronamento, infatti, con la Fama che suona la tromba e alcuni puttini, egli prende spunto dall'orologio Ottoboni oggi al Museo Calouste Gulbenkian di Lisbona, realizzato intorno al 1713 da André Charles Boulle.[53]

Tavoli con figure: Juvarra e il nuovo corso del mobile romano

L'arredo con figure scolpite di gusto berniniano – di cui Alvar González Palacios ha pazientemente messo in fila le testimonianze documentarie e figurative rese spesso frammentarie da dispersioni e rimaneggiamenti – raggiunge uno dei suoi vertici qualitativi nell'allestimento della Galleria di Palazzo Colonna, uno dei rari interni romani ad aver conservato pressoché inalterato l'aspetto originario malgrado gli interventi successivi.[54] L'inaugurazione ufficiale, nel 1703, segna in realtà la tappa conclusiva di un cantiere di lunga gestazione, avviato negli anni cinquanta del Seicento su progetto dell'architetto Antonio del Grande e in seguito oggetto di sostanziale modifica con l'intervento di Gian Lorenzo Bernini.[55] Il complesso decorativo, condotto nella sua prima fase su progetto di Giovanni Paolo Schor, è completato allo scadere del secolo con gli affreschi commissionati

---

[51] G. Fusconi, *Philipp Schor, gli Altieri e il Marchese Del Carpio*, in *Johann Paul Schor* 2008, p. 185.

[52] Per la segnalazione delle fonti documentarie, E.J. Olszewski, *Liturgical silver commissioned by Cardinal Pietro Ottoboni*, «Cleveland studies in the History of Art», 8, 2003, pp. 96-119.

[53] Lisbona, Museo Calouste Gulbenkian, inv. 256. Per l'attribuzione ad André Charles Boulle si rimanda alla scheda dell'opera sul sito del museo portoghese.

[54] Una panoramica degli studi, che raccoglie diversi contributi aggiornati nel corso del tempo, è riunita in González-Palacios 2004.

[55] Sulle fasi costruttive della galleria di Palazzo Colonna, L. Maggi, *Antonio del Grande. Per un altro Seicento romano*, Firenze, Alinea Editrice, 2006, pp. 35-65 (con documentazione sulle maestranze all'opera fino al 1703).

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

a Sebastiano Ricci e a Giuseppe Bartolomeo Chiari sulle volte della Sala dei Paesaggi (1694) e della Colonna Bellica (1700), mentre pareti e finestre sono definite su progetto di Carlo Fontana (1689) e del nipote Girolamo (1698).[56] La coerenza del progetto, nel quale le cornici a *grisaille* della volta sono legate all'orditura delle pareti attraverso fregi, cornici e paraste che alludono al trionfo delle armate cattoliche e al ruolo svolto dalla famiglia Colonna nella vittoria sui turchi a Lepanto (1571), non può non aver sollecitato l'interesse specifico di Juvarra, offrendogli un esempio di riuscita integrazione fra architettura, decorazione fissa e arredo. L'ambiente costituisce un utile punto di partenza per studiare come egli si rapporti con uno dei mobili caratterizzanti della produzione romana, il tavolo da parete con piano in marmo e sostegno intagliato con figure scolpite a tutto tondo, la cui realizzazione – estremamente costosa per i materiali impiegati e perché richiede il coinvolgimento delle professionalità di architetto, scultore e intagliatore – è riservata agli ambienti di più alta rappresentanza.

Lungo le pareti della Galleria tre diversi modelli di *consoles* rimandano al tema del trionfo militare della famiglia sulle armate turche attraverso il motivo del soldato ridotto in schiavitù, declinato in altrettante varianti destinate a scandire il percorso cerimoniale all'interno dell'ambiente. L'ingresso avveniva in origine dalla Sala dei Paesaggi, dove si trovano due tavoli da parete di dimensioni più contenute, il cui piede è caratterizzato da una coppia di mori incatenati accovacciati su una base simulante la roccia e separati da un tronco d'albero. Si proseguiva quindi nella parte centrale, dove quattro tavoli di maggiori dimensioni presentano coppie di prigioni turchi sdraiati, per raggiungere infine, dopo alcuni gradini, la Sala della Colonna Bellica, nella quale i due tavoli, ancora più grandi, sono scanditi ciascuno da quattro schiavi intenti a sorreggere vigorosamente il piano, mentre al centro è una sirena con la colonna, emblema araldico della famiglia (Fig. 114).

Sull'ideazione e sulla realizzazione di questi arredi non sono sinora emersi documenti specifici, tranne il pagamento all'intagliatore Isidoro Beati per la realizzazione di un tronco d'albero che sorge da un piede di roccia, su cui dovevano essere poste due figure di schiavi, datato 1688: la descrizione fornisce una precisazione cronologica in merito ai tavoli della Sala dei Paesaggi, verosimilmente i primi a essere completati.[57] Per gli altri,

[56] Sul coinvolgimento di Bernini e dei Fontana cfr. Strunck 2008b, pp. 225-236. Carlo Fontana aveva già lavorato per i Colonna in età giovanile, progettando lo stipo con inserti in avorio collocato nella Sala dei Paesaggi (1678 circa): cfr. Gonzáles Palacios 1999, pp. 190-192.

[57] R. Valeriani, *Gli arredi*, in E.A. Safarik, *Palazzo Colonna*, Roma, De Luca, 1999, p. 257. Sulla figura dell'intagliatore Isidoro Beati, attivo nella seconda metà del XVII secolo, si veda il

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

incrociando le descrizioni dell'inventario stilato alla morte del Conestabile Filippo Colonna (1714) con le fedeli testimonianze grafiche raccolte nel secondo decennio del Settecento dall'architetto Carl Gustaf Tessin (Fig. 113), figlio di Nicodemus Tessin, si può supporre che la messa a punto si sia protratta per diversi anni, procedendo per successivi aggiustamenti.[58]

Gli arredi della Galleria diventano fin da subito un modello di gusto, come provano le *consoles* realizzate prima del 1715 da uno scultore romano e dallo scalpellino Carlo Scandali per la Galleria di Palazzo Buonaccorsi a Macerata: l'invito rivolto all'agente romano della famiglia è di prendere contatti con il «banderaro» romano Domenico de Carolis, a cui è affidata la realizzazione dei disegni progettuali, invitandolo a recarsi nella Galleria Colonna e in «qualche altra primaria» per trarre conveniente ispirazione.[59] Il risultato è un gruppo di arredi con tritoni, putti, ghirlande e conchiglia centrale, dove l'intaglio ligneo raggiunge esiti di alta qualità espressiva, in un montaggio ancora piuttosto fitto e rigorosamente simmetrico, che finisce per coprire quasi interamente la struttura del mobile.

Anche Juvarra, nelle scenografie per il *Giunio Bruto*, disegna tavoli con intagli sul tipo di quelli presenti nella Galleria Colonna: nella stanza di Livia, ad esempio, si esercita su una variante consona ad ambienti di destinazione

---

profilo di Roberto Valeriani in E. Colle, *Il mobile barocco in Italia*, Milano, Electa, 2000, p. 439; in generale sui tavoli Colonna, inoltre, cfr. la scheda di riepilogo di Enrico Colle nello stesso volume (n. 25, pp. 114-119).

58 L'inventario dei beni del Conestabile Filippo II, compilato dal pittore Giuseppe Bartolomeo Chiari nel 1714, descrive alcuni tavoli della Galleria ancora privi della doratura già presente negli altri, «di Legno colorito nero» e «dj tiglio ingessato bianco», suggerendo che la realizzazione non fosse di molto anteriore: per la trascrizione completa del documento cfr. E.A. Safarik, *Italian inventories 2. Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1775*, Munich, Saur, 1996, p. 283 (per i due tavoli nella attuale Sala dei Paesaggi), p. 284 (per i quattro della Galleria vera e propria), p. 287 (per quelli nella Sala della Colonna Bellica). In quest'ultimo ambiente l'inventario descrive anche una seconda coppia di tavoli, oggi non visibile, con trofeo militare al centro della traversa: gli stessi puntualmente rilevati in un disegno oggi al Nationalmuseum di Stoccolma (NMH CC 2595v) fatto eseguire da Carl Gustaf Tessin su richiesta del padre, con il proposito di aggiornate il *Traicté* con le novità più significative del panorama artistico romano. Gli unici tavoli non riprodotti sono quelli della Sala dei Paesaggi, forse già visti in opera da Nicodemus Tessin durante il suo secondo soggiorno romano (1688-1689). Sulle circostanze della presenza a Roma di Carl Gustaf cfr. M. Olin, *La scultura romana del Settecento nei disegni del Museo Nazionale di Stoccolma*, in *Sculture romane del Settecento II*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 18, Roma, Bonsignori Editore, 2002, pp. 7-22.

59 C. Barbieri – C. Prete, *La Galleria di Palazzo Bonaccorsi a Macerata: note documentarie sulla committenza e su Michelangelo e Nicolò Ricciolini*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 62, 1997, p. 90. Gli arredi, dopo la dispersione, sono oggi conservati presso il Sovrano Militare Ordine di Malta a Roma: si veda la scheda di Daniela Di Castro in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2005-26 febbraio 2006), a cura di A. Lo Bianco e A. Negro, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, cat. 182, p. 284.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

privata, con sirene e ghirlande. Rispetto ai tavoli Buonaccorsi, tuttavia, le figure intagliate si collocano in corrispondenza dei sostegni facendo risaltare maggiormente la struttura. Un'analoga tendenza a disporre la lussureggiante decorazione scultorea così da sottolineare tramite essa la forma del mobile è ravvisabile in una splendida serie di tavoli di produzione romana con sostegni recanti vigorosi telamoni e ghirlande di foglie di quercia (Fig. 115). Qui la decorazione si fa in parte stilizzata, con capricciose volute contrapposte da cui emergono mascheroni grotteschi, mentre le figure si dispongono in posizioni accuratamente variate. Gli esemplari, attualmente divisi fra le collezioni reali danesi (Copenhagen, Castello di Rosenborg; Fredensborg, Castello) e il mercato antiquario, sorreggono stipi seicenteschi di Giacomo Herman con vedute di Roma, riferibili al mecenatismo di Clemente IX Rospigliosi intorno al 1669, come chiarito dalle ricerche di Gonzáles Palacios, ma nessuna indicazione documentaria è emersa circa la data della loro realizzazione.[60]

I molteplici spunti acquisiti durante lo studio dei mobili romani sono sintetizzati da Juvarra nei quattro pensieri per tavoli destinati a Vittorio Amedeo II, accompagnati dall'indicazione «Per Sua Maestà di Sicilia» e progettati forse al momento dell'incontro con il sovrano a Messina intorno al 1714.[61] Proprio nel 1714 a Roma è pubblicata la raccolta *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forlì Argentiere del Palazzo Apostolico e Fonditore della Real Camera*, uno dei più fortunati repertori ornamentali di argenti da parata, con riprese sino alla fine del secolo.[62] La prima parte dell'opera, dedicata a Clemente XI, contiene suppellettili liturgiche, mentre la seconda celebra l'ammissione dell'autore nell'Accademia del Disegno, avvenuta nel 1714: come tavola di apertura di questa sezione Giardini inserisce un disegno per monumento commemorativo (Tav. 53; Fig. 116),

[60] A. Gonzáles Palacios – M. Tavella, *Quattro stipi barocchi romani*, «Antologia di Belle Arti», Studi romani III, 2009, pp. 7-25. In ragione degli elementi di novità rilevati rispetto ai tavoli Colonna e Bonaccorsi si propone in questa sede una datazione ipotetica al secondo-terzo decennio del Settecento.

[61] Il riferimento dei quattro tavoli disegnati da Juvarra ai mobili romani d'inizio secolo, che mostrano un interesse preponderante per la scultura, è sottolineato da P. San Martino, *Il mobile e il fantastico intuito di Juvarra*, 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 e A. Griseri, Torino, Fabbri Editore, 1995, p. 153.

[62] Sulla raccolta di Giardini si veda *Gian Lorenzo Bernini* 1999, cat. 165a-b, p. 410 (scheda di R. Valeriani). Sulla figura dell'argentiere in relazione all'arredo romano fa il punto di decenni di studi il recente intervento di A. Gonzáles Palacios, *Giardini and Passarini: facts and hypotheses*, «The Burlington Magazine», CLVI, 1335, 2014, pp. 365-375. Sull'attività di bronzista, J. Montagu, *Gold, silver and bronze. Metal sculpture of the Roman baroque*, New Haven, Yale University Press, 1996, pp. 120-125.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

che Stella Rudolph ha messo in convincente rapporto con la scomparsa nello stesso anno di Niccolò Maria Pallavicini, suo mecenate e straordinario committente d'arredi.[63] Lo stesso monumento, che richiama temi di sapore arcadico, è protagonista di uno dei pensieri di Juvarra (BNT, Ris. 59.4, f. 75r.2; Fig. 117), evidenziando l'esistenza di un rapporto fra i due argentieri, che si sostanzia nella comune rilettura di spunti decorativi berniniani.[64] Il confronto d'idee si fa stringente proprio nella tipologia dei tavoli con figure: la *console* con delfini dalle code arricciate di Juvarra (BNT, Ris. 59.4, f. 81r.2) è in relazione con la cinquantaquattresima tavola dei *Disegni diversi*, per il comune riferimento a un fortunato motivo del lessico di Bernini, arricchito attraverso l'inserimento dei rami di palma (Figg. 118, 121). Nella scelta del repertorio ornamentale, tuttavia, Juvarra opera una selezione rispetto alla proposta di Giardini, che introduce anche un trionfo militare con leone e corona al centro della base. L'attenzione del Messinese si concentra in maniera esclusiva sul motivo degli animali marini, collocati in corrispondenza dei sostegni e molto più aderenti nella resa stilistica ai progetti di Bernini: si pensi ad esempio agli schizzi di Juvarra dalla fontana del Tritone.[65] Nel tavolo con sostegni a foggia leonina (BNT, Ris. 59.4, f. 83r.2; Fig. 119), in evidente rapporto con quello alla cinquantaseiesima tavola dei *Disegni diversi* e anche con il già citato motivo al centro del tavolo con delfini di Giardini, Juvarra allude alla regalità attraverso il motivo del trofeo sulla traversa e inserendo sulla parte frontale un cammeo simile a quello che il forlivese dispone invece sul piano. Una variante sullo stesso tema è il tavolo con trofei in funzione di sostegno (BNT, Ris. 59.4, f. 81r.3; Fig. 122): per questa soluzione Juvarra riprende alcuni pensieri già elaborati in occasione degli allestimenti scenici, incorporando il tema decorativo

---

[63] S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Roma 1995, p. 136 (per il monumento funebre) e pp. 109-121 (per i lavori eseguiti da Giardini su sua committenza). A ricordare Pallavicini come straordinario committente di arredi è anche il Crescimbeni, che descrive la sua abitazione come «ornata, e fornita d'ogni più ricca, ed isquisita foggia di mobili»: G.M. Crescimbeni, *Notizie Istoriche degli Arcadi morti*, 3 voll., Roma, Antonio de' Rossi, 1720-1721, II, 1720, pp. 168-169.

[64] In nessuno dei due elaborati è leggibile la scritta in latino apposta sulla lapide, ma il riferimento al marchese è più che plausibile se si esamina la struttura, attento montaggio di elementi decorativi e figure allegoriche che evocano esplicitamente il clima dell'Arcadia, di cui Pallavicini è stato uno dei più illustri esponenti dal 1692, per essere quindi annoverato accademico d'onore nell'Accademia di San Luca nel 1695. Al lessico berniniano rimanda in particolare la simulazione di concrezioni rocciose che fa da base alla composizione, verosimile allusione agli spazi impervi del Bosco Parrasio e agli agoni poetici degli Arcadi, richiamati anche dalle tre figure sul coronamento (il cavallo alato Pegaso, una donna con la maschera e una con il piffero) che alludono in chiave allegorica alle principali attività intellettuali del gruppo, Poesia, Teatro e Musica.

[65] Juvarra rileva la fontana nel suo insieme (MM 059, Millon 1984b, pp. 13, 180) e utilizza i delfini nella *Raccolta di varie targhe* (1711).

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

della targa, sistematizzato in occasione della pubblicazione della *Raccolta* nel 1711 e declinato in più occasioni anche da Giardini nella prima parte dei *Disegni Diversi*.[66] Pur scegliendo la tipologia tradizionale del mobile romano con figure come riferimento culturale più idoneo a celebrare l'acquisizione del titolo regio da parte di Vittorio Amedeo II, Juvarra compie un deciso passo in avanti rispetto alla meticolosa restituzione di Giardini, tesa a illustrare diverse possibili soluzioni ornamentali per l'utilità di artisti e artigiani impegnati nella concreta realizzazione. Nei tavoli per il sovrano sabaudo, infatti, la struttura del mobile è contraddistinta dalla linea fluida delle componenti scultoree, che l'architetto colloca in corrispondenza degli elementi di sostegno.

Il pensiero per *console*, con protome femminile e maschile e ghirlanda passante sul davanti (BNT, Ris. 59.4, f. 83r.3; Fig. 120), mostra il progressivo distacco di Juvarra dalla tradizione del tavolo con figure scolpite a tutto tondo, che ancora rappresenta l'orizzonte culturale esclusivo di Giardini: la struttura si è fatta ancor più esile e scattante, grazie alla marcata curvatura delle gambe e all'incrocio rialzato. Per il contrappunto delle curve e l'innesto di protomi sui sostegni questo risultato trova stretta corrispondenza con un gruppo di quattro *consoles* con erme femminili alate e trionfo d'armi sulla traversa (Fig. 123), di verosimile provenienza Rospigliosi, oggi nelle collezioni del Quirinale e di Palazzo Sacchetti:[67] i motivi decorativi sono fra l'altro singolarmente vicini a quanto proposto da Juvarra nell'orologio della Camera di Livia e nella galleria degli Appartamenti di Flavia (Figg. 109, 112). L'assenza di appigli documentari rende complesso avanzare una datazione per questi straordinari arredi romani, certamente nati dalla collaborazione fra un architetto e uno scultore: per quest'ultima professionalità Gonzáles Palacios ha proposto i nomi di Francesco Tibaldi e Giovanni Tommaso Corsini, retribuiti in anni precedenti al 1720 per lavori alle carrozze del re di Portogallo Giovanni V.[68] L'ipotesi più plausibile, in attesa di ulteriori riscontri, è che la loro esecuzione sia da collocare intorno al 1715-1720 e costituisca il punto d'avvio di un nuovo gusto nel mobile romano, destinato a diffondersi e a raggiungere esiti sempre più elaborati

---

[66] Sul tema del trofeo con armi e panoplie sono impostati i sostegni di tavolo che Juvarra dispone negli Appartamenti di Flavia del Giunio Bruto (discussi in precedenza nel testo). Il motivo è studiato anche singolarmente (BNT, Ris. 59.4, f. 15r.2).

[67] A. Gonzáles Palacios, in *Fasto romano* 1991, scheda 89, p. 160, con datazione al 1725 circa; Id., *Il patrimonio artistico del Quirinale: i mobili italiani*, con la collaborazione di R. Valeriani, Milano, Electa, 1996, cat. 48, pp. 167-168; Id. 2004, pp. 170-176.

[68] Cfr. A. Gonzáles Palacios, *Il gusto dei principi: arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, 2 voll., Milano, Longanesi, 1993, I, pp. 111-114; Id. 2004, pp. 156-157.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

negli anni Trenta, come attestano la celebre *console* di Palazzo Corsini (1733 circa) e l'organo di Santa Maria Maddalena (1735 circa).[69]

Alcuni disegni fatti realizzare da Carl Gustaf Tessin per restituire memoria di arredi forse presenti in Palazzo Colonna rivelano l'esistenza a Roma intorno agli anni Venti di ulteriori tavoli sinora non identificati, ma molto aderenti nel gusto alla serie del Quirinale e di Palazzo Sacchetti: in uno schizzo attribuito alla mano di Carl Hårleman (Stoccolma, Nationalmuseum, CC 2837; Fig. 124), dall'accentuata curvatura del piede promana una figura femminile alata che dà il via a un movimentato gioco di curve contrapposte sulla parte frontale, scandita al centro da un mascherone fogliato.[70] Lo stesso ardito movimento, speculare rispetto a quello restituito dal disegno di Juvarra del 1714, anima la traversa, su cui s'intravede la sagoma di un'urna.

Roma e Torino: momenti della creazione di un gusto nuovo

Con i quattro disegni di tavoli destinati al re di Sicilia Juvarra dimostra, al termine del primo soggiorno romano, di essere un architetto in grado di curare ogni aspetto dell'allestimento di una residenza: giunto a Torino ha finalmente di fronte a sé il contesto idoneo per dare forma concreta ai propri pensieri, assecondando le ambiziose richieste di Vittorio Amedeo II. Come ha di recente dimostrato con indagini circostanziate Giuseppe Dardanello, è a Rivoli ancor più che nel Palazzo Reale di Torino che il sovrano sceglie di giocare in un primo tempo la partita del maggiore investimento d'immagine.[71] Per Juvarra, che prende in mano le redini del

---

[69] Sulla cantoria di Santa Maria Maddalena, sul tavolo Corsini e su quelli a Grimsthorpe Castle (1730 circa), al J. Paul Getty Museum di Malibu (1730 circa), in collezione privata, a Milano in Palazzo Marino e sul mercato antiquario (Roma, Finarte, 1990; Roma, Christies, 1990) si veda il fondamentale contributo che riepiloga e integra le precedenti ricerche in González Palacios 2004, pp. 162-168.

[70] Nationalmuseum di Stoccolma, NMH CC 2837 *recto*; sul verso del foglio si trova un secondo disegno con spaccato di tavolo, anch'esso di gusto simile, con figura di arpia sul sostegno e ovale con figure scolpite sulla crociera. Entrambe gli elaborati sono attribuiti a Carl Hårleman (1700-1753), a Roma al seguito di Carl Gustaf Tessin. Per la conoscenza fra l'architetto svedese e Juvarra, che si concretizza anche in un passaggio a Torino, cfr. T. Manfredi, *"Libri d'uomini eccellenti". Filippo Juvarra, Filippo Vasconi e lo Studio d'Architettura Civile*, in *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, a cura di A. Antinori, Roma, Edizioni Quasar, 2013, p. 109 e nota 51, p. 113.

[71] G. Dardanello, *Per il prototipo del 'Palazzo Reale'. Le scelte di Juvarra alla prova nel Castello di Rivoli*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Torino, Editris Duemila, 2016, pp. 53-87.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

cantiere dal 1717, i vincoli materiali posti dall'edificio seicentesco sono una sfida e un'opportunità per studiare un modello ideale di palazzo regio che molto deve al concetto di magnificenza su cui ha riflettuto nei primi anni romani.

Per la decorazione dipinta dell'Appartamento del Re, avviata nel 1720, la scelta dell'architetto ricade sulla grottesca, una chiara alternativa di gusto rispetto a quanto realizzato nelle residenze seicentesche della corte torinese, che trova interessanti riscontri nella cultura antiquaria dei circoli intellettuali frequentati negli anni della formazione romana e poi durante le pause invernali dai cantieri torinesi. Nel primo ventennio del Settecento, infatti, la riscoperta e lo studio delle testimonianze pittoriche d'età romana, così come l'attenzione per i grandi cicli rinascimentali che a quelle decorazioni s'ispirano, sono uno dei capisaldi su cui si fonda l'ideale *restitutio* della Roma cristiana voluta da Clemente XI.[72] Nonostante la difficile congiuntura politico-economica del suo pontificato Giovanni Francesco Albani intraprende, con precise finalità celebrative, interventi di restauro che interessano fra l'altro i Palazzi Vaticani e i loro giardini, rivolgendo la propria attenzione a spazi dove protagonista è la grottesca rinascimentale d'ispirazione antiquaria: è il caso del «Palazzino di Pio IV», ossia il casino progettato da Pirro Ligorio alla metà del Cinquecento, su cui Carlo Fontana interviene nel 1702 per lavori di «tintura e indoratura».[73]

Momento importante nel *revival* dei modelli antichi è anche l'edizione del testo *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasonj Disegnate & intagliate alla Similitudine degli Antichi Originali da Pietro Santi Bartoli, e Francesco Bartoli suo figliolo, descritte, et illustrate da Gio: Pietro Bellori e Michelangelo Causei dela Chausse*, pubblicata nel 1706 con dedica al pontefice e aggiornata sui più recenti ritrovamenti, come la volta della camera sotterranea emersa nell'aprile del 1705 nell'area di Santo Stefano alla Rotonda. I numerosi disegni di documentazione dalle pitture antiche realizzati da

---

72 Sull'attività di studio e tutela delle testimonianze antiche durante il pontificato Albani si veda M.G. Picozzi, *Scavi a Roma e dintorni nella prima metà del secolo*, in *Roma e l'antico: realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, 30 novembre 2010-6 marzo 2011), a cura di C. Brook e V. Curzi, Ginevra, Skira, 2010, pp. 15-20; A. Lo Bianco, *Pier Leone Ghezzi e l'antico*, *ivi*, pp. 27-32. Per i risvolti accademici dello studio sulle antichità di Roma, anche in riferimento alla grottesca, M. di Macco, *La mente e la mano dei pittori, a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, *ivi*, pp. 183-190.

73 Per l'intervento di Fontana si veda Hager 1997, p. 632; inoltre il *Conto di lavori di tintura e indoratura* del novembre 1702 segnalato da G. Curcio, *Andrea Pozzo e gli "architetti moderni": Carlo e Francesco Fontana, Nicola Michetti, Filippo Juvarra*, in *Artifizi della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Atti del convegno internazionale (Roma, Pontificia Università Gregoriana, 18-20 novembre 2009), a cura di R. Bösel e L. Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2011, p. 199.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Pietro Santi Bartoli fino al 1700 in previsione della pubblicazione del testo e per altre committenze illustri – in particolare alcuni dettagli delle grottesche dalla Domus Aurea – offrono un'idea di come questi modelli potessero costituire oggetto di discussione e vivace confronto nei circoli intellettuali vicini al pontefice, fra cui certamente quello del cardinale Ottoboni, tramite il suo bibliotecario Francesco Bianchini e attraverso figure di spicco della corte papale come l'abate Giovanni Cristoforo Battelli, Prefetto della Biblioteca nella quale confluivano in questi stessi anni, per volontà del pontefice, una parte dei manoscritti di argomento antiquario di Cassiano dal Pozzo con elaborati grafici dello stesso Pietro Santi Bartoli.[74]

In occasione dei lavori di ampliamento intrapresi fra il 1709 e il 1711 nell'area di Palazzo Rospigliosi a Montecavallo, inoltre, emergono diversi ambienti sotterranei con pitture e stucchi subito riferiti al complesso delle Terme di Costantino.[75] L'evento cattura l'interesse degli antiquari e degli architetti inglesi di stanza a Roma, fra cui Richard Topham: nella sua raccolta si trovano rilievi acquerellati delle decorazioni Rospigliosi e anche numerosi fogli di Francesco Bartoli con le volte della Domus Aurea e di Villa Adriana a Tivoli, nei quali la disposizione delle figure e dei motivi ornamentali sulla superficie chiara del fondo produce intrecci geometrici di grande eleganza, esaltati dalle cornici e da una sfavillante cromia.[76] A Rivoli Juvarra riflette con attenzione proprio su modelli di questo tipo, come dimostra l'interessante confronto dell'impaginato proposto nella Camera del letto del re con due disegni della raccolta Topham, quello con l'indicazione sul retro «Villa Hadriani» e quello accompagnato dall'annotazione

---

74 I rapporti diretti di Juvarra con Battelli, verosimilmente maturati nella cerchia di Ottoboni, sono provati da un disegno accanto al quale l'architetto annota «Lampada per S. Pietro fatta a M.re Batelli» (BNT, Ris. 59.4, f. 75r.8). Manfredi legge diversamente l'appunto (2010, p. 439 e nota 277), individuando il destinatario nel mastro Pietro Bottelli o Bettelli e ritenendo che il disegno sia a lui indirizzato per l'esecuzione: siccome in genere le annotazioni di Juvarra precisano le committenze, l'identificazione con Monsignore Battelli appare più convincente. Sulla figura di Bianchini cfr. F. de Polignac, *Francesco Bianchini et les 'cardinaux antiquaires': archéologie, science et politique*, in *Francesco Bianchini (1662-1729) un die europäische gelehrte Welt um 1700*, a cura di V. Kockel e B. Sölch, Berlin, Akad-Verl, 2005, pp. 167-178.

75 Riferisce l'evento R. Valesio, *Diario di Roma*, ed. a cura di G. Scano, con la collaborazione di G. Graglia, 6 voll., Milano, Longanesi, 1977-1979, IV, pp. 278, 287; si veda inoltre P. Waddy, *L'architettura del Palazzo a Monte Cavallo nel Seicento e nel Settecento*, in D. Di Castro – A.M. Pedrocchi – P. Waddy, *Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la galleria Pallavicini*, Torino-Londra, Umberto Allemandi & C., 1999, p. 229.

76 Sulla raccolta di Topham a Windsor, T. Ashby, *Drawings of ancient paintings in English collections*, «Papers of the British School at Rome», VII, 1, 1914, pp. 1-67. Sulla sua figura di collezionista di disegni, non soltanto dall'antico, a Roma cfr. L.M. Connor Bulman, *Richard Topham's collection of drawings*, in *John Talman. An early Eighteenth-Century connoisseur*, a cura di C.M. Sicca, New Haven, Yale University Press, 2008, pp. 287-307.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

«Fran[cisc]us Bartolus Fecit Anno 1721» (Figg. 129-131).[77] In particolare trova sintonia con il modello antico la scelta di lasciare ampie porzioni di parete a risparmio, utilizzando le figure per raccordare il motivo decorativo centrale con gli angoli, suggerendo una sorta di baldacchino.

Negli stessi anni in cui si avvia lo scavo del Palazzo dei Cesari sul Palatino, coordinato da Francesco Bianchini (1720), e in sostanziale contemporaneità con l'operazione di *revival* della grottesca condotto da William Kent negli ambienti di più alto valore simbolico di Kensington Palace (1724), a Rivoli Juvarra sa guardare alle fonti del genere con grande libertà, integrando modelli antichi con repertori a stampa diffusi fra Cinque e Seicento.[78] Non gli interessa proporre una restituzione antiquaria filologicamente corretta, bensì alludere all'antichità romana per qualificare l'immagine di un moderno sovrano: così la grottesca inventata da Juvarra è il partito decorativo che identifica Vittorio Amedeo II, in ideale continuità non solo con gli antichi imperatori ma anche con i pontefici rinascimentali che l'avevano scelta per gli spazi di ricevimento e di svago in Vaticano, a Castel Sant'Angelo e nelle residenze extraurbane.

Per dare compiuta espressione al suo progetto Juvarra non esita a chiamare a Torino da altri centri italiani artisti che hanno già acquisito una specifica competenza in questo genere di decorazioni: da Genova giunge Nicolò Malatto, allievo di Domenico Parodi specializzato in «dipingere d'ornamenti» e già impegnato in affreschi con «arabeschi e figure di ottimo gusto» nella Loggia di Palazzo Spinola.[79] Poco più tardi è chiamato espressamente da Roma Filippo Minei, un artista che Juvarra doveva conoscere personalmente, poiché si occupa lui stesso del trasferimento a Torino anticipando le spese per il vitto e la vettura: è probabile anzi che pittore e architetto rientrino insieme da Roma, nell'aprile del 1721. Malgrado non siano sinora emersi riferimenti biografici circostanziati, una possibile traccia sulla presenza della famiglia Minei nella città pontificia, emersa dalle prime indagini sugli Stati delle Anime, sembra indicare la vicinanza all'*enclave* di orafi messinesi residenti nella parrocchia di San Lorenzo in Damaso: infatti

---

77 Windsor, Eton College Library, Bn.6:21-2013 e Bn.6:34-2013.

78 Sulle fonti della grottesca juvarriana e sul confronto con i modelli proposti da William Kent cfr. Dardanello 2007a, pp. 123-128, 161-172; sullo scavo del Palazzo dei Cesari cfr. S. Miranda, *Francesco Bianchini e lo scavo farnesiano del Palatino (1720-1729)*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.

79 Le citazioni sono tratte da C.G. Ratti, *Delle Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato dall'anno 1594 a tutto 1765*, Genova, 1797, ed. consultata Bologna, Forni, 1970, pp. 230-231; per i documenti riguardanti l'attività torinese di Malatto si veda A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1963-1982, II, 1966, p. 643.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

nel 1720 in via del Pellegrino, in prossimità della casa di Simone Martinez, residente con la moglie Giovanna e con Orsola Juvarra, è registrata una certa Domenica, moglie di Vincenzo Minei, con il figlio Giuseppe di dieci anni.[80] La specifica formazione del pittore sui modelli della grottesca trova riscontri solo indiziari nel coevo contesto figurativo romano, dove il rifiorire del genere, peraltro già caratterizzato da motivi ornamentali che attingono ai moderni repertori francesi di «gôut chinois», sembra prendere piede soltanto negli anni Trenta avanzati.[81] Tuttavia una suggestione può offrirla almeno la distrutta Villa del cardinale Patrizi fuori Porta Pia, dove con la regìa di Giovanni Paolo Panini si realizzavano, fra il 1722 e il 1726, una stanza dipinta con «grotteschi» e diversi ambienti al piano terreno con architetture, monocromi, romitori, battaglie e vedute che vedevano all'opera diversi specialisti dell'ornato, in parte coinvolti nell'illustrazione delle *Vite* di Nicola Pio (1721), unica opera romana di Minei sinora nota.[82]

A Rivoli, un esplicito rimando a modelli romani per gli arredi presenti nelle stanze di parata è suggerito da alcune descrizioni di tavoli presenti nell'*Inventario* del 1727: si tratta di mobili con piani d'appoggio di marmo antico e piedi intagliati con figure, che evocano subito alla mente i prodotti di gusto ancora berniniano di cui si è già detto.[83] Non si può comunque

---

[80] Roma, Archivio Storico del Vicariato, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, 1720, registro 94, cc. 18*r*-18*v*. Il nome del padre del pittore, Vincenzo, si apprende dalla supplica inviata il 27 novembre 1726 al re di Sardegna, nella quale l'uomo chiede un sussidio per entrare nell'Ospizio di San Michele a Ripa: Baudi di Vesme 1963-1982, II, 1966, pp. 702-703.

[81] Specialista in grottesche è Ginesio Del Barba (1691-1762), giunto a Roma nel 1716, registrato nella Casa del cardinale Filippo Antonio Gualtieri nel 1720-1721 e retribuito anche da Ottoboni per apparati effimeri nel 1734. Della produzione documentata per la committenza Aldobrandini, Odescalchi, Chigi e Borghese non resta traccia, mentre le decorazioni in Palazzo Doria Pamphilj (1731-1735) e gli interventi in Palazzo Corsini (1733-1750) testimoniano un gusto più marcatamente orientato verso soluzioni rococò. Anche il Gabinetto della marchesa Giulia Massimi in Palazzo Petroni al Gesù, decorato in anni successivi al 1737, mostra interessanti punti di contatto con le decorazioni torinesi di Minei: per questo cantiere cfr. C. Varagnoli – P. Brunori – S. Carbonara Pompei, *Palazzo Petroni: architettura e decorazione*, in *Palazzi, chiese, arredi e scultura*, I, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 27, Roma, Bonsignori Editore, 2011, pp. 97-135, tavv. 18-22.

[82] Sulla decorazione di Villa Patrizi, M.B. Guerrieri Borsoi, *Ricostruzione documentaria di un edificio barocco distrutto: villa Patrizi a Porta Pia*, in *Carlo Marchionni: architettura, decorazione e scenografia contemporanea*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 4, Roma, Bonsignori Editore, 1988, pp. 173-208: 187. Sulla partecipazione di Minei all'illustrazione delle *Vite* cfr. A.M. Clark, *The portraits of artists drawn for Nicola Pio*, «Master Drawings», 5, 1967, 1, pp. 3-23: 18 per l'elenco degli artisti ritratti da Minei. Clark ipotizza che l'illustrazione delle biografie sia di poco anteriore al 1724: la commissione potrebbe dunque essere il motivo per cui il pittore in maggio si assenta da Torino per rientrare a Roma con la famiglia, come documentato da Baudi di Vesme 1963-1982, II, 1966, p. 702.

[83] In merito si rimanda alle trascrizioni dall'Inventario e alle osservazioni in Dardanello 2016a, pp. 64-65.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

escludere che dietro alcune descrizioni si celino anche modelli aggiornati su più recenti tendenze di gusto, sul genere di quello con protome maschile e femminile disegnato da Juvarra (Fig. 120): il motivo della figura alata che emerge in corrispondenza dei sostegni e la movimentata contrapposizione di curve trovano, ad esempio, concreta espressione in un tavolo da muro conservato a Racconigi (Fig. 125), da legare al gruppo che si avvia con le *consoles* del Quirinale e di Palazzo Sacchetti, in date non distanti dal 1720.[84]

In un'altra *console* conservata in Palazzo Reale e riferita al disegno progettuale di Juvarra intorno agli anni Trenta, invece, si ha l'impressione che il bagaglio ornamentale dell'architetto possa talvolta innestarsi su tipologie strutturali saldamente legate alla tradizione locale, come dimostrano la traversa alta e profondamente arcuata e la foggia possente dei sostegni.[85]

Alla propria esperienza romana Juvarra attingerà costantemente durante la sua attività torinese, considerandola il punto di partenza irrinunciabile sul quale calibrare ogni aggiornamento di gusto: il motivo ancora berniniano delle sirene presenti nella *console* del *Giunio Bruto* può allora essere agilmente rimontato dalla sua inesauribile fantasia, insieme a un Cupido bendato, torciere a foggia di cornucopia, conchiglie e targhe, dando vita al *surtout de table* di sapore fastosamente *rocaille* inserito nel *Libro di Disegni fatti dal Cav. Juvarra Architetto per ornati di Candelabri e Vasi fatti in Torino l'anno 1735* (MCT IV, 42/45; Figg. 126-127).

Il saggio approfondisce e integra alcuni dei risultati emersi dalla ricerca Filippo Juvarra e l'elaborazione del gusto decorativo tra Roma e Torino (1704-1735)*, sviluppata per l'edizione 2013 delle Borse d'Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo. Fra i molti che hanno accompagnato e favorito la ricerca con l'ascolto, l'aiuto concreto e i preziosi consigli, desidero ringraziare specialmente Giovanni Romano, perché ha creduto fin dall'inizio che il mio sguardo di 'seicentista' potesse in qualche modo giovare allo studio di Juvarra, spronandomi con la sua fiducia. Grazie di cuore a Roberto Valeriani, che ha seguito il lavoro di ricerca per la borsa con la sua innata generosità, molta pazienza e una provvidenziale dose di sagace ironia.*

[84] N. Gabrielli, *Racconigi*, Torino, Istituto Bancario San Paolo, 1971, p. 88. Si veda anche la scheda OA n. 0100205403 consultabile sul sito www.catalogo.beniculturali.it.

[85] San Martino 1995, p. 252.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Roberto Caterino

«NON SONO LE SCALE PICCOLO ORNAMENTO D'UN GRAN PALAZZO». SCALONI E CERIMONIALE NEI PROGETTI DI FILIPPO JUVARRA

«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».[1] Ammirato di fronte alla maestosità di un'opera considerata da tutti già all'epoca il più bel monumento di Torino, un attento osservatore come il barone von Pöllnitz, di passaggio nel 1731, coglieva con ironico pragmatismo il fatto che alla morte della sua committente, la seconda Madama Reale (nel 1724), lo scalone di Juvarra si trovasse di fatto svuotato della funzione per cui era stato costruito. Il Castello, infatti, sarebbe stato disabitato per anni, prima di essere destinato ad alloggio dei principi della corona.

Sotto questo punto di vista, lo scalone di Palazzo Madama appare un caso eclatante di come un'esigenza di natura cerimoniale possa diventare il pretesto per comporre un magnifico brano di architettura che, destinato a magnificare la gloria del suo committente, resta valido e ammirato, anche quando viene meno la sua funzione originaria: non resta che un'architettura spettacolare per se stessa, «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 Europa.[2]

---

[1] 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. Nouvelle Edition Corrigée*, 3 voll., Liège, J. Demen, 1734, II, pp. 441-442. Per un'antologia delle testimonianze dei viaggiatori di passaggio a Torino nel Settecento vedi V. Assandria – C. Guana – 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, Fondazione CRT, 2001, pp. 328-329 in particolare; e la lettura critica che ne dà C. Gauna, *La scoperta dell'architettura moderna a Torino*, *ivi*, pp. 299-324.

[2] 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, G.D. Rameletti, 1753, p. 38.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Viene allora da chiedersi, a maggior ragione di fronte alla varietà di proposte elaborate nel progettare scaloni di rappresentanza, da Messina a Madrid, in che modo e in quale misura Juvarra abbia saputo venire incontro alle esigenze cerimoniali ed esprimere la sua arte: interpretare, cioè, il tema progettuale dello scalone e la sua funzione di rappresentanza per trasformarli in un'occasione creativa.

Da quando il vecchio castello degli Acaja era stato eletto a dimora dalle due Madame Reali, l'appartamento al piano nobile era accessibile dalla piazza unicamente attraverso una scala a chiocciola in semplici mattoni situata nella torre sud-occidentale, inadeguata al rango di una residenza di corte più volte rimaneggiata tra Sei e Settecento.[3] Nei piani di ampliamento disposti 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, inattuata, 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 facciata.[4] Il progetto sarebbe stato riesaminato qualche decennio più tardi verosimilmente all'epoca dei lavori intrapresi dalla seconda Madama Reale, Giovanna Battista, quando già nei primi anni di reggenza (1675-1682) anche Guarino Guarini aveva avanzato 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'edificio.[5]

---

[3] Vedi 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, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, 2005, pp. 31-61.

[4] Il progetto trova riscontro in una pianta del castello, con interventi successivi di Michelangelo Garove: Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi AST), Finanze, Tipi e disegni, sez. II, n. 284. Vedi G. Dardanello, *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, Fondazione CRT, 2006, pp. 262-268; G. Dardanello, *Modelli decorativi a gara per la nuova residenza di Madama Reale (1700-1724)*, *ivi*, pp. 179-180.

[5] Il disegno di Guarini è conservato in AST, Finanze, Azienda Savoia Carignano, cat. 43, mazzo 1, fasc. 3, n. 4. Schedato in 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, Accademia delle Scienze, 1970, I, p. 235, n. 7. Per un'analisi critica vedi E. Piccoli, *Disegni di Guarini per le volte di edifici civili*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber e H.A. Millon, Torino, Umberto Allemandi & C., 2006, pp. 46-47; G. Dardanello, *Le idee di Guarini per il palazzo con cupola di Racconigi*, *ivi*, pp. 431-432.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Nell'ottobre del 1714 la decisione di Vittorio Amedeo 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»,[6] e contestualmente la scelta di riservare a Giovanna Battista, sua madre, gli stessi onori connessi alla sua nuova dignità di re, stabilendo parità di trattamento nelle pubbliche udienze,[7] resero ancora più evidente l'inadeguatezza cerimoniale dell'accesso all'appartamento di Palazzo Madama, finalmente risolta nel 1718-1721 con la costruzione della nuova grandiosa facciata con scalone.

Il primo progetto per lo scalone di Palazzo Madama

Il primo pensiero di Juvarra fu ripartire dall'ipotesi di una scala costruita dentro il palazzo, impostando la prima rampa in corrispondenza di una delle campate interne della sala terrena. La struttura dell'atrio voltato, ri-

---

[6] Torino, Biblioteca Reale (d'ora in poi 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 7bre 1713, e continuato per tutto l'anno 1721. Dal marchese d'Angrogna Carlo Amedeo di Lucerna Mastro delle cerimonie di S.M.*, c. 206r. Cfr. Filippi 2005, p. 37.

[7] Secondo le *Memorie* di padre Dolera 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 incresceva 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'Ambasciadori, 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». AST, 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., capo V. Sull'elaborazione di un nuovo cerimoniale d'udienza in seguito all'incoronazione del 1713 rimando a: R. Caterino, *Costruire e rappresentare la maestà del sovrano. Atri, scaloni e saloni nei progetti di Filippo Juvarra per residenze reali*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2016, pp. 3-8 (e-book); mentre per una ricostruzione storica delle funzioni politiche e cerimoniali della corte sabauda sotto il regno di Vittorio Amedeo II vedi G. Symcox, *La trasformazione dello Stato e il riflesso nella capitale*, in *Storia di Torino*. IV: *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, pp. 820-841.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

fatta ai tempi di Cristina di Francia, 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».[8] 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 precisa di come la costruzione si inserisse negli spazi del Castello, modificandone non solo la configurazione interna, ma anche l'affaccio sulla piazza[9] (Figg. 132-133).

A differenza dell'opera realizzata addossando al fronte del palazzo un giro doppio di rampe, 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, e forse reimpiegando anche parte dei muri interni della manica collegata con Palazzo Reale.[10]

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 una svolta di 90° gradi, verso sinistra, su di 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

---

[8] Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, *Varia*, Disegni, cart. 1, n. 235. Su questo progetto vedi L. Bigiavi, *Un primo progetto di Filippo Juvarra per lo scalone di palazzo Madama*, «Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna», XIII, 1978, pp. 65-68; 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, Edizioni dell'Elefante, 1985, pp. 229-238; G. Gritella, *Juvarra. L'architettura*, 2 voll., Modena, Panini, 1992, I, pp. 438-439; G. Dardanello, *Filippo Juvarra: «chi poco vede niente pensa»*, in *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Torino, Fondazione CRT, 2001, pp. 152-153.

[9] Cfr. la ricostruzione planimetrica di Mischiati 1985, fig. 5.

[10] Si accoglie qui la proposta di 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 Gritella 1992, I, p. 438. Qualsiasi valutazione sulla localizzazione e sull'ingombro dello scalone potranno essere, comunque, meglio chiarite provando a sovrapporre la planimetria della scala dedotta dagli alzati alle piante seicentesche di Palazzo Madama.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

da continui cambi di visuale, governati dalla luce. La prima rampa, infatti, 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 di fronte al Castello. Gli spaccati sulle linee CD ed 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 ballatoio passante protetto da balconate. 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.

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

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

sviluppare la scala su ambienti contigui disposti ad altezze diverse, tra loro permeabili con effetti che trovano in pratica riscontro solo nei pensieri di scena.[11]

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, e di dotare 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»,[12] 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.[13]

Il nuovo progetto riempì di tale entusiasmo la sua committente, che nel marzo del 1718 l'ambasciatore di Francia poteva giurare 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».[14] Il compimento della nuova facciata con scalone sarebbe stato celebrato nel 1721 da un'incisione di Filippo Vasconi su disegno dell'architetto a propagandare la realizzazione di un progetto in realtà ben più ambizioso (Fig. 134).

Lo scalone doppio a rampe parallele: gli studi per il palazzo reale di Messina e gli esempi tedeschi

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. Nella sua estensione totale la scala occupa

---

[11] Cfr. Mischiati 1985, p. 231; Dardanello 2001, p. 153.

[12] Cit. in 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, Albra Editrice, 1969, p. 352.

[13] Vedi G. Dardanello, «*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. Dardanello, Torino, Città di Torino-Fondazione CRT, 1999, pp. 12-24.

[14] Parigi, Archives des Affaires étrangères (d'ora in avanti AAEP), *Correspondance politique*, *Sardaigne*, vol. 132 (gennaio-giugno 1718): lettera del Marchese di Prie, Torino, 12 marzo 1718, c. 134*v*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

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, 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 salone (Fig. 135).

Non è la prima volta che Juvarra lavora su un sistema simile di doppi scaloni: l'idea di appaiare fughe simmetriche di rampe rettilinee ai lati di un atrio già affiora, infatti, nell'ambiziosa composizione studiata per il palazzo del langravio di Assia-Kassel intorno al 1707 (BNT, Ris. 59.4, f. 83r),[15] ma anche in due piccoli schizzi, in genere poco considerati, raccolti anch'essi fra i ricordi del periodo romano nell'album Ris. 59.4 della Biblioteca Nazionale di Torino (BNT, Ris. 59.4, f. 59r.3 e 59r.7; Figg. 143-144).[16] Difficile ricondurli a un progetto preciso: l'interesse è rivolto all'inserimento di una coppia di rampe parallele nella facciata a loggia di un edificio, dove il portico è costituito da cinque archi su colonne che si elevano fino a comprendere due piani, scoprendo in questo modo l'intero sviluppo dei salienti, studiato in pianta e nella sua resa in alzato. Un sistema di scale aperte a loggia affatto estraneo, peraltro, alla cultura architettonica seicentesca, che ha, almeno in Piemonte, il suo esempio più noto nella facciata castellamontiana del Valentino, che non nel monumentale precedente di Brera, a Milano[17] (Figg. 140-141).

Juvarra perviene alla prima forma compiuta di scalone doppio nel progetto per il rimodernamento del palazzo vicereale di Messina (1714), dopo averla valutata a confronto con diverse soluzioni, che emergono a una più attenta analisi delle tavole progettuali (Figg. 136, 138).

Incaricato dal nuovo re di Sicilia di terminare il palazzo lasciato incompiuto a fine Cinquecento, Juvarra predispone il completamento della corte quadrangolare prefigurata nell'impianto originario assecondando lo sviluppo della manica già costruita verso il porto: chiude i lati mancanti impostandoli su padiglioni d'angolo aggettanti, di cui mantiene per simmetria anche il tema del loggiato al piano nobile, ma differenzia la distribuzione

---

15 Gritella 1992, I, pp. 102-103.

16 Vedi inoltre un progetto di villa nella raccolta Tournon (T 064), dove il vano delle scale, a doppia rampa simmetrica, è addossato in aggetto sul retro dell'edificio. Il disegno è schedato e riprodotto in H.A. Millon, *Filippo Juvarra. Drawings from the roman period 1704-1714. Part I*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1984, pp. 235-236.

17 Vedi C. Roggero – A. Scotti, *Il Castello del Valentino*, Torino, Politecnico di Torino, 1994, pp. 37-42.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

interna di ciascuna manica e soprattutto studia l'innesto sul fronte orientale di un nuovo corpo di fabbrica, preceduto da un portico su pilastri quadrati, proteso verso una distesa di giardini a perdita d'occhio fino al mare sul prolungamento naturale dell'asse di simmetria del palazzo.[18]

In un primo tempo Juvarra prevede di inserire tra il nuovo corpo di fabbrica, che ospita al piano nobile un vasto salone affiancato da due alcove, e la manica affacciata sulla corte interna un doppio scalone articolato in due lunghe branche rettilinee contrapposte, contornate da nicchie semicircolari, in modo da creare un accesso monumentale e diretto dai giardini negli appartamenti allestiti in corrispondenza dei padiglioni di testata. Rendendosi però conto delle difficoltà d'illuminazione, nello stendere la pianta del piano nobile 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 facciata (Figg. 136, 138).[19]

In base al codice cromatico con cui sulla pianta del pianterreno vengono distinte le preesistenze del palazzo, in giallo, dalle porzioni da completare, in rosso, l'ampliamento della manica orientale, indicato in nero, potrebbe intendersi, mancando una legenda specifica, come nuovo da costruire, differenziato rispetto alla proposta di completamento funzionale dell'edificio, in relazione allo sviluppo dei giardini. Il sistema distributivo principale dell'intero palazzo resta comunque concentrato nella manica rivolta a sud, verso il bastione di Santa Chiara in direzione di Catania, dove Juvarra prevede lo sviluppo di uno scalone doppio a rampe parallele che, dipartendosi simmetricamente ai due lati dell'atrio centrale suddiviso in tre campate da coppie di pilastri, raggiunge il piano nobile.[20] In corrispon-

[18] Sul progetto per il palazzo reale di Messina, documentato in tre piante conservate in AST, Carte topografiche e disegni, Palazzi Reali e altre fabbriche regie, Messina, nn. 1-3, vedi in particolare: A. Lange, *Tre disegni inediti di opere del Juvarra*, «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», XLIV, 1-4, 1942, pp. 100-108; Gritella 1992, I, pp. 169-177; H.A. Millon, *Palaces, Gardens and Objects*, in A. Griseri, S. McPhee, H.A. Millon, M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period 1704-1714. Part II*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1999, pp. 177-181; e T. Manfredi, *Juvarra a Messina*, «Storia dell'Arte», 99, 2000, p. 120-126.

[19] Come fa notare Millon 1999, p. 181, a giudicare dalle dimensioni in 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. Su queste incoerenze vedi anche Gritella 1992, I, p. 172.

[20] Cfr. *ivi*, p. 173.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

denza dello sbarco dell'ultimo giro di rampe, al centro della manica, sopra l'atrio, l'architetto delinea i profili circolari di una cappella, prefigurando una soluzione a suo modo unica – quantomeno senza precedenti diretti noti nell'architettura palaziale moderna. 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 appartamenti.

Segnalata dall'emergere della cupola sopra la cappella, la facciata meridionale con scalone avrebbe assolto a fronte principale di tutto il complesso progettato da Juvarra, in ambivalenza con la prospettiva sul porto.[21] Rispetto alla planimetria generale (AST, Messina 3), che si può supporre rifletta una prima definizione del progetto, dove Juvarra non differenzia la composizione della facciata rispetto al fronte opposto eretto nel Cinquecento, limitandosi a duplicarne il disegno con l'affiancare al portale d'ingresso coppie di semicolonne, nel riprendere la pianta del pian terreno in scala maggiore (AST, Messina 1) – forse una volta arrivato a Torino, se si tiene conto della presenza di una scala grafica in trabucchi che affianca quella in canne siciliane[22] – l'architetto decide di accentuare l'importanza della manica meridionale disponendo in corrispondenza 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 a penna con l'inchiostro rosso, mentre il resto dell'edificio è in inchiostro nero (Fig. 137). Tali modifiche non trovano, però, un'immediata corrispondenza sulla pianta del piano superiore (AST, Messina 2), anche se è possibile individuare alcune tracce sul foglio le quali potrebbero indicare la presenza in origine di una striscia di carta incollata a margine della porzione centrale della facciata, a proporre delle varianti[23] (Fig. 139).

Sullo stesso disegno viene lasciata a matita l'ipotesi di avanzare di qualche metro il corpo centrale della facciata meridionale, retaggio di uno

---

[21] Cfr. *ivi*, pp. 173-174.

[22] 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.

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

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

studio probabilmente 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 centrale:[24] questo schema di ascesa avrebbe corretto la simmetria della composizione nel punto di approdo sull'asse mediano, enfatizzando la monumentalità dell'accesso (Figg. 137, 139). Nella soluzione preferita, invece, Juvarra affianca due rampanti a forbice, pausati da un ripiano intermedio, secondo una sequenza che ricorda la salita dello scalone di Palazzo Madama, con la differenza, però, che a Messina le scale sono incastrate nel corpo della manica, entro muri d'ambito, raccogliendo la luce che proviene dalla corte interna del palazzo. Per alleggerirne l'apparenza, Juvarra lavora sulla modellazione delle pareti, scava nicchie che dilatano la spazialità interna e buca l'involucro della tromba in corrispondenza degli interassi delle finestre di facciata, al livello del piano nobile, così da portare luce sulla rampa centrale incassata, avendo cura di sistemare delle balaustre a proteggere gli affacci sulle aperture laterali[25] (Fig. 137). Compie cioè un attento lavoro sugli sfondati, analogo a quanto si apprezza nei disegni per il primo progetto dello scalone di Palazzo Madama.

Nell'ambiente romano in cui Juvarra si forma, la disposizione di scale a rampa doppia rettilinea attestate sui lati aperti di un atrio d'ingresso,

[24] Per la classificazione degli impianti tipologici delle scale il testo a cui si fa riferimento nel presente studio è 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, Picard, 1985, pp. 207-216.

[25] Occorre segnalare alcune incongruenze che si evidenziano analizzando l'articolazione delle scale principali nella manica meridionale, 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 com'è disegnato, sembrerebbe essere sullo stesso livello del salone con cui comunica in asse, ma anche al medesimo livello del corridoio in facciata che mette in comunicazione lo stesso salone con la cappella, senza che vi 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 verso il giardino, lasciano presumere che i due disegni restituiscano varianti di un medesimo progetto, le quali interessano in primo luogo la conformazione delle scale, e di cui si trova riscontro nell'inventario del Sottis (1764), che menziona «sei disegni concernenti la Pianta ed Alzata del Palazzo di Messina co' suoi progetti e Scale fatte da D. Filippo Juvarra». 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 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 e B. Blasco Esquivias, Milano, Fabbri Editori, 1995, pp. 437-442.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

non pare essere una soluzione molto diffusa, tanto più giudicare dagli esiti delle prove di concorso all'Accademia di San Luca tra fine Seicento e inizio Settecento. Nelle esercitazioni accademiche si sperimentano con maggiore impegno altre soluzioni tipologiche, come accoppiare, ad esempio, scale a pozzo con rampe che si incrociano; scale che trovano posto più facilmente nelle maniche porticate dei cortili interni, come insegna la tradizione, anziché in facciata dove il loro ingombro pone difficoltà maggiori sul piano della distribuzione. Quando vi si ricorre, come nel progetto per un grande palazzo di Filippo Barigioni, vincitore al Concorso del 1692,[26] si tratta di ordinarie scale ad anima, composte 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, tant'è vero che nel palazzo piuttosto tradizionale disegnato da Barigioni (Fig. 142) la dislocazione dei rampanti tra la manica di facciata e i portici dei cortili interni costringe 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.

Per individuare i confronti più pertinenti nel contesto della cultura architettonica di quegli anni occorre ragionare non soltanto sulla tipologia dell'impianto, ma proprio sulla definizione spaziale dell'involucro che contiene la scala.[27]

---

[26] Roma, Archivio storico dell'Accademia di San Luca (d'ora in poi ASASLR), 41-44. Già erroneamente riferito al concorso del 1681, il progetto, composto di più tavole in pianta e alzato, è schedato in 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 (Pennsylvania State University, Museum of Art, 6-23 dicembre 1981; Cooper Hewitt Museum, 16 febbraio-9 maggio 1982), a cura di S. Scott Munshower, University Park, The Pennsylvania State University, 1981, p. 168; G.R. Smith, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque*, New York, The Architectural History Foundation, 1993, pp. 235-237, nn. 21-24. Per un commento critico vedi *ivi*, pp. 133-140.

[27] Sulla facciata-scalone di Palazzo Madama sono state scritte pagine importanti che hanno saputo apprezzarne e indagarne 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 spazi. Si vedano ad esempio i contributi di L. Mallé, *Palazzo Madama in Torino. I. Storia bimillenaria di un edificio*, Torino, Tipografia torinese editrice, 1970, pp. 205-301; Gritella 1992, I, pp. 428-451; Dardanello 1999; Dardanello 2001, pp. 153-157; Dardanello 2006b, pp. 258-261, 268-280; e per ultimo P. Cornaglia, *Tra Europa e Regno di Sardegna: Filippo Juvarra e il progetto per il Palazzo Reale di Madrid*,

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Riscontri migliori si individuano 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 da un architetto di formazione bolognese, Domenico Egidio Rossi, nel 1690-1691, ma realizzata dal suo successore, un altro italiano, già accademico di San Luca, Domenico Martinelli; il castello del margravio di Baden-Baden a Rastatt (1700-1708) nel sud della Germania, su progetto nuovamente di Rossi completato da Michael Ludwig Rohrer; 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 modifiche [28] (Figg. 145-148). Anche se ascendenze e relazioni andrebbero meglio indagate attraverso la circolarità di carriere professionali affatto estranee allo stesso contesto romano vissuto da Juvarra, il confronto si rivela interessante perché il medesimo tipo di scalone, inserito in una precisa sequenza cerimoniale, è oggetto di sperimentazioni condotte in parallelo, negli stessi anni, per committenze ugualmente ambiziose, com'erano le corti di Torino e dell'Europa centrale.[29]

«Rivista storica italiana», CXXVII, 1, 2015, pp. 131-135. Ma se le specificità della creazione juvarriana sono state lette a confronto con fonti prestigiose, misurandone in particolare il grado di influenza sulla composizione della facciata, da Bernini a Versailles, pari attenzione non è stata rivolta ai possibili riferimenti dello scalone, la cui configurazione influisce pur sempre sull'elevazione della facciata stessa. In tal senso fa eccezione lo studio di W.F. Cousins, *Filippo Juvarra and the Baroque staircase*, 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*, a cura di H.A. Millon e S. Scott Munshower, 2 voll., University Park, The Pennsylvania State University, 1992, II, in particolare pp. 629-630. Molti degli spunti contenuti nel suo saggio vengono sviluppati nella presente trattazione.

[28] L'accostamento con lo scalone del castello di Klessheim è stato proposto per la prima volta da R. Pommer, *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri, Vittone*, ed. a cura di G. Dardanello, Torino, Umberto Allemandi & C., 2003 (ed. or. London-New York, New York University Press, 1967) p. 33, nota 6. Cfr. inoltre Cousins 1992, pp. 630-631. Su Klessheim vedi H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, ed. a cura di G. Curcio, Milano, Electa, 1996 (ed. or. Wien, Verlag Herold, 1956), pp. 217-223. Sul *Gartenpalais* di Vienna e il castello di Rastatt si veda la monografia di G. Passavant, *Studien über Domenico Egidio Rossi und seine baukünstlerische Tätigkeit innerhalb des süddeutschen und österreichischen Barock*, Karlsruhe, Braun, 1967; e H. Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitetktur*, Wien, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991, pp. 42-47 e 248-257.

[29] Vedi J. Pinto, *Architettura da esportare*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, 2 voll., Milano, Electa, 2000, II, pp. 110-133. Per orientarsi sui cantieri di area tedesca in questi anni di fervore costruttivo si rimanda in particolare ai saggi di 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, Campisano Editore, 2010, pp. 39-49; e di H. Karner, *Architettura alla corte imperiale di Vienna attorno al 1700*, *ivi*, pp. 51-60.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

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 finestroni aperti sul prospetto principale, come si osserva nel *Gartenpalais* e a Rastatt, ad esempio: 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'imposta 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. Nel palazzo del principe di Liechtenstein si osserva una soluzione non lontana da quanto Juvarra avrebbe studiato per Rivoli: la gabbia dello scalone proiettata fuori dall'edificio a formare un avancorpo libero di ricevere luce diretta non solo dai finestroni 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 con pochi gradini d'invito, ma ne è discostata da una breve campata (Fig. 147). 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 (Fig. 145). Le volte a padiglione che coprono i vani di entrambe le scale sono squarciate nel mezzo da un ampio oculo che comunica con il piano superiore creando una sorta di lanternino, secondo un'idea che incontra una ricca fenomenologia coeva nelle scale d'onore emiliane, senza dover risalire al precedente illustre della volta doppia traforata di François Mansart a Blois.[30] 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 sui fogli dell'Archi-

[30] Vedi A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza dal Barocco al Neoclassico*, Torino, Istituto bancario San Paolo, 1979; Ead., *L'influenza della «veduta per angolo» sull'architettura barocca emiliana*, in *La scenografia barocca*, a cura di A. Schnapper, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 129-139.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

ginnasio, per adattare lo sviluppo della scala entro uno spazio relativamente angusto, nel progetto definitivo di Palazzo Madama lasciano il campo a una solenne grandiosità ottenuta unificando il livello superiore dello scalone in un solo spazio che dal suolo alla volta s'innalza per quasi venticinque metri, estendendosi per oltre quarantasei 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. 149). 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 retrostante.[31] Per cogliere 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, dove la decorazione suggella il virtuosismo strutturale, risolvendone con un colpo di genio i passaggi complicati[32] (Fig. 150).

Lo scalone del castello di Rivoli

La progettazione dello scalone di Rivoli inserita nel disegno complessivo del nuovo palazzo reale di Vittorio Amedeo II, avviene quasi in contemporanea rispetto alle vicende dello scalone di Palazzo Madama: nel febbraio del 1718, quando in Piazza Castello si cominciano a gettare le fondamenta della nuova fabbrica, a Rivoli si è da poco approvato il preventivo di spesa per le «muraglie e volte da construersi per formare li due atrij con scalone, e Salone», secondo il nuovo disegno disposto da Filippo Juvarra.[33]

---

[31] Lo fa notare già Dardanello 2001, p. 155, nota 108.

[32] Cfr. Dardanello 2006c, p. 277.

[33] Cfr. AST, 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 G. Gritella, *Rivoli. Genesi di una residenza sabauda*, Modena, Panini, 1986, p. 168 (doc. n. VIII-6). Per una disanima critica e una ricostruzione storica del progetto di Juvarra per Rivoli, oltre all'insostituibile monografia di Gritella (in particolare, le pp. 91-173) e a Gritella 1992, I, pp. 390-427, ora vedi anche 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*, cura di P. Cornaglia, A. Merlotti e C. Roggero, Roma, Campisano Editore, 2014, pp. 57-67; e Cornaglia 2015, pp. 136-142.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Anche qui l'architetto è di fronte a una fabbrica progettata da altri, incompiuta, e che gli si richiede di completare, per trasformarla nella residenza di un re, e non più di un duca, come l'avevano immaginata i precedenti progetti di Robert de Cotte e Michelangelo Garove.[34] Il confronto con il disegno dell'album Jadot ora ricondotto alla fase progettuale di Garove[35] restituisce la misura dell'intervento di Juvarra, incardinato sulla riplasmazione completa del fulcro distributivo del palazzo: il corpo centrale del castello[36] (Figg. 157-158). Non è un caso che la parte più curata del modello ligneo fatto eseguire dall'architetto 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, con parti a incastro scomponibili per osservarne nel dettaglio proporzioni e caratteristiche tipologiche e strutturali; il tutto integrato da schizzi a penna e a matita, certamente della mano di Juvarra, a descrivere direttamente sulle superfici lignee le partiture architettoniche e ornamentali delle pareti interne dello scalone e dell'atrio[37] (Fig. 154). Nel progetto juvarriano l'atrio sotterraneo e l'atrio terreno previsti da Garove si fondono in un unico invaso a doppia altezza, su colonne, mentre la funzione cerimoniale dell'ampio salone al secondo piano permane, esaltata sotto una nuova veste; così pure l'avancorpo delle scale, posto a ridosso castello sul lato nord, assume struttura e proporzioni architettonicamente più rilevanti in grado da fungere con la sua massa e decora-

---

[34] Le vicende progettuali di Rivoli prima dell'intervento di Juvarra sono state ricostruite da Gritella 1986, pp. 77-90; e 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, Rizzoli, 1999, schede 156-158, pp. 475-476. Vedi inoltre Caterino 2016, pp. 21-27. L'idea che proprio Rivoli possa aver rappresentato l'occasione propizia per sperimentare il prototipo di palazzo reale per Vittorio Amedeo II è stata recentemente sviluppata da G. Dardanello, *Per il prototipo del 'palazzo reale'. Le scelte di Juvarra alla prova nel castello di Rivoli*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Torino, Editris Duemila, 2016, pp. 53-87.

[35] Parigi, INHA, Bibliothèque, Ms 692: *Recueil de dessins d'architecture de Jean-Nicolas Jadot*, c. 42*r*. Per la sua identificazione cfr. 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, Campisano Editore, 2010, pp. 20-22; e Caterino 2016, pp. 23-26.

[36] Cfr. AST, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi Reali e altre fabbriche regie, Rivoli, n. 3. Vedi C. Passanti, *I trionfi del Barocco* 1999, scheda 154, pp. 477-478.

[37] Il modello è oggi conservato presso il museo di Palazzo Madama a Torino (inv. 1488/L). Vedi Gritella 1986, pp. 91-115; e H.A. Millon, in *I trionfi del Barocco* 1999, scheda 152, p. 474, con bibliografia precedente.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

zione da facciata principale. Lo scalone predisposto da Garove corrisponde a un tipo piuttosto comune tra Sei e Settecento, composto da due salienti divergenti, simmetrici, due paralleli susseguenti intermedi e due terminali convergenti riuniti sullo stesso pianerottolo di sbarco. Juvarra ne scinde i rami portandoli alle opposte estremità del corpo di facciata, allo scopo di aprire nel mezzo un atrio d'ingresso sufficientemente ampio per il transito delle carrozze e in comunicazione diretta, allo stesso livello, con il successivo «grand'atrio» (così come viene identificato nei resoconti di cantiere) prolungato sul fronte sud-orientale del castello da un portico ai piedi delle scalinate del terrazzo. Anche senza stravolgere le coordinate del palazzo progettato da Garove, il salto di qualità sotto il punto di vista architettonico e compositivo è indiscutibile.

Ma la trasformazione del nucleo centrale del castello è più di una questione formale: essa interviene a ridefinire la funzionalità stessa del dispositivo cerimoniale a partire dagli ambienti dell'atrio e dello scalone. Scoperchiata la facciata del modello ligneo verso nord-est, è possibile osservare lo sviluppo completo dei due scaloni simmetrici concepiti da Juvarra: questi montano su due livelli per servire gli appartamenti di rappresentanza del re e della regina, che, secondo una gerarchia distributiva ereditata dal castello seicentesco attraverso il cantiere di Garove, avrebbero dovuto trovare sistemazione al secondo piano – perlomeno nei piani originari.[38] Articolate in due salienti paralleli con uno più breve di raccordo fra due pianerottoli intermedi, le scale si dispiegano all'interno di vani laterali che insieme al vestibolo d'ingresso e ai due piani soprastanti formano il fronte principale del castello. Il primo giro di rampe si ricongiunge a un livello ammezzato che corrisponde al primo piano nobile del palazzo, mentre il secondo giro termina l'ascesa sul pianerottolo del vestibolo che introduce nel grande salone al secondo piano (Figg. 154-155).

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, si coglie più nel merito se si pone il progetto di Rivoli a confronto con un identico impianto di atrio a doppio scalone, come quello delineato dall'architetto tedesco Paul Decker (1677-1713)

[38] Il progressivo abbandono delle opere necessarie a innalzare gli scaloni, i due atri passanti e il salone, definitivamente rimandate nel 1730 con l'abdicazione di Vittorio Amedeo II, determinò già all'inizio degli anni Venti una conseguente riorganizzazione interna nella distribuzione degli appartamenti rispetto al disegno originario complessivo, con l'eleggere, di fatto, il cosiddetto «piano di terra», cioè il primo piano, al livello delle terrazze, a vero piano nobile, e con il conseguente adattamento del cerimoniale all'assenza di adeguati spazi di rappresentanza, quali, prima di tutto, uno scalone e un salone d'onore. Cfr. Caterino 2016, pp. 35-36. Sull'allestimento degli appartamenti di Rivoli vedi inoltre Dardanello 2016.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

per il palazzo di un eminente ministro, incluso nel suo manuale sull'arte del costruire del 1715[39] (Fig. 156). 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, poi sostituite nella realizzazione da un più solido abbinamento pilastro-colonna. Lo stesso si osserva nel lavoro in alleggerimento della tromba delle rampe, strutturata a pozzo. L'avanzamento del corpo dello scalone rispetto alle maniche del castello permette a Juvarra l'apertura di ampie finestrature 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, ultimata 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 di aria e luce e incrociare le visuali durante l'ascesa.[40]

La ricerca di permeabilità spaziale, affinata nel progettare in contemporanea lo scalone di Palazzo Madama, 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 (MCT II, 68r/136 e 68r/137).[41] 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 (Figg. 152-153). 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, inondati dalla luce.[42] L'idea stimola l'invenzione del pittore, il piemontese Massimo Teodoro Michela, nella visione di un'architettura ariosa e monumentale,

---

[39] P. Decker, *Ausführliche Anleitung zur Civilbau-Kunst*, 3 voll., Nürnberg, J.C. Weigel, 1715, III, tav. H.

[40] Cfr. Gritella 1986, pp. 104-111. Sullo scalone di Rivoli si attende la pubblicazione dell'intervento di Paolo Cornaglia al convegno recentemente organizzato a Parigi: *L'Escalier en Europe (1450-1800). Formes, fonctions, décors*, INHA, 9-11 giugno 2016.

[41] Sulla serie delle vedute vedi Gritella 1986, pp. 171-172 (doc. nn. VIII-15 e VIII-16); e C. Passanti e D.R. Marshall, in *I trionfi del Barocco* 1999, schede 155 e 168, pp. 478-479.

[42] Vedi la lettura che dà di questa serie di schizzi C. Passanti, *Veduta, capriccio e progettazione in alcuni disegni di Juvarra*, in *An Architectural Progress* 1992, II, pp. 610-623.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

sorretta da un'impalcatura di archi e colonne sovrapposti che s'innalza per tre piani definendo lo spazio dell'atrio come l'interno di un cortile circondato da logge balconate da cui affacciarsi.[43] 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.

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 diciotto 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 invaso più contenuto e ribassato. Gli schizzi tracciati a penna sulle superfici lignee del modello suggeriscono che Juvarra volesse assecondare la dilatazione spaziale dell'ultimo livello dello scalone incassando illusoriamente le finestre interne entro sfondati prospettici, da realizzarsi a quadratura dipinta oppure in stucco, come a Palazzo Madama. La stessa mano aggiunge poi dettagli d'ornato, statue, telamoni e frontoni, descrivendo il partito architettonico delle pareti, con colonne appaiate contro il muro in scarico delle volte.[44]

Lo scalone dei Reali nel nuovo palazzo di Madrid

Chiamato alla corte di Filippo V di Borbone per ricostruire il palazzo reale di Madrid, bruciato in un terribile rogo alla vigilia di Natale del 1734, Juvarra concepisce un progetto di portata grandiosa, in cui si compie la massima sintesi della riflessione tardobarocca sul tema della residenza reale.[45] Destinato ad accogliere non soltanto gli appartamenti della famiglia

[43] La tela, ora a Racconigi, è riprodotta in Gritella 1986, p. 108, fig. 82.

[44] Per apprezzarne il dettaglio vedi le riproduzioni a corredo del testo di A. Bruno, *Il modello di Juvarra per il Castello di Rivoli*, in *Studi juvarriani* 1985, figg. 5-7.

[45] Sul progetto di Juvarra per il nuovo palazzo reale di Madrid esiste un'ampia letteratura,

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

regnante e gli spazi di rappresentanza della corte, con relativi servizi, ma anche l'interezza delle funzioni amministrative della monarchia spagnola, con le sue divisioni, consigli e segreterie di stato, il palazzo disegnato da Juvarra si configura come un'efficiente macchina organizzativa, distribuita intorno a quattro ampie corti. L'ingresso principale dell'intero complesso è collocato sull'asse mediano del fronte meridionale, sotto un portico sorretto da una fitta sequenza di pilastri, che introduce nella grande piazza centrale, perno all'intera composizione. La dislocazione delle scale principali dentro la corte, in maniche laterali, anziché in facciata, separate in questo modo dall'atrio d'ingresso, è una scelta congeniale all'articolata distribuzione degli appartamenti della famiglia reale su due blocchi contrapposti, a levante e a ponente, attorno alle corti collaterali, che richiedono ingressi distinti.[46] 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,[47] con una rampa centrale e due parallele, occupa invece 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 (Fig. 159).

In questa intelligente gerarchia di proposte, il Messinese si rivela particolarmente attento alle esigenze di rappresentanza della corte spagnola riservando alla coppia regnante la sua più originale e spettacolare interpre-

---

arricchita ultimamente da nuove evidenze documentarie e letture critiche. Si segnalano qui in particolare: F.J. de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1975, pp. 36-39; *Filippo Juvarra a Madrid*, a cura di C. Greppi, Madrid, Istituto italiano di cultura, 1978; Gritella 1992, II, pp. 439-463; J. Garms, *Il progetto di Juvarra per il Palazzo Reale di Madrid*, in *Filippo Juvarra architetto* 1995, pp. 153-163; J.J. Alonso Martín – M. Mairal Domínguez, *Planos inéditos del proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio nuevo de Madrid*, «Reales Sitios», XLI, 161, 2004, pp. 2-23; J.L. Sancho Gaspar, *El proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto in Europa*, a cura di E. Kieven e C. Ruggero, Roma, Campisano Editore, 2014, pp. 273-288; Cornaglia 2015, pp. 145-153; e Caterino 2016, pp. 76-94.

46 Cousins 1992 (p. 630) e Garms 1995 (p. 159) fanno notare che anche a Versailles lo scalone cerimoniale è posizionato lateralmente, in un'ala della corte d'onore.

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

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

tazione di scalone d'onore.[48] Juvarra torna a insistere sul tipo della scala doppia a sviluppo simmetrico, ma secondo una nuova e più complessa articolazione che prevede l'innesto della fuga di rampe al centro di un gigantesco involucro ricavato tra le due corti del palazzo. L'architetto progetta, infatti, un'aula immensa, lunga undici assi, che s'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 su opposte direttrici un primo ripiano sopraelevato, verso cui confluiscono due rami trasversali che danno accesso dai cortili. Dal ripiano prende le mosse un unico tratto di scala che termina a 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.[49] L'intera struttura è supportata da un sistema di robusti pilastri isolati su cui s'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. L'inclinazione delle coperture delle trombe è pensata per non togliere luce ai finestroni dell'aula adiacente (Fig. 160). 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 lunghissima scala rettilinea, sospesa a mezzaria nel mezzo di uno spazio dilatato e luminosissimo (Fig. 165).

Per queste peculiarità lo scalone disegnato da Juvarra soddisfa almeno due principi generali indicati da Ferdinando Fuga, Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli nel pronunciarsi tempo dopo sulle molte perplessità sorte a corte in seguito al ridimensionamento del progetto, affidato, alla morte del maestro nel 1736, all'allievo torinese Giovanni Battista Sacchetti.[50] Nel

[48] Il progetto dello scalone è stato oggetto di analisi in particolare da parte di Cousins 1992, pp. 630-631; e Gritella 1992, II, pp. 453-456.

[49] 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.

[50] Il cosiddetto «dictamen» (Madrid, Archivo General de Palacio, Obras de Palacio, leg. 282), spedito in Spagna dal cardinale Acquaviva il 5 luglio 1742, analizza per punti l'intero progetto predisposto da Sacchetti, soffermandosi sugli aspetti più problematici, tra cui «l'idea della

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

sostenere che le scale principali di un palazzo debbano essere esposte «alla veduta nel primo ingresso più che sia possibile», tanto più se si tratta della residenza di un re, i tre accademici non fanno altro che riaffermare uno dei capisaldi della teoria architettonica sulle scale, quale si legge per la prima volta in Palladio: e cioè che la scala «quanto meno è nascosta à quelli ch'entrano nella casa, tanto più è da esser lodata».[51] La seconda fa leva su criteri di comodità e insieme di rappresentanza per esprimere un orientamento di gusto nel giudicare preferibili «pochi giri, per servir ad un maestoso decoro et alla facilità del salire».[52]

Nella sua autorevolezza di documento ufficiale, il parere espresso dai tre architetti restituisce gli orientamenti della cultura accademica romana maturati nei primi decenni del Settecento. Si ritiene che la disposizione ideale di una scala sia 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».[53] 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 nell'anno di ingresso di Juvarra all'Accademia di San Luca, al Concorso Clementino del 1708 che ha per tema un palazzo ad uso di accademia del disegno: nel progetto del vincitore, Pierre de Villeneuve, ci si spinge a immaginare 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 principale.[54] La critica ha

---

scala», a impianto doppio, innestata ai lati del portico terreno, che si intendeva modificare. Si fa qui riferimento alla trascrizione integrale del documento riportata in J.L. Sancho Gaspar, *Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli: el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales*, «Storia dell'Arte», 72, 1991, pp. 245-248. Sugli sviluppi del progetto di Sacchetti e sull'intera vicenda legata alla progettazione dello scalone del palazzo reale di Madrid, conclusasi soltanto con l'intervento risolutivo di Francesco Sabatini nel 1760, si rimanda alle approfondite analisi di J.L. Sancho Gaspar, *Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid: Fuga, Salvi y Vanvitelli*, «Archivo Español de Arte», LXIV, 254, 1991, pp. 153-169; e Sancho 1991b.

51 A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, De Franceschi, 1570, p. 60.

52 Cit. in Sancho 1991b, p. 246 (lettera E).

53 *Ibid*.

54 ASASLR 189-193. Schede in *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di P. Marconi, A. Cipriani e E. Valeriani, 2 voll., Roma, De Luca, 1974, I, p. 9; e in C. Challingsworth, *Concorso clementino of* 1708, in *Architectural fantasy* 1981, pp. 64-73.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

già suggerito la possibilità che Juvarra ne sia stato ispirato, in particolare nella scelta di collocare coppie di colonne ioniche sui fianchi delle rampe (Figg. 160-162). 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.[55]

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 gradazione prospettica è l'espediente per mascherare il restringimento del vano imposto dall'irregolarità di un sito ristretto[56] (Fig. 163). Un modello che Juvarra conosce bene e su cui si esercita, ad esempio, in uno schizzo in pianta e sezione, forse risalente agli anni romani, dove studia l'innesto al centro di un edificio di una scala rettilinea fra pareti ornate di colonne libere, per collegare direttamente l'atrio d'ingresso con un salone affacciato sul fronte opposto (BNT, Ris. 59.4, f. 8r.5; Fig. 164).

Il riferimento a Bernini per il progetto dello scalone principale di Madrid è evocato dagli stessi contemporanei: in particolare dal consigliere di fiducia della regina Elisabetta Farnese, Annibale Scotti, il quale, 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 Vaticani.[57] 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 ri-

---

[55] Cfr. Cousins 1992, pp. 630-631; e Garms 1995, p. 161.

[56] La Scala Regia vaticana è incisa e descritta da C. Fontana, *Il Tempio vaticano e sua origine con gl'Edifitii più cospicui antichi, e moderni fatti dentro, e fuori di Esso*, Roma, G.F. Buagni, 1694, pp. 235-239. Vedi inoltre T.A. Marder, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace. Architecture, Sculpture, and Ritual*, New York, Cambridge University Press, 1997, in particolare pp. 130-164; e Id., *«Della nuova Scala Regia Vaticana che conduce al Palazzo Ponteficio»*, in *Il Tempio Vaticano 1694 Carlo Fontana*, a cura di G. Curcio, Milano, Electa, 2003, pp. ccxvi-ccxxi. Tipo esemplare di «Escalier à perystile droit en perspective» per A.C. d'Aviler, *Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des Commentaires, les Figures & Descriptions de ses plus beaux Bâtiments, & de ceux de Michel-Ange […] avec une ample explication par ordre Alphabetique de tous les Termes*, 2 voll., Paris, N. Langlois, 1691, II, p. 563; mentre Vittone la include nel suo repertorio di modelli nelle *Istruzioni diverse concernenti l'officio dell'Architetto Civile, Ed inservienti d'elucidazione, ed aumento alle Istruzioni Elementari d'Architettura già al Pubblico consegnate […]*, 2 voll., Lugano, Agnelli, 1766, I, p. 153; e II, tav. XX.

[57] Cfr. Sancho 1991b, pp. 215-216.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

piano 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.[58]

La spettacolarità di un simile scalone 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 attorniati da una folta processione di dame, maggiordomi e gentiluomini di corte.[59] Analogamente, lo sdoppiamento in rampanti simmetrici è una scelta funzionale che conferma la lettura distributiva di un 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, ampio, ripiano davanti a un salone condiviso da entrambi gli appartamenti, ma approdano in due opposti vestiboli.[60] Di qui si accede, nell'una e nell'altra direzione, 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 guardie.[61] 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, destinata al pubblico ricevimento di ministri stranieri, sul modello francese.[62]

---

[58] Cfr. Gritella 1992, II, p. 456.

[59] J. Rousset de Missy, *Le Cérémonial diplomatique des Cours de l'Europe*, 2 voll., Amsterdam, Janssons, 1739, II, pp. 301-303.

[60] Non ne tiene sufficientemente conto J.M. Barbeito Díaz, *Juvarra y el proyecto del Palacio Real de Madrid*, «Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 89, 1999, p. 17, nel giudicare 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.

[61] Cfr. i disegni in sezione conservati a Madrid, Archivo General de Palacio, Planos 6.502-6.503; e le loro copie alla Biblioteca Nacional de España (d'ora in poi BNE), Dib.14/53/2-3.

[62] Cfr. le letture di Sancho 2014, pp. 276-277, 284-285; e Caterino 2016, pp. 85-87.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Scale e cerimoniale

Lo studio dei rapporti tra etichetta di corte e architettura di palazzo interessa la storiografia già da qualche decennio.[63] Quali che fossero le regole in uso a Torino o in qualsiasi altra capitale del tempo, il cerimoniale d'udienza, che più interessa l'asse distributivo principale di un palazzo nobiliare o di una dimora reale, denota una dimensione spaziale ben definita, imperniata su una precisa sequenza di ambienti eletti a scenari fissi dello scambio 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, il salone e la successiva infilata di camere 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 visite.[64]

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.[65] Atrio e scalone rappresentano un segmento fondamentale di questo percorso. L'ingresso a palazzo avveniva formalmente in

---

[63] Si segnalano come bibliografia essenziale: H. Murray Baillie, *Etiquette and Planning of the State Apartments in Baroque Palaces*, «Archaelogia», 101, 1967, pp. 169-199; B. Jestaz, *Etiquette et distribution intérieure dans les maisons royales de la Renaissance*, «Bulletin Monumental», 146, 2, 1988, pp. 107-120; N. Elias, *La società di corte*, Bologna, il Mulino, 1980 (ed. or. Berlin, H. Luchterhand, 1969), in particolare il capitolo I; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*, New York, The Architectural History Foundation, 1990; S.J. Klingensmith, *The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1993; *Architecture et vie sociale à la Renaissance. 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, Picard, 1994; e A. Jarrard, *The Escalation of Ceremony and Ducal Staircases in Italy, 1560-1680*, «Annali di architettura», VIII, 1996 (1997), pp. 159-178. Per il contesto sabaudo vedi in particolare 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.

[64] 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 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. Gioanni, et che fa faciata alla Piazza di S. Gioanni qual subito dismontato d'incarossa si è portato dal Re indi dalla Regina». Il passo è citato nella trascrizione di Rebaudengo 1969, p. 320.

[65] Vedi in tal senso le ricerche di Waddy 1990.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

carrozza, ogni volta, o per lo meno nelle occasioni ufficiali. A Torino, ad esempio, per la pubblica udienza l'ambasciatore era prelevato dalle carrozze regie direttamente a casa, mentre in tutte le altre circostanze utilizzava i propri mezzi. 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 già presenti dalla 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 residenza.[66] Talvolta le formalità imposte dal cerimoniale determinavano situazioni al limite del paradosso, come in occasione della visita dell'ambasciatore di Spagna ai principi di Carignano nel 1717: racconta Soleri che l'ambasciatore, nello stesso giorno, «finita l'udienza datali da d.° Principe», per recarsi dalla sua consorte dovette prima uscire da palazzo, rimontare in carrozza, fare «il giro tutto attorno il palazzo di d.° Principe» con il suo seguito, 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 parata.[67]

Tra le diverse fonti che testimoniano negli anni di Juvarra la centralità dello scalone in relazione allo svolgimento delle pratiche cerimoniali, vale la pena menzionare una lettera indirizzata nel maggio 1714 dal barone di Breteuil, introduttore degli ambasciatori stranieri presso il re di Francia, al marchese di Prie, allora delegato a Torino. Vi è chiarito in quale preciso punto della scala gli ambasciatori debbano ricevere i ministri di stato che si recano per 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 egallez 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 quartes du degré, c'est-à-dire la premiere rampe toute entiere 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 premiere rampe toute entiere, 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».[68] Il senso

---

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

67 Rebaudengo 1969, p. 347.

68 AAEP, *Correspondance politique*, *Sardaigne*, vol. 121 (1714 suppl.): lettera del 19 maggio 1714, c. 77. L'episodio menzionato si riferisce alla cerimonia di pubblica entrata dell'ambasciatore inglese, il conte di Jersey, nel gennaio del 1699.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

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, fino ai piedi della scala 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'inviato 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».[69]

Le esigenze di rappresentanza della società di corte, tradotte nell'etichetta del cerimoniale di udienza, hanno senza dubbio giocato un ruolo determinante nel radicarsi sul lungo termine di pratiche poi diventate massime generali per la configurazione delle scale principali. La stessa articolazione della scala rispetto all'atrio, molto più di una semplice contiguità fisica, assume una tale rilevanza in rapporto allo svolgimento del rituale, in scena alla discesa di carrozza nell'atrio ai piedi dello scalone, che il consumo di queste pratiche deve aver in qualche modo contato nell'affermarsi in seno all'architettura palaziale barocca del modello organico di scala e atrio aperti a reciproche connessioni spaziali, quale è portato ai massimi livelli nella unitaria fusione di Palazzo Madama.

Nella sua *Explication des termes d'architecture* (1691) Augustin-Charles d'Aviler fornisce una prima chiara definizione tipologica che distingue lo scalone principale dalle scale ordinarie di un palazzo in ordine di importanza, a partire essenzialmente dalla funzione e dal piano di sbarco: «Escalier principal ou Grand Escalier, celui qui est plus spatieux, & qui ne sert qu'à monter aux plus beaux Apartemens d'une Maison. Cet Escalier ne passe pas ordinairement le premiere Étage».[70] Di regola, dunque, uno scalone d'onore non supera mai il primo piano, quando questo coincide con il piano nobile, là dove si trovano gli appartamenti di rappresentanza che la stessa scala serve a introdurre. Le sole scale di servizio attraversano tutti i piani.

[69] *Ivi*, cc. 77*v*-78*r*.

[70] D'Aviler 1691, II, p. 560.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Accanto alle regole fondamentali della buona progettazione delle scale di cui parlano tutti i migliori trattati di architettura, come l'altezza e il numero di gradini, le proporzioni rispetto al vano, l'illuminazione, e così via, è possibile isolarne altre che denotano una più esplicita attinenza con le richieste concrete del rituale di ricevimento; buone norme di cui architetti accorti e sperimentati come Juvarra sanno quando e in che modo servirsi. Già Palladio, ad esempio, indica la misura di 4 piedi come larghezza minima per la comodità di una scala, poiché in uno spazio inferiore due persone non potrebbero salire o scendere senza imbrogliarsi l'uno con l'altro;[71] ma è interessante notare come tale principio, ripetuto poi in tutti i manuali, a inizio Settecento venga assimilato e restituito nella riedizione dello stesso dizionario di d'Aviler (1710) in accostamento alla definizione di scala principale.[72] Questa considerazione di natura pratica non può che richiamarci alle prescrizioni dell'etichetta sugli onori da riservare all'ospite nell'esser ricevuto e accompagnato fianco a fianco sulla scala dal suo introduttore, alla presenza di un numero di persone che cresce a seconda del grado di ufficialità della visita e del rango dei personaggi coinvolti. Così se si tratta del maestro di cerimonie che va a casa dell'ambasciatore per rendergli omaggio sono i famigliari di quest'ultimo a venirgli incontro nell'atrio per condurlo sulla scala, mentre quando è l'ambasciatore a portarsi a palazzo per la sua prima udienza pubblica, le rampe si popolano di picchetti di guardie schierate sull'attenti lungo i bordi della scala, mentre un corteo di gentiluomini di corte precede e segue l'ospite.[73]

Interessanti notazioni sulla comodità del salire e scendere le scale emergono negli interventi di Fuga, Salvi e Vanvitelli sui diversi progetti disposti tra il 1742 e il 1746 da Sacchetti e Bonavia per lo scalone del palazzo reale di Madrid. I tre accademici contestano la scelta di spezzettare l'estensione della scala in piccoli ripiani, manifestando al contrario una chiara predilezione, come visto, per rampe distese con «pochi giri, per servir ad un maestoso decoro et alla facilità del salire»:[74] meglio limitarsi ai soli pianerottoli necessari alle «voltate de' medesimi branchi, si perché non sono le portate di tale longhezza, che abbiano bisogno di riposo così frequente

---

71 Palladio 1570, p. 56.

72 «La moindre largeur qu'on puisse donner à un Escalier principal, est de 4. pieds, deux personnes ne pouvant pas monter ou descendre dans un moindre espace sans se nuire l'un à l'autre»: A.C. d'Aviler, *Explication des termes d'architecture […] Nouvelle Edition revûë & beaucoup augmentée. Suite du Cours d'Architecture*, Paris, J. Mariette, 1710, p. 574.

73 Si tratta di pratiche pressoché universali, adottate in tutte le principali corti europee e descritte ad esempio nella raccolta di Rousset de Missy 1739.

74 Cit. in Sancho 1991b, p. 246 (lettera E).

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

come ancora perché la molteplicità de' medesimi piccoli ripiani non conferisce nulla al commodo di salire, e scendere, anzi più tosto interrompe, e riduce ad irregolarità que' moti del corpo e delle gambe, che sogliono farsi nello stesso salire, e scendere».[75] Senza contare che sarebbe stato piuttosto complicato stabilire su quale pianerottolo il cerimoniere di corte avrebbe dovuto attendere il suo ospite.

Nelle questioni di forma una certa rilevanza assumono i cosiddetti "gradini di invito", che sono i primi gradini di una scala, quelli che servono a introdurla e a segnalarne la presenza, sporgendo nell'atrio d'ingresso, previsti espressamente per comodità di chi sale e scende di carrozza: «qualche gradino d'introduzione pare conveniente non ad altro fine, che per lasciare dopo di se un ripiano, nel quale bisognando possa fermarsi comodamente chi deve montare in carrozza, senza essere obbligato a far ciò o sulla pendenza della scala, o nell'androne di pubblico passo».[76] Vediamo ad esempio nel progetto originario di Juvarra per Rivoli che l'accesso alla prima rampa delle scale è agevolato da un largo ripiano su quattro gradini a occupare le tre campate laterali dell'atrio, lungo il passaggio carraio centrale (Fig. 155). Quattro gradini sono ritenuti sufficienti, poiché «un maggior numero – spiegano i tre accademici nell'illustrare la loro proposta – formerebbe più tosto un branco, che invito».[77] Juvarra rispetta la buona norma anche nel progetto per lo scalone di Messina (Fig. 137), introdotto da altrettanti scalini, ma qui verosimilmente nell'intento di orientare il visitatore, indicandogli dove cominciano le scale, nascoste nella profondità dell'androne dietro otto massicci pilastri. A Palazzo Madama, invece, le rampe si mostrano subito, con una cascata di tre gradini sagomati che si allarga nello spazio sgombero dell'atrio, illuminata dal fiotto di luce che cade dall'alto attraverso gli squarci nelle volte.

Larghezza delle scale, numero di ripiani, gradini d'invito, e altri simili accorgimenti legati al concetto di «comodo», sono stati studiati e affinati dagli architetti in rapporto all'uso cerimoniale delle scale principali, in modo tale che potessero esservi adattate le singole variabili dell'etichetta prescelta da ciascuna corte. Esiste, del resto, come ci ricorda la lettera del barone de Breteuil, un certo margine di interpretazione a garantire l'applicazione delle regole anche in contesti di adattamento. Certo, non è senza un qualche imbarazzo che nel 1714, in occasione della visita dell'ambasciatore di Francia a Messina, allorché si pose il problema di dove doves-

[75] *Ivi*, p. 250.
[76] *Ivi*, p. 249.
[77] *Ivi*, p. 250.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

se sostare «la di lui livrea, quando verrebbe a corte», stante la mancanza di spazi adeguati nel vecchio palazzo vicereale, il mastro cerimoniere di Vittorio Amedeo II non trovò migliore soluzione di sistemare il seguito dell'ambasciatore su una scala già affollata di guardie: «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 trattenea sopra la scala, stassero anch'essi sopra la med[esim]a».[78]

Se la conoscenza delle regole del cerimoniale ci aiuta a riflettere sulla funzionalità degli spazi in rapporto all'uso, non è altrettanto facile determinare quanto queste stesse regole abbiano influito nelle scelte progettuali sulle questioni di forma, le quali restano, a tutti gli effetti, una competenza propria degli architetti, affinata attraverso l'esperienza professionale e connaturata alla sensibilità personale, nel rispetto dei principi del ben costruire. Ad esempio, la duplicazione dello scalone, che già si afferma nel Seicento e che lo stesso Juvarra studia per Messina, Rivoli, Palazzo Madama, Madrid, tanto da indurci a ritenere che la concepisse come la tipologia più adatta al contesto di un palazzo reale, non trova, almeno in apparenza, una spiegazione concreta nei resoconti dei cerimonieri di corte; potrebbe associarsi all'uso di appartamenti doppi, se non fosse che le due branche di scale che si dipartono dall'atrio si riuniscono sul medesimo pianerottolo, dando l'accesso a un unico salone. Così avviene nei progetti di Messina e Rivoli, come nel precedente di Palazzo Carignano a Torino, mentre a Palazzo Madama, l'appartamento è oltretutto uno solo, quello di Madama Reale. In tale senso lo scalone doppio disegnato da Juvarra a Madrid è veramente una prova rara e magistrale di distribuzione. C'è da chiedersi se l'adozione di doppi scaloni non sia una scelta compositiva dettata essenzialmente da esigenze di simmetria e di magnificenza, vale a dire di apparenza. Questo perché il compito dell'architetto non va inteso nei limiti di fornire spazi adeguati alla messa in scena delle ritualità del cerimoniale, ma rispetto a un'ambizione più importante: rappresentare il prestigio del proprietario di casa attraverso le forme e la spazialità dell'architettura.

Questa nozione, profondamente radicata nella società di corte,[79] attribuisce allo scalone un'enfasi particolare nelle rappresentazioni del potere, dal momento che costituisce il segmento centrale nel percorso che si voleva far compiere ai delegati stranieri per avvicinarsi all'udienza del sovrano. Non a caso, Le Brun è celebrato nel 1725 per aver decorato lo scalone degli

[78] BRT, *Storia patria* 726/6, c. 185*r*.

[79] Vedi Elias 1980.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Ambasciatori a Versailles «d'une manière qui non seulement répondit à la magnificence des appartements mais encore qui imprimât à un Etranger du respect pour le Prince qu'il alloit voir sur le Thrône».[80] «La persona comune, che si affida ai sensi, non alla ragione, è incapace di comprendere 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».[81] 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. Le ricerche di Alice Jarrard sulle corti ducali italiane del Seicento hanno dimostrato come la costruzione di scaloni monumentali, smisurati in rapporto al reale peso politico dei loro committenti, parallelamente all'adozione di un complesso sistema cerimoniale, abbia rappresentato un potente strumento per propagandare le ambizioni dinastiche e accreditarsi agli occhi delle altre corti italiane ed europee – e in questo i Savoia sono stati tra i più intraprendenti.[82]

Per cogliere il grado d'influenza del cerimoniale sulla progettazione delle scale principali di palazzo conviene dunque spostare il ragionamento dai termini funzionali in senso stretto al valore dell'apparenza, così rilevante per la cultura del tempo. Alcuni passaggi salienti del già citato parere accademico sul progetto di Sacchetti per il palazzo reale di Madrid chiariscono molto bene come la nozione di maestà nella cultura di Sei e Settecento sia strettamente connessa con il concetto di "meraviglia". A differenza di quello ideato da Juvarra, il palazzo di Sacchetti, costretto a ridimensionarsi intorno a un un'unica corte, neppure delle più grandi che esistono in Roma, secondo i tre accademici difetta di molto se paragonato «alla giusta, e magnifica idea che ogni uomo si forma in mente da se medesimo al solo nome di Palazzo Reale»: «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,

[80] L.C. Le Fèvre, *Le Grand Escalier du château de Versailles dit escalier des Ambassadeurs ordonné et peint par Charles Le Brun Ecuyer premier peintre du Roy, consacré à la mémoire de Louis le Grand*, Paris, L. Surugue, s.d. [ma 1721], p. 2.

[81] Tradotto dalla citazione in inglese riportata da Klingensmith 1993, p. xvi.

[82] Jarrard 1997.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

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 publiche e grandi imprese de' Monarchi».[83]

Alla capacità inventiva dell'architetto si chiede di soddisfare queste aspettative. A Juvarra non serve impressionare il visitatore soltanto con la profusione dell'ornamento e la retorica delle immagini: 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.[84] Così, a Palazzo Madama, varcati i fornici 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, mentre una luce diffusa cala dall'alto dello scalone attraverso gli squarci aperti nelle volte attirando l'attenzione verso la fuga simmetrica delle rampe. È così che Juvarra sa creare meraviglia nello spettatore. È qui che Juvarra trova la sua strada per soddisfare l'esigenza di rappresentanza richiesta dal cerimoniale.

Una «scala a giorno tutta aperta avrà più grandiosità e più comodo»

Nel 1724, tornato a occuparsi ad anni di distanza della fabbrica incompiuta del Palazzo Pubblico di Lucca, progettata da Bartolomeo Ammannati a fine Cinquecento, Juvarra ripensa al piano predisposto nel 1706, proponendo una revisione radicale argomentata in una lunga relazione ai magistrati della città. Uno degli interventi più delicati e importanti riguarda proprio la scala esistente, che Juvarra giudica scomoda e mal illuminata, suggerendo di trasformarla in una struttura aperta a due rampe parallele con pozzo centrale.[85] 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 può avvalersi dell'esperienza acquisita su cantieri come

[83] Cit. in Sancho 1991b, pp. 247-248 (lettera P). Non si potevano trovare parole più esplicite per esprimere l'importanza della manifestazione pubblica dello splendore regio come strumento di legittimazione e consenso politico. Per l'interpretazione di questo passo si rimanda a Caterino 2016, pp. 75-78.

[84] Qualità precipue che Giuseppe Dardanello ha saputo cogliere e descrivere meglio di altri: Dardanello 2001, pp. 156-157; e Dardanello 2006c, pp. 276-280.

[85] Cfr. Lucca, Archivio di Stato (d'ora in poi ASL), Disegni Juvarra, cart. 8, n. 11: *Spaccato della nova scala principale*. Il disegno è schedato e riprodotto in Millon 1999, p. 167, fig. 7i (ASL 11, P).

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

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 Edifizi, e sempre facevano capo in parte non nobile della Fabbrica,[86] 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».[87] Il passo è una straordinaria sintesi dell'evoluzione tipologica che investe la scala dal Cinquecento al Settecento nella progressiva conquista di una autonomia spaziale e strutturale, quale oggetto privilegiato della ricerca architettonica.[88] Non per 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 1729.[89] Sebbene, come molti suoi contemporanei, Juvarra attri-

[86] Per «scala a tromba» Juvarra intende una scala interna ad anima piena, secondo un tipo costruttivo comune negli edifici rinascimentali, dove la scala è di norma situata in uno degli angoli della corte, con accesso dal primo braccio di portico. Vedi *L'escalier dans l'architecture* 1985.

[87] ASL, Consiglio Generale, Riformazioni, Deputazioni diverse, anni 1712-1744, n. 533, parte II, 1722-1733: relazione del 27 febbraio 1724. Il documento, già riportato da A.E. Brinckmann, *Theatrum novum Pedemontii. Ideen, Entwürfe und Bauten von Guarini, Juvarra, Vittone wie anderen bedeutenden Architekten des piemontesischen Hochbarocks*, Düsseldorf, L. Schwann, 1931, pp. 37-41, è trascritto in forma integrale in S. Benedetti, *Il "comodo" ed il "necessario": contributo ad uno Juvarra "ragionevole"*, in *Studi juvarriani* 1985, pp. 213-220, al cui saggio si rimanda per una lettura critica. Sugli interventi di Juvarra nel Palazzo Pubblico di Lucca vedi in particolare S. Benedetti, *Una quasi sconosciuta opera juvarriana: la costruzione settecentesca del Palazzo Pubblico di Lucca*, «Palladio», XXIII, 1-4, 1973, pp. 143-183; e Gritella 1992, II, pp. 25-49.

[88] Sul tema vedi il bel saggio di W. Oechslin, *From Stairs to Stairwell. The Rise of an Architectural Type*, «Daidalos. Berlin Architectural Journal», 9, 15, 1983, pp. 42-52.

[89] Vedi la sezione *Disegni di architettura*, a cura di A.M. Matteucci, in *L'arte del Settecento emiliano. La Pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzi del Podestà e di Re Enzo, 8 settembre-25 novembre 1979), a cura di A. Emiliani *et alii*, Bologna, Edizioni Alfa, 1979, pp. 258-287; e A.M. Matteucci, *Portici, scaloni e palazzi da monarca. L'originalità dell'architettura barocca bolognese*, in *Da Bononia a Bologna 189 a.C.-2011. Percorsi d'eccellenza nell'arte bolognese*, a cura di G. Pellinghelli del Monticello, Torino, Allemandi & C., 2012, in particolare pp. 273-275. 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: «es la ciudad que tiene mejores escaleras de toda Italia». Cfr. Sancho 1991b, p. 237, nota 41. Per un repertorio delle principali

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

buisca a Domenico Fontana la paternità del progetto, lo scalone del Palazzo Reale di Napoli era stato costruito in tempi successivi da Francesco Antonio Picchiatti: nel 1649, assecondando le richieste del conte d'Oñate, egli aveva demolito la scala a piena anima 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 Toledo.[90] 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 del cortile interno del palazzo[91] (Fig. 151). Il modello conosce, nelle sue varianti, una fortuna straordinaria per 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); il tema è replicato da Gian Giacomo Monti a Palazzo Marescotti a Bologna (ultimato nel 1687), che inaugura la grande stagione delle scale bolognesi, negli stessi anni in cui a Versailles si completa il celebre *Escalier des Ambassadeurs* (1672-1679).[92] Nella varietà d'impianti, questo tipo di scala monumentale si distingue per l'articolazione delle rampe lungo i muri perimetrali di un unico grandioso vano coperto a volta, arioso e luminoso, in modo che, percorrendola, è possibile osservarla da qualsiasi punto nella sua interezza, con un solo colpo d'occhio. Una simile permeabilità spaziale colta nella correlazione visiva tra le rampe, senza impedimenti, 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»,[93] ma soprattutto,

scale bolognesi vedi *Gli scaloni monumentali dei palazzi storici di Bologna*, a cura di G. Cuppini, C. De Lorenzi e M. Grilli, Bologna, Patron, 2008.

90 Cfr. il saggio di P.C. Verde, *«…che si facci una grada nova nel Regio Palazzo…». Lo scalone reale e altre opere commissionate dal conte d'Oñate a Francesco Antonio Picchiatti*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004*, Napoli, Electa, 2004, pp. 143-150, con aggiornamento critico e bibliografia esaustiva sull'argomento. Sulla 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.

91 Per la classificazione della tipologia cfr. d'Aviler 1691, II, p. 562 (*ad vocem* «escalier à deux rampes opposées»); e Guillaume 1985, p. 211.

92 Per una breve rassegna di questo tipo di scala si rimanda a Cousins 1992, p. 627.

93 B.A. Vittone, *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'Architettura Civi-*

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

forte dell'esperienza di Palazzo Madama, difende la sua idea originale di architettura aperta: perché una scala «a giorno tutta aperta» sempre «avrà più grandiosità e più comodo».[94]

A Madrid, la possibilità di progettare senza vincoli, senza cioè doversi confrontare con l'esigenza di completare un edificio preesistente, come gli era sempre capitato in precedenza, a Messina come a Rivoli, insieme al prestigio della commissione e a un'apparente illimitata disponibilità di risorse, consente a Juvarra di dare forma a uno scalone monumentale che più risponde al suo ideale di architettura: una complessa articolazione di scale rettilinee montanti e discendenti, racchiuse in una gabbia dalla doppia struttura, in grado di apparire alla visione frontale come un'unica fuga di rampe libere, sospese in una luminosa aula dilatata, contornata da portici e loggiati (Figg. 160, 165). Un'architettura, come visto, di forte suggestione, frutto di una raffinata modellazione spaziale, che soddisfa nella sua compostezza formale, nella sua efficiente funzionalità distributiva, nelle sue qualità misurate di «comodo» e magnificenza le linee guida del gusto maturato in seno all'Arcadia romana, e ciò senza rinunciare alle radici barocche nella ricerca di meraviglia per la rappresentazione della maestà di un monarca potente come il re di Spagna. Una scala tanto unica nel suo genere da rendere arduo qualsiasi confronto.[95] Un modello esemplare, che specialmente in Spagna viene 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 longitudinale[96] (Fig. 160). 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

le divise in libri tre' […], 2 voll., Lugano, Agnelli, 1760, I, p. 455. Cfr. anche ciò che scrive sull'argomento d'Aviler nel *Cours d'Architecture*, riassunto da Oechslin 1983, p. 47.

94 ASL, Consiglio Generale, Riformazioni, Deputazioni diverse, anni 1712-1744, n. 533, parte II, 1722-1733: relazione del 27 febbraio 1724.

95 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.

96 BNE, Dib.15/86/5. Vedi D. Rodríguez, in *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17 settembre-22 novembre 2009), a cura di I.C. García, Toraño Martínez e D. Rodríguez Ruiz, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2009, scheda 79, pp. 109-110.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

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 Juvarra.[97] A colpire l'immaginazione degli architetti spagnoli è, in particolare, la dilatazione dello spazio in cui si sviluppano le prime 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».[98]

In questa concezione di scale aperte, a spazio unitario, improntate alla ricerca della massima luminosità, andrebbero ancora approfonditi gli addentellati della scenografia, non tanto per ricercarne l'influenza su temi concreti di progetto – l'immaginifico sviluppo di rampe che si perde ai margini dei pensieri di scena nella profondità di grandiosi fondali architettonici inondati di luce, non avrebbe avuto alcuna attualità e funzionalità progettuale – ma come terreno di confronto e di sperimentazione, in cui Juvarra esercita le sue potenzialità espressive[99] (Fig. 166).

L'importanza riconosciuta agli scaloni nel teatro cerimoniale delle corti ha prodotto una varietà di elaborazioni, a gara, tutte ugualmente valide per esprimere potere e ambizione. Tra la pluralità di forme sperimentate, alcune sono diventate modelli selezionati di riferimento, o per il prestigio derivante dall'autorità delle corti più potenti (si pensi, per esempio, allo scalone dell'Escorial nella Spagna del Cinquecento, o all'*Escalier des Ambas-*

---

[97] 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 T.F. Reese, *The architecture of Ventura Rodríguez*, 2 voll., New York, Garland, 1976; *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Municipal, novembre 1983), a cura di A. Fernandez Alba *et alii*, Madrid, Concejalía de Cultura, 1983; D. Rodríguez, in *Dibujos de arquitectura* 2009, schede 73-75, pp. 103-106. Vedi inoltre 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 (Torino, Venaria Reale, 14-16 ottobre 2010), a cura di P. Cornaglia, E. Kieven e C. Roggero, Roma, Campisano Editore, 2012, pp. 121-129.

[98] 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 J. Garms, *Vanvitelli und Spanien. Ein Projekt für die Ehrenstiege des Madrider Königspalastes*, «Storia dell'Arte», 11, 1971, pp. 173-178. 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.

[99] Cousins 1992, pp. 626-629 ha provato a ricostruire i modelli di scale nei pensieri scenici juvarriani, ma la direzione da prendere per uno studio che dia frutti più concreti è quella tracciata nei saggi di Dardanello.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

sadeurs di Versailles nella Francia del Seicento), o per l'ammirazione che alcune di queste realizzazioni hanno saputo riscuotere, insieme alla fama dei loro architetti (come la Scala regia di Bernini), o per entrambe le ragioni. Juvarra conosce questi modelli, li studia dal vero, come dimostra, ad esempio, lo schizzo dello scalone del Palazzo della Pilotta preso a Parma nel 1716,[100] e li assimila; ma quando si trova in prima persona a progettare, lavora, come visto, assecondando il suo ideale di architettura aperta.[101] Juvarra, insomma, si dimostra capace di elaborare una interpretazione personale di scalone di rappresentanza, fissando con il capolavoro di Palazzo Madama un modello nuovo, che tiene il passo delle spumeggianti invenzioni del mondo tedesco, prontamente inserito dell'allievo Vittone nel suo manuale per architetti,[102] fino a concepire alla fine dei suoi giorni, a Madrid, la creazione più originale e grandiosa del suo tempo, rimasta purtroppo soltanto sulla carta.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

---

[100] Già Torino, Collezione Vincenzo Fontana, f. 70*v*. Riprodotto in S. Boscarino, *Juvarra architetto*, Roma, Officina, 1973, fig. 36. Vedi A. Griseri, *Itinerari juvarriani*, «Paragone», VIII, 93, 1957, pp. 41-42 e 51-55.

[101] Vedi Pommer 2003.

[102] In omaggio al maestro, lo scalone di Palazzo Madama figura tra i modelli di scale riuniti da Vittone 1760, II, tav. LXXIX (n. 5). Nelle successive *Istruzioni diverse*, l'architetto piemontese riprende la trattazione descrivendo la disposizione dello scalone e fornendone una rappresentazione più completa: cfr. Vittone 1766, I, p. 154; e II, tav. XXI.

Guido Laurenti

TRA LETTERATURA, STORIOGRAFIA E POLITICA, LA *STORIA DELLE ALPI MARITTIME* DI PIETRO GIOFFREDO

Proprio a partire dall'analisi della «struttura storica», intendo qui collocare il nesso letteratura-retorica specifico dell'età di Vittorio Amedeo II all'interno di una cornice socio-politica, con particolare attenzione alla figura di Pietro Gioffredo, esempio molto indicativo di letterato sabaudo aperto alla cultura europea e concentrato sullo studio delle antichità lontane e più vicine, funzionale a un ricupero del passato in quanto fondamento per la celebrazione dell'autorità e dell'opera del sovrano, «vera gloria» dello Stato.[1]

In anni ormai lontani, già Symcox aveva messo in evidenza l'importanza dello Stato sabaudo e di Vittorio Amedeo II nel contesto dell'assolutismo europeo, mostrando le articolazioni e la crescita di questo Stato assoluto durante l'*Ancien Régime*. Solo lo Stato sabaudo – ha notato Symcox – non arrestò il suo processo di sviluppo e ristrutturazione interna, a differenza di quanto accadde per gli altri stati della penisola italiana. Tra il momento in cui salì al potere nel 1684 e la sua abdicazione nel 1730, Vittorio Amedeo II portò a compimento un programma di riforme che trasformarono interamente lo Stato, rafforzandone il potere militare, estendendo il controllo del governo centrale sulle aree periferiche e completando il processo di coinvolgimento degli ordini privilegiati nei ranghi dello Stato. Ne risultò che verso il 1730 lo Stato sabaudo era una delle monarchie europee governate in maniera più efficiente; le sue ridotte dimensioni – ha osservato sempre Symcox – ne fanno un esempio di assolutismo quasi da laboratorio, nel quale è possibile cogliere, con maggiore evidenza rispetto a stati più estesi quali la Francia, i caratteri specifici delle dinamiche storiche, sociali

[1] Per rintracciare la fonte metodologica utilizzata in questo studio, che si propone di interpretare il Barocco letterario sabaudo all'interno della più ampia «struttura storica» in cui si colloca, si veda J.A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, introduzione di A. Battistini, Bologna, il Mulino, 1985.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

e culturali d'*Ancien Régime*. Con due guerre (quella dei Nove anni e quella di Successione spagnola), combattute tra il 1690 e il 1713, Vittorio Amedeo II si affrancò dalla dominazione francese, ampliò in maniera significativa il territorio del suo Stato, si confermò alleato prezioso, corteggiato dalle grandi potenze.[2] Intraprese poi un conflitto con Roma contro i privilegi degli ecclesiastici e attuò riforme nell'ambito dell'istruzione sempre volte ad arginare lo strapotere della Chiesa e, al tempo stesso, a creare funzionari fedeli al monarca e abilissimi nello svolgere i compiti assegnati. A tutto questo si aggiunsero, di volta in volta, la guerra del sale e le conseguenze interne della politica di intolleranza religiosa dettata dalla Francia, la riforma amministrativa, lo sviluppo istituzionale, la grande ristrutturazione fiscale dopo il 1713 e, a svettare su tutto, la potente personalità del sovrano e della sua autocratica concezione del potere e dei doveri di un principe.

Da questo panorama mi sembra che si profili con estrema chiarezza come la forza e la pervasività dell'assolutismo sabaudo siano ascrivibili all'arretratezza di una società civile priva non solo della forza di reazione, ma anche di una strategia politica e di una fisionomia culturale definite. Alla monarchia, un tale ritardo consentì appunto di dare avvio alla costruzione di una società organicisticamente gerarchizzata, all'interno della quale i ruoli erano assegnati per compattare e irrobustire il regno, inteso quale teatro del dominio indiscusso del principe. E infatti, proprio a partire dal 1680 e poi lungo tutto il regno di Vittorio Amedeo II – come nota acutamente Giovanni Levi – la fisionomia policentrica e frammentata del Piemonte comincia a mutare profondamente per impulso di un marcato progetto centralistico ordito dalla corte di Torino.[3]

---

[2] Cfr. G. Symcox, *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabaudo 1675-1730*, Prefazione di G. Ricuperati, Torino, SEI, 1989, pp. v-xii: vii (ed. or. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1983).

[3] A partire da un'angolatura differente – e cioè da un'analisi incentrata principalmente sull'asse economico e demografico – Giovanni Levi registra come per buona parte del Seicento il Piemonte presenti una fisionomia policentrica e frammentata, che muta però profondamente, a partire dal 1680 e poi lungo tutto il regno di Vittorio Amedeo II, in direzione di una profonda centralizzazione. Scrive infatti Levi: «la crisi seicentesca e la guerra civile (1637-1642) si leggono chiaramente nei dati come una chiusura: la regione vede il massimo della frammentazione e della separazione fra varie realtà urbane isolate e ripiegate in se stesse» ma «dal 1680 in poi il peso di Torino e della sua diocesi negli scambi con le città provinciali aumenta, e il decennio intorno al 1680 è la conferma di una nuova struttura centralizzata, ripresa dopo 40 anni di guerre e incertezze, e affermatasi definitivamente e profondamente» (G. Levi, *Come Torino soffocò il Piemonte*, in Id., *Centro e periferia di uno stato assoluto: tre saggi su Piemonte e Liguria in età moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1985, pp. 11-70: 19 e 22). Per un'analisi delle «località», concepite come espressione dei sistemi relazionali di una società e, al tempo stesso, quali fattori produttori di contesto, si veda A. Torre, *Luoghi. La produzione di località in età moderna e contemporanea*, Roma, Donzelli, 2011.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

In modo analogo alle altre arti, la letteratura viene dunque incaricata di tradurre nel suo specifico linguaggio un principio d'ordine e disciplinamento sociale e statale. Nel soffermare lo sguardo sul Barocco letterario, è possibile rilevare come esso trovi traduzione ora nella forma del monumento del principe, del potere, dello Stato, ora invece in discorsi di oratoria epidittica o politica (sempre sorretta da intenti celebrativi, anche se talvolta in modo abilmente dissimulato), che intendono ribadire il *coagulum populorum*.[4]

È quindi sullo sfondo di un paradigma teorico di matrice storica e socio-politica che voglio interpretare la produzione letteraria e le articolate costruzioni retoriche del Barocco piemontese di fine Seicento, soffermandomi sulla *Storia delle Alpi Marittime* di Pietro Gioffredo, noto studioso di antichità romane, raffinato poeta latino, storiografo attivo all'interno della corte sabauda prima al servizio di Carlo Emanuele II, poi della reggente Giovanna Battista di Savoia Nemours, infine di Vittorio Amedeo II, di cui fu anche sotto-precettore insieme ad Emanuele Tesauro che aveva la carica di primo precettore del principe.

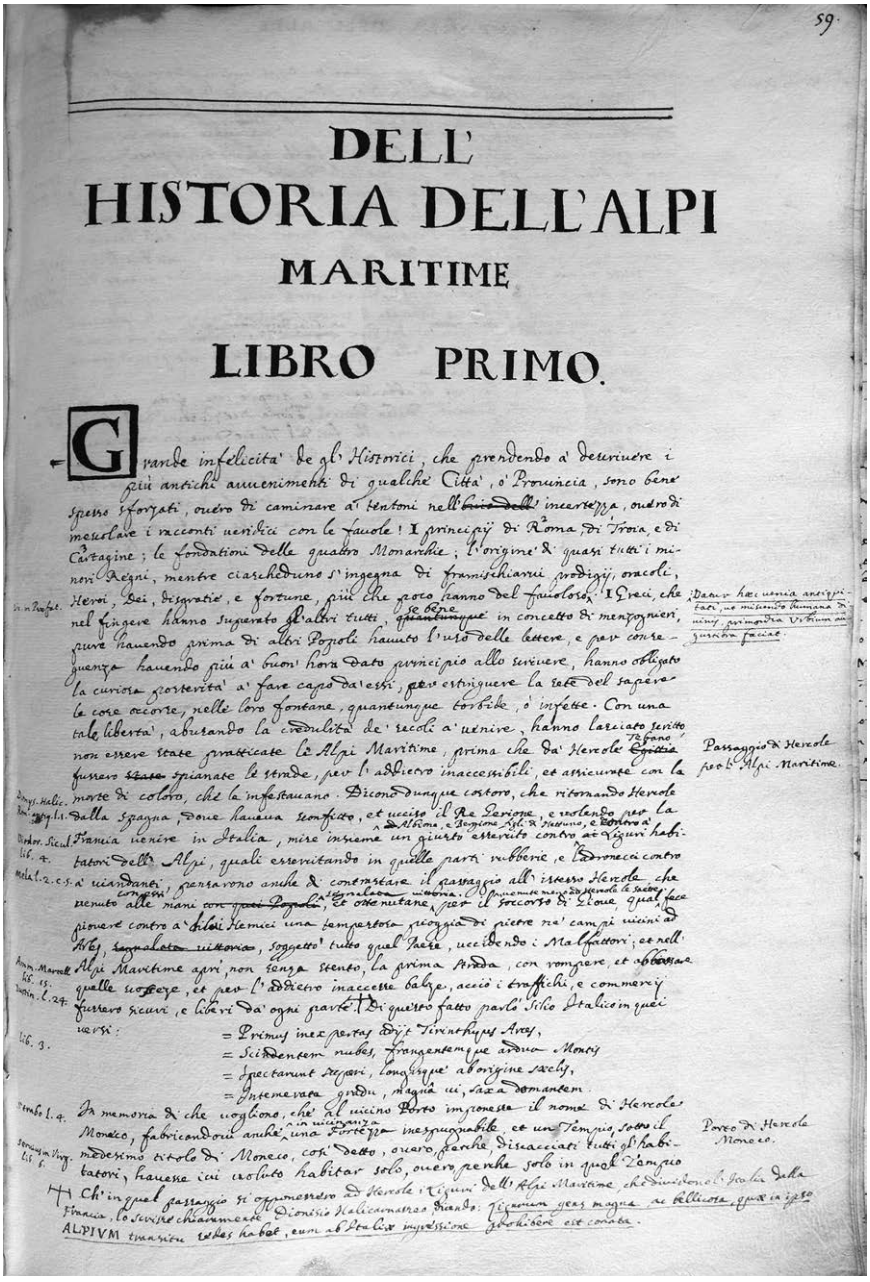
Se è vero che il periodo del governo di Vittorio Amedeo II si compendia in modo paradigmatico nell'architettura di Filippo Juvarra, va notato però come il progetto di formazione e consolidamento di uno Stato moderno coinvolse anche le altre espressioni della cultura, in particolare la retorica e la letteratura, arti saldamente legate a doppio filo e caratterizzate da un potere conoscitivo e persuasivo riconducibile sia alla specifica origine sia alla rispettiva funzione, non scevra da implicazioni di tipo sociale e politico.[5]

Nell'interpretare il proprio ruolo di monarca in modo autocratico e accentratore, Vittorio Amedeo II subordinò l'idea di letteratura alle necessità di uno Stato assoluto, ed estese, in parallelo, il suo controllo capillare e pervasivo sui letterati così da scoraggiare critiche o forme di dissidenza. Le esigenze del sovrano, connesse al momento storico che registra la nascita del dominio sabaudo come Stato moderno, rendono ragione dell'assenza di un autentico e diffuso rinnovamento letterario, capace di aprirsi alle nuove istanze proprie della cultura italiana ed europea. In tale prospettiva, è piuttosto lo sguardo verso il passato ad assumere interesse e rilievo: da un lato, la riproposizione di specifici motivi e stilemi consacrati dalla tra-

[4] Per una ricognizione degli aspetti specifici della cultura sabauda, rinvio a P. Delpiano, *Identità sabauda tra Cinquecento e Settecento*, in *Identità territoriali e cultura politica nella prima età moderna*, a cura di M. Bellabarba e R. Stauber, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 93-108.

[5] Sulle arti nell'età di Vittorio Amedeo II, rinvio ai saggi (e alla relativa bibliografia) di Nicola Badolato, Roberto Caterino e Sara Martinetti presenti all'interno di questo volume.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



59.

DELL' HISTORIA DELL'ALPI MARITIME

LIBRO PRIMO.

Grande infelicita' de gl' Historici, che prendendo a' deriuere i più antichi annenimenti di qualche Città, o' Prouincia, sono bene spesso sforzati, ouero di caminare a' tentoni nell'oscuro dell' incertezza, ouero di mescolare i racconti uerdici con le fauole! I principij di Roma, di Troia, e di Cartagine; le fondationi delle quatro Monarchie; l'origine di quasi tutti i minori Regni, mentre ciascheduno s'ingegna di framischiarui prodigij, oracoli, Heroi, Dei, disgratie, e fortune, più che poco hanno del fauoloso. I Greci, che nel fingere hanno superato gl'altri tutti, quantunque in concetto di mentogneri, pure hauendo prima di altri Popoli hauuto l'uso delle lettere, e per conseguenza hauendo più a' buon' hora dato principio allo scriuere, hanno obligato la curiosa posterità a' fare capo da' essi, per estinguere la sete del sapere le cose occorse, nelle loro fontane, quantunque torbide, o infette. Con una tale liberta', aburando la credulità de' secoli a' uenire, hanno lasciato scritto non essere state praticate le Alpi Maritime, prima che da' Hercole Tirinthio fussero state spianate le strade, per l'addietro inaccessibili, et circunse con la morte di coloro, che le infestauano. Dicono dunque costoro, che ritornando Hercole dalla Spagna, doue hauuta sconfitto, et ucciso il Re Gerione, e rolando per la Francia uenire in Italia, mire insieme un giusto esercito contro ai Liguri habitatori delli Alpi, quali esercitando in quelle parti rubberie e homicci contro a' uiandanti, passarono anche a contrastare il passaggio all'istesso Hercole che uenuto alle mani con quei Popoli, et ottenutane, per il soccorso di Giove, qual fece piouere contro a' Galli Hemei una tempestosa pioggia di pietre ne' campi uicini a Arli, sepolcreto illustre, soggetto tutto quel paese, uccidendo i Malfattori, et nell Alpi Maritime aprì non senza stento, la prima strada, con romperе, et abbassare quelle rupeрe, et per l'addietro inaccesse balze, acciò i trafichi, e commercij fussero sicuri, e liberi da' ogni sparte. Di questo fatto parlò Silio Italico in quei uersi:

= Primus inexpertos dirit Tirinthius Arcas,
= Scindentem nubes, frangentemque ardua Monoi
= Spectarunt superi, longeque ab origine saeculi,
= Intemerata gradu, magnaque ui, saxa domantem.

Di memoria di che uogliono, che il uicino Porto imponesse il nome di Hercole Monaco, fabricandoui anche una Fortezza inespugnabile, et un Tempio sotto il medesimo titolo di Monaco, così detto, ouero perche, discacciati tutti gl'habitatori, hauesse ieri uoluto habitar solo, ouero perche solo in quel Tempio

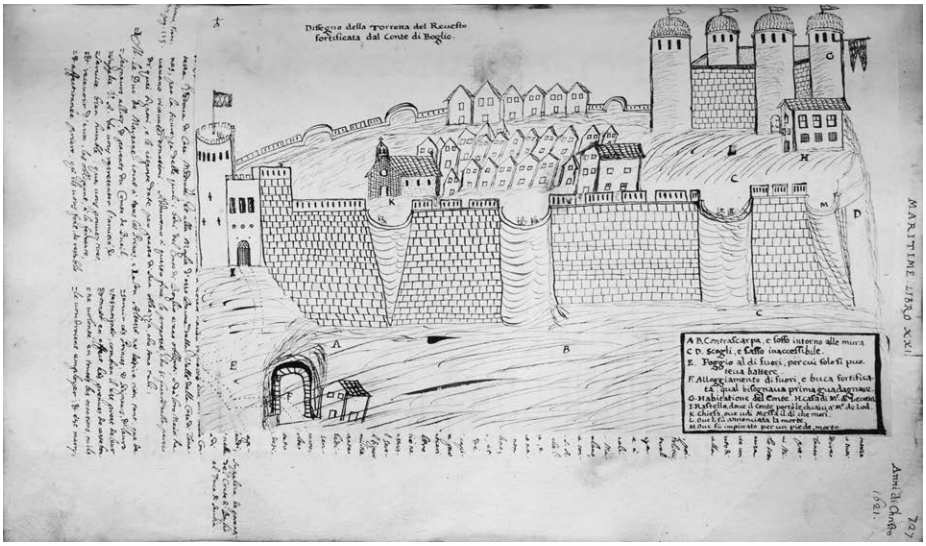
Ch'in quel passaggio si opponessero di Hercole i Liguri delli Alpi Maritime, che diuidono l'Italia dalla Francia, lo scriue chiaramente Dionisio Halicarnasseo, quando: Ligurum gens magna ac bellicosa, quae in ipso ALPIVM transitu tabas habet, eum ab Italia ingressione prohibere est conata.

Passaggio di Hercole per le Alpi Maritime.

Porto di Hercole Monaco.

«*Dell'Historia dell'Alpi Maritime*», da P. Gioffredo, *Corografia e Storia delle Alpi Marittime*. Archivio di Stato di Torino, Biblioteca antica, manoscritti, H, III, 6-7, libro I, c. 59.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



«Dissegno della Torretta del Revesto fortificata dal conte di Boglio», da P. Gioffredo, *Corografia e Storia delle Alpi Marittime*, Archivio di Stato di Torino, Biblioteca antica, manoscritti, H, III, 6-7, libro XXI, c. 707.

dizione letteraria cinque-seicentesca di area piemontese – ormai sganciati dall'orizzonte storico che ne ha decretato la nascita – disinnesca, infatti, i risvolti sociali e politici insiti nella struttura profonda della letteratura; dall'altro, il richiamo ai generi letterari del recente passato – la letteratura dei primi tre quarti del Seicento – rappresenta un solido basamento su cui edificare la gloria del presente attraverso la continuità con la storia, che è non solo il luogo dell'*inventio* celebrativa, ma vera garanzia di legittimità dinastica.

In area piemontese, tre sono allora gli indirizzi retorico-letterari strettamente annodati alla produzione dell'intero Seicento e non solo, riconoscibili sulla base dei differenti compiti assegnati alla scrittura letteraria.

La prima direzione, incentrata sulla formazione del perfetto duca, si richiama ai *Prencipi* del Botero, allo *Statista regnante* di Valeriano Castiglione, al *Principe regnante* e al *Principe avvisato* del Cadana per giungere poi a *La scuola della verità aperta ai Principi* del Giuglaris, dedicata a Madama Reale, nuova Galla Placidia, maestra e pratica «di tutte le buone massime». È in questa tradizione che si situa, come ulteriore tassello di questo mosaico *de institutione principis*, il discorso *I debiti scambievoli del principato e delle lettere* di Gioffredo, un programma politico-letterario recitato all'Accademia Reale nel 1678. Imbrigliati in un'endiadi, il principato e le lettere

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

vengono riconosciute come «due entità tra loro coordinate, correlative e complementari».[6]

In parallelo a questa prima direzione, animata precipuamente da intenti pedagogici connessi alla formazione del principe e alla lode del principato, si dispone poi un secondo indirizzo che si richiama a un uso della parola rivolto allo spazio pubblico, allo spettacolo della corte, alla predicazione o all'epidittica politica, intrisa di finalità didascaliche (*docere*) e persuasive (*movere*), e spesso ravvivata dal piacevole e dal «maraviglioso» (*delectare*). In questo solco, alla *Sereide* di Alessandro Tesauro, incentrata sull'arte di allevare i bachi da seta, si aggiungono, del più noto Emanuele Tesauro, la trilogia *Ermegildo*, *Edipo* e *Ippolito*, e poi ancora i molti panegirici «sacri» ed «accademici» composti per le più diverse occasioni. E sempre qui si colloca anche il *Gelone* di Lorenzo Scoto. Ed è significativo notare che tale indirizzo letterario, proprio durante l'età di Vittorio Amedeo II, tenda ad esaurirsi e, solo in minima parte, ad essere assimilato e rifuso nella cronistoria e nell'agiografia.

L'attenzione alla storiografia – intesa nelle forme di una prevalente «agiografia dinastica» – costituisce infine il terzo orientamento seguito dal binomio letteratura e retorica. Nel richiamarsi alle *Inscriptiones* del Tesauro, quasi un'attuazione pratica del *Cannocchiale aristotelico* se non «un esercizio dimostrativo applicato alle lodi del sovrano»,[7] il Gioffredo dedica nel 1681 a Vittorio Amedeo II la *Miscellanea* di epigrammi latini. Gli epigrammi sembrano anticipare quelli «In effigiem Caroli Emanuelis II», sempre del Tesauro, premessi alla prima stampa del *Theatrum Sabaudiae*, proprio «nella diffusa celebrazione dei duchi, della "capitale regia", degli splendori della corte, della schiera di cortigiani incliti in tutte le arti, "consegnati alla gloria" dall'intrinseca forza encomiastica dell'epigramma».[8]

Ma l'apice di questa letteratura politico-celebrativa, tesa a fondare ed eternare i fasti della casa sabauda entro le categorie universali dello spazio (la geografia) e del tempo (la storia), è ravvisabile nella monumentale *Storia delle Alpi Marittime*, in ventisei libri preceduti da una *Corografia*, «di cui i recenti studi sottolineano l'eccezionale importanza nel campo della geografia storica come nell'ambito della storia della storiografia».[9] Tra

---

[6] M.L. Doglio, *Letteratura e retorica da Tesauro a Gioffredo*, in *Storia di Torino*, IV. *La città fra crisi e ripresa, 1630-1730*, a cura di G. Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, pp. 569-630: 629. Ma ora anche in M.L. Doglio, *Letteratura e retorica tra Cinquecento e Seicento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 99-157.

[7] Doglio 2002, p. 627.

[8] *Ibid*.

[9] *Ibid*. Sull'opera di Gioffredo, e in generale sulla rilettura delle Alpi nel contesto della politica sabauda, si rimanda al recente volume: *La Maison de Savoie et les Alpes: emprise, innovation, identification, XV-XIX siècle*, a cura di S. Gal e L. Perrillat, Chambéry, Université Savoie Mont

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

continui richiami alla tradizione precedente, dai *Campeggiamenti o vero istorie del Piemonte* del Tesauro, stesi per «testimoniare» e «tramandare» le imprese epiche del principe Tommaso, alla *Historia della Compagnia di san Paolo* del Tesauro, la retorica – arte per eccellenza politica, multiprospettica e polimorfa, incaricata di legittimare e celebrare ora lo Stato, ora la dinastia sabauda, ora infine le città del regno – è chiamata a rifondere e riorganizzare, nell'opera del Gioffredo, i monumenti letterari concepiti per la corte. Monumenti che consistono tradizionalmente in opere storiche a lode dell'antichità e della gloria della dinastia – tra queste l'esempio più rilevante è l'*Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoie* di Guichenon – o in panegirici su alcuni regnanti, come quelli di Lescheraine o di Saint-Réal dedicati alla seconda Madama reale. Con la sua lunga genesi e le ripetute edizioni, anche e soprattutto il *Theatrum Sabaudiae* viene ad assolvere alla medesima funzione, che si identifica nella rappresentazione di città e possedimenti sabaudi incaricati di essere specchio e misura della «grandezza» dello Stato. Un proposito, questo, reiterato appunto nella nuova edizione del 1700, tradotta in francese e accresciuta con il ritratto del duca e un albero genealogico aggiornato (pubblicazione che si aggiunge a quelle uscite, a breve distanza, nel 1693 e 1697 e che precede la stampa del 1725). Ancora analogo è l'obiettivo che emerge, seppure in scala ridotta, nel *Regiae villae poetice descriptae* di Camillo Maria Audiberti, pubblicato nel 1711 a Torino, un particolare catalogo in forma poetica in cui le residenze di campagna del duca sono descritte in versi latini, rifacendosi in questo a *Le Delizie. Relazione della Vigna di Madama reale Cristina di Francia* scritta da Filippo d'Agliè, e alla *Venaria Reale: palazzo di piacere e di caccia* scritta da Amedeo di Castellamonte.[10] Se questa tipologia di letteratura è destinata a continuare all'inizio del Settecento, va però rilevato come essa confluisca quasi completamente negli archivi a motivo di censure preventive che ostacolano, impediscono e progressivamente inibiscono la pubblicazione e

Blanc-LLSETI, 2015 (url: http://www.llseti.univ-smb.fr/web/llseti/573-la-maison-de-savoie-et-les-alpes-emprise-innovation-identification.php). Si segnala anche una recente edizione tradotta in francese della *Storia delle Alpi Marittime* di Gioffredo, preceduta da un'Introduzione che a sua volta contestualizza l'opera e il profilo dell'autore nizzardo: cfr. P. Gioffredo, *Histoire des Alpes maritimes. Une histoire de Nice et des Alpes du Sud des origines au XVIIe siècle*, éd. par H. Barelli, Nice, Éditions Nice Musées, 2007.

[10] Rispettivamente, C.M. Audiberti, *Regiae villae poetice descriptae*, Torino, Paolo Maria Dutto – Giovanni Giacomo Ghiringhello, 1711; Filippo d'Agliè, *Le Delizie. Relazione della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia, Duchessa di Savoia, Regina di Cipro, posta sopra i Monti di Torino*, Torino, Giovanni Giacomo Rustis, 1667; Amedeo di Castellamonte, *Venaria Reale, Palazzo di Piacere, e di Caccia, ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Re di Cipro*, Torino, Bartolomeo Zapatta, 1674 [ma 1679].

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

la diffusione di tali opere: la stessa *Storia delle Alpi Marittime* del Gioffredo sarà pubblicata solo nell'Ottocento. Pertanto, gli scrittori che su commissione continuano la tradizione della storiografia dinastica, come Bernardo Andrea Lama, sono fatti oggetto di un continuo controllo da parte della censura ufficiale che nega loro l'accesso ai materiali necessari per eseguire le ricerche, li sorveglia con attenzione mentre scrivono e vieta la stampa e la divulgazione delle loro opere.[11]

Per ricostruire alcune linee della produzione letteraria e retorica dell'età di Vittorio Amedeo II, il Gioffredo risulta essere pertanto una figura di assoluto rilievo: in lui convergono non soltanto le linee di fondo della tradizione letteraria e retorica del Seicento sabaudo, ma si rivelano tratti di originalità improntati a un eclettismo che guarda alle arti, alla storia, alle scienze e alla filosofia in una prospettiva ormai europea, di sicuro non ravvisabile in altri autori del tempo legati alla corte di Torino. Un'indagine sulla civiltà barocca dell'ultimo quarto del Seicento sabaudo non può prescindere dal riconoscimento di Pietro Gioffredo come figura centrale all'interno del *milieu* intellettuale non solo piemontese, ma italiano ed europeo.[12]

Nato a Nizza nel 1629, compì gli studi dai padri gesuiti e nel 1653 fu ordinato sacerdote; il suo costante impegno nelle lettere lo condusse a pubblicare nel 1658 la *Nicaea civitas sacris monumentis illustrata*, una storia enciclopedica in quattro sezioni dedicata alla città di nascita, che gli valse non solo dichiarazioni di stima ma, nel 1663, l'incarico di storiografo di corte per volere di Carlo Emanuele II, «essendo noi informati del talento e capacità del Rev. do D. Pietro Gioffredo Cittadino di Nizza, e in particolare della notizia ch'egli ha d'ogni sorte d'istorie delle quali con molta sua lode da molti anni in qua si esercita».[13] Attraverso la patente regia che lo nomina storico

---

[11] Cfr. G. Symcox, *La trasformazione dello Stato e il riflesso nella capitale*, in *Storia di Torino* 2002a, pp. 717-867: 818-820. Su Lama cfr. G. Ricuperati, *Bernardo Andrea Lama, professore e storiografo nel Piemonte di Vittorio Amedeo II*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», a. LXVI (1968), pp. 11-101, e la voce di A. Merlotti in DBI, vol. 63 (2004).

[12] Cfr. M.L. Doglio, *Un inedito discorso accademico di Pietro Gioffredo sul principe e sulle lettere*, «Studi Piemontesi», 1986, XV, 2, pp. 457-467. Per un inquadramento generale sugli intrecci fra codici all'interno della cultura del Seicento mi limito a rinviare ad A. Battistini, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2002. Sulla categoria di «poetiche del Barocco» risultano ancora significativi L. Anceschi, *Le poetiche del Barocco letterario in Europa*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I. *Dall'antichità classica al Barocco*, Milano, Marzorati, 1959, pp. 435-546 (ora con il titolo *Le poetiche del barocco*, in Id., *L'idea del Barocco. Studi su un problema estetico*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1984, pp. 63-163; F. Croce, *Le poetiche del Barocco in Italia*, in *Momenti e problemi di storia* 1959, pp. 547-575.

[13] Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi AST), Sezioni riunite, Patenti Controllo Finanze, reg. 1663, f. 64*v* (cit. da P. Sereno, *Per una storia della «Corografia delle Alpi Marittime» di Pietro Gioffredo*, in *La scoperta delle Alpi Marittime*, a cura di R. Comba, M. Cordero e P. Sereno, Cuneo, Edizioni L'Arciere, 1984, pp. 37-55: 37.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

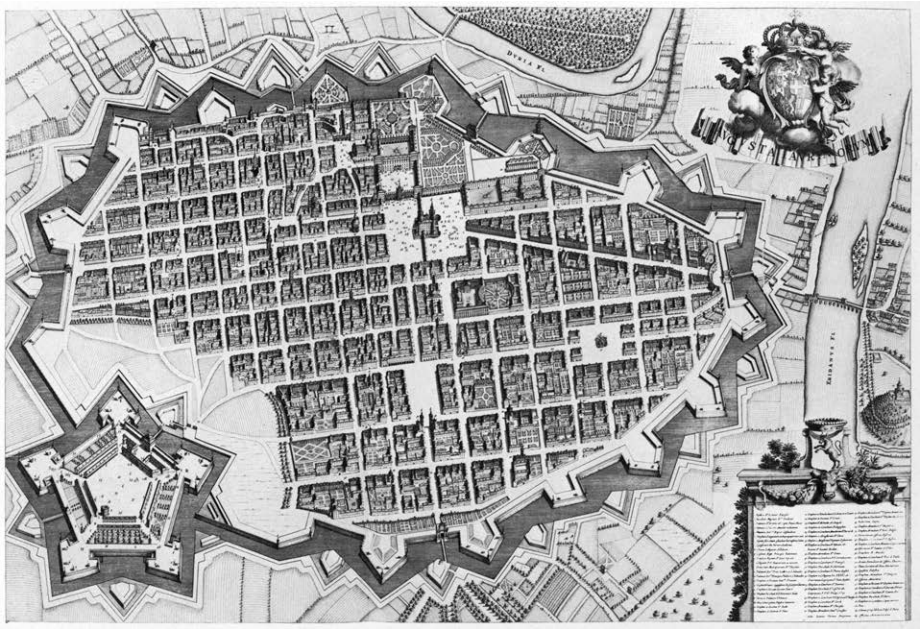
della corte, per Gioffredo si aprì la possibilità di avere «libero ingresso in tutti li Archivii, sì nostri immediati che delle città, communità e altri luoghi a noi sottoposti», senza uscire dal perimetro definito dall'endiadi «prudenza» e «opportunità», virtù somme che regolano il complesso rapporto degli intellettuali nei confronti del principe e del regno nel momento di trionfo dell'assolutismo sabaudo, per cui è bene «potersi servire però con le debite cautelle delle scritture in essi esistenti al fine sopradetto di comporre istorie senza alcuna difficoltà».[14] È una parabola ascendente, che non conosce battute d'arresto e incertezze, la linea che descrive le tappe della sua carriera all'interno della corte torinese: dopo essere stato insignito del titolo di storiografo ufficiale e, non appena giunto nella capitale sabauda, nominato rettore della parrocchia di sant'Eusebio, entrò subito a far parte dell'Accademia degli Incolti, che si ritrovava nel palazzo del marchese Tana e registrava la presenza di intellettuali di spicco, tra i quali figuravano il matematico, medico, nonché bibliotecario ducale, Giulio Torrini, e il poliedrico, «ingegnoso», «acuto» letterato Emanuele Tesauro. Nel 1673 venne chiamato a corte per assumere l'incarico di elemosiniere e precettore del giovane principe Vittorio Amedeo, in collaborazione con il Tesauro che già ne era il primo istitutore. L'anno seguente divenne anche bibliotecario reale, e nel 1677, forse per l'eccellente descrizione di Torino all'interno del *Theatrum Sabaudiae*, ricevette dalla municipalità la cittadinanza.[15] Due anni dopo, meritò anche la prestigiosa carica di cavaliere dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, riconoscimento supremo nell'orizzonte dell'ideologia e della simbologia sabauda imperniata sulle categorie di religione e potere. Tuttavia, nel 1684 il Gioffredo si allontanò dalla corte e da Torino per tornare nella sua città natale dove ottenne il beneficio di san Ponzio di Nizza e continuò a scrivere e a studiare fino al momento della morte, avvenuta nel 1692.

---

[14] *Ibid*.

[15] Con queste parole, in cui sembra ravvisabile un rimando alla fatica del *Theatrum Sabaudiae*, la municipalità di Torino si esprime per la concessione della cittadinanza al Gioffredo: «gionta l'applicazione singolare, che ha adoprato, sì nel ravvivare le antiche memorie, che nel descrivere con eloquenzia, e chiarezza ammirabile, la relazione qual è in procinto di darsi alle stampe, delle moderne parti più riguardevoli di questa metropoli» (AST, Biblioteca antica, j.a.X.12, *Memorie e Carte relative alla genealogia della famiglia Gioffredo di Nizza*, fasc. 7). Anche in un epigramma latino, Gioffredo celebra la cittadinanza acquisita: Auctor a Taurinensibus Ciuitate donatus. / Debeo Nicaenae, Patriae quod quilibet, Urbi. / Nam duxisse meum contigit inde genus. / Debeo Taurinae; nam me, gratissima, Ciuem, / Concesso paucis, fecit, honore, suum. / Cui magis ambigimus: nam si Nicaea fuisse, / Taurinum nobis, quod sumus, esse dedit. (*Petri Iofredi Nicaeno-Taurinensis, Regii Elemosinarii, Bibliothecarii, Historiographi, atque Institutoris, Miscellaneorum Epigrammatum libri sex*, Augustae Taurinorum, 1681, l. V, p. 108). Dedicati alla città di Torino sono poi due epigrammi che ne esaltano la magnificenza: ivi, l. VI, pp. 181-182 (cit. da Sereno 1984, p. 52).

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



«*Augusta Taurinorum*», da *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis, Pedemontii principis, Cypri regis. Pars prima, exhibens Pedemontium, et in eo Augusta Taurinorum, & loca viciniora*, Amsterdam, Joan Blaeu, 1682, tav. 8.

A partire dalla conclusione del suo impegno rivolto al *Theatrum Sabaudiae*, il Gioffredo cominciò a progettare la *Corografia* e la *Storia delle Alpi Marittime*, a cui lavorò per tutta la restante parte della propria vita senza giungere a pubblicare l'opera, che sarebbe uscita, per volere della Regia Deputazione di Storia Patria, soltanto nel 1839, in due edizioni curate da Costanzo Gazzera nelle quali il proposito di cercare la «buona lezione» del testo conduce a variazioni testuali non di poco conto, le quali adombrano una volontà di rilettura dell'opera connessa alle istanze risorgimentali del primo Ottocento.[16]

[16] La Regia Deputazione di Storia Patria incoraggiò a partire dal 1833, anno della sua istituzione, la pubblicazione di opere inedite o non più stampate relative alla storia del Piemonte o di singole municipalità subalpine. All'interno di questo programma, della *Storia delle Alpi Marittime* del Gioffredo vennero stampate due edizioni, curate entrambe da Costanzo Gazzera, di cui una uscì per la collezione *Scriptores* dei *Monumentae Historiae Patriae*, l'altra come pubblicazione autonoma in sette volumi. Va notato tuttavia come numerose e significative siano le discordanze di queste stampe rispetto all'autografo conservato nell'Archivio di Stato di Torino (Biblioteca antica, manoscritti, H, III, 6-7): al di là delle dichiarazioni di metodo su come pro-

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Alla luce delle criticità riscontrate nelle edizioni Gazzera (edizioni che rivestono però un significativo interesse per la ricostruzione della ricezione del testo e come documenti di storia politica ottocentesca) e in assenza di un'edizione criticamente accertata, in questo studio fondo la mia lettura e interpretazione del testo direttamente sull'autografo, in due volumi, conservato nell'Archivio di Stato di Torino con segnatura Biblioteca antica, manoscritti, H, III, 6-7.

«Con successione continuata di monti altissimi, e inaccessibili»: la Natura plasma le Alpi come «antemurale all'Italia»

Organizzato in due volumi *in-folio*, il codice comprende non solo la *Storia delle Alpi Marittime*, ma anche la *Corografia*: i due testi, che possono essere fruiti in modo indipendente, costituiscono in realtà un binomio inscindibile, in quanto parti di un progetto unitario che si prefigge di studiare l'azione storica attraverso le coordinate dello spazio e del tempo. Lontano dall'essere un puro esercizio erudito, inserito in un filone della corografia classica attenta alla dimensione regionale, l'impegno sul versante della geografia è piuttosto sintomo dell'attenzione del Gioffredo per la conoscenza diretta del territorio, per la comprensione delle dinamiche pervasive che legano una regione alla propria storia, per l'apporto umano alla costituzione dei «luoghi», per la costante attenzione alla valutazione della «circonstanza» spaziale dell'azione storica. Nell'orizzonte dello schema classificatorio prodotto dal Varenio nel Seicento, che distingue i fenomeni geografici in *caelestes, terrestres, humanae*, ricalcando in tal modo le grandi tradizioni della geografia umanista desunte dalla classicità – Tolomeo per la geografia matematica, Aristotele per la geografia fisica e Strabone per la geografia descrittiva –, il Gioffredo si posiziona nel solco di questo terzo filone interpretativo, di salda ascendenza straboniana. Pur prendendo le distanze dalla geografia tolemaica, preoccupata precipuamente di localizzare i luoghi attraverso coordinate definite di latitudine e longitudine, il Gioffredo non entra mai in conflit-

cedere nell'edizione dei testi, le due edizioni curate dal Gazzera sembrano rispondere a precise esigenze politiche degli anni Trenta dell'Ottocento, connesse alla necessità di spostare il confine del regno sabaudo più ad Occidente. Se infatti la *Relazione del Primo Segretario di Stato per gli Affari dell'Interno sul divisamento di pubblicare una collezione di scrittori della Istoria* presentata al sovrano nel 1833 invita a condurre una scrupolosa operazione filologica sui testi – «in ordine alle manoscritte sarebbero da vedersene e da confrontarne i codici, ne quali si contengono, affine di ridurle a buona lezione, non dimenticando di accennare le varianti, sempre che le medesime fossero di qualche importanza» –, nella realtà tali intenti si rivelarono essere soltanto un proclama rispetto alle istanze politiche che suggerirono un'occulta, ma calibratissima operazione di adulterazione dei testi (cfr. Sereno 1984, p. 50).

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

to in modo aperto con questa tradizione: egli infatti preferisce intrecciare, in una filigrana quasi invisibile, una pluralità di approcci alla conoscenza della dimensione spaziale. Il modello di geografia del Gioffredo fonde insieme l'elemento teorico con quello pratico, l'erudizione con l'esperienza, l'osservazione dei luoghi con quella degli avvenimenti, la «geografia antica e moderna» di Philippe Briet con «le tavole particolari del Sansonio o del Blo», la longitudine e la latitudine geografiche (secondo l'insegnamento di Tolomeo) con l' «alfabetto geografico, cioè un indice di tutte le città, luoghi, promontorii, ponti»,[17] e si distanzia in tal modo da un descrittivismo puro e arido, per condurre la geografia a diventare scienza dei luoghi, ossia interpretazione della strutturazione storica dello spazio. Ancora in linea con Strabone, il Gioffredo concepisce la geografia come momento fondamentale della *institutio principis*, e intende la corografia come un primo tassello utile alla conoscenza dello spazio terrestre e della storia universale.[18]

E proprio alla comprensione degli avvenimenti legati a una precisa sezione della catena alpina, il Gioffredo dedica i ventitré libri della *Storia delle Alpi Marittime*, di cui la *Corografia* rappresenta un imprescindibile termine di riferimento per cogliere i propositi volutamente non dichiarati dall'autore, le valenze plurime della sua ricostruzione interpretativa, lo schema retorico che sostanzia lo sviluppo della narrazione annalistica e collabora a imprimere ad essa una direzione centripeta, in grado di coagulare una diacronia di lunga durata intorno alla descrizione della «contea di Nizza» e delle Alpi Marittime, intese appunto come unità regionale, definita ora da elementi legati alla morfologia del territorio, ora quale entità culturale contrassegnata da un patrimonio storico, socio-economico, linguistico realmente condiviso, che si dispone a cavaliere tra Regno di Francia, da un lato, e Repubblica di Genova e Regno sabaudo, dall'altro.

A saldare a doppio nodo *Corografia* e *Storia* non è soltanto la condivisione di una stessa «materia», seppure indagata da scorci prospettici differenti, quanto la ricerca di una comune finalità, che agisce su un duplice

---

17 *Ivi*, p. 43.

18 Se lo studio della storia e della geografia rappresenta per Gioffredo un tassello imprescindibile dell'*institutio principis*, vale notare come un'analoga sottolineatura, seppure in scala ridotta ma maggiormente connessa a ragioni di immediata necessità, emerga anche dalle preziosissime *Instruzioni e regole per l'educazione del serenissimo prencipe di Piemonte, Vittorio Francesco Amedeo di Savoia, suo figliuolo*, scritte da Carlo Emanuele II nel 1673. Di queste *Instruzioni*, ad oggi ancora inedite e conservate manoscritte presso l'Archivio di Stato di Torino (Materie politiche per rapporto all'interno, Tutele e reggenze, mazzo 5, fasc. 6), fornisco, in coda al presente saggio, una prima trascrizione, così da consentire agli studiosi di apprendere direttamente le indicazioni circa l'educazione e l'istruzione che il sovrano aveva progettato per la formazione del giovane principe Vittorio Francesco Amedeo di Savoia, di cui il Gioffredo sarebbe stato precettore e poi storiografo di corte.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

livello: per un verso, infatti, essa si ricapitola nella tensione a comprendere le trasformazioni storiche proprie di uno specifico «luogo» geografico; per l'altro, invece, attraverso una «dissimulatissima» orchestrazione retorica, le Alpi Marittime vengono celebrate come depositarie di una tradizione secolare, stratificata, autonoma, ma che trova la sua adeguata collocazione nell'orizzonte piemontese. Se la trama del testo è sostanzialmente affidata all'esposizione cronologica, anno per anno, degli avvenimenti significativi e strutturanti l'unità territoriale delle Alpi Marittime, il suo ordito è costituito da fili minuti, evanescenti, ma proprio per tale motivo di straordinaria efficacia persuasiva e comunicativa, che inseriscono nel libro una teleologia storica di matrice politica, ordinata, mediante la sequenza di antinomie – antico e moderno, profano e sacro, particolare e universale –, alla celebrazione del «regno» e del «principe». Le componenti politiche ed epidittiche, che costituiscono i tratti di questa seconda direzione testuale, emergono, tra le pieghe delle parole, solamente in modo isolato e occasionale, perché il Gioffredo riesce, abilmente, a celarle sotto una veste linguistica e retorica improntata alla massima sobrietà, lontana dai caratteri di «acutezza», «ingegnosità», «bizzarria» contenutistica e stilistica propria invece del Tesauro, teorico indiscusso del potere della «metafora», strumento conoscitivo privilegiato, cifra retorica che sovrintende a ogni espressione artistica, «istraföro di perspettiva» adatto a vedere contemporaneamente una varietà di oggetti «rinzeppati» in una sola parola; o dal funambolismo oratorio del Giuglaris, letterato dell'*entourage* sabaudo e maestro supremo di stravaganze verbali, «concetti arguti», periodi complessi e attorcigliati, ravvivati da un continuo ricorso all'anastrofe, all'iperbato ed all'epifrasi.[19]

Corografia e *Storia* sono dominate da un linguaggio denotativo, che costantemente si indirizza verso l'oggetto d'indagine, e rifugge di attingere alla sfera delle qualità, o di ricorrere a significati metaforici, dando vita in tal modo a uno stile piano e scientificamente attento ai «luoghi» e agli «avvenimenti», e inserendo per questa via la riflessione all'interno della moderna

[19] Indirizzati a cogliere la struttura e il funzionamento retorico dei testi del Tesauro, inseriti opportunamente all'interno della cornice storica che li ha prodotti, sono Doglio 2002; Ead., *Emanuele tesauro e la parola che crea. Metafora e potere della scrittura*, in E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Zavatta, 1670, ristampa anastatica, Savigliano, L'Artistica Editrice, 2000, pp. vii-xvii; L. Giachino, *«Per la causa del Cielo e dello Stato». Retorica, politica e religione nei Panegirici sacri del Tesauro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012; P. Frare, *Dal dramma martilogio alla tragedia del vero*, in *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1998. Sui nodi principali della vita del Giuglaris si veda C. Sensi – P. Elia, *Biografia di padre Luigi Giuglaris*, «Studi Piemontesi», VII, 2, 1978, pp. 367-376; in merito al suo funambolismo oratorio e all'espressionismo linguistico rinvio a Doglio 2002 e a G. Laurenti, *«Padre de' lumi non mi lasciare nelle tenebre»: la predicazione quaresimale negli* Avanzi preziosi *di Luigi Giuglaris*, in *Predicare nel Seicento*, a cura di M.L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 195-220.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

razionalità storiografica, in un primo tentativo di apertura a una dimensione europea, operazione che prevede – nota Dionisotti – per un verso, il recidere i legami con la tradizione barocca; per l'altro, una profonda azione di «spiemontizzazione».[20] Solo in apparenza può essere colta una contraddizione tra lo sforzo di apertura culturale al più vasto panorama europeo e la scelta di concentrare l'analisi sulla regione geografica delle «Alpi Marittime»: l'indagine corografica, infatti, non costituisce di per sé una rinuncia alla conoscenza di un quadro geografico globale, ma rappresenta piuttosto l'attuazione di una moderna istanza volta alla comprensione più approfondita di una regione, sia sotto il profilo fisico, sia sotto quello antropico, cogliendone eventuali relazioni di interdipendenza. Ed è proprio la storia di un territorio ad essere la cifra che consente di percepirlo come «regione» dotata di specificità socio-economiche, politiche e culturali, in continua evoluzione nel tempo e inserite in una complessa rete di rapporti con altri stati, dalla penisola italiana all'Europa intera; e che giunge ad annoverare i paesi dell'Africa settentrionale e del vicino Oriente. Pertanto, la *Storia delle Alpi Marittime* si configura come un coagulo di vicende che si snodano secondo due linee di forza formalmente in opposizione: infatti, se da un lato il Gioffredo registra puntualmente il complesso apporto culturale, e il mutamento socio-economico e politico avvenuto nel corso dei secoli sul territorio, mostrando così l'eredità di un ininterrotto incontro-scontro con altri popoli, iscritto nelle memorie storiche di questa regione e confermato da un alto tasso di contaminazione culturale; dall'altro, mostra i caratteri peculiari di un'identità storica e culturale che non autorizza a incorporare le Alpi Marittime né nella Repubblica di Genova, né tantomeno nel Regno di Francia, rimarcandone implicitamente il legame con il Piemonte.

Le fondamentali scelte retoriche e metodologiche alla base del progetto del Gioffredo emergono, d'altronde, già a partire dall'*exordium*, manifesto dell'intera *Corografia*, che comincia a descrivere con precisione la divisione tradizionale delle Alpi mettendo in rilievo le questioni, centrali, connesse alla ripartizione dell'arco alpino, con particolare attenzione per l'area geografica delle Alpi Marittime. Attraverso la tradizionale tecnica argomentativa della *divisio*, che suddivide la trattazione in unità minori per procedere con maggiore incisività nella loro comprensione e riproposizione – come già Machiavelli aveva insegnato facendo ricorso alla figura retorica del di-

[20] Sulla complessa operazione di superamento del Barocco letterario e sulla categoria di «spiemontizzazione», coniata già da Alfieri per descrivere la volontà di uscire dai confini dell'orizzonte culturale sabaudo, rinvio alle pagine di C. Dionisotti, *Piemontesi e spiemontizzati*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di W. Binni *et alii*, 5 voll., Roma, Bulzoni, 1974-1979, III, 1976, pp. 329-348.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

lemma –, il Gioffredo avvia un resoconto dei fatti che intende indagare tutti gli argomenti mediante il supporto di fonti storiche, così da orientare il lettore ad una scelta ragionata di una prospettiva storica (e ideologica). In questo frangente, la prima forma di *divisio* è applicata alla toponomastica delle Alpi, che viene ricondotta ora al «sito», ora ai primi «abitatori», ora poi ai successivi conquistatori. Una catena, questa, che nel solco del consueto *topos* delle Alpi come «antemurale all'Italia» è qui descritta come elemento di separazione e protezione da Francia e Germania. Si tratta di un tema ricorrente, che nel contesto piemontese Francesco Panigarola, in una prospettiva specificamente teologico-controversistica, aveva già usato nelle *Calviniche*, un quaresimale di carattere protrettico, dogmatico e confutatorio, pronunciato nel 1582 davanti al duca poeta Carlo Emanuele I e alla corte di Torino, in cui le Alpi sono dette «porta», «frontiera», «antemurale» dell'Italia, perché rivestono un insostituibile *munus* di baluardo e difesa contro la possibile infiltrazione di dottrine ereticali.[21] È poi una seconda notazione di carattere filologico, vale a dire la ricostruzione dell'incerta etimologia del nome «Alpi», a scandire l'inizio della narrazione del Gioffredo, che così scrive:

> Le Alpi che dagl'antichi geografi furono divise in molti nomi, tolti dal sito overo dalli abitatori, o pure da quelli che con l'armi le conquistarono, sono le Maritime, Cozzie, Graie, Pennine, Lepontine, Retiche, Noriche, Giulie, Carniche, e altre meno rinomate, che, con successione continuata di monti altissimi, e inaccessibili, eccetto in qualche luogo, paiono formate dalla Natura, per servire d'antemurale all'Italia, contro le invasioni delle straniere nazioni, e dividerla dalla Francia, e Alemagna. I gioghi più alti di quelle sogliono essere ricoperti dalla neve nella maggior parte dell'anno; anzi alcuni più erti di continuo si vedono biancheggiare, anche ne' tempi estivi; che perciò di qui, al dire di Strabone, e di Steffano, ebbero il nome di Alpi in lingua dei Sabini, quali, mutando una sola lettera, pronunciavano Alpum ciò che noi diciamo Album, cioè luoghi biancheggianti per le nevi. Se bene più verisimilmente altri citati dal Cluverio dicono essere questa una voce celtica che così tutti i monti più eminenti addimandava. Tra queste hanno, nelli antichi e moderni tempi, separato l'Italia dalle Gallie Transalpine le Alpi Maritime, le Cozzie, le Graie, le Pennine, quantunque Zozimo, auttor greco abbi scordato le Graie, o sii Greche, e delle altre tre solo abbia fatto menzione.

Senza soluzione di continuità, si apre la riflessione sull'interpretazione del nome assegnato alle Alpi Marittime, a cui si aggiunge il tentativo di

---

[21] Sulle *Calviniche* del Panigarola, anche conosciute come *Lezioni sopra i dogmi*, pronunciate a Torino nel 1582 e poi pubblicate nel 1584, e in particolare sul *topos* delle Alpi come elemento di protezione e argine contro le infiltrazioni eterodosse, motivo polemico che occupa la diciottesima «lezione», mi sia consentito rinviare a G. Laurenti, *Tra retorica e letteratura. L'oratoria dell'«argomentare ornato» nelle* Calviniche *di Francesco Panigarola*, Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi, 2012, pp. 159-172.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

delimitarne i confini, appoggiandosi all'autorità di Strabone, ma soprattutto alla perizia geografica dei Romani: se il nome rimanda al mar Ligure sul quale le Alpi Marittime si affacciano, e che ne rappresenta l'estrema delimitazione meridionale, il Gioffredo fissa la loro estensione tracciando una serie di «linee curve imaginarie», che formano un ideale poligono con ai vertici, da occidente a oriente, il fiume Varo e la città di Savona, e a settentrione la congiunzione dei fiumi Verdone e Durenza, il Monviso e, puntando ad est, le città di Ceva e Mondovì:

Le Alpi Maritime, delle quali solo in quest'opera prendiamo a trattare, così addimamdate perché sono vicine e soprastano il Mare Ligustico, riconoscono per suoi confini (se crediamo a Strabone) da Ponente in Levante, Marsiglia e i Vadi Sabazzi, oggidì Vay, o sii Savona, circa 30 miglia di qua da Genova. Ma Polibio restringe la loro lunghezza maritima, da Nizza sino all'Apennino, il cui principio, come fra poco vederemo, variamente è collocato dai scrittori. Ascendono, nella maggior larghezza, verso il settentrione, dal mare sino alla città di Ambruno, là dove mostrano il dorso alla Francia; e sino al Monte Vesulo, oggidì Monviso; o sii all'origine del fiume Po dove si piegano verso dell'Italia, curvandosi in modo d'anfiteatro. S'uniscono poscia al detto termine del Monte Vesulo, con l'Alpi Cozzie, già dominate, e denominate dal re Cozzio, che sotto l'Alpi altresì molto tratto di paese si crede avere signoreggiato. Ma perché non pare che gli altri auttori s'accordino con Strabone, seguitato da Giosia Simlero nello stendere per tanto spazio la lunghezza dell'Alpi Maritime (quantunque circa la larghezza non dissentano l'un dall'altro) ci contentaremo di rinchiudervi da Ponente quel tratto di paese che, nella divisione delle provincie, sotto nome di Alpi Maritime compresero in diversi tempi i Romani, come al capo dimostraremo, e da Levante quella parte della Liguria, overo Riviera di Genova, che dal medesimo Strabone alle Alpi è assegnata, cioè tutto ciò che dal picciolo fiume Siagna, situato tra i luoghi di Canoas e della Napola , di là dal Varo e distante dalla città di Nizza lo spazio di sei leghe, si stende fino a Savona. Tirando da Occidente una linea curva imaginaria, cioè dalla foce del detto fiumicello fino alla congionzione del fiume Verdone con la Durenza, e d'indi seguitando il corso dell'istessa Durenza sino alla città Amorusso; e da Oriente un'altra linea curva che da Savona ascendendo alli confini di Ceva e Mondovì, si vada piegando con le montagne sino al Monviso e d'indi traversi a drittura sino ad Ambruno.[22]

Alla descrizione del perimetro delle Alpi Marittime, segue un'accurata individuazione della longitudine e della latitudine che ne definisce i confini, fondata sull'autorità di Giulio Torrino di Nizza – medico di camera del principe Maurizio e matematico – nel solco di uno schema che attinge alla

[22] AST, Biblioteca antica, manoscritti, H, III, 6-7, P. Gioffredo, *Corografia e Storia delle Alpi Marittime*, pp. 1-2.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

tradizione geografica connessa a Tolomeo. Altro nodo propedeutico all'intera trattazione è l'indagine della «congionzione delle Alpi all'Apennino», che il Gioffredo svolge con la perizia del geografo e del cartografo, e a cui aggiunge una continua escussione di fonti storiche. Emerge qui l'esigenza di chiarire la consistenza di un confine fisico che implicitamente si riverbera sulla sfera politica e culturale: al *topos* delle Alpi come «antemurale all'Italia», si sostituisce ora il motivo dell'Appennino come dorsale dell'intera «bella Italia». A supportare le osservazioni del Gioffredo, sono i testi di Lucano, Strabone e Polibio, che assurgono al ruolo di vere *auctoritates*, secondo un'angolatura differente dalla tradizione letteraria precedente. L'*auctoritas* propria di una fonte o di un autore viene misurata alla luce della sua capacità di «provare»: le *auctoritates* non vengono richiamate come ornamento o monumento, per adempiere a una finalità esornativa o celebrativa in forza del prestigio connesso all'autorevolezza e all'antichità del documento stesso; esse sono piuttosto impiegate come prova necessaria alla ricostruzione storica, e vagliate mediante il criterio della «verosimiglianza», che richiede un controllo e un incrocio continui con altri documenti, oltre all'esigenza di servirsi, quando possibile, di osservazioni autoptiche. Un aspetto, quest'ultimo, che il Gioffredo realizza attraverso l'esame diretto della geografia delle Alpi Marittime e uno spiccato interesse antiquario indirizzato alla raccolta di iscrizioni disperse e sconosciute, o tramite l'esercizio della filologia applicata alle testimonianze scritte del passato o, ancora, mediante la ricostruzione del significato originario dei toponimi. Scrive il Gioffredo:

> È l'Apennino quel corso continuato di monti che dal mare di sotto insino al mare di sopra, o vogliamo die dal Ligustico al Siciliano, dividono per lungo la bella Italia. Lo descrive Strabone dicendo: *Apenninus montosum est dorsum per Italiam quam ea longa est, a Septentrione versus Meridiem porrectum, et in Siculum desiners fretum. E poeticamente Lucano: Umbrosis mediam qua collibus Apenninus / erigit Italiam nullo quae vertice tellus / altius intumuit propriusne accessit olympo. / Mons inter geminas medius se porrigit undas / Inferni superique maris.* Ha avuto tal nome non già dal passaggio dei Cartaginesi, come alcuni poco cautamente hanno lasciato scritto, ma dall'altezza dei gioghi, quale rarimente da molti si crede aver dato il nome alle Alpi Pennine. E se bene è cosa certa che l'Apennino si congionga con le Alpi Maritime, dicendo Strabone dei Liguri *Incolunt partem Alpium Apenninis montibus contiguam*, pure non s'accordano gl'antichi e moderni scrittori circa al luogo preciso di tale congionzione. Il già citato Strabone la riconosce tra Genova e Savona.[23]

E proprio a conferma che la dorsale appenninica rappresenta l'elemento unificante della penisola italiana, nel testo si sviluppa un'ulteriore riflessione

[23] *Ivi*, p. 2.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

sulla necessità di stabilirne con precisione il confine con le Alpi. Se Strabone, insieme a Livio e Plutarco, ritiene che l'innesto fra le due catene vada situato nell'area compresa fra Genova e Savona, altri eruditi, tra cui Polibio, Pomponio Mela, Gaio Sempronio Tuditano, Plinio e, tra i moderni, Carlo Sigonio «non in vicinanza di Genova, ma di Nizza, univano l'Alpi all'Apennino».[24] Spostare il punto di confluenza di Alpi e Appennini più ad occidente rispetto a quanto sostengono Strabone, Livio e Plutarco, significa ampliare, dal punto di vista fisico, l'estensione dell'Italia, e legittimare, per questa via, l'appartenenza non solo politica ma anche geografica della contea di Nizza alla «bella Italia». Ribadire la pertinenza di Nizza alla penisola italiana rappresenta, d'altro canto, una più profonda legittimazione dello *status quo* politico coevo al Gioffredo, che non si configura, dunque, come un «accidente» storico momentaneo, ma come un perfetto adeguamento alla situazione di «Natura». All'interno della trattazione, apparentemente improntata alla raccolta e alla restituzione di un'«esposizione» ordinata dei documenti, quasi in una forma estrema di «ragguaglio», si intravede invece quella teleologia storica, che attraversa sommessamente il testo, volta a dimostrare la necessità storica di pareggiare l'estensione culturale dell'Italia ai confini tracciati dalla «Natura» stessa. D'altronde, anche il Gioffredo non si astiene dall'esprimere la sua opinione in merito al luogo di incontro delle due catene montuose, che egli fissa sopra Nizza e Ventimiglia, precisamente nel comune di La Turbie: «Nella diversità di queste opinioni, volentieri ci accostiamo a coloro che sopra le montagne di Nizza, overo di Vintimiglia, congionsero l'Alpi all'Apennino: collocando il principio degl'uni e degl'altri monti, overo alli Trofei di Augusto»[25]. A descrivere il confine è pertanto non solo un luogo geografico ma anche un simbolo di straordinaria rilevanza, il Trofeo delle Alpi, monumento eretto proprio in onore di Augusto – realizzato secondo moduli architettonici vitruviani ed esemplato sullo schema del Mausoleo di Alicarnasso –, che celebra la completa sottomissione di quarantasei popolazioni alpine e segna la frontiera tra l'Italia romana e la Gallia Narbonense.

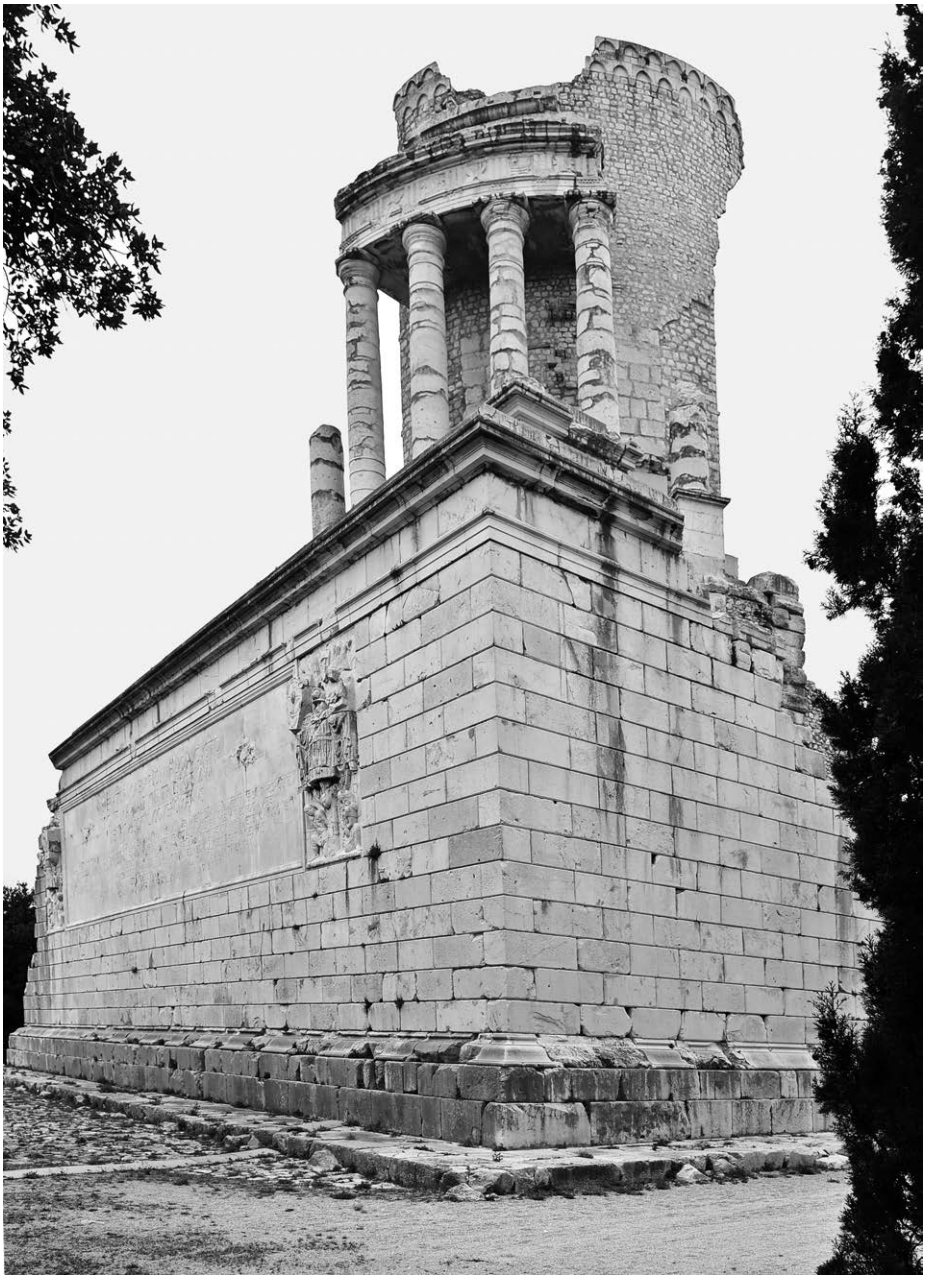
Sono ancora i confini ad intercettare l'interesse del Gioffredo, precisamente quelli che tracciano il frazionamento delle Alpi Marittime tra Italia e Francia: anche in questo caso, non vi è accordo fra gli autori antichi perché alcuni collocano la linea di demarcazione alla foce del fiume Varo o nei pressi di La Turbie:

> Perché sono, come abbiamo detto, le Alpi Maritime situate parte di qua, parte di là dal Varo, resta nello spazio di quelle, conforme all'antica divisione, separata

[24] *Ivi*, pp. 2-3.

[25] *Ivi*, p. 3.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



Il Trofeo delle Alpi, 6 a.C. La Turbie.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

l'Italia dalla Francia, qual divisione però non è nell'istesso modo da geografi e istorici riconosciuta, perché alcuni l'hanno collocata alla foce del fiume Varo, altri alli Trofei di Augusto, o sii all'Alpe Somma di Antonino.[26]

A chiarire il dibattito sono però i «più antichi scrittori», da Strabone a Tolomeo, a Pomponio Mela, Plinio, Lucano, Vibio Sequestre, i quali «con uniforme consentimento», «[…] hanno assegnato per termine all'Italia il fiume Varo, in quella parte ch'è più vicina al mare; le Alpi in quella che si va dal mare allontanando».[27] Nell'accettare il fiume Varo come confine, Nizza ricade senza dubbio in territorio italiano: va osservato però – nota il Gioffredo – che anticamente, già a partire dalla fondazione, tale città era legata a Marsiglia, e anche in seguito quanto a «giurisdizzione e privileggii, era dai Romani come città provenzale riconosciuta».[28]

Con la progressiva decadenza della città di Marsiglia, Nizza e i territori limitrofi sono assegnati «al presidente dell'Alpi Maritime, delle quali si crede essere stata un tempo metropoli la città di Cimella, situata non lungi da Nizza, parimente di qua dal Varo».[29] Ma questo passaggio di Nizza nell'orbita delle Alpi Marittime e della città di Cimiez sortisce l'effetto di traslare questi stessi territori, dal punto di vista della percezione romana, all'interno della regione della Provenza, provocando di conseguenza l'ampliamento della Gallia e un restringimento dell'Italia.[30] È sulla base di queste indagini geografiche e storiche che il Gioffredo sposta il confine tra Italia e Francia dal fiume Varo, lungo il quale si colloca «la più antica e prima divisione», al Trofeo delle Alpi, ossia alla città di La Turbie, sottolineando al tempo stesso la natura anfibia di Nizza, la quale sotto il profilo politico è proprietà legittima dei Savoia, ma per quanto concerne l'ambito ecclesiastico appartiene alle diocesi francesi e con queste condivide le «esenzioni» e i privilegi gallicani:

Conchiudiamo dunque che, se bene conforme la più antica e prima divisione, il Varo termina l'Italia e la Francia, pure a' giorni nostri si riconosce più tosto tal termine nelle Alpi, là dove s'uniscono all'Apennino, cioè, come abbiamo di sopra

[26] *Ivi*, p. 4.

[27] *Ibid*.

[28] *Ibid*.

[29] *Ivi*, p. 5.

[30] Così infatti scrive il Gioffredo: «Dal che verisimilmente è avvenuto che, essendo la maggior parte delle città di dette Alpi Maritime in Provenza, i Romani, per evitare la confusione, trovassero ben fatto di restringere i termini dell'Italia e ampliare quelli della Gallia sino alli Trofei di Augusto, dove le Alpi sono più eminenti, rinchiudendo il paese dal Varo insino a Monaco, cioè la parte orientale della diocesi di Nizza, dentro i limiti della Gallia» (*ibid*.).

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

detto, overo alli Trofei di Augusto, overo al Castello della Penna, non lungi dal fiume Rastuba; e che, se bene Nizza, sino dai tempi di Carlo III re di Napoli, nulla ha che fare col resto della Provenza, ed è, come dimostraremo nel corso di questa Istoria, dalla corona reale di Savoia, con titoli legitimi, posseduta, pure, per quel che toca alla giurisdizzione spirituale e godimento delle ecclesiastiche esenzioni, tra le città gallicane deve giustamente essere compresa.[31]

Alla lucida comprensione e riproposizione di quelli che sono gli interessi politici della corona sabauda e della chiesa di Nizza, il Gioffredo aggiunge il ruolo strategico delle Alpi sia nel garantire i passaggi di uomini e merci sia nell'offrire protezione da eventuali attacchi mossi da eserciti stranieri. Fin dall'epoca romana – informa Strabone riportando la notizia da Polibio –, quattro sono le vie militari principali da cui origina una rete di strade, di passaggi, di comunicazioni che garantiscono il valico delle Alpi:

La prima di queste passava per li Liguri, a' lungo del mare della riviera di Genova; la seconda, per i Taurini, ascendeva il Monte Cenisio o il Genevro; la terza per li Salassi, oggidì Val d'Osta al Monte Pennino, o sii di Giove, adesso detto di san Bernardo; la quarta per i Retti, ora nominati Griggioni, che per molti gioghi conduce in Alemagna.[32]

Un'attenzione, quella nei confronti della rete stradale, tornata centrale già a partire dagli anni della reggenza di Giovanna Battista e destinata a crescere sotto il governo di Vittorio Amedeo II, che intende portare avanti – come noto – un deciso progetto accentratore, di contrasto ed argine nei confronti di ogni forma di autonomia e privilegio reclamati dai territori periferici.[33] Emblematiche risultano in tal senso le guerre del sale, che si

---

31 *Ibid*.

32 *Ibid*. In relazione alla trattazione, Gioffredo si sofferma in particolare sul primo itinerario militare che consente di passare dall'Italia alla Francia costeggiando il mar Ligure. Tale percorso è in sostanza un proseguimento della via Aurelia, che garantisce il collegamento tra Roma e la Provenza: «Tra queste la prima si dava mano con la via Aurelia, per la quale da Roma s'andava in Arles, passando per le Alpi Maritime e per la Provenza» (*ivi*, pp. 5-6).

33 In relazione alla seconda reggenza, scrive Symcox: «L'inattesa morte del duca Carlo Emanuele, il 12 giugno 1675, lasciò la sua vedova, Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, a capo del governo dello Stato. Reggente per il figlio di nove anni, il futuro Vittorio Amedeo II, ella si trovò a fronteggiare pericoli e difficoltà di diversa natura. In tutti gli Stati dinastici le reggenze si configuravano tradizionalmente come periodi di instabilità politica: una donna che governava in luogo del figlio non esercitava la medesima autorità di un sovrano di sesso maschile regnante di pieno diritto. L'ultima reggenza, solo una generazione prima, aveva mostrato come l'intervento straniero e le rivalità tra i principi del sangue potessero portare lo Stato sull'orlo della rovina. Benché una nuova guerra civile fosse improbabile, dopo la morte di Carlo Emanuele II la situazione rimaneva potenzialmente pericolosa. L'élite al governo era ancora accanitamente divisa dopo l'umiliante sconfitta subita dall'esercito sabaudo nella

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

snodano fra il 1680 e il 1699, registrando una lunga serie di opposizioni da parte delle comunità locali alle richieste del potere centrale. Il controllo dei sovrani sabaudi nei confronti delle varie regioni dello Stato – la contea di Nizza, il principato di Oneglia, il ducato di Savoia, il ducato d'Aosta, il principato del Piemonte – diviene più capillare e pervasivo: oltre a una sorveglianza, più o meno esplicita, della nobiltà e del clero locali, anche le frontiere, le strade e l'esazione dei tributi vengono prudentemente vigilate. L'inasprimento della pressione fiscale e la parallela eliminazione o forte riduzione dei privilegi di immunità fiscale sono avvertiti soprattutto a Mondovì, epicentro delle guerre del sale, dove la nuova gabella svolge la funzione di «catalizzatore della ribellione». In virtù di una carta concessa nel 1396, il Monregalese gode di un'esenzione dai nuovi tributi, ma va notato come – scrive Symcox – «questa carta era più che una mera garanzia di immunità fiscale; per la gente di Mondovì era la pietra angolare di un intero sistema di libertà politiche e giudiziarie che equivaleva a un'ampia libertà di conduzione dei propri affari». Scoppia quindi una ribellione in una zona già considerata turbolenta per l'alto tasso di contrabbando connesso alla sua posizione vicina al confine con Genova. Ma il tentativo del governo di controllare alcune strade e cammini minori e «di porre ordine nell'amministrazione della gabella o di restringere la circolazione del sale di contrabbando rappresentava una minaccia diretta alla sopravvivenza dei contrabbandieri, ed essi reagirono di conseguenza».[34] La ribellione impone

---

recente guerra contro Genova. La reggenza offriva alle ambizioni dei grandi un'opportunità di competere per il predominio presso la corte e nel governo. Per mantenere il proprio potere personale, la reggente avrebbe dovuto destreggiarsi in un difficile equilibrio tra fazioni e gruppi rivali» (G. Symcox, *La reggenza della seconda madama reale (1675-1684)*, in *Storia di Torino* 2002a, pp. 197-244: 199). Va tuttavia rilevato come negli ultimi anni si sia proposta una lettura più sfumata dell'assolutismo sabaudo e dell'età di Vittorio Amedeo II, a partire dalla riconsiderazione della reggenza di Giovanna Battista di Savoia Nemours: cfr. R. Oresko, *Maria Giovanna Battista of Savoy-Nemours (1644-1724): daughter, consort and Regent of Savoy*, in *Queenship in Europe, 1660-1815. The role of the consort*, ed. by C. Campbell Orr, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 16-55; C. Storrs, *La politica internazionale e gli equilibri continentali*, in *I Savoia. I secoli d'oro di una dinastia europea*, a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi, pp. 3-48.

[34] Symcox 1989, pp. 103-104. È già Maria Giovanna Battista a intraprendere una politica di riforme a tutto campo non disgiunta da una progressiva estensione del controllo centrale sui territori periferici. Alla tradizionale politica sabauda accentratrice e burocratica, la madama reale aggiunge alcuni provvedimenti che rispecchiano la sua volontà di tradurre in pratica l'ideale di una «ville bien policée»: nuovi ordini per la pulizia delle strade urbane e per l'igiene pubblica; eliminazione delle produzioni nocive, come la conciatura, dai sobborghi; interventi sugli approvvigionamenti di vettovaglie e legna da ardere; attenzione all'ordine pubblico e alla morale (cfr. G.B. Borelli, *Editti antichi e nuovi de' Sovrani Prencipi della Real Casa di Savoia*, Torino, B. Zappata, 1681, pp. 569-570, 915); ampliamento della città verso il fiume; progetti di riforma legislativa.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

dunque a Vittorio Amedeo II una ancor più scrupolosa attenzione alle vie che permettono il valico delle Alpi per impedire a Luigi XIV di realizzare la sua politica espansionistica a danno del Piemonte.

All'interno delle quattordici sezioni in cui è articolata la *Corografia* traspare una continua ricerca conoscitiva e comunicativa, sebbene l'autorevole codice H, III, 6-7, vergato di proprio pugno, annotato e corretto sino al termine della propria vita dallo stesso Gioffredo (e ora – come già ricordato – conservato nell'Archivio Storico di Torino), non sia completo in tutte le parti. Del tutto assente è la sezione quinta che reca soltanto il titolo «de' laghi e fontane medicinali dell'Alpi Maritime», lasciando per il resto la pagina del tutto bianca. Da un'altra tradizione testuale, quella appunto confluita nella già menzionata edizione Gazzera, apprendiamo il contenuto di questo capitolo che assume l'aspetto di una compilazione tesa a mostrare non solo la ricchezza d'acque presente sulle Alpi Marittime ma anche il loro potere curativo, medicinale, persino taumaturgico, se associato a una fonte connessa a un prodigio cristiano. Notevole spazio è invece accordato ai «fiumi che scorrono per l'Alpi Maritime», ai «porti, promontori, fortezze maritime e isole attinenti all'Alpi», ai «primi abitatori e popoli antichi dell'Alpi Maritime», alla «provincia e prefetture dell'Alpi Maritime sotto dei Romani», ai «costumi e religione degl'Alpini Maritimi avanti e dopo l'introduzione del cristianesimo», alla «divisione ecclesiastica delle diocesi dell'Alpi Maritime», al «dominio moderno dell'Alpi Maritime», alle «ricchezze dell'Alpi Maritime», alle «inscrizzioni romane e avanzi d'antichità nell'Alpi Maritime». Emerge, in queste sezioni, non solo l'interesse del geografo che scandaglia i territori per scoprirne la fisionomia, in particolare idrografica e orografica, ma l'attenzione per la dimensione etnografica e antropologica, il processo di romanizzazione, la diffusione del cristianesimo, le testimonianze antiquarie, la costituzione delle diocesi ecclesiastiche, la situazione politica «moderna». Si tratta insomma di uno sguardo ampio, poliprospettico, che non si riduce a considerare una sola dimensione nella comprensione della complessità geografica di un territorio. In effetti, se la *Corografia* traccia la cornice concettuale entro cui collocare la *Storia delle Alpi Marittime*, essa tuttavia rappresenta un'opera autonoma e con una sua funzionalità indipendente dal suo assurgere, nello stesso tempo, a *prolegomenon* delle «istorie». Nel costituire uno dei primi esempi di ricostruzione corografica in senso moderno, consente di tracciare le coordinate entro cui si snoda la stessa storia delle Alpi.

In linea con la più illustre tradizione storica, da Erodoto a Tucidide da Senofonte a Polibio, da Livio a Tacito, la *Storia* del Gioffredo esordisce con una notazione di carattere metodologico che rivela qui la propria fermezza a voler vagliare attentamente le fonti antiche nelle quali spesso i «racconti veridici» sono mescolati con le «favole»:

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Grande infelicità degl'istorici, che prendendo a descrivere i più antichi avvenimenti di qualche città, o provincia, sono bene spesso sforzati, overo di caminare a tentoni nell'incertezza, overo di mescolare i racconti veridici con le favole! I principii di Troia, di Roma, e di Cartagine, le fondazioni delle quattro monarchie; l'origine di quasi tutti i minori regni, mentre ciascheduno s'ingegna di framischiarvi prodigi, oracoli, eroi, dei, disgrazie e fortune, più che poco hanno del favoloso.[35]

Affiora, infatti, nei gangli della trattazione, l'esigenza di un discernimento della «veridicità» degli eventi, di una ricostruzione meticolosa dei fatti, appoggiata sempre a fonti autorevoli, comunque mai accettate in modo passivo, ma oggetto, sempre, di valutazione critica, di un ricorso costante ai documenti che vengono spesso riportati nella loro integralità, di una efficace analisi autoptica del contesto geografico. Seppure con significative variazioni rispetto alla storiografia antica, talvolta il Gioffredo inserisce all'interno delle sua opera digressioni su alcuni personaggi centrali per la storia politica o religiosa delle Alpi Marittime che, tuttavia, non sfociano quasi mai nella realizzazione di ritratti encomiastici autonomi dal tessuto narrativo. Non si tratta, pertanto, di un ricorso al metodo prosopografico *tout court*, quanto di un'abilissima strategia tesa a sottolineare, attraverso una pausa della narrazione accompagnata da un parallelo ampliamento descrittivo dei fatti e dei protagonisti connessi a una vicenda, la centralità di un avvenimento. Dalla storiografia antica, il Gioffredo si distanzia in quanto l'esposizione non pretende di essere *magistra vitae*, ma semmai – ricalcando le intenzioni della *Corografia – institutio principis* che si traduce nelle forme di un insegnamento composto, lucido, estremamente analitico e documentato. Dal punto di vista retorico e letterario, la *Storia* del Gioffredo rifugge il registro alto in favore di uno stile sorvegliato e in grado di comunicare precisione scientifica e solidità di pensiero, profondamente congruente alle finalità della scrittura storica. Va ancora notato come prima di prendere in maniera definitiva le distanze dalle «menzogne» del mito, che mescola insieme «prodigi», «oracoli», «eroi», «dei», «disgrazie» e «fortune», il Gioffredo riporti proprio alcune «favole» antiche legate ad Ercole, dove di nuovo assume centralità la costruzione di «strade, per l'addietro inaccessibili e assicurate con la morte di coloro che le infestavano», e utili a permettere il passaggio di «un essercito» dalla Francia all'Italia. Sono, le strade, il primo segno della nascita della cultura e della civiltà, gli unici mezzi che permettono agli eserciti un controllo effettivo del territorio così da arginare il brigantaggio, le «rubberie» e i «ladronecci». Ed è ancora nella

[35] AST, Biblioteca antica, manoscritti, H, III, 6-7, P. Gioffredo, *Corografia e Storia delle Alpi Marittime*, p. 59.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

cornice del mito che Ercole, per favorire i «traffichi» e i «commerci», apre «non senza stento la prima strada» utile a collegare i due paesi:

I Greci, che nel fingere hanno superato gl'altri tutti, se bene in concetto di menzogneri, pure avendo prima di altri popoli avuto l'uso delle lettere, e per conseguenza avendo più a buon ora dato principio allo scrivere, hanno obligato la curiosa posterità a fare capo da essi, per estinguere la sete del sapere, le cose occorre, nelle loro fontane quantunque torbide o infette. Con una tale libertà, abusando la credulità de' secoli a venire, hanno lasciato scritto non essere state pratticate le Alpi Maritime, prima che da Ercole tebano fussero spianate le strade, per l'addietro inaccessibili e assicurate con la morte di coloro che le infestavano. Dicono dunque costoro che ritornando Ercole dalla Spagna, dove aveva sconfitto e ucciso il re Gerione, e volendo per la Francia venire in Italia, mise insieme un giusto essercito contro Albione e Bergione, figli di Nettuno, e contro a' Liguri abitatori delle Alpi, quali essercitando in quelle parti rubberie e ladronecci contro a' viandanti, pensarono anche di contrastare il passaggio all'istesso Ercole, che venuto con essi alle mani, ì e ottenutane segnalata vittoria, per il soccorso di Giove, qual, venute meno ad Ercole le saette, fece piovere contro a' di lui nemici una tempestosa pioggia di pietre ne' campi vicini ad Arles, soggettò tutto quel paese uccidendo i malfattori; e nell'Alpi Maritime aprì, non senza stento, la prima strada, con rompere e abbassare quelle scoscese e per l'addietro inaccesse balze, acciò i traffichi e commerci fussero sicuri e liberi da ogni parte.[36]

La memoria della mitologia impregna non solo la natura dei luoghi, forgiati dalla forza sovrumana di Ercole, ma lascia traccia nella stessa toponimia: la città di Monaco deve il proprio nome – a credere al mito – alla scelta di Ercole di ritirarsi in quel luogo a condurre vita solitaria o all'edificazione di un tempio unicamente votato al suo culto o ancora, secondo un'interpretazione cristiana proiettata sulla «favola» antica, per aver insegnato agli uomini il monoteismo.

In memoria di che, vogliono che al vicino porto imponesse il nome di Monaco Ercole, fabbricandovi anche in vicinanza una fortezza inespugnabile, e un tempio sotto il medesimo titolo di Monaco, così detto, overo perché, discacciati tutti gli abitatori, avesse ivi voluto abitar solo, overo perché solo in quel tempio si adorasse, senza consorzio d'altro Dio, o perché, come dice un moderno, rifiutasse per se medesimo i sacrificii, e insegnasse d'adorare un solo Dio.[37]

Ma se gli antichi fingono di credere alla fondazione di quelle città da parte del dio Ercole, per cui Gioffredo nota «tanto finsero di Ercole gl'antichi,

[36] *Ibid*.

[37] *Ivi*, pp. 59-60.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

soliti attribuire a quel dio quanto di eccedente le forze ordinarie de' mortali vedevano essere avvenuto ne' tempi andati»; per parte sua egli riporta la notizia della fondazione di Marsiglia da parte dei Focesi, a causa delle pressioni esercitate su di loro dall'impero persiano che li costringe «ad abbandonare le proprie case, fatta scelta di numerosa e agguerrita gioventù».[38] È interessante tuttavia notare come tale popolazione, prima di raggiungere Marsiglia, approdi sulle coste del Lazio; scrive infatti il Gioffredo: «facendo vela verso l'Italia, approdarono alle foci del Tevere, dove contratta amicizia col re Tarquinio Prisco e co' Romani, d'indi s'avanzarono a' cercar nuove terra nella Provenza».[39] Affiora, già a partire da questa ricostruzione, il tentativo di ascrivere la fondazione di Marsiglia e delle altre città della Provenza non solo (e non tanto) all'etnia greca, ma soprattutto al contributo romano. I nuovi colonizzatori continuano la loro avanzata «allettati dall'opportunità del sito, e accresciuti non solo di nuova gente, che alla fama de' felici successi»,[40] mentre le popolazioni autoctone, in particolare i Salii in unione con i Liguri e gli Alpini Maritimi, temendo «la greca fede», da subito «s'accinsero ad estinguere ne' suoi principii questo fuoco, e a discacciare con le communi forza quell'inimico, qual ben vedevano non potere, se non sopra le rovine proprie gettare i fondamenti del nuovo ingrandimento».[41] E nella ricostruzione storica, il Gioffredo inserisce una prima sottolineatura di carattere celebrativo nei confronti delle popolazioni autoctone, che avrebbero di sicuro vinto la guerra contro i colonizzatori e «senza dubbio costretti gl'averebbero a procacciarsi abitazione altrove, se oportunamente dai Galli, che con Belloneso in quel tempo a ponto si accingevano a passar l'Alpi, non fussero stati assistiti».[42] In seguito, i Marsigliesi fondano altre colonie, tra cui Antibes e Nizza, «in memoria della vittoria contro de' Salii e Liguri ottenuta»,[43] ma sono poi i Romani, nel 237 a. C., a dover combattere contro i Liguri e gli altri abitanti delle Alpi Marittime che esercitano continue scorrerie nei confronti dei territori romanizzati limitrofi alle loro terre. A ideale contraltare del valore assegnato alle popolazioni alpine, nella *Storia* compare un tratto di celebrazione encomiastica che si appunta sulla «virtù» romana colta ora nel difficile passaggio delle Alpi compiuto da Annibale; ora nel viaggio d'Asdrubale attraverso le Alpi; ora infine nella navigazione di Scipione Africano lungo le coste della Spagna e nel tratto di

[38] *Ivi*, p. 60.
[39] *Ibid*.
[40] *Ibid*.
[41] *Ibid*.
[42] *Ibid*.
[43] *Ibid*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

mare prospiciente le Alpi. Ad accomunare queste tre differenti biografie è il loro rapporto complesso con le Alpi, che scandiscono la storia non solo della Provenza, del Piemonte, della Liguria, ma persino il destino di popoli lontani, tanto da diventare epicentro di una storia più ampia, intercontinentale, proiettata sull'intero mar Mediterraneo.

Del tutto scevro da accenti epidittici e improntato al ritmo veloce e fluido di uno stile cronachistico, è il resoconto della vittoria dei Romani sui Liguri e sui Galli Alpini che avviene al termine di un periodo animato da scontri continui ed estenuanti per entrambe le parti: «L'anno dunque di Roma 587 non solo da Caio Sulpicio Gallo console furono i Liguri soggettati, ma dal di lui collega Marco Claudio Marcello i Galli Alpini, dei quali ambidue ottennero il trionfo, accompagnati poi nell'anno 595 da quello di Marco Fulvio Nobiliore proconsole, quale si legge nei fasti del Campidoglio aver trionfato de' Liguri Veleati».[44] Nel riferire che la vittoria romana si verifica dopo ottant'anni di guerra contro i Salii e i Liguri, se per un verso il Gioffredo non nasconde la difficoltà dei Romani a riportare la vittoria, dall'altro ribadisce ulteriormente il valore dei popoli alpini «che infestavano le strade, quali conducevano per le parti maritime nella Spagna ed erano sì potenti che a' pena a' grandi esserciti permettevano il passare liberamente».[45] È con tali popolazioni, infatti, che nasce la «regione delle Alpi Marittime», destinata a diventare eredità dei Romani e non dei Galli, secondo la ricostruzione storica operata dal Gioffredo. Il successo dei Romani è di nuovo descritto nei termini di costruzione di strade e controllo delle stesse dalle incursioni dei predoni: essi, infatti, rendono per «lo spazio di dodeci stadi, la strada libera e aperta».[46] Con un notevole salto cronologico, il Gioffredo giunge al momento degli scontri fra Cesare e Pompeo, che incrociano, seppure in modo tangenziale, la regione delle Alpi Marittime. Se la prima guerra civile si combatte esclusivamente all'interno di Roma e la seconda interessa l'intera penisola, la terza e la quarta toccano l'intero territorio dell'Impero. La situazione nella quale Cesare viene presentato è proprio quella in cui si mette all'inseguimento di Pompeo per poi decidere di puntare direttamente alla Spagna, valicando la catena delle Alpi. L'arrivo di Cesare, emblema del conquistatore e del tiranno, è per i Galli foriero di morte: la sua è una presenza funesta e pericolosa in grado di mettere in pericolo chiunque lo incontri e gli offra ospitalità. Paradigmatico risulta, in tal senso, l'episodio richiamato dal Gioffredo: «Cesare, avendolo [Pompeo] indarno perseguitato, pensò

[44] *Ivi*, pp. 64-65.

[45] *Ivi*, p. 65.

[46] *Ibid*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

d'incaminarsi dall'Italia nella Spagna, che per Pompeo ancor teneva. Per la strada dunque dell'Alpi Maritime capitato a Ventimiglia, fu alloggiato in casa d'un tale Domizio, nobile di condizione, a' cui poco doppo, come vedremo, l'amicizia contratta con Cesare fu cagione della sua morte».[47]

Al pericolo rappresentato da Cesare e alla «servitù» sperimentata dai popoli delle Alpi Marittime sotto il governo di Augusto, fa *pendant* la «libertà» introdotta dal cristianesimo. Si delinea qui un asse tematico fondamentale lungo cui si snoda la ricostruzione storica del Gioffredo, vale a dire l'ingresso dell'«evangelio» nei territori delle Alpi Marittime. Il Gioffredo mette in rilievo come la religione cristiana entri precocemente nei territori della Provenza e della Liguria e questo grazie all'instancabile attività di predicatori che – secondo una «constante tradizione» – sono stati a diretto contatto con l'apostolo Paolo:

> Alla servitù, che le Alpi Maritime incontrarono sotto di Augusto, succedette ben presto sotto i di lui successori, la libertà del cristianesimo, predicato e introdotto in quella provincia, se non dalli apostoli, almeno da' predicatori che furono dalli apostoli inviati, o da quelli che nella primitiva chiesa ressero il romano ponteficato. San Barnaba apostolo e san Sergio Paolo, già proconsole e poi primo vescovo di Narbona si crede abbino primi di tutti annunciato il nome di Cristo in quelle parti. Del primo è constante tradizione che doppo essersi separato da san Paolo apostolo, e venuto in Italia doppo l'anno della natività di Cristo 51 predicasse nella Liguria piana, montuosa e maritima. Anzi che qualcheduno ha affermato aver egli specificatamente seminato l'evangelio nella città di Nizza, di Albenga e di Ambruno.[48]

Una forma di «libertà», quella introdotta dal cristianesimo, che provoca al tempo stesso affrancamento politico: attraverso una teleologia storica di matrice religiosa, che tuttavia non riveste *tout-court* gli abiti della storiografia controriformistica, il Gioffredo associa alla conquista della «cittadinanza del cielo», avvenuta grazie alla conversione al cristianesimo, lo speculare ottenimento, per le Alpi Marittime, dei molti «privilegi delle città latine in terra»:

> Quasi nel tempo istesso che la predicazione cristiana offeriva alli Alpini Maritimi la cittadinanza del cielo, furono onorati de' privilegi delle città latine in terra, perché l'anno di Cristo 64, come riferisce Tacito, Nerone imperatore fu liberale di tale prerogativa alle nazioni dell'Alpi Maritime, quali non si legge non aver più fatto novità alcuna contro dei Romani da' che Augusto le aveva totalmente soggettate al romano impero.[49]

---

47 *Ivi*, p. 68.

48 *Ivi*, p. 72.

49 *Ibid*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Se Nerone, per un verso, è ritratto come imperatore «liberale» che concede la cittadinanza romana agli abitanti delle Alpi Marittime, per l'altro, è dipinto quale crudele «tiranno» e accanito persecutore di cristiani: «ma quanto si studiò Nerone, con la liberalità di accrescer il nome latino, altretanto si affaticò con la crudeltà di perseguitare e distruggere il cristiano».[50] Ed è proprio in questa incapacità di riconoscere la «verità» della religione cristiana che Gioffredo situa il primo limite della cultura romana. Tra gli instancabili predicatori che percorrono i territori dell'Impero per annunciare l'«evangelio» di Cristo, la *Storia* fissa lo sguardo sul racconto di san Nazario, figlio di Africano e Perpetua, che

> lasciata Roma, dove contro la vera religione il tiranno incrudeliva, aveva per lo spazio di dieci anni portato il nome di Cristo alle principali città dell'Italia, tra le altre a Milano e a Piacenza. Le Alpi Maritime ebbero fortuna di vederlo predicare anche a' suoi abitatori nelle due metropoli di Cimella e di Ambruno, e di tal favore ne professano l'obligazione a Perpetua, di lui madre già morta, che d'inviarsi a' quella volta in sogni gl'aveva ingionto.[51]

In questa sezione del testo, dove si dispongono episodi esemplari legati alla fede dei santi e dei martiri, la consueta prosa controllata e scientificamente referenziale si dilata in un registro ravvivato da iperboli, colpi di scena, *prodigia* che ricalcano lo schema agiografico consueto degli *Acta* e delle *Passiones martyrum*. E così, oltre a «distruggere il culto de' falsi dei» e a «ministrare il battesimo a molti», san Nazario visita molti luoghi e prende con sé un giovane discepolo che non si separa più da lui: «venne dunque in Cimella Nazario, di dove per pegno del grande frutto fatto in quella città, con distruggere il culto de' falsi dei e ministrare il battesimo a molti che convertiva, tolse seco per compagno un fanciullo cittadino cimellese, figlio di una matrona addimandata Marianilla, che così nelli pellegrinaggi come nel martirio mai più volle abbandonarlo».[52] In Provenza, la predicazione di san Nazario non si arresta, dunque, a Cimella ma si rivolge a tante «altre città vicine», tra cui Ventimiglia: lì, per ordine dello stesso Nerone, viene catturato e «condotto a Roma insieme col fanciullo Celso, ed ivi condannati ad esser vivi gettati in mare. Ma usciti miracolosamente dal fondo illesi, doppo aver approdato a Genova, e seminatovi la fede come ne gl'altri luoghi […]»[53] vengono nuovamente imprigionati e infine decapitati. Se le

[50] *Ibid*.
[51] *Ibid*.
[52] *Ibid*.
[53] *Ibid*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

«favole» mitologiche sono da Gioffredo espunte dalla narrazione storica in quanto contrarie al criterio della «verità», l'agiografia cristiana viene totalmente recepita e rifusa senza escludere neppure la componente del miracolo. Anzi, viene schierata una galleria di *exempla* incaricata di tramandare le virtù di questi eroi della fede che hanno cristianizzato le Alpi: ecco allora comparire san Torpete, il quale viene condannato a morte per la sua fede a Pisa ma il suo corpo «posto sopra una sdruscita barca, insieme con un cane e un gallo, come dicono i di lui Atti, consacrò il mare ligustico con la sua presenza»,[54] arrivando miracolosamente sino in Provenza dove in suo onore viene eretto un tempio ed egli stesso diviene oggetto di culto.

Dalla storia religiosa il *focus* si sposta nuovamente sul fronte delle vicende politiche e così – annota il Gioffredo – «non passò molto tempo, che per il medesimo mare, non una sdruscita barca, ma grosse armate si viddero veleggiare»: infatti Otone, dopo che Galba viene assassinato, «non vedeva come meglio stabilirsi nel nuovo imperio, che con tirare dalla sua le Alpi Maritime e la Provenza, già che con l'obedienza della maggior parte d'Italia si sentiva lusingare dalla fortuna, e vedeva le Alpi Cozzie e Pennine, per dove averebbe potuto tentar la Francia, inclinate alla fazzione di Vitellio, suo competitore».[55] Lungi dall'essere relegate ad un ruolo periferico e secondario, le Alpi Marittime e la Provenza sono ancora al centro della storia «universale» dell'Impero romano: è, questo, un aspetto che calamita di frequente l'interesse del Gioffredo e istituisce un continuo rapporto fra la dimensione «locale» e «particolare» degli avvenimenti e il loro posizionamento in un contesto più ampio, dilatato alla penisola italiana, all'Europa intera, ai paesi che affacciano sul Mediterraneo.

Tra mitologia sacra e agiografia dinastica: il «sangue» e le «ossa» dei martiri tebei come «tesoro spirituale» dei principi del Piemonte

Tra celebrazione e storia, cifre essenziali della sua scrittura, si dipana un'ulteriore direzione della trattazione che si coagula attorno alle imprese della legione tebea, una mitologia complessa sostenuta da ragioni dinastiche e riproposta dal Tesauro nei *Panegirici* come suprema esaltazione del principe Maurizio.[56] È un tema, questo, che si struttura, all'interno della

[54] *Ibid*.

[55] *Ivi*, pp. 72-73.

[56] In merito rimando a Giachino 2012, pp. 1-30; sulla *Legio Thebea* mi limito a rinviare a F. Bolgiani, *La leggenda della legione tebea*, in *Storia di Torino*. I. *Dalla preistoria al Comune medievale*, a cura di G. Sergi, Torino, Einaudi, 1997, pp. 330-336; Id., *I Santi Martiri Torinesi Avventore, Ot-*

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

letteratura di corte e non solo, in un vero e proprio *topos* dell'agiografia dinastica sabauda. Lo stesso Gioffredo, che nel 1679 viene ammesso nel prestigioso Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro e di cui compila una storia che si snoda tra mito, pietà religiosa e legittimazione del potere sabaudo, ritorna a più riprese sulle vicende della legione tebea. Le reliquie, in particolare il «sangue» e le «ossa» dei martiri tebei, in unione con la Sindone, rappresentano il «tesoro spirituale» dei principi del Piemonte e sono dotate di un prezioso potere taumaturgico.[57] Sulla base del racconto di Eucherio, vescovo di Lione, apprendiamo che la legione tebana è un'unità militare romana, formata da 6.600 egiziani di religione cristiana e capitanati dal valoroso Maurizio. Per le elevate virtù possedute, questi soldati vengono convocati da Massimiano per essere impegnati in operazioni di guerra sulle Alpi settentrionali, precisamente nelle zone del Vallese. Quando tuttavia l'intero reparto disubbidisce ai ripetuti comandi di uccidere le popolazioni locali convertite al cristianesimo, Massimiano ne ordina la flagellazione, la decimazione e poi lo sterminio completo che avviene ad Agaunum, dove successivamente viene costruita un'abbazia a ricordo delle vicende. Così il Gioffredo ricostruisce la leggenda dei santi tebei:

> Continuandosi quella guerra per qualche anni, fu dall'imperatore Diocleziano mandata in rinforzo al collega Massimiano la legione delli Tebei, sotto il tribuno san Maurizio. Erano i soldati di questa legione egizzi di nazione, così nominati dall'antica e famosa città di Tebe, ma professori della cristiana religione, che perciò, per non aver voluto, come avea ordinato Massimiano, far sacrificio alli dei, arrivati che furono ne' confini de Vallesani, furono tutti in varie parti coronati del martirio. Tra questi sparsero il sangue nell'Alpi Maritime i santi Gioffredo, Constanzo, Vittore, Teodoro, Magno, Ponzio, Costantino, Dalmazio, Desiderio, e altri, i nomi dei quali sono solamente a Dio noti.[58]

In particolare, attingendo alle notizie di Guglielmo Baldessano, il Gioffredo ricorda la figura di san Chiaffredo, soldato fuggito in Piemonte per il suo rifiuto di sacrificare agli idoli e martirizzato nel 270, sotto il regno di

---

tavio e Solutore, in *I Santi Martiri: una chiesa nella storia di Torino*, a cura di B. Signorelli, Torino, Compagnia di San Paolo, 2000, pp. 15-37; P. Cozzo, *La geografia celeste dei duchi di Savoia. Religione, devozioni e sacralità in uno Stato di età moderna (secoli XVI-XVII)*, Bologna, il Mulino, 2006.

57 Circa il potere taumaturgico delle reliquie dei santi, e in particolare della Sindone, suprema reliquia della cristianità, che intreccia la sfera della propaganda politica, rimando al volume *Il potere e la devozione. La Sindone e la Biblioteca Reale di Torino*, a cura di V. Comoli e G. Giacobello Bernard, Milano, Electa, 2000, e al più recente A. Nicolotti, *Sindone. Storia e leggende di una reliquia controversa*, Torino, Einaudi, 2015.

58 AST, Biblioteca antica, manoscritti, H, III, 6-7, P. Gioffredo, *Corografia e Storia delle Alpi Marittime*, p. 79.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Diocleziano e Massimiano, a Crissolo, località prossima al Monviso da cui ha inizio la catena delle Alpi Marittime.[59] In un'architettura testuale simmetrica, che ricerca anche a livello di *dispositio* una geometria delle sezioni tematiche, dopo aver sviluppato il racconto sui santi tebani, il Gioffredo informa dell'esistenza di molti santi originari della Provenza o delle Alpi Marittime che si rivelano altrettanto eroici nella testimonianza della loro fede: è questo il caso dei santi Vincenzo e Oronzio, nati a Cimiez e poi martirizzati sulle montagne a ridosso di Nizza. In altri termini, nell'indicare che i santi nizzardi sono del tutto pari ai martiri sabaudi, il Gioffredo ribadisce la grandezza della chiesa di Nizza e, implicitamente, la sua autonomia da quella piemontese, riportando alla luce un proposito già dichiarato nell'esordio: mostrare, attraverso le «ragioni» della storia, da un lato che la contea di Nizza è legittima proprietà dei Savoia, dall'altro come la chiesa locale, per antica e ininterrotta tradizione, graviti invece nell'orbita ecclesiastica francese, garantita dall'articolato sistema delle libertà gallicane. E questa rivendicazione di autonomia gallicana rispetto a un potere politico sempre più capillare e autocratico rappresenta, forse, l'unico margine di resistenza che Gioffredo, sacerdote e intellettuale, «istorico di corte» ed elemosiniere, precettore e bibliotecario reale, può opporre al regolare controllo delle varie attività intellettuali. La mancanza di una società civile forte e il monitoraggio della formazione culturale da parte della Compagnia di Gesù e di altre congregazioni religiose, *in primis* quelle dei Barnabiti, degli Scolopi e dei Somaschi, sono i fattori che consentono a Vittorio Amedeo II di attuare il suo progetto – nota Vincenzo Ferrone – «di una radicale trasformazione degli assetti politici e sociali dello Stato sabaudo».[60] I collegi e le accademie gesuitiche, che conoscono una notevole diffusione proprio a partire dal Seicento e si qualificano come uno spazio di insegnamento e formazione di alto livello, se per un verso impongono i rigidi schemi della controriforma, per l'altro rappresentano i centri propulsori da cui esce quel ceto togato subalpino destinato con il volgere del secolo a mettere in discussione l'ideologia stessa di cui è nutrito.[61] Con l'ascesa al potere di

[59] Con queste rapide parole, il Gioffredo riporta la vicenda: Chiaffredo, «fugendo la crudeltà del sopradetto imperatore, ricoverossi nel territorio di Crizolo, sotto al monte Vesulo, vicino all'origine del Po', dove le Alpi Maritime hanno il suo cominciamento […]», ma sopraggiunto da soldati pagani, muore martire (*ibid*.).

[60] V. Ferrone, *Letteratura e istituzioni culturali nella Torino del Settecento*, in *Storia illustrata di Torino*, a cura di V. Castronovo, Milano, Sellino, 1992, pp. 641-660: 647.

[61] Sulla fragilità del ceto intellettuale piemontese, legata anche all'assenza di gesuiti di rilievo (a parte Emanuele Tesauro e Gerolamo Saccheri), osserva Ferrone: «L'impresa, riuscita altrove, di creare forme originali di elaborazione intellettuale, talvolta veri e propri anticorpi alla visione tridentina, non trovò alcun riscontro a Torino. La vocazione celebrativo-oratoria

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



Maestro di Crissolo, *Madonna con il Bambino e i santi Chiaffredo e Francesco*, 1600-1625 circa. Crissolo, Santuario di San Chiaffredo.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Vittorio Amedeo II, al modello di sviluppo culturale policentrico messo in atto dalla reggente Maria Giovanna Battista, si sostituisce progressivamente uno schema fortemente centralista, imperniato sulla corte e diretto al diretto controllo della fragile comunità intellettuale e di una società civile arretrata. Osserva ancora Ferrone:

La mancanza, infine, di un'opinione pubblica, di grandi personalità nel mondo delle arti, della scienza e della letteratura, estranee ai circuiti gesuitici, confermava la debolezza sostanziale di una società civile incapace di reggere, in quanto a tradizioni culturali, il paragone con gli altri Stati italiani. Mancava a Torino qualcosa di paragonabile all'aggressiva e ormai secolare ideologia del ceto togato napoletano, alla sapiente e raffinata arte di governo delle aristocrazie senatoriali milanesi e dei patriziati veneziani e fiorentini. In una dinamica sociale e politica di forte conflittualità, ma povera nell'esprimere consapevoli strategie culturali ed ideologiche alternative, Vittorio Amedeo II poté imporre a freddo la sua volontà di potenza e il suo modello assolutistico di riforme. Paradossalmente, il sottosviluppo culturale del Piemonte, la sua arretratezza di fondo, non certo in termini assoluti ma relativi rispetto ad altre aree della penisola, lo pose in condizioni di partenza invidiabili nel favorire un impressionante decollo culturale a fine secolo.[62]

In un ritmo narrativo, che intreccia continuamente digressioni sulla storia religiosa e una minuta puntualizzazione degli avvenimenti politici e militari, il Gioffredo si sofferma sulla «desolazione» e sulle «calamità publiche» che rimettono al centro i «funesti cipressi» al posto dei «pacifici ulivi». È con queste parole che riferisce la guerra scoppiata negli anni sessanta del XII secolo, precisamente nel 1164:

Dalli atti di pietà e di giustizia soliti a farsi in pace, siamo chiamati a descrivere quelli di crudeltà, estorsioni, rapine e uccisioni che in tempo di guerra si sogliono pratticare. Pareva che oramai si dovessero ripiantare i pacifici ulivi in luogo de' funesti cipressi, avendo la distruzione di Milano, succeduta pochi anni inanzi, e la desolazione di molte città della Lombardia, fatto arrivar al sommo le calamità publiche e la dichiarazione fatta da Federico, circa la successione della Provenza, messo fine alle civili guerre […] Ma questo istesso anno turbaronsi più che mai le pubbliche facende, e in Provenza particolarmente gridossi all'armi.[63]

---

degli insegnamenti del Tesauro, i suoi manuali di retorica aristotelica – come il famoso *Canocchiale aristotelico* – rappresentano in tal senso i prodotti più significativi di un insegnamento votato innanzitutto alla propaganda religiosa, al consolidamento delle tradizionali concezioni delle gerarchie sociali sul potere, alla riaffermazione di sperimentate dottrine di impianto tomistico-aristotelico che dovevano accompagnare e depotenziare sul piano ideologico le specifiche conoscenze tecniche necessarie a un ceto dirigente» (*ivi*, pp. 641-642).

[62] *Ivi*, p. 650.

[63] AST, Biblioteca antica, manoscritti, H, III, 6-7, P. Gioffredo, *Corografia e Storia delle Alpi Marittime*, p. 149.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Nell'instabilità politica che domina i territori delle Alpi Marittime in cui le alleanze fra sovrani sono estremamente mobili, i provenzali «non sapendo a qual dei due pretendenti prencipi obedire» mantengono un atteggiamento di equidistanza, condotta di prudenza resa possibile proprio dalla presenza di consoli e magistrati cittadini che si occupano dell'amministrazione ordinaria ed evitano alle comunità di doversi rapportare direttamente e in modo costante con il sovrano. Ancora una volta, tra le pieghe della trattazione, il Gioffredo orchestra una raffinatissima ma impercettibile celebrazione dei vantaggi legati all'autonomia delle istituzioni delle città provenzali:

> Il medesimo Raimondo Berengario non scorgendo più nella corte imperiale quella buona disposizione a' suoi interessi, che le accoglienze avute in Torino lo avevano fatto sperare, pensò di voltarsi al re di Francia, con il riconoscere da lui, se è vero quello che il Nostradamus solito a mischiare il vero con il falso ha scritto, la Provenza già dall'imperatore riconosciuta. Di qui ne venne che una buona parte delle città, mal sodisfatte del governo di lui, giovine e inesperto, vedendo le pretensioni che contro di esso producono vivacemente Ildefonso re d'Aragona, figlio di Raimondo Berengario il Vecchio, che a suo proprio nome aveva ricevuto da' Provenzali atti di fedeltà, e senza dipendenza dal nippote, nella maggior parte de' pubblici affari, era stato per sovrano riconosciuto, s'animarono, non sapendo a qual dei due pretendenti prencipi obedire, a cose nuove: trovando espediente, sinché il tempo avesse chiarito, o la Fortuna secondato le ragioni di una delle due parti, tenersi su la sua, sotto il governo de' consoli e magistrati particolari, senza riconoscere più l'uno che l'altro.[64]

E a confermare la prudenza delle città nel dichiarare apertamente la loro fedeltà a un sovrano, è la notazione del Gioffredo:

> La Provenza tutta ondeggiando nell'incertezza, pensò Raimondo Berengario di andare sopra de' luoghi, per farsi tributare i dovuti omaggi e vassallaggi dalle communità e feudatari. Ma perché vedeva poco ben disposti a ciò fare i popoli che confinano con le Alpi, prima di portarvisi in persona, stimò ben fatto di mandare i suoi deputati, acciò in nome suo raccogliessero i detti omaggi.[65]

Fra tutte le città delle Alpi Marittime, di Nizza è messo in luce non solo il complesso di «immunità» ed «esenzioni» specifiche di cui gode, ma anche il suo essere quasi «un corpo da se medesima», slacciata dalle fortu-

---

[64] *Ibid*.

[65] *Ibid*. I delegati di Raimondo Berengario – prosegue il Gioffredo – non incontrarono «la medesima facilità nei popoli che abitavano di qua del Varo, perché essendo venuti nella città di Nizza, trovarono gl'animi di quei cittadini totalmente alieni dal riconoscere Berengario» (*ivi*, p. 150).

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

ne politiche del più vasto territorio della Provenza: «se bene Nizza, con la sua vicaria, fu altre volte posseduta da chi ebbe il possesso della Provenza, pure non solo godeva immunità ed esenzioni particolari, che quasi libera la rendevano, ma più d'una volta ha fatto corpo da se medesima e nelle investiture generali della Provenza non sempre restò compresa»; e ancora: «non come parte della Provenza, ma come membro dell'antica Borgogna riconosceva immediatamente l'imperatore».[66]

La prudenza politica dei provenzali è connessa al motivo della loro determinazione e integrità morale che li conduce a non accettare in modo acritico un sovrano, nel caso particolare re Alfonso, percepito come «occupatore» e «usurpatore»:

> Perché poco dura ciò che con violenza si intraprende, né la forza usata dal re Alfonso contro di quelli che rifiutavano di seguire il suo partito, né l'aderenza di molti fazzionari, né la maestà reale, né la continuazione del regno potè maturare talmente i cervelli di quelli che non si sapevano riconoscere obligati di accettare per suo signore colui che altro titolo non portava per anco che di occupatore e usurpatore. Né solo le città principali della Provenza ardivano farli testa, ma più d'uno de' minori luoghi li chiuse le porte in faccia.[67]

A questo punto va rilevato come nella trattazione si insinui il pericolo rappresentato dalla diffusione delle eresie nelle Alpi verso la fine del XII secolo: i valdesi, i catari e i patarini rappresentano la triade contro cui si riversano le preoccupazioni del Gioffredo; essi minacciano di frantumare l'unità cristiana di Delfinato, Linguadoca e Provenza:

> Cominciò in questo tempo nelle parti superiori di esse Alpi a' seminarsi certa zizania che diede da fare a' prelati ecclesiastici, sinché del tutto si sbarbicasse, della perversa dottrina degl'eretici valdesi, cattarini e patavini, al qual fine Innocenzo III, sommo pontefice, scrisse all'arcivescovo di Ambruno e agl'altri metropolitani di Provenza, Linguadocca e Delfinato che stessero vigilanti sopra il loro gregge acciò da questi lupi d'inferno non fusse divorato, raccommandandoli due predicatori religiosi nominati Rainiero e Guidone, che per aiutarli nella cura pastorale e divertire i popoli da' falsi dogmi di quegl'eretici, inviava in quelle parti.[68]

---

[66] *Ibid*. E proprio in merito al suo legame con l'imperatore, si legge: «Il che forsi volle esprimere con la figura dell'aquila che porta per sua insegna. Sia come si voglia. Questo è certo, che quanto fedele e perseverante è sempre stata verso i suoi legitimi prencipi e padroni, altretanto poco inclinata s'è dimostrata, in più d'una occasione, ad abbracciare i partiti de' Provenzali, e concorrere al genio di quella provincia» (*ibid*.).

[67] *Ivi*, p. 162. Soltanto in seguito a ripetute resistenze e all'ottenimento di precise rassicurazioni, i Nizzardi giungono a riconciliarsi con il re Alfonso.

[68] *Ivi*, p. 167. Sulla diffusione dell'eterodossia, scrive il Goffredo: «Si gridava in tanto all'armi in molte parti, massime in Provenza, e Linguadocca contro li eretici albigesi: alli progressi

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Sempre all'interno di una ricognizione delle guerre, la narrazione si sofferma sul conflitto cominciato nel 1199 tra Ventimiglia e Genova che mostra l'antica opposizione dei territori delle Alpi Marittime nei confronti della potente repubblica marinara. Scrive il Gioffredo:

> Furono probabilmente i Vintimigliesi in questa mossa spalleggiati, come fecero poi apertamente, da' Provenzali, pretendendo i conti di Provenza di possedere quella città, overo come membro dell'antico regno di Arles, o come annessa al contado di Nizza, come potrassi in quest'istoria vedere in più d'un luogo, che perciò i prencipi di Savoia, come conti di Nizza s'intitolarono anche un tempo conti di Vintimiglia.[69]

Intorno al 1230, Nizza torna a gravitare intorno alla Provenza, ma mantiene intatti i suoi benefici e le sue libertà, ormai diventati costitutivi della sua stessa fisionomia. A mostrare l'industriosità delle *gentes alpines*, si inserisce nella narrazione il resoconto della fondazione di una città, che documenta l'attenzione del Gioffredo per gli sviluppi urbanistici e gli aspetti architettonici del territorio, in linea con quanto stava accadendo nel Seicento proprio a Torino con le monumentali «addizioni» barocche: «Mentre altrove le guerre rovinavano le ville e i castelli, nella valle de' Monti, per contrasegno d'un anno pacifico, fabricossi la nuova popolazione, che non tardò molto a divenire numerosa di abitanti, la maggior parte industriosi, di Barcellona».[70]

Con una frequenza sempre maggiore, si inserisce nella trattazione un'attenzione insistita sulla dinastia sabauda, che diventa l'epicentro della Provenza, della città di Nizza e delle Alpi Marittime, legando a doppio nodo queste regioni con i destini della famiglia:

> Erano nati disgusti di non poco rilievo tra Raimondo Berengario conte di Provenza e Raimondo conte di Tolosa, che avendo nel paese grandi aderenze, aveva a sé tratta l'affezzione delle città principali, e tra l'altre de' Marsigliesi e di Ugo signor del Balzo. Erasi tra l'una e l'altra parte data crudel battaglia, da cui se bene pareva che fosse uscito Berengario con vittoria, nulladimeno, perché il conte di Tolosa accresciuto di forza e di amici andavasi rimettendo, trovò bene esso Berengario di lasciarsi persuadere dalli consoli d'Arles che s'erano intromessi per

---

dei quali si opposero due gran servi di Dio, san Domenico e san Francesco». E ancora: «Per estirpare l'eresia degl'albigesi, alle armi aggiunsesi la dottrina, in un concilio nazionale celebratosi in Mompellieri, per opera di Pietro cardinale di Benevento, legato apostolico, a cui intervennero cinque arcivescovi, vent'otto vescovi, con molti altri abbati e prelati minori» (*ivi*, p. 176).

[69] *Ivi*, p. 169.

[70] *Ivi*, p. 187.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

accordarli, ad udire parlar di pace. Ma se bene pacificossi col conte di Tolosa suo nemico, non ebbe mai pacifico ricetto nel cuore della maggior parte de' Provenzali, che da lui (non so qual ne fusse la causa) s'erano alienati. Buon per lui l'avere contratta parentela con Amedeo conte di Savoia, la di cui sorella Beatrice, figlia di Tomaso I conte anche lui di Savoia aveva sino dell'anno 1220 presa in matrimonio, e ne ebbe quelle quattro figlie che tutte divennero regine, cotanto da tutti gli istorici celebrate.[71]

Attraverso un movimento opposto, vale a dire di distanziamento, il Gioffredo prende le distanze dal ritratto leggendario di Romeo di Villanova, ministro e Gran Siniscalco di Raimondo Berengario IV, consegnato dalla storiografia di Giovanni Villani e in seguito ritratto emblematicamente nel canto VI del *Paradiso* da Dante, mostrando in tale modo la sua fedeltà alle solide ragioni della storia e la decisa presa di distanza da fonti non attendibili. Nota infatti: «Romeo di Villanova in tanto, circa la di cui persona e nome restiamo stupiti che Giovanni Villani, per altro auttore grave, abbia raccontato favole e novelle, credute non meno dal poeta Dante e dal Nostradamus solito a confarsi più con i poeti che con gli istorici; che da altri moderni scrittori più auttorevoli».[72] Anche se letteratura e poesia non possono essere assunte come fonti storiche senza una preventiva valutazione della loro attendibilità, va comunque rilevata la loro funzione celebrativa e politica:

> Furono celebrati i vittoriosi conflitti di Carlo, non solo dalli istorici, ma anche dai poeti: uno dei quali fu Pietro di Castelnuovo signore di detto luogo, che tanto il lingua latina quanto nella provenzale, nella quale allora molti sì italiani che francesi s'essercitavano, scrisse sirventi, specie di rima contro i prencipi del suo tempo, e compose un altro poema dedicato alla regina Beatrice nel tempo che fu regina di Napoli coronata.[73]

Nel 1269, le «libertà», le «prerogative» e le «esenzioni» dei nizzardi conoscono un'ulteriore dilatazione che implica un rafforzamento del potere commerciale e politico della città:

---

[71] *Ibid*.

[72] *Ivi*, p. 190. Cfr. Giovanni Villani, *Nova Cronica*, VI, 90; Dante, *Paradiso* VI, vv. 127-135.

[73] Fa presente il testo che «Di questo poeta rapporta Giovanni Nostradamus nelle Vite de' poeti provenzali, che avendo una volta ottenuto da certi ladri, che, mentre andava per viaggio, gl'avevano tolto il cavallo, i denari e vestimenta, sino alla camiscia, e erano in atto anche d'ammazzarlo, di cantare un'improvisata di versi, che fece in loro lode, se li fece talmente amici, che non solo non l'uccisero, ma li restituirono quanto gl'avevan tolto. Il che se sia verità o favola mi rimetto» (AST, Biblioteca antica, manoscritti, H, III, 6-7, P. Gioffredo, *Corografia e Storia delle Alpi Marittime*, p. 210).

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Erano in tanto andati dalle città di Provenza ambasciatori nel regno di Napoli dal re Carlo per passar seco officii di condoglianza per la morte di Beatrice loro contessa, e di congratulazione per le reiterate vittorie contro di Manfredo e Conradino, in sì poco tempo acquistate. Mandò a tal effetto la città di Nizza i suoi deputati che avendo trovato Carlo all'assedio di Nocera, guardata da presidio forte de' Saraceni, e dove la moglie e figlio di Manfredo s'erano ricoverati, tra gl'altri privileggi che riportarono in questo anno dalla di lui liberalità, ottennero che i Nizzardi godessero nel regno di Sicilia le istesse libertà, prerogative, et esenzioni che godevano, o fossero stati per godere i Genovesi, nelle loggie, traffichi e mercanzie.[74]

Il progressivo ampliamento del ruolo di Nizza all'interno dello scenario commerciale della Francia meridionale, della Liguria e di altri porti del Mediterraneo garantisce alla città le risorse economiche per costruire strade ed assicurarne la manutenzione, favorendo in tal modo lo spostamento delle merci, le comunicazioni e il transito dei viandanti. Numerose sono anche le opere di carità che vengono realizzate, tra cui si ricorda la creazione di un «ospitale»:

Assicurate le facende publiche delle città, pensossi anche ad assicurare al di fuori le strade; e perché le nevi e freddi incommodavano grandemente i passeggieri che ne' tempi d'inverno dalle parti maritime, per la montagna di Corno, o sia di Tenda, passavano in Piemonte, la liberalità de' conti di Vintimiglia e d'altre persone pie pensò ad accommodarvi, per ricovero de' medesimi passeggieri, massime de' poveri, un ospitale, dalla parte che guarda il mare, fabricandovi anche una divota chiesa, sotto il titolo della Santissima Trinità, e commettendola alla cura di un ministro, o rettore, acciò nel medesimo tempo ivi fussero i corpi e gl'animi sovvenuti: qual edificio ora la Ca' della Colla volgarmente si addimanda.[75]

Un'attenta azione politica preserva la Provenza da scontri con la città di Genova, che viene invece supportata, o almeno non ostacolata, nella riconquista di Monaco così da assicurarsi la tranquillità del confine orientale:

Per poter meglio alla guerra di Sicilia accudire, stimò ben fatto Carlo, di sbandire ogni occasione di nuove rotture da' confini della Provenza: e così mostrandosi

---

[74] *Ivi*, p. 213. È mediante un ritmo martellante che in un altro passaggio della trattazione emerge la memoria e, in parallelo, una forma di celebrazione, per la concessione alla città di Nizza di «libertà, franchiggie ed esenzioni», controbilanciate ad arte, attraverso un prudente intervento del re Roberto, dall'ordinanza che «il vicario e giudice della città di Nizza fossero annui, e non prolongassero più d'un anno il magistrato» (*ivi*, p. 231).

[75] *Ivi*, p. 223. Specificamente sulle opere di carità barocca nello Stato sabaudo fra XVII e XVIII secolo, si sofferma E. Lurgo nel saggio, a cui rimando, compreso in questo stesso volume.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

in questo tempo i Genovesi ben inclinati verso le di lui cose, non solo molti di quei cittadini impiegava in mare e in terra in cariche onorate […], ma anche proibì sotto rigorose pene a' suoi officiali di Provenza, di non permettere si armasse contro di quella nazione alcun legno, o in altra maniera fusse ne' traffichi marittimi incommodata; volendo che s'osservasse esattamente la convenzione, che con Carlo I suo padre avevan fatto, vietando inoltre a' suoi sudditi in Nizza, Grassa, Vintimiglia e la Turbia, di non dare a' fuorusciti e sbanditi di Genova, nelle sue terre, alcun ricovero; e finalmente dando licenza a' medesimi Genovesi, di passare per esse terre, ed aziandio drizzarvi castelli e forti a' fine di assediare e riacquistare la fortezza di Monaco, che di fresco al commune erasi ribellata.[76]

Anche in Provenza si profilano contrasti tra guelfi e ghibellini: questi ultimi sono costantemente tenuti sotto controllo dal re Roberto, nonostante egli li abbia già vinti; tuttavia proprio nel 1319:

La partenza del re Roberto diede animo ai gibellini, che una gran parte della riviera di ponente tenevano di tornare a molestare i guelfi, così per mare come per terra, armate 27 gallere, sotto Conrado Doria, in Savona, con le quali nei mesi di luglio e di agosto, gran sforzi fecero contro a Genova […] Il perché non solamente il re ansioso della conservazione de' suoi mandava di tanto in tanto dalla Provenza e dal regno di Napoli a Genova nuovi rinforzi di genti, monizioni da guerra, e vettovaglie, con i quali poterono i guelfi mettere insieme da 45 gallere a 100 barche, a caricare i fuorusciti sino a Savona con impadronirsi eziandio di dieci navi grosse savonesi cariche di Sali, che erano colà comparse nulla sapendo dei nemici; ma per mantenere in divozione i confini della riviera vicini alla Provenza, inviò per capitano di genti fatte marciar per terra, Giovanni Mansella di Salerno cavalliere suo maggiordomo e vicario della città di Nizza.[77]

Nonostante le guerre fratricide che oppongono guelfi e ghibellini nel seno della stessa città, i Nizzardi riescono a contribuire notevolmente alla difesa della Provenza attraverso il «capitaniato, o sia ammiragliato di mare», magistratura che «somministrò materia di nuovi dispareri tra quei cittadini che in occasione di armamenti generali della Provenza mandavano insieme con la squadra delle gallere di Nizza, il loro ammiraglio e l'ammiraglio generale».[78] Attraverso tale istituto la Provenza si garantisce una supremazia sul mare rispetto ai territori circostanti e nel 1331 rintraccia un altro motivo per ribadire la propria egemonia: «quello che rese commemorabile questo anno fu la pace (se bene fu di non lunga durata) finalmente conchiusa tra

---

[76] AST, Biblioteca antica, manoscritti, H, III, 6-7, P. Gioffredo, *Corografia e Storia delle Alpi Marittime*, pp. 225-226.

[77] *Ivi*, p. 237.

[78] *Ivi*, p. 244.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

guelfi e gibellini, dal medesimo re Roberto».[79] Ma a questa pace seguono – quasi in una spirale inarrestabile di eventi tragici – non solo le nuove guerre portate avanti da Amedeo VI, ma la «orribile» peste del 1348 e il dilagare dell'eterodossia valdese che compromette l'unità della fede cristiana e, in parallelo, l'unità del popolo delle Alpi Marittime.

In un continuo intreccio fra passato e presente, ragioni della fede e necessità dello Stato, periodi dominati da guerre, carestie, epidemie e infiltrazioni eretiche, a cui si alternano momenti luminosi e felici, scanditi da una rinascita politica, socio-economica, culturale e religiosa, il Gioffredo traccia una storia delle Alpi Marittime che, nella stretta unione del piano diacronico con la considerazione dei luoghi – concepiti quale vero e imprescindibile teatro all'interno del quale le azioni umane trovano pieno significato –, abbandona i modelli storiografici precedenti per tentare una nuova strada, assolutamente moderna negli esiti ma al tempo stesso estremamente radicata nella migliore tradizione della ricerca documentaria e della scrittura storica. La galleria di fonti continuamente richiamata dal Gioffredo – di cui si segnala in particolare l'utilizzo di evidenze archeologiche ed epigrafi quali veri «monumenti» della storia – non si traduce tuttavia in un'esibita sequenza di trofei, o in una Wunderkammer di documenti, o ancora in un approccio storico esclusivamente di tipo antiquario. È invece l'interesse per le vicende di un preciso territorio – secondo una moderna attenzione alla geografia storica di una regione – il tratto di novità che conduce Gioffredo ad affrontare, mediante una prospettiva eclettica, un aspetto centrale (e non solo piemontese ma di rilievo italiano ed europeo) della cultura coeva, ossia il complesso ed articolato rapporto tra centro e periferie, tra uno Stato assoluto in fase di costruzione e la volontà manifesta dei singoli territori di mantenere margini di libertà e autonomia significativi.

È un tratto, proprio quest'ultimo, da cui emerge in modo inequivocabile che la scrittura del Gioffredo non raccoglie soltanto le linee di fondo della tradizione letteraria e retorica del Seicento piemontese, ma introduce – in un'orchestrazione retorica e stilistica personalissima e talvolta distante dalla lezione barocca – temi e problemi di ambito politico, storiografico e letterario, destinati a diventare, di lì a poco, termini di riferimento centrali per nuove riflessioni che spesso condurranno, in modo assolutamente originale, verso differenti territori e altri esiti culturali.

[79] *Ivi*, p. 251.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Nel congedarmi da questo lavoro, desidero ringraziare Maria Luisa Doglio e Vincenzo Ferrone, che hanno discusso con me l'impostazione teorica della ricerca e sono stati prodighi di suggerimenti. Un ringraziamento va anche a Paolo Buffo e a Luisa Clotilde Gentile, che hanno agevolato la consultazione e la lettura dei documenti d'archivio. Voglio infine esprimere la mia gratitudine alla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, che ha reso possibile tale ricerca e la relativa pubblicazione: in particolare, ringrazio Elisabetta Ballaira, Responsabile culturale, e Giuseppe Dardanello, a cui si deve il progetto, il coordinamento scientifico e la curatela della presente pubblicazione.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

APPENDICE

Carlo Emanuele II, *Instruzioni e regole per l'educazione del serenissimo prencipe di Piemonte, Vittorio Francesco Amedeo di Savoia, suo figliuolo*

La presente edizione si fonda sul manoscritto inedito conservato presso l'Archivio di Stato di Torino, Materie politiche per rapporto all'interno, Tutele e reggenze, mazzo 5, fasc. 6, *Instruttioni et regole che S. A. R. Carlo Emanuel, secondo del nome, per grazia di Dio, duca di Savoia, prencipe di Piemonte, re di Cipro, etc. commanda si debbino osservare per l'educatione del Seren. mo prencipe di Piemonte, Vittorio Francesco Amedeo di Savoia, suo figliolo*, 1673. Ad oggi, questa risulta essere l'unica attestazione del testo che si conosca, se si esclude una copia esemplata sullo stesso documento e conservata all'interno del mazzo 5 sopra citato. Nella trascrizione si è eliminata la h, tranne nei casi di funzionalità diacritica. I nessi ti e tti seguiti da vocale si sono mutati in zi. Et per disteso o in sigla si è reso con e. Di regola, si sono conservate le forme scempie e doppie, e la loro eventuale oscillazione. La divisione e il legamento delle parole hanno richiesto soluzioni varie. Si sono unite e accentate le congiunzioni con il che, secondo i criteri ortografici attualmente in uso; in modo analogo, si sono uniformati i pronomi e gli aggettivi indefiniti ai criteri della grafia moderna. Al contrario, si sono mantenute distinte le sequenze formate da preposizione semplice e articolo. Si sono sciolte le abbreviazioni e i compendi consueti, lasciando invece nella forma abbreviata tutti i titoli d'onore e di rispetto utilizzati per nominare i sovrani e i principi, così da non appesantire eccessivamente la lettura del testo. Qualora necessario, si è proceduto non solo ad ammodernare l'uso degli accenti e delle maiuscole, ma anche a regolarizzare la punteggiatura, con interventi ispirati a criteri tendenzialmente conservativi.

1. Essendo detto prencipe arrivato felicemente all'età di sette anni, che compiranno alli 14. del corrente mese di maggio 1673. giorno della sua nascita, ha S. A. R. risolto di dargli in quel giorno un governatore, sotto del quale egli abbi da imparare non solo le scienze, che da' suoi maestri le verranno insegnate, ma anche le massime necessarie ad ogni regnante, per ben reggere i stati e popoli, che devono essere sotto il suo dominio. Il concetto, che si può legitimamente formare dalli rari talenti de' quali il cielo e la natura hanno a guarra voluto ornar il corpo e l'animo di questo gran prencipe, deve fare sperar alli reali genitori suoi, che il

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

sommo fattore l'ha fatto nascere per la consolazione loro e di questi stati (che fanno voti incessanti per la sua conservazione) e che seguitando i documenti loro e l'orme de' suoi magnanimi antenati uguagliarà col tempo colle sue azioni eroiche le glorie de più valorosi, e de più prudenti d'essi, (se non porterà le sue più oltre) e aggiungerà nuovi freggi d'onore alla corona reale di Savoia.

2. Avendo però l'A. S. R. fatto matura considerazione sopra la capacità, prudenza, meriti e affetto del signor conte di Monasterolo, cavaliere dell'Ordine della Santissima Annunziata, e maggiordomo maggiore di M. R. de quali ha dati molti saggi in più occasioni, stimandolo degno di questo sì rilevante impiego, e ch'egli lo essercirà con la dovuta fedeltà e cura, lo ha S. A. R. voluto eleggere e nominare per aio e governatore di detto serenissimo prencipe suo figliuolo, e col rimettergli la sua persona, da lei così teneramente amata, testificargli quanta sia la confidenza, che prende in lui rendendonelo depositario.

3. Avrà dunque detto conte l'autorità sovra tutti, e sovra tutto ciò che riguarderà la persona e casa del serenissimo prencipe, e tutti gl'officiali dell'A. S. dovranno obedire alli suoi ordini.

4. Sarà il signor conte Filiberto di Piossasco primo scudiere e gentiluomo della Camera di detto prencipe, subalterno al signor conte di Monasterolo, e in su' absenza avrà la medesima auttorità, e ambi avranno quest'avvertenza, di non mai lasciar l'A. S. senza l'assistenza dell'uno o l'altro d'essi.

5. Sarà obligo preciso del signor conte di Monasterolo di starsene di continuo appresso il prencipe, per quanto la sanità glielo potrà permettere, e avanti ogni cosa dovrà applicarsi ad inspirarle il santo timor d'Iddio, facendole comprendere con quei termini più adequati all'età sua, che senza l'aiuto del cielo non si può sperar esito buono di qualsivogli' azione, benché indirizzata al bene.

6. Doppo questo si dovrà farle conoscere l'obligo indispensabile, che Dio e la natura gl'impongono di onorare, riverire, e ubbedire senza repugnanza veruna i reali genitori, massime per sodisfar al divin precetto, e meritare la ricompensa promessa da Sua Divina Maestà a chi l'osserva, qual è di viver longo tempo sopra la Terra.

7. Ogni matina il prencipe, subito uscito da letto, farà le sue orazioni divotamente, reciterà i Commandamenti di Dio, e quelli di nostra Santa Madre Chiesa.

8. Indi doppo una succinta colazione si porrà a studiare quelle lezioni, che le saranno date cadun giorno dal signor abbate Tesauro, il cui metodo attorno di ciò dovrà essere inalterabilmente osservato.

9. Mentre il serenissimo prencipe studierà, non sarà lecito a qual si sia persona d'entrar nel suo appartamento per fermarvisi, o di passaggio, a ciò non sia divertito dal studio; e solo vi assisteranno il signor conte di Monasterolo, e il signor Abbate Tesauro, col signor D. Pietro Gioffredo, e il signor conte di Piossasco, sottogovernatore in absenza del signor conte di Monasterolo.

10. Il segretario Borgonio continuerà d'insegnar al prencipe lo scrivere, l'abbaco e l'architettura civil e militare, e di più scriverà le lezzioni che dall'A. S. dovranno essere imparate a mente.

11. Finito lo studio della matina, il prencipe sentirà la messa nella sua capella, indi potrà chiamar la sua vivanda a suo piacere.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

12. La signora marchesa di S. Germano, che dalla nascita del serenissimo prencipe sin ora è stata governante dell'A. S. informerà il signor conte di Monasterolo delle forme nelle quali si nutrisce, riposa e si regola detto prencipe nel vivere e dormire, e per tutto ciò che riguarda la conservazione della salute sua.

13. Il signor conte Pissina, stabilito maggiordomo del prencipe, concerterà col medico Fanzago e col controlore generale della Casa di S. A. R. Grondana circa le vivande che si dovranno servire all' A. S. e la maniera di condirle.

14. Il medesimo maggiordomo assaggierà in cucina tutte le vivande di detto prencipe, si li giorni magri che li grassi, e farà il medesimo assaggio quando si porranno in tavola.

15. Saranno le vivande portate dalla cucina sin all'anticamera del prencipe dalli suoi paggi e servienti, che saranno deputati per quest'effetto, e non da altri.

16. Volendo il serenissimo prencipe mettersi a tavola, il signor conte di Monasterolo le presenterà la servieta da lavar le mani.

17. Il gentiluomo della camera servirà S. A. alla coppa, che gli sarà portata dal primo paggio, e ne farà l'assaggio, e il signor di Monthouz secondo scudiere la servirà col piatto.

18. Servito che avranno li paggi nel portar le vivande come sopra, non entreranno più nell'appartamento del prencipe.

19. Mangiando alle volte il serenissimo prencipe con loro AA. RR. sarà servito dalli loro officiali e non dalli suoi.

20. Nelle ore di recreazione, quelli che saranno appresso al prencipe dovranno trattenerlo con discorsi solevati e ameni, afinché col delettarsi in quelli impari l'A. S. a parlar e dar risposte da prencipe a chi avrà da trattar seco.

21. Li suoi divertimenti poi dovranno essere in cose dalle quali possa ricavar utile sendo pervenuto a maggior età, come sarebbe in dissegnar forti, mettere soldati in ordine di battaglia o di marcia, e altre cose simili, a quest'effetto se le leveranno tutte quelle bagatelle di fanciulo che potrebbe avere e delle quali fosse ancor per delettarsi.

22. Per levarle ogni timor puerile e imprimerle l'intrepidezza d'animo, che deve esser propria d'un prencipe suo pari, se le permetterà alcune volte (anzi si animerà) d'imporsi ad imprese difficili; però chi le starà appresso conoscendo esservi qualche pericolo ne lo ritirerà.

23. Dovrà particolarmente avertirsi, che nissuna persona di qualsivoglia stato o grado, non parli mai in secreto al prencipe, non volendo assolutamente S. A. R. che ciò sia permesso a veruno.

24. Chi parlerà al serenissimo prencipe, le parlerà sempre ad alta voce e in buon linguaggio italiano (però non affettato) eccetto il signor di Monthouz suo secondo scudiere, che sempre le dovrà parlar francese, e S. A. rispondergli nella medesima lingua, acciò possa imparar l'una e l'altra nel medesimo tempo.

25. Mai alcuno de' suoi domestici dovrà proferire in presenza dell'A. S. bestemmie di sorte alcuna, parole osenne , né altre indegne d'esser sentite da lei.

26. Li cavalieri che le verranno far la corte dovranno trovarsi nella sua anticamera all'ora che una volta per tutte sarà loro assegnata per questo, e finita

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

l'ora ognuno dovrà ritirarsi, né per quel giorno sarà più permesso ad alcuno di corteggiarlo né parlarle, e perché non si contravenghi a regola, S. A. R. incarrica particolarmente il signor conte di Monasterolo di farla pontualmente osservare.

27. Non saranno admessi all'accesso del prencipe né done né figliuoli, sotto qualsisia pretesto.

28. Non si riceveranno dall'A. S. presenti di sorte alcuna, senza l'espressa permissione di S. A. R. o del signor conte di Monasterolo.

29. Il prencipe non si carricherà mai di passar alcun officio di raccommandazione appresso loro altezze reali a favor di qualsisia persona che ne lo pregasse, e lo stesso osserveranno tutti gl'ufficiali suoi.

30. Li passeggi del prencipe saranno a misura del bisogno e del stato della salute sua.

31. Nella carrozza di S. A. entreranno a servirla il conte di Monasterolo, aio e governatore, e il signor conte Filiberto di Piossasco sottogovernatore, li maggiordomo, secondo scudiere e primo paggio seguiteranno la carrozza a cavallo, e gl'altri due paggi si terranno alle portiere d'essa sin all'uscir della città, e così al ritorno dalle porte di detta città sin al castello.

32. Andando il serenissimo prencipe al corso, la sua carrozza seguiterà quella delle figlie di madama la prencipessa, sendo conveniente per termine di civiltà che alle dame si dia la precedenza.

33. Sarà anche costume lodevole al prencipe d'osar civiltà verso tutti, cioè a proporzione del grado e meriti delle persone, e nella maniera conveniente al decoro dell'A. S.

34. Quando il serenissimo prencipe per imparar l'esercizio e i comandi militari, farà chiamar una compagnia del reggimento delle guardie al signor marchese di Parella, colonello d'esso reggimento e detto marchese darà subito ordine che sia condotta nel luogo, ove comandarà detto prencipe.

35. Se l'A. S. serenissima si delettasse d'imparar la geografia, per esser scienza molto curiosa e di divertimento, S. A. R. gradirebbe, che senz' aggravar di soverchio la sua memoria, né frastornarlo dagl' altri suoi studii, massime di quello della lingua latina, se le ne dassero le prime lezioni nelle ore meno occupate.

36. Dalla buona indole, e pieghevole disposizione del prencipe aiutate dalle prudenti rappresentazioni e destre maniere del signor conte di Monasterolo, resta S. A. R. persuasa che volontieri detto prencipe si porterà al studio delle lettere e altre scienze, che devono renderlo degno successore di un tanto padre e soprano; pure quando in ciò il conte scorgesse nell'animo del prencipe qualche tepidezza o alienazione di volontà, che stimasse essergli difficile a superare, dovrà in tal caso avisarne detta A. R. acciò con l'autorità sua, e con quei mezzi che dalla sua infallibile prudenza le verranno dettati, proveda all'inconveniente. Ogni sera, nel mettersi il prencipe a letto, doppo fatte le sue preghiere, se le racconterà qualche istoria, e avendo egli nel corso della giornata commesso qualche picciolo errore, si procurerà con destrezza d'inserir al racconto una somiglianza di caso e il biasimo che l'autore del fallo ne riportò, sendo credibile che con questi essempi il prencipe da se stesso si correggerà dalli suoi. Le ore di caduna delle operazioni giornaliere

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

del prencipe saranno distribuite da S. A. R. e da lei date in nota al signor conte di Monasterolo, acciò ch'in conformità di detta distribuzione, egli faci che ogni ora sia impiegata all'effetto destinato dalla R. A. S.

39. Un giorno della settimana s'insegnerà la dottrina cristiana al serenissimo prencipe, cioè la domenica.

40. Molte altre cose, che potrebbero essere inserte nella presente instruzione, S. A. R. ha voluto riservarsele per dirle a boca al signor conte di Monasterolo.

Dato in Torino li 12 di maggio 1673.
Carlo Emanuele

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2018



Elisabetta Lurgo

LA RIFORMA DELLA CARITÀ SOTTO VITTORIO AMEDEO II E L'INCHIESTA SUI LUOGHI PII NEL PIEMONTE SABAUDO

La riflessione sulla tradizione barocca, ispirata dall'azione di Vittorio Amedeo e approfondita dai suoi immediati successori, coinvolse molteplici aspetti della socialità: la recente storiografia ha, a questo proposito, rivalutato l'uso della categoria di "barocco", per ripensare le profonde connessioni fra storia sociale, culturale ed economica, fra arti visive e teoria dell'architettura.[1] Il presente saggio costituisce un parziale bilancio di una ricerca più ampia, che ha proposto alcune riflessioni per aprire nuovi, possibili cantieri di ricerca sulla riforma del sistema assistenziale sabaudo, avviata nei primi decenni del Settecento.

Il governo di Vittorio Amedeo II, teso alla formazione e al consolidamento di uno Stato moderno, rappresenta un momento fondamentale per la storia della carità sabauda: l'istituzione delle Congregazioni di carità e la riforma sulla mendicità, avviate dal sovrano, costituiscono infatti il solo tentativo, in ambito italiano, di creare un sistema assistenziale statale, subordinato a una struttura di controllo gerarchizzata.[2] Questo suggerisce l'opportunità di studiare le Opere pie e assistenziali dello Stato sabaudo nella lunga fase di rielaborazione dell'economia della carità, che costituisce la premessa al passaggio dal modello economico che informa le istituzioni caritative in antico regime, sempre in bilico fra ragioni del lucro e ragioni morali, all'economia dell'assistenza moderna, nelle sue

[1] *Rethinking the Baroque*, a cura di H. Hills, Burlington, Ashgate, 2011; R. Ago, *Economia barocca: mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 1998; B. Clavero, *La grâce du don: anthropologie catholique de l'économie moderne*, Paris, Albin Michel, 1996.

[2] Sul sistema assistenziale nello Stato sabaudo fra XVI e XVIII secolo manca uno studio complessivo; in generale, sugli istituti assistenziali a Torino fra XVII e XVIII secolo, cfr. E. Christillin, *L'assistenza*, in *Storia di Torino*, IV*: La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, pp. 871-894; un'analisi approfondita della carità torinese è quella di S. Cavallo, *Charity and Power in Early Modern Italy. Charity and power in early modern Italy: benefactors and their motives in Turin, 1541-1789*, Cambridge, Cambridge University Press 1995.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

prime fasi ispirata a politiche di controllo sociale non più legate al genere; occorre, insomma, individuare i caratteri della carità che il sovrano impose di regolamentare.

Una prima parte dell'articolo traccia un bilancio storiografico, evidenziando le linee interpretative attraverso cui il tema è stato affrontato negli ultimi decenni; seguono alcuni paragrafi dedicati all'inchiesta sui «luoghi pii e Opere pie», effettuata nello Stato sabaudo nella seconda metà del Settecento. I fascicoli relativi all'inchiesta settecentesca rappresentano una miniera di notizie sull'universo devozionale di antico regime – si pensi soltanto alla vera e propria mappa di devozioni tracciata dalle intitolazioni dei vari luoghi pii; essi ci restituiscono, inoltre, un vivido quadro della socialità locale nello Stato sabaudo, con le sue molteplici forme di solidarietà corporativa e territoriale, che trovavano espressione in una rete di devozioni straordinariamente complessa.

Nel resoconto integrale della ricerca, che si è tradotto in una pubblicazione autonoma, ho proposto in appendice la trascrizione dei dati raccolti durante l'inchiesta, relativi a tutte le province piemontesi dello Stato sabaudo: nel presente articolo, ho ritenuto opportuno trascrivere almeno le informazioni riguardanti una delle province censite, quella di Mondovì, territorio con una lunga tradizione di autonomia rispetto al governo torinese e costellato di «luoghi pii» e sodalizi devozionali dalla perdurante vitalità.[3]

Introduzione

Nel 1862 una legge sulle cosiddette Opere pie estendeva all'Italia il sistema della beneficenza pubblica in vigore nel Regno di Sardegna.[4] Dopo l'approvazione della legge, fu avviata la prima inchiesta sulle Opere pie: le difficoltà maggiori arrivarono proprio al momento di definire, sotto il profilo amministrativo e patrimoniale, il coacervo di istituti che rientravano nella categoria. Nel riassunto statistico, gli enti individuati erano raccolti sotto ventitré voci: dagli ospizi di carità agli ospedali, dai conservatori

[3] Per il resoconto completo della ricerca e la trascrizione dell'inchiesta, rimando al mio e-book: E. Lurgo, *Carità barocca. Opere pie e luoghi pii nello Stato sabaudo fra XVII e XVIII secolo. Appunti e materiali per una ricerca*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2016, scaricabile all'indirizzo: http://www.fondazione1563.it/it/pubblicazioni/eta-e-la-cultura-del-barocco.

[4] G. Farrel Vinay, *Povertà e politica nell'Ottocento. Le Opere pie nello Stato liberale*, Torino, Paravia, 1997; S. Lepre, *Le difficoltà dell'assistenza. Le Opere pie in Italia fra '800 e '900*, Roma, Bulzoni, 1988.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

per gli esposti alle scuole per i poveri, dalle casse di risparmio ai monti di pietà o granatici, fino alle «confraternite, congreghe, eremi, cappelle» e ai convitti definiti «semiclaustrali». Al termine dell'inchiesta, i funzionari comunicarono all'autorità centrale che per numerose istituzioni non si era riusciti a reperire le informazioni necessarie: essi giustificavano, tuttavia, il mantenimento del privilegio fiscale nei confronti delle Opere pie, sottolineando l'antichità di molti istituti.[5]

Gli esiti dell'inchiesta evidenziarono quelli che sono, ancora oggi, i nodi fondamentali nel dibattito storiografico sulle Opere pie in Italia: da un lato, la difficoltà di fornirne una descrizione formale, dall'altro il loro legame con le economie locali. Smarcatasi dall'approccio polemico ancora preponderante fino agli anni Settanta,[6] la storiografia si è, generalmente, concentrata sugli aspetti religiosi e caritativi degli enti assistenziali;[7] un'eccezione è rappresentata da alcune ricerche sul ruolo degli ospedali nel mercato finanziario locale.[8] Nell'ambito degli studi sui monti di pietà o granatici, se ne è evidenziata l'originaria funzione creditizia, con un marcato interesse verso l'applicazione dell'etica francescana, di cui i monti costituivano una concreta espressione economica. In questo modo, si è evidenziata la capacità, attribuita ai monti, di erogare credito per il commercio e la produzione. Contemporaneamente, prendeva avvio una branca di studi particolarmente prolifica, quella sui banchi ebraici e sull'attività creditizia dei monti in diretta opposizione con quella svolta dalle comunità ebraiche.[9]

---

[5] M. Piccialuti Caprioli, *Il patrimonio del povero. L'inchiesta sulle Opere pie del 1861*, «Quaderni Storici», 45, 1980, pp. 918-941; F. Manzotti, *Esperienze risorgimentali*, Catania, Bonanno, 1970.

[6] G. Assereto, *Pauperismo e assistenza. Messa a punto di studi recenti*, «Archivio Storico Italiano», 141, 1983, pp. 253-271.

[7] Cfr. M. Garbellotti, *Introduzione*, in *L'uso del denaro. Patrimoni e amministrazione nei luoghi pii e negli enti ecclesiastici in Italia (secoli XV-XVIII)*, a cura di A. Pastore e M. Garbellotti, Bologna, il Mulino, 2001, pp. 7-14. Per questa impostazione, si vedano *Assistenza e solidarietà in Europa, secc. XIII-XVIII*, a cura di F. Ammanati, Firenze, Firenze University Press, 2013; B. Geremek, *La pietà e la forca. Storia della miseria e della carità in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1986; A. Pastore, *Strutture assistenziali fra Chiesa e Stati nell'Italia della Controriforma*, in *Storia d'Italia*, *Annali*, IX, a cura di G. Chittolini e G. Miccoli, Torino, Einaudi, 1986, pp. 433-465; *Timore e carità: i poveri nell'Italia moderna*, a cura di G. Politi e M. Rosa, Cremona, Biblioteca Statale, 1982.

[8] A. Placanica, *Moneta prestiti usure nel Mezzogiorno moderno*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1982; S. Epstein, *Alle origini della fattoria toscana. L'ospedale della Scala di Siena e le sue terre (metà '200-metà '400)*, Firenze, Salimbeni, 1986.

[9] Sulla storiografia relativa ai monti di pietà si veda il bilancio steso da P. Lanaro, *Prestito e carità nei Monti di pietà: una riflessione storiografica*, in *L'uso del denaro* 2001, pp. 89-105; F. Lomastro, *Sulla concezione dell'uso del denaro tra la fine del medioevo e l'inizio dell'età moderna*, *ivi*, pp. 107-127. Per uno studio sull'epoca contemporanea cfr. G. Pastureau – B. Blancheton, *The success of the Bordeaux Mont-de-Piété, 1801-1913*, «Financial History Review», 21, 2014,

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

A partire dagli anni Novanta, i monti hanno costituito il tema centrale di studi sull'usura; contemporaneamente, si è cominciato a evidenziare la natura caritativa dei monti e il rilevante elemento politico nella loro capillare diffusione: nel corso dell'età moderna, la loro attività assunse sempre più peso ed essi finirono col configurarsi, in molti casi, come istituzioni patrocinate dalle élites locali.[10]

I pionieristici studi di Pullan su Venezia avevano, comunque, già attirato l'attenzione sulla rete di fattori sociali, politici e religiosi che informavano l'economia della carità nelle comunità di antico regime.[11] Edoardo Grendi, in particolare, ha dimostrato come la storia del sentimento caritativo rappresenti un nodo storico fondamentale: esso, infatti, inquadra molteplici realtà sociali in una comune nozione di povertà, che coinvolge l'individuo e le comunità. Secondo Grendi, l'idea della politica dell'assistenza come politica di controllo sociale è all'origine di un'ideologia di governo culturalmente unilaterale, che ha condizionato le politiche assistenziali fino al Novecento.[12] Il momento decisivo, rilevava Grendi, è rappresentato dalla saldatura fra le due componenti che, tra la fine del medioevo e la prima età moderna, ispirarono l'intervento laico nel campo dell'assistenza: quella municipalistica e quella controriformistica. Nella sua analisi del sistema

---

pp. 281-299; G. Todeschini, *La banca e il ghetto: una storia italiana (secoli XIV-XVI)*, Roma-Bari, Laterza, 2016; *Banchi ebraici a Bologna nel XV secolo*, a cura di M.G. Muzzarelli, Bologna, il Mulino, 1994; G. Todeschini, *La ricchezza degli ebrei: merci e denaro nella riflessione ebraica e nella definizione cristiana dell'usura alla fine del Medioevo*, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1989.

10 M. Dotti, *La città e il credito*, in E. Colombo – M. Dotti, *Oikonomia urbana. Uno spaccato di Lodi in età moderna (secoli XVII-XVIII)*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 17-45; E. Colombo, *Biografia di un'istituzione. Soggetti urbani e corpi dell'Incoronata*, *ivi*, pp. 47-89; C. Ferlito, *Il monte di pietà di Verona e il contesto economico-sociale della città nel secondo settecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2009; E. Fraccaroli, *Fra pubblico bene e privata utilità. Il Monte di pietà di Milano dagli ordini del 1635 all'età napoleonica*, Bologna, il Mulino, 2008; M.G. Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza: l'invenzione del Monte di pietà*, Bologna, il Mulino, 2001; M. Carboni – M.G. Muzzarelli – V. Zamagni, *Sacri recinti del credito: sedi e storie dei Monti di pietà in Emilia-Romagna*, Venezia, Marsilio, 2005; M. Carboni, *Il debito della città: mercato del credito, fisco e società a Bologna fra Cinque e Seicento*, Bologna, il Mulino, 1995.

11 B. Pullan, *Catholics, Protestants and the Poor in Early Modern Europe*, «The Journal of Interdisciplinary History», XXXV, 2005, pp. 441-456; Id., *New approaches to poverty and new forms of institutional charity in late medieval and Renaissance Italy*, in *Povertà e innovazioni istituzionali in Italia. Dal Medioevo ad oggi*, a cura di V. Zamagni, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 17-43; Id., *Poverty and Charity; Europe, Italy, Venice, 1400-1700*, Adelshot, Brookfield, 1994; Id., *La politica sociale della Repubblica di Venezia, 1500-1620*, Roma, Il Veltro, 1982.

12 Sul dibattito sulle istituzioni assistenziali come strumenti di repressione e di controllo sociale, in particolare nei primi decenni dell'Ottocento, si veda C. Coletti, *Asiles ou maisons de repression? Ottiche divergenti nell'esperienza dei depositi di mendicità negli Stati romani in età napoleonica*, «Proposte e ricerche», 73, 2014, pp. 123-136.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

assistenziale genovese in età moderna, Grendi forniva un inventario diacronico delle Opere pie, con funzioni assistenziali e caritative, nel periodo fra il 1450 e il 1750. Il punto di partenza era costituito dalla riforma degli ospedali, nella seconda metà del Quattrocento, con la progressiva sostituzione degli antichi ospizi per pellegrini; il punto di arrivo erano, invece, le riforme settecentesche, che, dopo una fase di gestazione, finirono col riunire l'amministrazione delle Opere pie sotto la direzione delle Congregazioni di carità, destinate a evolvere negli Enti comunali di assistenza.[13]

Altri studiosi hanno, successivamente, evidenziato le peculiarità delle strutture caritative sul territorio italiano;[14] parallelamente, gli studi sui sistemi di assistenza europei hanno ridiscusso l'idea di una carità protestante e di una carità cattolica come schemi organizzativi contrapposti, tentando una comparazione anche con l'ambito ebraico e islamico.[15]

Le difficoltà incontrate dai funzionari postunitari segnalano un'altra caratteristica della carità in antico regime: la sua declinazione in forme istituzionali corporative, che interagivano con i corpi locali, attraverso un retaggio di istituzioni gestite da soggetti politici antagonisti, in cui giocavano un ruolo di primo piano le confraternite, associazioni di fedeli di solito costituite intorno a un nucleo identitario, rappresentato dalla professione, dal ceto o dalla vicinia. Alla base di un'istituzione come un monte di pietà o un ospedale, infatti, c'è spesso un'associazione di famiglie oppure una confraternita: essi si configurano, in definitiva, come enti pubblici gestiti da confraternite, intorno a cui si muove una fitta rete di benefattori e debitori. Per questo motivo, la storiografia sulle Opere pie si è spesso intrecciata con gli studi sul movimento confraternale. I più recenti lavori sulle confraternite italiane hanno privilegiato una prospettiva sociologica, in funzione comparativa: da un lato, infatti, le confraternite erano profondamente radicate nella struttura delle comunità in cui si insediavano, dall'altro esse erano parte di un feno-

---

13 E. Grendi, *La repubblica aristocratica dei genovesi. Politica, carità e commercio fra Cinque e Seicento*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 281-306; Id., *Ideologia della carità e società indisciplinata: la costruzione del sistema assistenziale genovese*, in *Timore e carità* 1982, pp. 59-75; Id., *Pauperismo e Albergo dei poveri nella Genova del Seicento*, «Rivista Storica Italiana», LXXXXVII, 1975, pp. 621-655.

14 N. Terpstra, *Cultures of Charity. Women, Politics and the Reform of Poor Relief in Renaissance Italy*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2013; M. Garbellotti, *Le risorse dei poveri: carità e tutela della salute nel principato vescovile di Trento in età moderna*, Bologna, il Mulino, 2006; J. Henderson, *The Renaissance Hospital: Healing the Body and healing the Soul*, Yale, Yale University Press, 2006.

15 *Feeding the Masses: Plenty, Want and the Distribution of Food and Drink in Historical Perspective*, «The Economic History Review», 61/1, 2008, numero monografico a cura di S. Hindle e J. Humphries; *Poverty and Charity: Judaism, Christianity and Islam*, «The Journal of Interdisciplinary History», XXXV/3, 2005 numero monografico a cura di M. Cohen.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

meno esteso all'intero mondo cristianizzato.[16] Nel corso del Cinquecento, le confraternite assunsero un ruolo preponderante nell'organizzazione della carità locale:[17] tuttavia, rari sono gli studi che hanno preso in considerazione i legami del fenomeno confraternale con le dinamiche economiche locali, che favorirono la diffusione delle Opere pie a partire dal Seicento, grazie alle strette connessioni fra carità privata e economia locale.[18]

La necessità di indagare il ruolo economico e la consistenza patrimoniale delle confraternite e delle Opere pie è stata da tempo rilevata:[19] ma solo recentemente la gestione amministrativa delle Opere pie in età moderna è diventata oggetto di specifici studi.[20] Questi ultimi hanno sottoposto all'attenzione degli storici due temi chiave nello studio dell'economia della carità in antico regime. Il primo è l'interazione fra Opere pie ed enti ecclesiastici, soprattutto regolari, nell'assorbimento di patrimoni familiari. Sotto questo aspetto, le vicende degli istituti regolari e di quelli assistenziali sono indissolubilmente intrecciate.[21] Dal punto di vista amministrativo e finanziario, gli ordini regolari risultano più svincolati dai poteri locali,

---

16 *Early Modern Confraternities in Europe and the Americas, International and Interdisciplinary Perspectives*, a cura di C. Black e P. Gravestock, Burlington, Adershot, 2006; *The Politics of Kinship. Confraternities and Social Order in Early Modern Italy*, a cura di N. Terpstra, Cambridge University Press, Cambridge, 2000; Id., *The Politics of Confraternal Charity: centre, periphery and the modes of confraternal involvement in early modern civic welfare*, in *Povertà e innovazioni istituzionali* 2000, pp. 153-173; *Confraternities and Catholic Reform in Italy, France and Spain*, a cura di P. Connelly e M. Maher, Kirksville, Thomas Jefferson University Press, 1999; *Confraternite, Chiesa e Società. Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, a cura di L. Bertoldi Lenoci, Bari, Schena, 1994.

17 *Il buon fedele. Le confraternite fra medioevo e prima età moderna*, «Quaderni di Storia Religiosa», V, 1998; C. Black, *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

18 R. Weissman, *From Brotherood to Congregation: Confraternal Ritual between Renaissance and Catholic Reformation*, in *Riti e rituali nelle società medievali*, a cura di J. Chiffoleau *et al*., Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, pp. 77-94; R. Savelli, *Dalle confraternite allo Stato: il sistema assistenziale genovese nel Cinquecento*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 98, 1984, pp. 171-216; E. Grendi, *Morfologia e dinamica della vita associativa urbana: le confraternite a Genova fra i secoli XVI e XVIII*, «Atti della Società ligure di Storia Patria», 79, 1965, pp. 241-311.

19 D. Bornstein, *Corporazioni spirituali: proprietà delle confraternite e pietà dei laici*, «Ricerche di Storia Sociale e Religiosa», 48, 1995, pp. 77-90; E. Stumpo, *Il consolidamento della grande proprietà ecclesiastica nell'età della Controriforma*, in *Storia d'Italia, Annali* 1986, pp. 263-289.

20 M. Taccolini, *Chiesa ed economia* in *Nuovi percorsi della Storia economica*, Milano, Vita e Pensiero, 2009, pp. 133-148; F. Landi, *Storia economica del clero in Europa, secoli XV-XIX*, Roma, Carocci, 2005; Id., *Confische e sviluppo capitalistico. I grandi patrimoni del clero regolare in età moderna in Europa e nel continente americano*, Milano, Franco Angeli, 2004; Id., *Il paradiso dei monaci. Accumulazione e dissoluzione dei patrimoni del clero regolare in età moderna*, Roma, NIS, 1996.

21 Cfr. già A. Turchini, *I "loca pia" degli antichi Stati italiani fra società civile e poteri ecclesiastici*, in *Fonti ecclesiastiche per la storia sociale e religiosa d'Europa: XV-XVIII secolo*, a cura di C. Nubola e A. Turchini, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 369-409.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

in quanto organizzati secondo proprie gerarchie verticali: le Opere pie, invece, sono maggiormente soggette alle autorità diocesane e comunali. Tuttavia, i patrimoni dei regolari e delle Opere pie condividono uno status fiscale privilegiato, in cui rientra l'inalienabilità dei beni. Di conseguenza, tanto le istituzioni dei regolari quanto le Opere pie svolgevano il compito fondamentale di fornire liquidità alla comunità, attraverso la concessione di prestiti, l'acquisto di titoli di credito e, soprattutto, l'acquisto di titoli del debito pubblico.[22] Le famiglie cercavano di consolidare i rapporti con istituti assistenziali, conventi e monasteri, attraverso eredità e lasciti, perché questo consentiva loro di ricevere credito a condizioni particolarmente vantaggiose: nello stesso tempo, così facendo esse entravano a far parte delle istituzioni, inaugurando un legame tra famiglia e istituzione che poteva protrarsi anche per secoli.

Il perdurare del legame fra istituzioni caritative e famiglie evidenzia il secondo tema chiave, recentemente messo in luce, nello studio della carità in antico regime: la costruzione, intorno alle Opere pie, di reti di solidarietà locali, che riproducono il modello strutturante essenziale, quello della famiglia.[23]

Il percorso di ricerca

La riforma voluta da Vittorio Amedeo II era stata preannunciata da progetti di segregazione dei poveri, formulati a partire dalla seconda metà del Seicento: essa prese ufficialmente avvio con l'editto del 6 agosto 1716, che proibiva la questua nella città di Torino e sul suo territorio, e obbligava

---

[22] F. Landi, *Per una storia dei falsi in bilancio: le contabilità pubbliche dei conventi e dei luoghi pii*; in *L'uso del denaro* 2001, pp. 41-62; I. Pastori Bassetto, *Fiscalità e opere pie a Padova nei secoli XVI-XVIII, ivi*, pp. 63-88; F. Lomastro, *Sulla concezione dell'uso del denaro tra la fine del medioevo e l'inizio dell'età moderna*, *ivi*, pp. 107-127; L. Aiello, *Monache e denaro a Milano nel XVII secolo*, *ivi*, pp. 335-377; E. Brambilla, *L'economia morale degli enti ecclesiastici. Questioni di metodo e prospettive di ricerca*, *ivi*, pp. 379-402; G. Todeschini, *Ricchezza francescana: dalla povertà volontaria alla società di mercato*, Bologna, il Mulino, 2004.

[23] Cfr. M. Dotti, *Famiglie, istituzioni, comunità*, in E. Colombo – M. Dotti 2011, pp. 115-174; A. Arru, *La morte generosa. Reciprocità e denaro nei legami familiari*, «Quaderni Storici», 137, 2011, pp. 441-466; N. Terpstra, *Solidarietà, carità e "parentela tradotta"*, in *Politiche del Credito. Investimento, Consumo, Solidarietà*, a cura di G. Boschiero e B. Molina, Asti, Arti Grafiche TSG, 2004, pp. 297-307. Ida Bull ha recentemente evidenziato come, nella Norvegia del Settecento, la carità diventi progressivamente il mezzo privilegiato per proteggere il gruppo sociale di cui gli stessi benefattori fanno parte: I. Bull, *All of my remaining I donate to the poor… Institutions for the poor in Norwegian cities during the Eighteenth century*, «Scandinavian Economic History Review», 62, 2014, pp. 75-93; M. Carboni, *Le doti della "povertà". Famiglia, risparmio, previdenza: il Monte del matrimonio di Bologna (1583-1796)*, Bologna, il Mulino, 1999.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

a rinchiudere i mendicanti nell'Ospizio di carità o a rimandarli nei rispettivi luoghi d'origine. Il 19 maggio 1717, invece, fu sancita la costituzione di una rete di Ospizi di carità in ogni capoluogo di provincia o, dove non fosse stato possibile attivarli, la fondazione delle Congregazioni di carità, a cui era affidato il compito di raccogliere i fondi destinati alla beneficenza. Nel luglio del 1719 fu istituita la Congregazione generalissima sopra gli Ospizi e le Congregazioni di carità, mentre nel settembre del 1720, con lettere patenti, si ordinò lo stabilimento di una Congregazione di carità in ogni comune delle province del Piemonte.[24] L'intento principale era quello di promuovere un'organizzazione dell'assistenza regolamentata dal potere centrale, contrastando la mobilità territoriale dei mendicanti.[25]

Nonostante la lunga fase di gestazione e le non poche difficoltà incontrate nelle comunità locali, la riforma finirà col trasformare il sistema della carità: tuttavia, la diretta gestione delle attività rimase ancora a lungo affidata ai corpi locali, confermando il ruolo chiave, riconosciuto alla carità, nella creazione di diritti e di prerogative per i diversi gruppi sociali.[26] Aldilà delle motivazioni religiose, è quindi necessario analizzare il modo in cui i fondatori di un'Opera si integrano in un ambito territoriale e, viceversa, le ragioni per cui essi falliscono nell'obiettivo di creare un nuovo soggetto istituzionale; ma occorre anche andare oltre una storia del *patronage*,[27] analizzando la complessa progettualità, individuale e collettiva, che si cela dietro alla gestione di un'istituzione caritativa.[28]

Il graduale passaggio a una politica dell'assistenza come sistema di controllo sociale esacerbò le tensioni fra i soggetti politici che si contendevano

---

[24] F. Duboin, *Raccolta per ordine di materie delle leggi cioè editti, patenti, manifesti ecc. emanate nelli Stati di terraferma sino all'8 dicembre 1789 dai sovrani della Real casa di Savoja*, tomo 13, vol. 15, Torino, Vittorio Picco, 1844, pp. 280-283.

[25] Cavallo 1995; A. Lonni, *Controllo sociale e repressione di polizia delle classi subalterne da Vittorio Amedeo II a Carlo Alberto*, in *Storia del movimento operaio del socialismo e delle lotte sociali in Piemonte*, 4 voll., Bari, De Donato, 1979, I, pp. 143-174; G. Quazza, *Le riforme in Piemonte nella prima metà del Settecento*, 2 voll., Modena, Società Tipografica Editrice modenese, 1957, I, pp. 313-319.

[26] D. Balani, *Sviluppo demografico e trasformazioni sociali*, in *Storia di Torino*, V*: Dalla città razionale alla crisi dello stato d'antico regime (1730-1798)*, a cura di G. Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, pp. 627-688; G. Levi, *Mobilità della popolazione e immigrazione a Torino nella prima metà del Settecento*, «Quaderni Storici», 6, 1971, pp. 510-554.

[27] H. Looijestejn, *Funding and founding private charities: Leiden almshouses and their founders, 1450-1800*, «Continuity and Change», 27, 2012, pp. 199-239; M. Van Leeuwen, *Giving in Early Modern history: philanthropy in Amsterdam in the Golden Age*, *ivi*, pp. 301-343; Cavallo 1995, pp. 98-152; Id., *The motivations of benefactors. An overview of approaches to the study of charity*, in *Medicine and Charity before the Welfare State*, a cura di J. Barry, London, Routledge, 1991, pp. 47-62.

[28] P. Brown, *Remembering the Poor and the Aestethic of Society*, «The Journal of Interdisciplinary History», XXX, 2005, pp. 513-522; E. Brambilla, *L'economia morale degli enti ecclesiastici. Questioni di metodo e prospettive di ricerca*, in *L'uso del denaro* 2001, pp. 379-402.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

le devozioni locali e i lasciti pii, vere e proprie pratiche di costruzione e legittimazione rituale di una comunità. Quando qualcuno nominava come erede un'istituzione, infatti, entravano in gioco due differenti soggetti, ciascuno con la propria strategia: il testatore e l'Opera pia. Quest'ultima mirava a costruirsi un patrimonio e un campo d'azione: il fatto che un'istituzione fosse legataria di lasciti le conferiva dei diritti, in particolare nella gestione di pratiche creditizie. Come è stato rilevato, infatti, è impossibile analizzare l'universo sociale e religioso di antico regime senza tenere conto della funzione legittimante del sacro:[29] mediante il controllo della devozione popolare, quindi dei lasciti pii, e l'esercizio del culto, le nuove Opere cercavano di consolidare e confermare il proprio legame con il territorio. I lasciti pii si configuravano, in effetti, come formidabili mobilitatori di risorse economiche: essi erano continuamente trasformati dai testatori e dai beneficiari, che potevano orientarli, integralmente o in parte, verso nuove destinazioni. Non raramente erano gli stessi legati, specie se cospicui, a trasformarsi a loro volta in istituzione: essi davano origine a una nuova Opera pia, con una propria gestione contabile e amministrativa.[30]

Quanto al secondo soggetto implicato in un lascito pio, vale a dire il testatore, non bisogna dimenticare che, nelle comunità di antico regime, la carità privata non era mai un gesto esclusivamente individuale: molti luoghi pii, originati da eredità, si configurano sostanzialmente come un tentativo di costruirsi patrimoni familiari immuni dai carichi fiscali. Anche quando un particolare legava un'eredità a un luogo pio, infatti, ne manteneva comunque un certo controllo, soprattutto sul piano finanziario;[31] gli stessi rapporti con le istituzioni caritative potevano, inoltre, rappresentare un elemento costitutivo e istitutivo della cittadinanza, a cui si accedeva mediante la costruzione di una rete di relazioni.[32] Queste esigenze sono

---

[29] E. Grendi, *In altri termini. Etnografia e storia di una società di antico regime*, a cura di O. Raggio e A. Torre, Milano, Feltrinelli, 2004; A. Torre, *La produzione storica dei luoghi*, «Quaderni Storici», 110, 2002, pp. 443-475; R. Ago, *Cambio di prospettiva: dagli attori alle azioni e viceversa*, in *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, a cura di J. Revel, Roma, Viella, 2006, pp. 239-250.

[30] V. Tigrino, *L'eredità Canevari. Il lascito di Demetrio Canevari da "sussidio" familiare a Opera pia. La storia e il patrimonio documentario*, in *Saperi e meraviglie. Tradizioni e nuove scienze nella libreria del medico genovese Demetrio Canevari*, catalogo della mostra (Genova, Biblioteca Civica Berio, 28 ottobre 2014-31 gennaio 2015), a cura di L. Malfatto ed E. Ferro, Genova, Sagep, 2004, pp. 63-72; E. Colombo, *Biografia di un'istituzione*, in *Oikonomia urbana* 2011, pp. 65-87.

[31] Colombo – Dotti 2011, pp. 72-85.

[32] S. Cerutti, *Étrangers. Étude d'une condition d'incertitude dans une société de l'Ancien Régime*, Paris, Bayard, 2012, pp. 9-30, 91-127; Id., *La cittadinanza in età moderna. Istituzioni e costruzione della fiducia*, in *La fiducia secondo i linguaggi del potere*, a cura di P. Prodi, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 255-273.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

all'origine di quella che è stata definita un'autentica «passione fondativa» di istituzioni religiose, da cui sembrano colpite le comunità di antico regime, con lo scopo di recuperare crediti e attivare risorse incerte.[33]

Tutto ciò non significa, peraltro, che i lasciti pii, e la conseguente fondazione di Opere, fossero esenti da finalità religiose e morali: è proprio questa, anzi, l'ambiguità della carità barocca, in cui si intrecciano inestricabilmente motivazioni religiose ed economico-sociali, una carità privata che è nello stesso tempo pubblica.[34]

Dopo un censimento di tutti i fondi dell'Archivio di Stato di Torino utili a uno studio delle Opere pie – sia generale che relativo a singoli istituti – fra XVII e XVIII secolo, ho ritenuto opportuno approfondire l'analisi dei fascicoli dell'inchiesta generale sulle istituzioni caritative, effettuata, su ordine del Governo torinese, fra il 1766 e il 1769, in ogni provincia del Regno: i fascicoli sono custoditi nel fondo Luoghi pii di qua da' Monti dell'Archivio di Stato di Torino.[35]

I risultati dell'inchiesta del 1766-1769 sono utilmente comparabili con il censimento delle Opere pie, effettuato su tutto il territorio del nuovo Stato italiano, fra il 1861 e il 1863. Nel confronto fra l'inchiesta sabauda e quella post-unitaria mi sono concentrata sulle Opere pie che risultano fondate fino all'epoca dell'inchiesta, fra il 1766 e il 1769: l'intento era verificare quante risultavano ancora attive nel 1861 e, in caso affermativo, in cosa si erano trasformate e come venivano definite.

La lettura delle fonti è stata effettuata prestando attenzione alla loro genesi e quindi alla loro costruzione sociale, che rappresenta un problema costitutivo della ricerca storica ancora troppo poco frequentato. Lo studio dei modi in cui è prodotta la documentazione consente di farne emergere la natura dialettica e il contenuto rivendicativo – di diritti, di possesso, di status – espressioni di una concezione giurisdizionale del potere, tipica delle società di antico regime.[36]

---

[33] E. Colombo, *La fortuna di essere poveri. Carità e servizi a Codogno in età moderna*, in *Generatività del bisogno. Casi di finanza e servizi in Lombardia (XVII-XX secc.)*, a cura di P. Cafaro, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 57-113 (59). Su questo si veda anche M. Dotti, *Gestire l'incertezza. Finanza, carità e previdenza nelle città d'Ancien régime (Milano, Lodi, Brescia), ivi*, pp. 13-56; E. Colombo – M. Dotti, *L'economia rituale. Dalla rendita alle celebrazioni (Lodi, età moderna)*, «Quaderni Storici», 147, 2014, pp. 871-903.

[34] M. Dotti, *Famiglie, istituzioni, comunità*, in Colombo – Dotti 2011, pp. 115-174.

[35] Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi AST), Materie Ecclesiastiche, Luoghi Pii di qua da' Monti, mazzi 1-2-3-4-5 di prima addizione.

[36] *Erudizione e fonti. Storiografie della rivendicazione*, «Quaderni Storici», 93, 1996, a cura di E. Artifoni e A. Torre, in particolare pp. 511-518; O. Raggio, *Costruzione delle fonti e prova: testimoniali, processo, giurisdizione*, «Quaderni Storici» 93, 1996, pp. 135-156; A. Torre, *Vita religiosa e cultura*

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

L'inchiesta su Congregazioni di Carità e Luoghi pii del 1766-1769

L'inchiesta sulle Congregazioni di Carità e luoghi pii nello Stato sabaudo, condotta fra il 1766 e il 1769, è una fonte rimasta largamente inutilizzata dagli storici, salvo sporadiche eccezioni.

Un pionieristico studio di Angelo Torre, sulla vita religiosa locale nel Piemonte di età moderna, aveva messo in luce le potenzialità dell'inchiesta per un'analisi del linguaggio rituale e della carità, declinato in pratiche simboliche che traducono e creano solidarietà territoriali.[37]

L'Autore individuava l'esistenza di una comunicazione continua fra chierici e laici, basata non su sistemi di credenza, ma sul ruolo del sacro e sul suo potere legittimante: i temi fondamentali intorno a cui ruotava questa comunicazione erano identificati nella costruzione di territori, nelle dinamiche della parentela e nella nozione di carità. A proposito di quest'ultima categoria, fra le pratiche e le sedi che competevano con le parrocchie per creare l'unità locale, una serie di rituali cercavano di costruire la comunità proprio attraverso l'idioma della carità: protagoniste di questi rituali erano le confrarie dello Spirito Santo, associazioni cerimoniali di villaggio, dedite alla redistribuzione simbolica di risorse collettive.[38]

Nei giorni di Pentecoste le confrarie organizzavano pasti comunitari, a base di legumi, acquistati grazie a redditi di canoni enfiteutici provenienti

---

giurisdizionale nel Piemonte di antico regime, in *Fonti ecclesiastiche per la storia sociale* 1999, pp. 181-211; E. Grendi, *Storia di una storia locale. L'esperienza ligure (1792-1992)*, Venezia, Marsilio, 1996.

37 A. Torre, *Il consumo di devozioni. Religione e società nelle campagne dell'Ancien Régime*, Venezia, Marsilio, 1995, in particolare parte II; le conclusioni dello studio sono state recentemente riprese dall'Autore in *Luoghi. La produzione di località in età moderna e contemporanea*, Roma, Donzelli, 2011, pp. 31-69. Sulle funzioni pubbliche delle manifestazioni della carità e delle devozioni e sulla funzione generativa dell'identità territoriale, attribuita all'idioma della carità, cfr. Torre 2011, pp. 33-101, 213-281; C. Nubola, *Chiese delle comunità. Diritti consuetudinari e pratiche religiose nella prima età moderna*, in *Fonti ecclesiastiche per la storia sociale* 1999, pp. 441-464.

38 F. Quaccia, *La Chiesa dei laici*, in *Storia della Chiesa di Ivrea, secoli XVI-XVIII*, a cura di A. Erba, Roma, Viella, 2007, pp. 931-959, che tuttavia sembra ignorare la lettura della confraria come rituale di integrazione politica, proposta da Torre 1995 e da G. Comino, *Per una storia delle confrarie dello Spirito Santo in diocesi di Mondovì*, «Bollettino della Società di Studi Storici, Archeologici e Artistici della Provincia di Cuneo», 100, 1989, pp. 45-69; Id., *Sfruttamento e ridistribuzione di risorse collettive nel Monregalese: il caso delle confrarie dello Spirito Santo nel Monregalese dei secoli XIII-XVIII*, «Quaderni Storici», 81, 1992, pp. 687-702. Cfr. anche: J. Chiffoleau, *Entre le religieux et le politique: les confréries du Saint Esprit en Provence et en Comtat Venassin à la fin du Moyen-Age*, in *Le mouvement confraternel au Moyen-Age. France, Italie, Suisse*, Roma, École Française de Rome, 1987, pp. 9-40; F. Bernard, *Les Confréries communales du Saint Esprit, leurs lieux de réunions et leurs activités du X au XX siècle*, «Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-lettres et Arts de Savoie», 7, 1963, pp. 16-79; P. Duparc, *Confréries du Saint Esprit et communautés d'habitants au Moyen-Age*, «Revue Historique du Droit Français et Étranger», 36, 1958, pp. 348-367.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

da legati pii, cotti in caldaie di proprietà della confraria; tali pasti non si prefiggevano tanto l'obiettivo di sovvenzionare i poveri, quanto quello di esprimere e creare solidarietà territoriali, attraverso il linguaggio della carità. Il territorio a cui facevano riferimento le confrarie non coincideva con la parrocchia: esso poteva includere molti villaggi, uniti sotto l'insegna di un unico sodalizio, basato sulla parentela o sulla vicinanza.

Nelle visite pastorali, così come nell'inchiesta del 1766-1769, le confrarie dello Spirito Santo risultano spesso confuse con le numerosissime confraternite dei Disciplinati o Disciplinanti: queste ultime erano associazioni volontarie di fedeli, spesso in contrasto con la parrocchia, che organizzavano distribuzioni di legumi nel periodo di Pentecoste, a cui si accompagnavano messe per i defunti e, più raramente, processioni solenni. Le confrarie, tuttavia, a differenza delle confraternite di Disciplinati, non avevano scopi devozionali: la distribuzione del cibo non era affatto tesa ad aiutare i poveri della comunità, ma si rivolgeva primariamente a tutti gli abitanti di un luogo o di un quartiere, compresi i benestanti.

È con queste pratiche rituali, attraverso cui la carità creava e confermava identità locali, che la riforma del sistema assistenziale si trovò immediatamente a scontrarsi. Già le autorità diocesane avevano più volte tentato di trasformare le confrarie dello Spirito Santo in istituti assistenziali, sotto la guida delle élites locali; l'autorità statale aveva cercato, invece, di sopprimerle, durante l'occupazione francese e nei decenni successivi, mediante la creazione, sui territori di proprietà dei confrari, di commende dei Santi Maurizio e Lazzaro.[39] Con l'avvio della riforma voluta da Vittorio Amedeo II, infine, il Governo centrale decise di sostituire le confrarie con le Congregazioni di carità, destinate a incamerarne i beni. Come rilevava Torre, tuttavia, proprio l'inchiesta del 1766-1769 evidenzia che, in realtà, il tentativo di riforma del sistema della carità locale rimase a lungo fallimentare: almeno fino agli anni Settanta del XVIII secolo, infatti, moltissime Congregazioni non risultano attive e, laddove esistono, dietro a esse continuano spesso a nascondersi le confrarie, con i loro rituali di Pentecoste. La riforma si era scontrata, insomma, con l'antica «concezione aggregativa della comunità» come entità rituale, espressa mediante il linguaggio della carità.[40]

---

[39] Nel 1618 era stata affidata alle Commende il compito di gestire le contese intorno ai redditi delle confrarie: in moltissimi casi, tuttavia, era risultato praticamente impossibile valutare esattamente i beni delle confrarie, perché essi consistevano perlopiù in canoni; le comunità, inoltre, rifiutavano di privarsi dei luoghi di riunione e delle marmitte per cuocere i cibi. Il problema di censire le confrarie e i loro beni si ripresentò con la Perequazione generale del 1718, che mirava a definire lo status giuridico della terra. Torre 1995, pp. 111-116, 130-131.

[40] *Ivi*, pp. 116-147: 118.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Nel corso dell'inchiesta fu possibile evidenziare che le Congregazioni piemontesi erano impegnate pressoché esclusivamente in tre attività: la distribuzione capillare e saltuaria di risorse, la selezione degli assistiti e la collettazione, una forma di finanziamento già adottata dalle confrarie, che richiedeva un ampio consenso da parte della popolazione, che le nuove Congregazioni spesso faticavano a suscitare. In definitiva, le Congregazioni di carità erano concepite dalle comunità locali come un nuovo soggetto rituale, mediante cui si poteva confermare l'appartenenza a un luogo, rivendicandone i diritti, in concorrenza con le istituzioni tradizionali.

Prima dello studio di Angelo Torre, alcuni fascicoli dell'inchiesta erano stati parzialmente utilizzati nell'analisi della diffusione territoriale degli Ospizi di carità nella seconda metà del Settecento: l'inchiesta del 1766-1769 evidenzia infatti la volontà, da parte dell'autorità centrale, di elaborare un organico progetto di distribuzione degli Ospizi in ogni provincia. L'insediamento degli Ospizi era facilitato quando nel luogo esistevano già strutture adattabili al nuovo uso, in particolare gli antichi Ospedali per gli infermi. Soltanto a partire dagli ultimi decenni del Settecento si cominciarono a progettare strutture specificatamente destinate a ospitare un Ospizio: queste modificarono progressivamente l'assetto insediativo dei piccoli centri rurali, innestandovi un nuovo tipo architettonico, ispirato alle strutture ospedaliere introdotte nelle grandi capitali europee, fra XVI e XVII secolo.[41]

Obiettivo primario del Governo centrale, nel momento in cui fu ordinata l'inchiesta, era verificare la presenza e l'effettiva attività delle Congregazioni di carità, oltreché censire le molteplici istituzioni caritative sparse sul territorio, insieme a tutti quei sodalizi, dall'ambigua natura istituzionale, che costituivano il tessuto socio-politico delle comunità locali.

Una delle prime questioni che i funzionari incaricati dell'inchiesta e gli intendenti a cui era affidata la stesura delle relazioni dovettero affrontare fu la definizione giuridica di luogo pio: in particolare, la distinzione fra istituzioni dedite a scopi pii, ma di natura laicale, i cui beni erano soggetti al fisco pubblico, e istituzioni di natura esclusivamente ecclesiastica, dunque immuni da tassazione e dipendenti dal foro ecclesiastico. Il punto di riferimento per i funzionari statali fu la delibera emanata nel corso di un'assemblea, tenutasi a Torino nel 1730, a cui avevano partecipato l'avvocato generale del Senato di Piemonte, il procuratore generale Carlo Caissotti e il presidente della Camera dei conti, Ottavio Cotti: l'oggetto della riunione

---

41 P. Chierici – L. Palmucci, *Gli Ospizi di carità in Piemonte. Appunti per una lettura del fenomeno insediativo*, in *Città e controllo sociale in Italia*, a cura di E. Sori, Milano, Franco Angeli, 1982, pp. 251-281.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

erano questioni concernenti la curia vescovile di Pinerolo, ma nell'occasione si erano stabiliti alcuni criteri per distinguere esattamente la natura giuridica dei luoghi pii e di istituzioni quali ospedali, monti di pietà e granatici, confraternite e sodalizi di vario genere.[42]

L'assemblea aveva stabilito i seguenti criteri di massima, a cui i funzionari statali dovevano fare riferimento:

– gli istituti e, in generale, i luoghi pii amministrati da ecclesiastici o da secolari, o a gestione mista secolare ed ecclesiastica, che «stanno principalmente da sé» sono da considerare «Opere meramente pie»,[43] non di natura ecclesiastica, quindi sono soggetti al foro pubblico; quelli che, invece, sono dipendenti da un'istituzione ecclesiastica o associati a un convento di regolari, «come quelle religioni che hanno per instituto l'ospitalità, come de' pelegrini, infermi ed altro, sono da considerare di natura meramente ecclesiale, perché «in questi casi si considera la persona de' religiosi e l'ospedale come un peso che hanno et appendice»;

– il fatto che un'istituzione abbia ottenuto l'approvazione vescovile o papale concerne soltanto la celebrazione di messe e le attività di culto in genere, non influisce quindi sulla natura giuridica e sullo status fiscale dell'istituzione;

– la presenza di chiese all'interno delle Opere pie non ne connota automaticamente come ecclesiale lo statuto giuridico, in quanto «solamente destinate a commodo di esse [Opere]»;

– per quanto riguarda le cappelle e gli oratori campestri, se essi sono «vere chiese», destinate cioè esclusivamente alla celebrazione di messe, allora sono da considerare luoghi ecclesiali; ma nel caso si tratti di «luoghi puramente pii e di divozione senza essere consecrati per cellebrazione dei divini uffizii», allora saranno da considerare soggetti alla giurisdizione statale.

L'inchiesta nelle varie province dello Stato fu preceduta da un censimento sui «luoghi pii laicali» della città di Torino, in cui si dava qualche sommaria notizia sulla fondazione di ciascuna istituzione e soprattutto si verificava lo status laicale di ognuna, quindi soggetto al pagamento dei carichi.[44]

---

[42] AST, Materie ecclesiastiche, Luoghi pii di qua da' monti, mazzo 1, fasc. 16: *D'un congresso a cui intervennero il Presidente Conti, l'avvocato generale Siccardi ed il procuratore generale Caissotti dal quale vengono stabilite le massime per la distinzione de' luoghi pii, confraternite, compagnie, confrarie, ospitali, ospizi ed altri luoghi simili*, 1728.

[43] Nella relazione dell'assemblea l'espressione «Opera pia» è utilizzata come sinonimo di «luogo pio», senza distinzioni.

[44] AST, Materie ecclesiastiche, Luoghi pii di qua da' monti, mazzo 17, fasc. 1: *Stato de'*

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

A partire dal 1765 furono emanate le lettere circolari che ordinavano agli intendenti delle varie province di procedere all'inchiesta: i funzionari dovevano inviare informatori in ogni luogo di ciascuna provincia, per raccogliere le notizie sul reale funzionamento delle Congregazioni di carità, che, secondo le lettere patenti del 1719, avrebbero dovuto essere ormai capillarmente diffuse. Per quanto riguardava i paesi cosiddetti «di nuovo acquisto», annessi allo Stato sabaudo solo in tempi recentissimi, gli intendenti dovevano indicare i luoghi nei quali si sarebbero potute insediare le Congregazioni con i loro ospizi, fornendo un quadro dei luoghi pii e istituti assistenziali presenti sul territorio.

Le domande a cui dovevano rispondere gli intendenti erano organizzate in un questionario, in cui si chiedeva di fornire le seguenti notizie per ogni luogo censito:

– presenza e reale funzionamento della Congregazione di carità, con una descrizione della sua organizzazione amministrativa, dei suoi fondi e beni stabili e della sua attività: in particolare, si chiedeva se la Congregazione effettuava la collettazione per il proprio sostentamento;

– il numero di poveri inabili al lavoro, per l'età troppo giovane o avanzata, oppure per malattia;

– l'eventuale presenza di attività manifatturiere e, comunque, la descrizione delle opportunità di sostentamento che il luogo offriva agli abitanti;

– l'elenco delle compagnie, confraternite e sodalizi pii di varia natura, insediati all'interno di luoghi di culto o con chiesa propria: [45] di ognuno di essi doveva essere indicato l'ammontare dei redditi incerti e incerti, con la loro provenienza, e la consistenza di eventuali beni stabili;

– la presenza di oratori e cappelle campestri;

– l'elenco degli ospedali e ospizi, con i loro redditi;

– la presenza di monti di pietà o granatici;

– notizie sulla collettazione effettuata nel luogo da vari soggetti, ecclesiastici e laici, e dagli ordini regolari.[46]

---

luoghi pii laicali della città di Torino incluse le confraternite con specificazione della loro natura [s.d., ma post 1730].

[45] Alcuni funzionari, nel compilare il questionario dell'inchiesta, distinguono le compagnie dalle confraternite, perlopiù basandosi sul fatto che i loro membri abbiano o no un abito distintivo e una chiesa propria; altri, invece, parlano indifferentemente di «compagnie, ossia confraternite».

[46] Oltre ai singoli fascicoli contenenti le relazioni dei funzionari, si veda AST, Materie ecclesiastiche, Luoghi pii di qua da' Monti, mazzo 3 di prima addizione, fasc. 3: *Progetto d'istruzioni per la visita de' luoghi pii*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fra il 1766 e il 1767 furono censite le seguenti province: Acqui, Alba, Alessandria e Lomellina, Asti, Biella, Casale, Ivrea, Mondovì, Pinerolo, Saluzzo, Susa e terre del Delfinato ad essa aggregate, Torino, Vercelli. L'inchiesta fu poi completata con il censimento della provincia di Tortona e, nel 1769, con quello del Basso Novarese, con il contado di Bobbio e i «feudi Malaspini ed altri detti delle Langhe, adiacenti alla provincia Pavese», in cui i rispettivi intendenti indicavano quali luoghi potevano essere i più adatti per l'insediamento delle Congregazioni di carità. La relazione dell'inchiesta termina con un supplemento, contenente notizie sui luoghi pii appartenenti alla provincia Oltre-Po e Siccomario Vercellese e su quelli che si trovavano nei dominî austriaci, ma che possedevano beni stabili nella provincia Oltre-Po e Siccomario.[47]

Nonostante le precise direttive centrali, le relazioni giunte a Torino furono molto disomogenee: a fronte del lavoro compiuto da alcuni intendenti, che stesero un minuzioso resoconto dello stato delle rispettive province, ci furono alcuni funzionari che si limitarono a fornire un quadro molto sommario dei maggiori luoghi pii presenti sul territorio di loro competenza, forse anche a causa delle difficoltà di reperimento delle notizie.[48] Per questa ragione, anche lo storico, oggi, può farsi un'idea molto precisa della presenza di istituzioni assistenziali e luoghi pii in determinate province, ma trova informazioni molto vaghe su altre.

In generale, comunque, risulta chiaro che la riforma voluta da Vittorio Amedeo II, con l'insediamento capillare delle Congregazioni di carità, non era stata recepita in modo uniforme: soprattutto, la beneficenza statale si era scontrata con quella costellazione di carità locali che abbiamo evidenziato, uscendone spesso sconfitta.

Se si analizzano in dettaglio le notizie relative alle province nelle qua-

---

47 *Ivi*, fasc. 2: *Relazione informativa dell'ufficio della Reale Intendenza stabilita nella Provincia Oltre-Po e Siccomario Vercellese, concernente gli ospedali, luoghi pii ed opere di carità e confraternite esistenti in tutto il dipartimento*. Con un'altra relazione concernente li luoghi pii ed Opere di carità erette ed esistenti nello Stato austriaco, che possiedono beni nella provincia Pavese Oltre-Po e Siccomario Vercellese. Negli anni immediatamente successivi all'inchiesta, gli intendenti continuarono a inviare al Governo centrale informazioni integrative rispetto a quello già raccolte: nel 1790 l'intendente della provincia di Mondovì aggiunse, come supplemento al fascicolo dell'inchiesta, notizie sul numero di abitanti di ogni località censita e sulla diocesi di appartenenza.

48 Nella maggior parte dei casi gli intendenti e i loro funzionari elencano in modo preciso le compagnie, cappelle, oratori e altri sodalizi pii nelle località censite, con le rispettive intitolazioni: in alcune relazioni, tuttavia, come quella sulla provincia di Mondovì, la presenza di compagnie e cappelle campestri è solo menzionata, senza specificarne il numero né fornire altre notizie; d'altra parte, la provincia di Mondovì è la sola per la quale si indicano, accanto a ciascuna località censita, la diocesi di appartenenza e il numero di abitanti.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

li erano stati pubblicati gli editti sulla mendicità sbandita, ne scaturisce il quadro seguente.[49]

Provincia di Biella

Luoghi censiti	81
Congregazioni attive	25
Congregazioni ormai inattive	14
Congregazioni mai erette	42

Provincia di Casale

Luoghi censiti	62
Congregazioni attive	7
Congregazioni ormai inattive	16
Congregazioni mai erette	38

Provincia di Ivrea

Luoghi censiti	101
Congregazioni attive	69
Congregazioni ormai inattive	20
Congregazioni mai erette	12

Provincia di Pinerolo

Luoghi censiti	63
Congregazioni attive	48
Congregazioni ormai inattive	7
Congregazioni mai erette	8

Provincia di Susa

Luoghi censiti	64
Congregazioni attive	20
Congregazioni ormai inattive	33
Congregazioni mai erette	11

Provincia di Torino

Luoghi censiti	123
Congregazioni attive	73

[49] Per non appesantire il testo, non si danno i rinvii in nota ai singoli fascicoli delle inchieste: si rimanda alle tabelle fornite in appendice all'e-book Lurgo 2016.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Congregazioni ormai inattive	23
Congregazioni mai erette	27

Provincia di Acqui

Luoghi censiti	84
Congregazioni attive	15
Congregazioni ormai inattive	42
Congregazioni mai erette	27

Provincia di Vercelli

Luoghi censiti	60
Congregazioni attive	33
Congregazioni ormai inattive	12
Congregazioni mai erette	14

Provincia di Saluzzo

Luoghi censiti	51
Congregazioni attive	46
Congregazioni ormai inattive	1
Congregazioni mai attivate	4

Provincia di Mondovì

Luoghi censiti	80
Congregazioni attive	19
Congregazioni ormai inattive	16
Congregazioni mai attivate	45

Se si studiano dettagliatamente i singoli fascicoli relativi alle province, ci si rende conto che la realtà era molto più complessa di quanto non appaia da una mera analisi statistica.

I funzionari incaricati dell'inchiesta dovettero spesso scontrarsi con la scarsa collaborazione degli stessi amministratori delle Congregazioni;[50] molte di esse, inoltre, che in teoria risultavano attive, non svolgevano sostanzialmente alcun ruolo all'interno della comunità: non si riunivano quasi mai o «molto raramente», non erano di alcun sostegno per i poveri presenti sul territorio ed erano di fatto amministrate e gestite solo dal par-

[50] A Volvera, in provincia di Susa, per esempio, gli amministratori della Congregazione si rifiutarono di mostrare al funzionario i libri degli ordinati e di rendere conto della gestione finanziaria.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

roco, che le convocava in modo totalmente arbitrario.[51] Nella città di Acqui risultavano attive la Congregazione generale o provinciale, composta da tredici membri, e quella locale, gestita da diciassette persone: tuttavia, la Congregazione generale non ricopriva in realtà alcun ruolo, perché le poche Congregazioni locali che ancora sussistevano «certamente reggonsi da sole senza mai far capo da questa generale provinciale».

Le difficoltà che incontravano le Congregazioni nell'assistere i poveri erano in parte dovute alla dispersione degli insediamenti: spesso gli abitanti di un Comune risultavano organizzati in numerosi microinsediamenti, formati da gruppi parentali o di vicinato, lontani dal borgo e difficilmente gestibili, peraltro di fatto indipendenti dal tessuto parrocchiale e gravitanti intorno alle numerosissime cappelle campestri. Un caso emblematico è quello di Ivrea, capitale di provincia, in cui, nonostante la presenza di un'attiva Congregazione, molti poveri non potevano essere soccorsi perché abitavano in cascinali dispersi sul territorio.[52]

Dall'inchiesta emerse che, negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione dell'editto, le Congregazioni di carità erano state effettivamente attivate in quasi tutti i luoghi toccati dal provvedimento: ma in moltissimi casi erano scomparse nel decennio seguente, senza lasciare alcuna traccia documentaria né alcun ricordo negli abitanti del luogo, tanto che i funzionari statali non riuscirono a ricavare alcuna notizia sulla loro esistenza.

Per quanto riguarda i beni assegnati alle Congregazioni, esse avrebbero dovuto usufruire, secondo le direttive statali, dei beni confiscati alle antiche confrarie dello Spirito Santo. In realtà, però, gli amministratori avevano incontrato molte difficoltà al momento di incamerare tali beni: sia per-

[51] È il caso, per esempio, della Congregazione di Bardassano in provincia di Torino, che conta 5 membri ma non si riunisce mai, perché priva di reddito; nella stessa provincia, la Congregazione di Col San Giovanni non si riunisce da molti anni; a Rivarolo la Congregazione assiste solo 30 poveri inabili, a fronte dei 50 e più che avrebbero bisogno di aiuto. Nella provincia di Pinerolo la Congregazione di Fenile non si raduna da molti anni a causa di una disputa fra il vassallo del luogo e il parroco; a Piobesi la Congregazione non si riunisce mai per mancanza di fondi; a Rodoretto essa non ha «nulla a cui provvedere». In provincia di Ivrea, a Bairo, la Congregazione non pratica più collette per i poveri da almeno dieci anni; a Canischio i poveri rimangono senza soccorso nonostante la presenza della Congregazione. In provincia di Biella, la Congregazione di Verrone non si riunisce praticamente mai, ma il parroco ne gode i proventi dei beni stabili, non si sa in quale modo. In provincia di Acqui la Congregazione di Castiontinella [Castiglione Tinella] non svolge alcuna attività, pur sussistendo.

[52] A Scalenghe, in provincia di Pinerolo, l'intendente osserva che è impossibile erigervi una Congregazione, in quanto il luogo è disperso in cinque quartieri, ognuno con una propria parrocchia, e due cascinali, ciascuno dei quali è provvisto di una cappella con il celebrante. A Villa Castelnone e Valchiusella, in provincia di Torino, non si è potuto attivare alcuna Congregazione perché gli abitanti risultano dispersi in molteplici cascinali, borgate e cantoni.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

ché le confrarie spesso continuavano a sussistere, sia perché, anche nei casi in cui esse erano state effettivamente soppresse, i loro antichi redditi non erano passati alle Congregazioni. Molte di queste, dunque, non risultavano più attive proprio perché non erano mai entrate in possesso di alcun bene stabile e non avevano mai potuto godere dei redditi che in teoria spettavano loro. A volte gli amministratori erano riusciti a incamerare i beni delle confrarie soltanto molti anni dopo la pubblicazione dell'editto del 1719; più spesso, invece, avevano dovuto rinunciarvi e le Congregazioni erano rimaste prive di redditi certi, condannate all'inattività.

Oltre ai beni confiscati alle confrarie, la principale fonte di reddito per le Congregazioni doveva essere rappresentata dalla tradizionale "collettazione per il luogo": ma, nella competizione con i molteplici soggetti che praticavano collette all'interno di una comunità, le Congregazioni uscirono spesso sconfitte. Dai fascicoli dell'inchiesta emerge, infatti, una collettazione diffusa, da parte di soggetti istituzionali e individuali, anche non residenti nel luogo: si tratta di conventi e monasteri di regolari, di non meglio specificati «romiti», che risiedevano presso oratori o cappelle campestri, di compagnie, confraternite e confrarie; ma anche individui che si sostentavano tradizionalmente mediante regolari collette, a cui le comunità locali non volevano o non potevano opporsi.[53] L'intendente della provincia di Pinerolo insiste in modo particolare sul fatto che, senza la collettazione praticata in modo così insistente da altri soggetti, le Congregazioni potrebbero mantenersi agevolmente: a Cavour, egli scrive, è necessario ostacolare coloro che collettano sul luogo senza averne alcun diritto, vale a dire massari e romiti di alcune cappelle campestri e le «monache di Savoja». A Lombriasco la Congregazione ha effettuato collette per qualche anno, ma ha dovuto rinunciarvi perché esse causavano «schiamazzi» fra il popolo, secondo l'intendente fomentati dai collettori di confraternite, compagnie e cappelle campestri; a Piobesi le collette sono fallite perché i locali offrono già denaro ai collettori delle compagnie e dalle confraternite, anche se queste, che non ne avrebbero affatto bisogno, utilizzano i soldi per celebrare «messe grandi» e «far fare novene»; lo stesso accade a Vigone.[54]

---

[53] A Riva, in provincia di Torino, dal 1734 gli abitanti del luogo sostentano il camparo, che ogni anno mediante una colletta raccoglie circa 130 emine di frumento, 500 lire, formaggio e altri commestibili: la colletta risulta particolarmente gravosa per la comunità, che tuttavia non ha la forza per opporsi, e numerosi bandi campestri hanno già proibito al camparo di praticarla. Sempre nella provincia di Torino, a Feletto, risulta una colletta di 40 lire annue tradizionalmente effettuata dal suonatore di campane.

[54] Ad Asigliano, in provincia di Vercelli, l'intendente osserva, molto prosaicamente, che gli abitanti del luogo hanno maggior «affetto» per le cappelle e le compagnie che non per la Congregazione; in particolare, secondo il funzionario, le confraternite di S. Anna e di S. Marta

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

La resistenza opposta dalle comunità locali alle Congregazioni, che tentavano di scardinare reti di giurisdizioni e diritti secolari, è dunque evidente nelle relazioni giunte a Torino.[55] Come ho già rilevato, in molti casi le Congregazioni non erano riuscite a sostituire le confrarie dello Spirito Santo, che continuavano a utilizzare la carità per creare comunità, attraverso la distribuzione di cibo a gruppi parentali e di vicinato: sono i «lauti pranzi e festini» che l'intendente descrive, irritato, a proposito della confraria di Ghemme, nel Basso Novarese.

Non raramente la Congregazione di carità si rivela essere nient'altro che l'antica confraria, che ha semplicemente mutato nome: eloquente il caso di Condove, in provincia di Susa, dove la Congregazione si riunisce soltanto nei giorni di Pentecoste, per distribuire pane e una minestra di ceci. Un'identica situazione lascia indovinare quanto riferisce l'intendente a proposito della Congregazione di Terzo, in provincia di Acqui, associata a un'Opera pia detta di San Spirito: i fondi dell'Opera e della Congregazione vengono amministrati da un priore eletto dai parrocchiani, che li utilizza ogni anno per distribuire pane nelle feste di Pentecoste, ma, osserva perplesso il funzionario, non si sa nulla di altri redditi, amministrati esclusivamente dal parroco.[56]

L'intendente del Basso Novarese descrive dettagliatamente l'organizzazione delle confrarie, numerosissime nella provincia, tutte sprovviste di documenti di fondazione: i loro beni risultano esenti da qualsiasi carico e amministrati dalle comunità, senza che si possa ottenere alcuna rendicontazione. Nonostante il regio editto del 1769, che prescriveva alle confrarie di cessare le distribuzioni di cibo generalizzate, riservandole soltanto ai poveri, le comunità hanno continuato, in molti casi, a organizzare i tradizionali banchetti di Pentecoste, anche perché, secondo il funzionario, si era sparsa la voce che i redditi delle confrarie dovevano essere incamerati dall'Ospedale di Novara.[57]

---

fomentano il popolo contro la Congregazione: esse, peraltro, ripetono ogni anno un rituale che assomiglia molto alle distribuzioni di cibo praticate dalle confrarie. Nella stessa provincia, a Ghislarengo, gli abitanti del luogo si rifiutano di contribuire alle collette organizzate dalla Congregazione, anche se, rileva l'intendente, la collettazione praticata sul luogo dalle compagnie rende ogni anno ottanta lire.

[55] A Ronco, in provincia di Torino, la Congregazione possiede un bosco che tuttavia non può utilizzare, perché gli abitanti impediscono che si taglino alberi; ancora in provincia di Torino, a Nole, quando la Congregazione ha tentato di effettuare collette ha suscitato l'opposizione degli abitanti del luogo, che vogliono dare elemosine «direttamente ai poveri».

[56] Lo stesso si può pensare per la Congregazione di Cigliato, in provincia di Mondovì, che si limita a distribuire pane e ceci cotti nei giorni di Pentecoste.

[57] AST, Materie ecclesiastiche, Luoghi pii di qua da' Monti, mazzo 5 di prima addizione, fasc. 1: *Minuta di relazione dettagliata di quanto il segretaro di Stato per gli affari interni Felice Viretti*

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Alcuni numerosi enti vengono definiti come Opere pie: peraltro, a conferma della tendenza dei lasciti stessi a trasformarsi in istituzioni, indipendentemente dalla volontà, effettivamente espressa dal testatore, di fondare un'istituzione, i termini «legato» o «eredità» e «Opera» risultano perfettamente sovrapponibili;[58] peculiare del luogo di Casale, invece, è l'utilizzo del termine «casa» come sinonimo di Opera pia.

La situazione rispecchiata dall'inchiesta settecentesca può essere confrontata con i dati scaturiti dalla prima inchiesta sulle Opere pie indetta dallo Stato italiano, che cominciò ufficialmente nel gennaio del 1863 e fu pubblicata fra il 1868 e il 1873.[59]

Il censimento post-unitario è stato parzialmente utilizzato in un'opera collettanea che registra tutti gli ospedali e istituti di assistenza, presenti sul territorio dell'attuale Piemonte, fra il 1861 e il 1965.[60] In realtà, a partire dal 1863, i funzionari incaricati del censimento si limitarono a riorganizzare notizie che erano già state raccolte, presso gli amministratori locali, alla fine del 1861. Nel settembre del 1863 il Governo centrale prescrisse di censire le finalità a cui erano destinate le Opere pie, secondo le categorie seguenti:

– ospedali degli infermi;
– ospizi di maternità;
– baliatici e soccorsi per l'allattamento;
– manicomi;
– istituti per sordomuti;
– ospizi degli esposti;
– orfanotrofi;
– ospizi e ricoveri di mendicità;
– ospizi per "giovani discoli" o appena usciti dal carcere;
– conservatori, convitti e ritiri;

---

della Reale Giunta per gli Ospizi ed Opere pie ha riconosciuto a riguardo delle Opere di carità esistenti nelle terre del Basso Novarese dal medesimo percorse.

[58] Per esempio a Cremolino, nella provincia di Acqui, l'intendente segnala «due legati o Opere molto antiche», destinati a distribuire riso ai capi di casa del luogo e castagne ai poveri.

[59] *Saggio di statistica delle Opere Pie dei circondarii e comuni del Regno d'Italia*, Torino, Stamperia dell'Unione Tipografica Editrice Torinese, 1864; *Statistica del Regno d'Italia. Le Opere Pie nel 1861. Compartimento del Piemonte*, Firenze, Le Monnier, 1868. Cfr. Piccialuti Caprioli 1980, pp. 918-94. Sulle inchieste ottocentesche nello Stato italiano si veda S. Berthe, *Periferie istituzionali e periferie sociali: enti locali e Opere pie nell'inchiesta Correnti*, «Società e Storia», 128, 2010, pp. 243-271.

[60] *Il catasto della beneficenza. Ipab e ospedali in Piemonte, 1861-1985*, a cura di U. Levra, 15 voll., Torino, Regione Piemonte, 1982-1987. I 15 volumi sono suddivisi come segue: 1, *Torino*; 2, *Ivrea*; 3, *Pinerolo*; 4, *Vercelli*; 5, *Biella*; 6, *Borgosesia*; 7, *Novara*; 8, *Verbania*; 9, *Cuneo*; 10, *Saluzzo*; 11, *Alba*; 12, *Mondovì*; 13, *Asti*; 14, *Alessandria*; 15, *Casale Monferrato*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

– asili infantili;
– scuole, posti di studio e sussidi scolastici;
– monti frumentari;
– monti di pietà;
– monti di maritaggio e sussidi dotali;
– monti di elemosine;
– soccorsi in denaro;
– soccorsi agli infermi;
– soccorsi in derrate;
– culto;
– culto e beneficenza;
– beneficenze diverse.

Nella statistica ottocentesca, i dati sono raccolti in tabelle suddivise per province, a loro volta divise in circondari; per ogni provincia, si segnala il numero di Congregazioni di carità ancora attive. Per ogni Comune, invece, sono censiti ospedali e istituti di assistenza, indicandone l'intitolazione, la finalità che l'ente si prefigge e, quando rilevabile, la data di fondazione: su quest'ultima, tuttavia, i rilevatori spesso non risultano concordi, sia per la lacunosità della documentazione sia perché un'Opera pia poteva essere abbandonata e poi riattivata più volte nel corso del tempo. Abbastanza numerosi risultarono generici «lasciti», indicati con i nomi di famiglia dei legatari: essi, come si è già visto, costituivano in realtà vere e proprie istituzioni, e, intorno al 1860, sono quasi sempre amministrati dal parroco del luogo o da una confraternita, a volte da entrambi.[61]

Molti enti che già esistevano nel Settecento non compaiono nell'inchiesta del 1766-1769: ciò è dovuto al fatto che, come ho già osservato, non tutti gli intendenti stesero relazioni ugualmente dettagliate. Se molti istituti e Opere non sono immediatamente riconoscibili nel confronto con l'inchiesta settecentesca, alcuni legati pii hanno cambiato finalità rispetto all'intento dei legatari e agli originari obiettivi: essi risultano infatti dirottati, in parte o più spesso integralmente, verso differenti attività assistenziali. È il caso, per esempio, dell'Opera pia Dogliotti a Vesime, nel circondario di Acqui: essa, secondo i funzionari ottocenteschi, era stata fondata nel 1705 ed era destinata a distribuire doti a ragazze povere; nell'inchiesta settecentesca l'Opera non è menzionata, ma risulta effettivamente un legato del senatore Giovanni Dogliotti, ancora inutilizzato ma destinato all'erezione di un monte granatico.

[61] L'Opera pia Rossi, a Pietra Marazzi nel circondario di Alessandria, è definita sia Opera sia «lascito», a confermare ancora una volta il processo di istituzionalizzazione dei lasciti e lo statuto giuridico ancora incerto delle Opere pie.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

4. Analisi di una provincia: Mondovì

La provincia di Mondovì era un territorio a densa frammentazione giurisdizionale, con una lunga tradizione di conflittuali rapporti con il Governo torinese. La contrapposizione con le autorità governative aveva alimentato, fra il 1675 e il 1676, una rivolta armata del clero monregalese, che rappresentava l'esito ultimo di una profonda frattura interna alla gerarchia del clero secolare: negli anni successivi, la «guerra del sale», che si concluse soltanto nel 1699, aveva colpito con particolare violenza l'area monregalese.[62]

In un luogo così travagliato e inquieto, come era stata recepita la riforma imposta da Vittorio Amedeo II e dal suo successore?

Come abbiamo già visto, su ottanta località censite, soltanto in diciannove, al momento dell'inchiesta, risulta sopravvivere una Congregazione di carità: in sedici luoghi la Congregazione non è più attiva, mentre sono ben quarantacinque i luoghi in cui essa non è mai esistita.

La Congregazione di Cherasco è eccezionalmente organizzata ed efficace, nonostante l'elevato numero di inabili al lavoro: la comunità stipendia un prete, incaricato di amministrarla, e il soccorso ai poveri è garantito anche grazie a un legato pio istituito presso l'Ospizio di Carità di Torino; nel luogo ci sono, inoltre, un ospedale di antica fondazione, gestito da una confraternita di Disciplinanti Bianchi, e un monte di pietà eretto nel 1621, al quale è aggregata l'Opera pia Oberti, istituita tramite legato per finanziare gli studi di giovani provenienti da famiglie "povere vergognose".

Le Congregazioni di Bagnasco, Margarita, Morozzo, Ormea, Pianfei, Priola, Rocca de'Baldi, Roccaforte, Salmor, Vico e Villanova si riuniscono con regolarità, anche se quelle di Montaldo e Priola non sembrano molto attive. A Villanova la Congregazione è riuscita ad alienarsi i beni delle tre confrarie dello Spirito Santo; a Rocca de'Baldi i membri della Congregazione gestiscono un ospedale già presente sul luogo. L'ospedale di Ormea risulta, invece, totalmente indipendente dalla Congregazione e assai più attivo nel soccorso ai poveri. La Congregazione di Garessio, dove è molto

---

[62] Su Mondovì, cfr. G. Comino, scheda *Mondovì*, in «*Schedario Storico Territoriale dei Comuni Piemontesi*» (http://www.centrocasalis.it/localized-install/biblio/cuneo/mondov%C3%AC, consultato il 6/09/2016); sulla rivolta del basso clero cfr. S. Lombardini, *Aspetti della religiosità popolare nel Monregalese del Seicento*, in *Le risorse culturali delle valli monregalesi e la loro storia*, a cura di G. Garrone, Savigliano, L'Artistica Savigliano, 1999, pp. 212-246; sulla cosiddetta «guerra del sale», più precisamente una serie di rivolte, che si scatenarono con particolare forza nei territori gravitanti intorno a Mondovì, cfr. *La guerra del sale (1680-1699). Rivolte e frontiere del Piemonte Barocco*, a cura di G. Lombardi, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 123-139.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

forte la presenza delle confraternite laicali, è amministrata dai parroci dei quattro quartieri e si riunisce solo una volta all'anno: essa si è insediata al posto dell'antico monte di pietà, soppresso nel 1721.

Le Congregazioni di Bagnasco, Belvedere e Frabosa Sottana sembrano gestite esclusivamente dal parroco; l'attività della Congregazione di Roburent è, in realtà, molto scarsa e frammentaria. A Montaldo, nonostante il perdurare della Congregazione, la confraria continua a essere una presenza ingombrante: fra i sette membri del consiglio direttivo, infatti, ci sono «i quattro sindaci delle quattro confrarie del luogo».

In numerosi luoghi, nei quali la Congregazione non risulta attiva, o in cui la sua esistenza è stata brevissima e senza conseguenze, le confrarie dello Spirito Santo sono, invece, molto attive e organizzate: segno evidente delle forti resistenze opposte dai sistemi di solidarietà locali all'imposizione di un sistema statale e centralizzato. Solo alcune località fanno eccezione: Bene, dove, nonostante la Congregazione non sia attiva dal 1726, i redditi della confraria risultano sfruttati dall'ospedale, Ceva e Carrù, dove la Congregazione è scomparsa rispettivamente nel 1725 e nel 1727, ma la sua assenza è compensata da due attivi ospedali, l'uno con protezione regia, l'altro amministrato da un'arciconfraternita.

A Bastia la confraria continua, ogni anno, a distribuire minestre di legumi nelle tre feste di Pentecoste, così come quelle di Niella, piuttosto ricca, di Pamparato e di Roccacigliano.

A Mombarcaro la comunità rifiuta ogni interferenza statale nella gestione della carità: il segretario comunale amministra i redditi derivanti da alcuni beni stabili, detti «dello Spedale», e li distribuisce ai poveri del luogo. A Cigliato la fortuna della Congregazione nasconde, in realtà, la sopravvivenza della confraria: la Congregazione, infatti, si limita a distribuire pane e legumi nelle tre feste di Pentecoste. A Mombasilio la Congregazione non è più attiva da un quarantennio: un capitale sopra la città di Torino, lasciato da una famiglia patrizia locale per soccorrere i poveri infermi, viene utilizzato dalla confraria per distribuire castagne. A Viola ogni traccia della Congregazione è scomparsa, ma sopravvivono ben tre confrarie, ognuna con propri beni stabili. Torre non ha più una Congregazione da molti anni e le tre confrarie dello Spirito Santo sembrano aver trovato una sorta di compromesso con il parroco: quest'ultimo elegge ogni anno un priore per ognuna delle tre confrarie, i cui redditi sono utilizzati per celebrare messe.

A Torricella, dove non c'è più una Congregazione da molto tempo, l'intendente segnala la presenza di una confraternita laicale dall'intitolazione eloquente: è infatti detta «la confraria sotto il titolo dello Spirito Santo». Anche le due «Opere pie» segnalate a Murialdo, descritte in termini precisi, non sembrano essere altro che le antiche confrarie: denominate l'una

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

«Carità» e l'altra «Confraria», sono suddivise ciascuna in contrade, i cui membri si riuniscono ogni anno per consumare pasti in comune.

Alcune situazioni risultano opache dal punto di vista amministrativo. A Dogliani, la Congregazione di carità si è insediata intorno al 1720 ed è scomparsa pochi anni dopo: essa si è ricostituita intorno al 1765, su iniziativa del parroco e dei membri delle tre confraternite del luogo: tuttavia, non si è mai riunita. L'ospedale, di fondazione molto antica, era tradizionalmente amministrato dai sindaci della comunità, ma l'amministrazione è poi passata alla confraternita della Misericordia, che non rende conto ad alcuno della sua gestione finanziaria. A Priero la Congregazione non è più attiva da molti anni: ciononostante, almeno dal 1752 i suoi beni e redditi sono amministrati da due «poveri», che la comunità elegge ogni anno.

Il destino della Congregazione di carità non sembra migliore nel capoluogo della provincia, Mondovì. Qui le due Congregazioni previste, quella provinciale e quella locale, si sono regolarmente insediate: di fatto, però, esse sono inattive. La Congregazione provinciale, diretta dal vescovo e dal sindaco, si compone di venti persone; quella locale conta un identico numero di membri, la maggior parte dei quali appartengono al capitolo della cattedrale: nessuna delle due, tuttavia, possiede alcun bene stabile né redditi fissi, cosa che non consente loro di gestire alcun ospizio e le condanna all'inattività. I poveri inabili sono stati soccorsi nel primo anno di vita della Congregazione, poi la questua si è interrotta perché risultava infruttuosa. Il funzionario non segnala la presenza di confrarie: egli rileva, piuttosto, l'importanza della confraternita di Sant'Antonio Abate, nella piazza maggiore, come catalizzatore della carità locale.

L'inchiesta rivela, nell'intera provincia, una massiccia presenza di luoghi e sodalizi devozionali di vario genere: cappelle campestri, compagnie, confraternite, «Opere», oltre a una distribuzione abbastanza regolare di ospedali e monti di pietà o granatici. Quasi onnipresenti sono le confraternite di Disciplinanti; alcune confraternite possiedono redditi fissi piuttosto consistenti, come la Misericordia di San Giovanni Battista a Garessio, i Disciplinanti di Sant'Antonio Abate a Montaldo e soprattutto la Misericordia di Sant'Antonio a Mondovì.

I monti di pietà sono abbastanza numerosi, ma la loro amministrazione è motivo di perplessità per i funzionari statali: molto spesso, infatti, non si riesce a capire quando e da chi siano stati fondati e, soprattutto, non si riesce ad avere un rendiconto della gestione finanziaria. A Incisa tutti sostengono che il monte di pietà è stato fondato dai signori del luogo, ma nessuno riesce a trovare la carta di fondazione; il monte di pietà di Carrù risulta eretto da un particolare per legato pio ed è amministrato dai nipoti del fondatore, «senza però alcuna regola». Curioso è il caso di Salicetto: qui

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

il funzionario statale trova un libro di crediti del monte, abbastanza recente poiché datato 1721, ma nessun abitante gli sa dare notizie sull'effettiva esistenza di un monte di pietà. Il monte di Vico è privo di documenti di fondazione e sembra essere patronato esclusivo della parrocchia di San Donato, che lo amministra tramite un rettore eletto annualmente.

Analoghe irregolarità sono riscontrate nella gestione degli ospedali. L'ospedale di Dogliani non conserva alcuna carta di fondazione, ma è regolarmente gestito dalla confraternita della Misericordia; quello di Ceva, invece, anch'esso privo di documenti di fondazione, è amministrato da un'arciconfraternita che non è in grado di presentare alcun rendiconto al funzionario; analogamente, l'ospedale di Priero non possiede alcun documento che consenta di capire come è amministrato. L'ospedale di Garessio, di antica fondazione, è sostanzialmente un patronato di una famiglia locale, amministrato da una delle quattro parrocchie del luogo. Anche nel caso dell'ospedale e del monte di pietà, Cherasco si dimostra un luogo particolarmente virtuoso: l'ospedale è amministrato dalla confraternita dei Disciplinanti bianchi di Sant'Agostino, che produce una documentazione di gestione molto dettagliata; il monte è gestito, con altrettanta regolarità, dalla confraternita del Santissimo Crocifisso, e vi è annessa un'Opera pia per giovani vergognosi.

I cinque enti caritativi che i funzionari definiscono esplicitamente «Opere pie» non sono pochi, se confrontati con i censimenti su altre province, e sono tutti di recente fondazione. Oltre a quella censita a Cherasco, detta Opera pia Oberti, viene segnalata l'Opera pia detta la Casa dello Spedale, a Murazzano: istituita da un parroco una ventina d'anni prima dell'inchiesta, è destinata a ospitare gratuitamente un numero definito di poveri. Di fondazione recente è anche l'Opera pia per poveri infermi a Piozzo, mentre le due «Opere pie» di Murialdo, come si è già rilevato, sono sostanzialmente due confrarie dello Spirito Santo.

Fra le Opere pie censite nell'inchiesta settecentesca, soltanto quella di Cherasco, ancora amministrata dalla confraternita del Crocifisso, compare nel resoconto dei funzionari post-unitari; questi ultimi segnalano un'Opera Barberis a Carrù, per dotare ragazze povere, un'Opera Battaglieri e Gallo a Ormea, anch'essa destinata a fornire doti, e un'antica Opera Tarditi a Priero, non segnalate nel secolo precedente. Significativamente, invece, il capitale sopra la città di Torino, legato dai signori locali a Mombasiglio e utilizzato per l'ospedale, si è trasformato in Opera pia nel censimento post-unitario, nel quale risultano, d'altra parte, alcuni «lasciti», a Ceva, Dogliani, e Mondovì, non rilevati dai funzionari settecenteschi.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fonti

AST – Materie ecclesiastiche – Luoghi pii di qua da' monti

Mazzo 1 di prima addizione

Fasc. 1: *Relazione dell'intendente della provincia di Mondovì intorno agli spedali e Congregazioni di carità in detta provincia, non meno che riguardo alle confraternite ed altri luoghi pii in essa esistenti…1766*

Mazzo 2 di prima addizione

Fasc. 7: *Relazione delle notizie che si sono prese dall'uffizio di intendenza di Mondovì intorno agli spedali destinati per gl'infermi, non meno che riguardo ai monti di pietà e granatici stabiliti nelle città e luoghi di quella provincia*, 1767

Mazzo 5 di prima addizione

Fasc. 6: *Stato delle Congregazioni di carità e simili Opere stabilite nella provincia di Mondovì, colla relazione del modo con cui sono amministrate, de' loro capitali e redditi, dell'uso in cui questi si convertono e coll'annotazione dimostrativa del totale della popolazione di cadun Pubblico e della diocesi*, 1790

Abbreviazioni utilizzate

CC: Congregazione di Carità

MB: Numero di membri della Congregazione

CP: Compagnie

CFR: Confraternite

CPC: Cappelle campestri

AA: Altri luoghi di devozione

In un'appendice alla relazione, redatta nel 1790, si trovano segnalate due notizie che mancano sulle altre province: la diocesi di appartenenza e il numero di abitanti per ciascuna località censita. Sono elencati, inoltre, i seguenti «pubblici di nuova conquista detti delle Langhe»:

Alto, diocesi di Albenga, 275 abitanti

Biestro, diocesi di Alba, 410 abitanti

Brovida, diocesi di Acqui, 343 abitanti

Caprauna, diocesi di Albenga, 413 abitanti

Cairo, diocesi di Alba, 3159 abitanti: c'è un ospedale eretto anticamente attraverso lasciti di particolari del luogo e amministrato direttamente dalla Comunità

Carretto, diocesi di Alba, 151 abitanti

Cengio, diocesi di Alba, 630 abitanti

Cosseria, diocesi di Alba, 746 abitanti

Levice, diocesi di Alba, 942 abitanti

Millesimo, diocesi di Alba, 865 abitanti: esiste una Congregazione di Carità, detta «lo Spedale»

Monesiglio, diocesi di Alba, 919 abitanti: c'è un Monte granatico, non si sa quando e da chi fondato, amministrato dalla Compagnia del Suffragio

Plodio, diocesi di Alba, 254 abitanti

Prunetto, diocesi di Alba, 1050 abitanti

Rocchetta del Cairo, diocesi di Acqui, 531 abitanti

Rocchetta del Cencio, diocesi di Alba, 341 abitanti; c'è un ospedale eretto anticamente attraverso lasciti di particolari del luogo; amministrato direttamente dalla Comunità

Sevie

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Bagnasco

CC: I suoi beni sono amministrati dal parroco

MB: 12. Si riuniscono solo quando sono convocati dal parroco

PI: Circa 50

CP: Due nella chiesa dei domenicani e due nella chiesa parrocchiale

CFR: Santissimo Nome di Gesù

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 1394

Bastia

CC: No. C'è una confraria che distribuisce 30 emine di ceci cotti nelle tre feste di Pentecoste

PI: 6

CP: 6 nella parrocchiale

CFR:

Disciplinati Bianchi di S. Antonio

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 724

Battifollo

CC: No

PI: Circa 20

CP:

Nella parrocchiale:

Santissimo Sacramento

S. Rosario

CPC: 4

CFR: Disciplinanti

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 633

Belvedere

CC: Si riunisce regolarmente

MB: 8

PI: Circa 26

CP: Ne sono indicate quattro, ma è menzionata solo la Compagnia del Suffragio

CFR:

Disciplinanti di S. Fabiano e Sebastiano

Umiliate di S. Elisabetta

DIOCESI: Saluzzo

ABITANTI: 519

Bene

CC: Non attiva dal 1726

PI: Circa 100

CP: 3 nella parrocchiale

CFR:

Disciplinanti Bianchi

Disciplinanti Neri

Umiliate

AA: 4 romiti

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 3953

Nota. I beni della confraria assegnati alla Congregazione sono ora impiegati per lo Spedale dei Poveri Infermi.

Bonvicino

CC: No

PI: 20

CP: 3 nella parrocchiale

CPC: 4

CFR: Disciplinanti

MONTE: Eretto tempo prima dai signori Incisa, vassalli del luogo, ma non esiste più il documento testamentario che ne disponeva la fondazione.

DIOCESI: Saluzzo

ABITANTI: 455

Camerana

CC: No

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

PI: 100

CP: 3 nella parrocchiale

CPC: 5

CFR: Disciplinanti

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 1330

Carrù

CC: È stata attiva dal 1720 al 1727

PI: 60, soccorsi dall'Ospedale dei Poveri Infermi

CP: 3 nella parrocchiale

CPC: 10

CFR:

Disciplinanti di S. Sebastiano

Misericordia

OSPEDALE: Eretto «da tempo immemorabile» sotto il titolo dello Spirito Santo, con protezione regia per patenti del 1754.

MONTE: Eretto da Giovanni Calleri con testamento del 1682; è sempre stato amministrato «senza però alcuna regola» dai suoi nipoti.

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 2720

Castellino

CC: No

PI: 25

CP: 3 nella parrocchiale

CPC: 4

CFR: Disciplinanti di S. Carlo

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 788

Castelnuovo

CC: No

PI: 2, ma quasi tutti i particolari del luogo sono poveri e mendicano durante l'inverno.

CP:

Nella parrocchiale:

S. Rosario

CFR: Disciplinanti della Misericordia

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 274

Ceva

CC : Eretta nel 1720, ma non attiva da circa il 1725

PI: 150

CP: Suffragio

CPC: È menzionata la presenza di cappelle campestri

CFR: Arciconfraternita di S. Maria e Caterina, unita all'Ospedale degli Infermi

OSPEDALE: Eretto da tempo immemorabile fuori le mura, annesso all'arciconfraternita o oratorio di S. Maria e S. Caterina dei Disciplinanti, che lo amministra senza rendere conto ad alcuno.

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 3539

Cigliato o Cigliè

CC: È diretta dal parroco, nelle tre feste di Pentecoste distribuisce pane e ceci cotti.

MB: 12 si riuniscono al bisogno

PI: 12

CP e *CPC*: È menzionata la loro presenza

CFR: Disciplinanti di S. Giovanni Evangelista

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 486

Cherasco

CC: Presso la Congregazione abita un prete stipendiato con l. 1000 annue pagate da particolari del luogo; l'Ospizio di Carità di Torino paga l. 1000 annue per legato del marchese Adalberto Guerra.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

MB: I 3 parroci, il sindaco, notabili del luogo

PI: 2505

CP:

13 nella parrocchiale

S. Rocco

S. Anna

CPC: 11

OSPEDALE: Intitolato a S. Agostino, eretto prima del 1500, non si sa da chi sia stato fondato né con quale autorità; è amministrato dalla confraternita dei Disciplinanti Bianchi di S. Agostino, che nomina due rettori secolari.

MONTE: Eretto con regie patenti del 1621, amministrato dalla confraternita della Misericordia dell'Oratorio di S. Alfredo sotto il titolo del Santissimo Crocifisso, che elegge annualmente il priore e 3 rettori. Al Monte è aggregata l'Opera pia istituita dal medico Bartolomeo Oberti con testamento del 1716, per finanziare gli studi a giovani vergognosi.

AA:

Congregazione degli Ortolani

Nella parrocchiale di S. Martino:

Congregazione dei Tessitori

DIOCESI: Asti

ABITANTI: 9836

Dogliani

CC: Ricostituita da 5 anni. Non si è mai riunita

MB: Diretta dal parroco, da due disciplinanti bianchi e neri e due confratelli della Misericordia

PI: 50 circa

CP: 7 nelle due chiese parrocchiali e nella chiesa dei domenicani

CPC: Solo menzionate

CFR:

Misericordia

Disciplinanti Bianchi

Disciplinanti Neri

OSPEDALE: Sotto il titolo di S. Giovanni, eretto da tempo immemorabile ma se ne è persa la documentazione; dal 1620 al 1645 risultava amministrato dai sindaci della Comunità, dal 1645 dalla confraternita della Misericordia.

DIOCESI: Saluzzo

ABITANTI: 3029

Farigliano

CC: No

PI: 4

CP:

Spirito Santo

S. Gioacchino

CFR: Disciplinanti

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 1554

Frabosa Soprana

CC: Il parroco la riunisce a proprio arbitrio

PI: 12

CP e *CPC*: Menzionata la loro presenza

CFR: Disciplinanti di S. Bonaventura e Giovanni Battista

AA: C'è un romito che vive nel luogo di S. Maria di Villanova

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1685

Frabosa Sottana

CC: No

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1617

Garessio

CC: Si raduna 1 volta all'anno

MB: È amministrata dai 4 parroci di Borgo, Pozzolo, Ponte e Valsorda

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

PI: 170

CP: Solo menzionate

CPC: Cappelle campestri dei quattro quartieri

CFR:

A Borgo Maggiore:

Misericordia e S. Giovanni Battista

Disciplinanti della Natività di Maria Vergine

A Pozzolo:

Disciplinanti di S. Rocco

A Ponte:

Disciplinanti di S. Giovanni Battista

A Valsorda:

S. Francesco

Nel luogo di Murseno:

Natività di Maria Vergine

Nel luogo di Cerisola:

S. Benedetto

OSPEDALE: Fondato prima del 1447; dal 1677 è amministrato da due preti e tre secolari, di cui uno appartenente alla famiglia di Crispino Ferrino, benefattore dell'Ospedale, tutti provenienti dal Borgo Maggiore, assistiti dal parroco del Borgo. Crispino Ferrino, con testamento del 1677, ha disposto che l'Ospedale si prenda carico di dotare ogni anno alcune ragazze povere vergognose del luogo.

MONTE: Soppresso nel 1721 per ordine regio e trasformato in Congregazione di Carità.

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 5951

Grottasecca

CC: No

PI: Circa 100

CP: 3 nella parrocchiale

CPC: 2

CFR: Disciplinanti di S. Sebastiano

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 462

Igliano

CC: No

PI: 10

CP: 3 nella parrocchiale

CPC: 3

CFR: Disciplinanti della Madonna del Carmine

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 291

Lecquio

CC: Non più attiva. Era stata eretta nel 1720

PI: 76

CP: 2 nella parrocchiale

S. Rosario

CPC: 4

CFR: Disciplinanti

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1007

Lesegno

CC: No

PI: 10

CP: 4 nella parrocchiale

CPC: 6

CFR: Disciplinanti dell'Annunziata

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 973

Lisio

CC: No

PI: 30

CP: 3 nella parrocchiale

CFR: Disciplinanti

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 628

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Magliano

CC: No

PI: 100

CP: Solo menzionate, erette nelle due parrocchiali

CPC: 6

CFR: Disciplinanti di S. Antonio Abate

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1494

Margarita

CC: Si riunisce regolarmente

MB: Composta dal vassallo del luogo, dal sindaco, dal parroco e da 2 particolari

PI: 80

CP: 5 nella parrocchiale

CFR: Disciplinanti di S. Antonio Abate

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1378

Malpotremo

CC: No

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 180

Marsaglia

CC: No

PI: 40

CP: 3 nella parrocchiale

CPC: Solo menzionate

CFR: Disciplinanti della Santissima Annunziata

DIOCESI: Saluzzo

ABITANTI: 825

Mombarcaro

CC: No

PI: 100

CP e *CPC*: Solo menzionate

CFR: Disciplinanti della Vergine Assunta

OSPEDALE: Non c'è alcun ospedale, ma risultano alcuni beni stabili (prati, castagneti e gerbidi) che sono chiamati Dello Spedale, non si sa per quale motivo; i redditi di questi beni, complessivamente l. 42 annue, sono distribuiti dal segretario della Comunità ai poveri e malati del luogo.

DIOCESI: Saluzzo

ABITANTI: 1198

Mombasilio

CC: Non attiva da 40 anni

PI: 20 circa

CP: 6 nella parrocchiale

CPC: 5

CFR: Disciplinanti

OSPEDALE: Non c'è alcun ospedale, ma risulta assegnato ai poveri infermi del luogo il reddito annuo di 120 lire, ricavate da un capitale sopra la città di Torino, lasciato dai marchesi Trotti, signori del luogo; vengono poi distribuite annualmente alcune castagne dalla confraria dello Spirito Santo.

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 975

Monasterolo

CC: No

CP e *CPC*: Solo menzionate

CFR: Disciplinanti

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 565

Monastero

CC: Sì

MB: 5

PI: 3

CP e *CPC*: Solo menzionate

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

CFR: Disciplinanti

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1494

Mondovì

CC: Provinciale e locale

MB: La prima è composta da 20 membri, con a capo il vescovo e il sindaco, la seconda sempre di membri, presieduta dal vescovo e dal sindaco: molti dei membri sono canonici della cattedrale. Né l'una né l'altra Congregazione, però, hanno alcun fondo e non hanno eretto alcun Ospizio di carità.

PI: 80 circa, sono stati soccorsi dalla Congregazione solo per un anno, nel 1720, mediante la nomina di due soggetti incaricati della questua, la cui distribuzione si faceva ogni settimana nella cappella di S. Rocco.

CFR:

Nella piazza maggiore:

Misericordia di S. Antonio Abate

S. Croce

Nel piano di Carassone:

S. Antonio Abate, ha il peso di una dote annuale per legato del canonico Trombetta;

Nel piano di Breo:

S. Stefano

Nel piano della Valle:

S. Lorenzo

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 12120

Montaldo

CC: Sì

MB: È diretta dai 4 sindaci delle 4 confrarie del luogo, dal parroco, dal podestà e dal «sindaco di comunità»

CP: 4 nella parrocchiale

CFR: Disciplinanti di S. Antonio Abate

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1775

Montezemolo

CC: No

PI: 20

CP: 3 nella parrocchiale

CFR: Disciplinanti di ***

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 346

Morozzo

CC: Sì

PI: 5

CP: 5 nella parrocchiale

CPC: 3

CFR: Disciplinanti di S. Antonio Abate

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1264

Murazzano

CC: No

PI: 11

CP: 4 nella parrocchiale

CPC: Solo menzionate

CFR:

Disciplinanti di S. Anna

Misericordia di S. Giovanni Decollato

AA: Opera pia detta la Casa dello Spedale, abitata gratuitamente da 4 poveri del luogo, istituita dal parroco Giovanni Matteo Durando con testamento del 1743.

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 1745

Murialdo

CC: No

PI: 179

CP e *CPC*: Solo menzionate

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

CFR: Disciplinanti di S. Pasquale

AA: Due «Opere pie»: una chiamata «Confraria», l'altra «Carità». Le due Opere sono divise in contrade, «di modo che unite due contrade ne formano una, altre ne formano altra, e così di mano in mano»; i redditi si consumano in pasti annui fra i particolari delle due Opere e si fanno tanti pasti quante sono le confrarie e carità «formate come sopra dalle contrade unite».

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 1879

Niella

CC: No

PI: 26

CP: 3 nella parrocchiale

CPC: 10

CFR: Disciplinanti di S. Antonio

AA: C'è una confraria, i cui fondi sono utilizzati per comprare fave, distribuite nelle 3 feste di Pentecoste; possiede 9 caldaie in rame da l. 860 ciascuna.

Nota. I fondi della confraria sono amministrati da 3 particolari eletti ogni anno.

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1812

Nucetto

CC: No

PI: 30

CP: 6 nella parrocchiale

CPC: È menzionata la loro presenza

CFR: Disciplinanti

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 602

Ormea

CC: Sì

MB: 10, con a capo il prevosto

PI: 300

CP: 6 nella parrocchiale

CFR:

Disciplinanti

Umiliate di S. Elisabetta

CPC: 11

OSPEDALE: Si dice sia stato fondato da Giovanni Basse, particolare del luogo, che ha costituito anche un beneficio o canonicato nella collegiata della parrocchia sotto il titolo di S. Giovanni Battista: manca però la documentazione sulla fondazione. È amministrato dal consiglio di Comunità, fra i cui membri vengono designati due massari, che ogni anno rendono conto dell'amministrazione finanziaria.

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 3775

Pamparato

CC: No

PI: 15

CP: Nella parrocchiale:

Suffragio

Umiliate

AA: Due confrarie dello Spirito Santo. La confraria superiore possiede 20 giornate di semi-castagneti; la confraria inferiore ha un censo sopra la comunità di lire 162.

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 2243

Paroldo

CC: No

PI: 20

CP: 3 nella parrocchiale

CFR: Disciplinanti di S. Sebastiano

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 562

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Perlo

CC: No

PI: 14

CP: 2 nella parrocchiale

CFR: Disciplinanti di S. Giacomo

CPC: 5

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 419

Pianfei

CC: Sì

MB: È composta dal parroco, dal giudice, dal sindaco e da 4 particolari

PI: 12

CP: 2 nella parrocchiale

CPC: 1

CFR: Disciplinanti di S. Michele

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1108

Piozzo

CC: Non attiva dal 1726

PI: 20

CP: 4 nella parrocchiale

CPC: 4

CFR:

Disciplinanti di S. Bernardino e Caterina

Misericordia di S. Giovanni Battista Decollato

MONTE: Eretto 42 anni prima da Carlo Francesco Ricolti, è amministrato dal titolare del beneficio di S. Giuseppe nella chiesa parrocchiale del luogo, istituito dallo stesso Ricolti.

AA: Opera pia caritativa dei Poveri Infermi, fondata con legato Doglis nel 1760.

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1230

Priero

CC: Non attiva da molti anni, ma almeno dal 1752 i suoi beni risultano amministrati da 2 poveri eletti annualmente dalla comunità.

PI: 10

CP e *CPC*: Solo menzionate

CFR:

Disciplinanti

Umiliate

OSPEDALE: C'è un ospizio per i poveri si dice sia stato fondato tramite legati di particolari del luogo, senza alcun peso.

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 1044

Priola

CC: Sì

MB: È composta dai due parroci e da tutti i sacerdoti e amministratori della comunità

PI: 60

CP: 9 nelle due parrocchiali

CFR: Nella parrocchia dei S. Giulio e Desiderio:

Disciplinanti di S. Carlo

Nella parrocchia della Pievetta:

Disciplinanti di S. Giusto e Desiderio

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 1278

Roascio

CC: No

PI: 20

CP: 3 nella parrocchiale

CFR: Disciplinanti di S. Bernardino

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 436

Roburent

CC: Sì

MB: 10, che non si riuniscono con regolarità

PI: 50

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

CP: Solo menzionate

CFR:

Disciplinanti «nel luogo sotto il titolo di S. Antonio Abbate»

Disciplinanti nella parrocchia del Prà, che da pochi anni si è staccata dalla prima

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1415

Roccacigliano o Roccacigliè

CC: No

PI: 5

CP e *CPC*: Solo menzionate

CFR: Disciplinanti della Vergine Assunta

AA: Confraria dello Spirito Santo. Amministrata da 3 rettori eletti ogni anno

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 442

Nota. I redditi della confraria sono utilizzati per comprare ceci da distribuire nelle feste di Pentecoste: si dovrebbe rendicontare la spesa al parroco, ma non c'è alcun libro dei conti ad attestarlo. La confraria possiede anche un livello di l. 15 da esigersi da alcuni particolari, che è convertito in acquisto di ceci.

Rocca De' Baldi

CC: Sì

MB: 5 con a capo il parroco

PI: 6

CP: 2 nella parrocchiale

CPC: Solo menzionate

CFR: Disciplinanti di S. Antonio

OSPEDALE: Fondato in epoca antica, non si sa con quale autorità; è amministrato dai direttori della Congregazione di carità.

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1438

Roccaforte

CC: Sì

MB: 10 con a capo il parroco

PI: 8

CP: 6 divise fra le due parrocchie

CPC: 3

CFR: Disciplinanti di S. Croce «nella contrada e corpo del luogo»

S. Giovanni Evangelista nella parrocchiale di Prea

MONTE: Eretto nel 1635, mediante instrumento rogato dal segretario vescovile; amministrato da 6 consiglieri e dal parroco del luogo.

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 2065

Sale

CC: Non più attiva

PI: 49

CP: 4 nella parrocchiale

CPC: 4

CFR: Disciplinanti

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 1363

Salicetto

CC: No

PI: 50

CP: 2 nella parrocchiale

CPC: 5

CFR:

Disciplinanti

Umiliate

MONTE: È stato rinvenuto un «libro coperto di tela pergamena intitolato Libro di particolari debitori di grano del Monte di pietà», datato 1721, ma in realtà non risulta attivo alcun Monte.

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 1332

Salmor

CC: Sì

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

MB: 3 Ne fanno parte il deputato del conte del luogo e il sindaco

PI: 50

CP: 3 nella parrocchiale

CPC: 3

CFR:

Disciplinanti di S. Agostino

Umiliate

DIOCESI: Fossano

ABITANTI: 562

Sant'albano

CC: No

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1358

San Michele

CC: No

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1475

Scagnello

CC: No

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 538

Torre

CC: Non più attiva

PI: 7

CP: 4 nella parrocchiale

CPC: 14

CFR: Disciplinanti

AA: Ci sono 3 confrarie dello Spirito Santo, amministrate ognuna da un priore eletto annualmente dall'arciprete. Distribuiscono una candela da un'oncia a ciascun capo di casa e 3 candele da 24 once all'arciprete ogni anno.

Nota. I redditi delle confrarie sono convertiti ogni anno in 12 messe da celebrare nel mercoledì dopo la Pentecoste.

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1305

Torricella

CC: Non più attiva

PI: 7

CP: 3 nella parrocchiale

CFR: Disciplinanti di S. Giovanni

AA: Confraternita laicale «detta la confraria sotto il titolo dello Spirito Santo».

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 309

Trinità

CC: Non attiva da circa 16 anni

PI: 40

CP: 3 nella parrocchiale

CPC: 2

CFR: Santissima Trinità

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 1865

Vico

CC: Sì

MB: 12

PI: 200

CP: Alcune compagnie erette nelle 4 parrocchiali

CPC: S. Grato

CFR:

Disciplinanti della parrocchia dei S. Pietro e Paolo

Disciplinanti della parrocchia dei S. Giovanni e Donato

Disciplinanti della parrocchia di S. Croce

MONTE: Non si sa quando e da chi fondato; è amministrato da un particolare eletto dalla chiesa parrocchiale di S. Donato.

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 2660

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Villanova

CC: Sì

MB: Il comitato direttivo è composto dal parroco, dai due sindaci, dai priori delle compagnie del Santissimo Sacramento e del Rosario e da altri 6 particolari, a cui sono stati assegnati i beni delle tre confrarie dello Spirito Santo, «denominate della Riviera Pasquero e Brianzola».

PI: 50

CP: 3 nella parrocchiale

CPC: 3

CFR: Disciplinanti di S. Croce

DIOCESI: Mondovì

ABITANTI: 2974

Viola

CC: Non più attiva

PI: 5

CP: 11 nelle due parrocchiali

CPC: 11

CFR:

Disciplinanti della Santissima Annunziata

S. Caterina

AA: 3 confrarie dello Spirito Santo: una nel quartiere di S. Giorgio, una nel quartiere di S. Lorenzo o del Castello, una nella contrada di Roviera e Pallarea. Complessivamente possiedono 76 giornate di beni stabili, con reddito annuo l. 150.

DIOCESI: Alba

ABITANTI: 1048

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2018





Fig. 1. Filippo Juvarra, *Ritagli di elementi scenografici, lampada per «S. Pietro», veduta del Campidoglio*, 1709-1714 circa. BNT, Ris. 59.4, f. 45*r*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



2



3

Fig. 2. *Libri di disegni di Filippo Juvarra dalla biblioteca di Giovan Pietro Baroni di Tavigliano*. BNT, Ris. 59.19, Ris. 59.20, Ris. 59.21. Fig. 3. Filippo Juvarra, *Veduta di Piazza di Spagna a Roma e Fantasia architettonica*, «Libro di più pensieri d'Architettura», 1705-1706 circa. T 11, 12.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



4

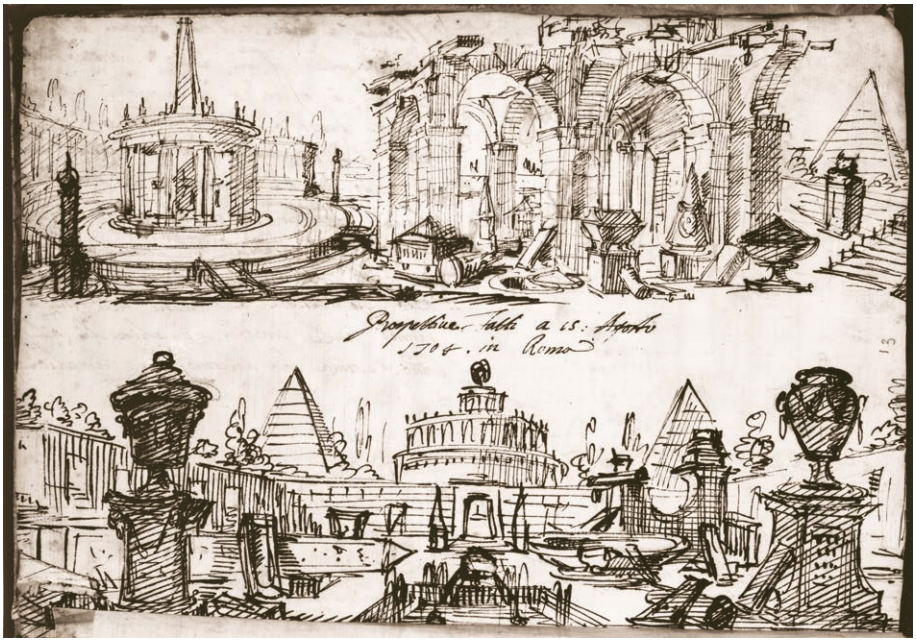


5

Fig. 4. Filippo Juvarra, *Pensieri per piante e vedute ideate del Campidoglio, per Villa Benassai e per il giardino di Villa Orsucci nel lucchese, Studi per finalini editoriali*, 1709-1714 circa. BNT, Ris. 59.4, ff. 64*v*-65*r*. Fig. 5. Filippo Juvarra, *Fogli di presentazione per due vasi di parata destinati all'ambasciatore della Corte imperiale a Roma*, 1715. BNT, Ris. 59.21, nn. 17, 18.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

6



7



8



Fig. 6. Filippo Juvarra, *«Prospettive fatti a 15: Agosto 1704. In Roma»*. MM 13. Fig. 7. Filippo Juvarra, *Veduta di Santa Maria degli Angeli alle Terme di Diocleziano*, 1705-1706 circa. T 6. Fig. 8. Filippo Juvarra, *Veduta di Messina*. MCT I, f. 7, n. 14.

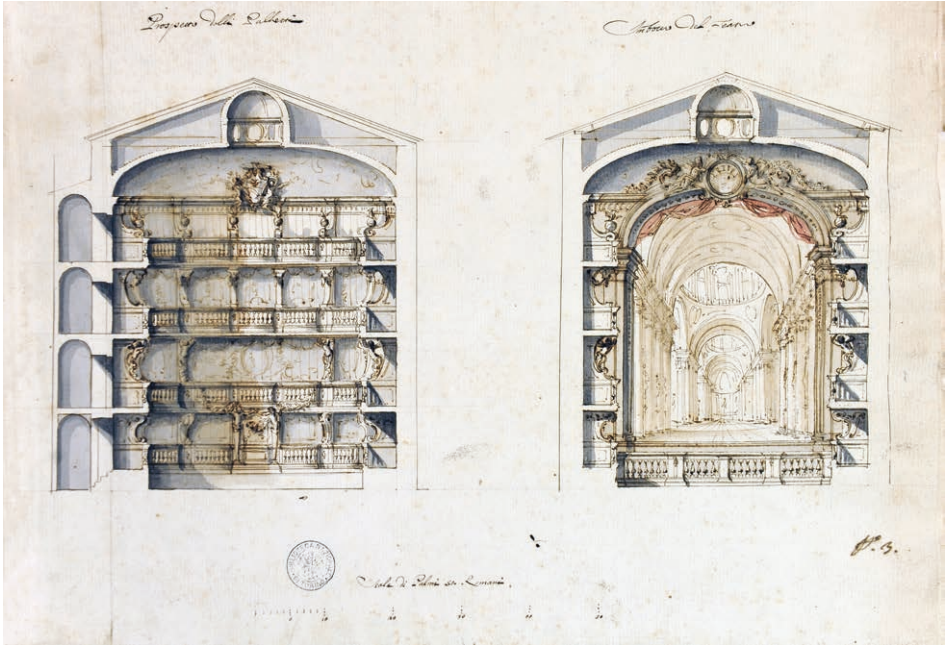
Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



9



10



11

Figg. 9-10. Filippo Juvarra, *Pensieri per scenografie e una lampada «Per S. Pietro»*, 1709-1714 circa. BNT, Ris. 59.4, ff. 106*r*, 22*r*. Fig. 11. Filippo Juvarra, *«Prospetto delli palchetti» e «Imbocco del teatro» Ottoboni nel palazzo della Cancelleria a Roma*, 1709. BNT, Ris. 59.1, n. 3 [f. 4].

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



12



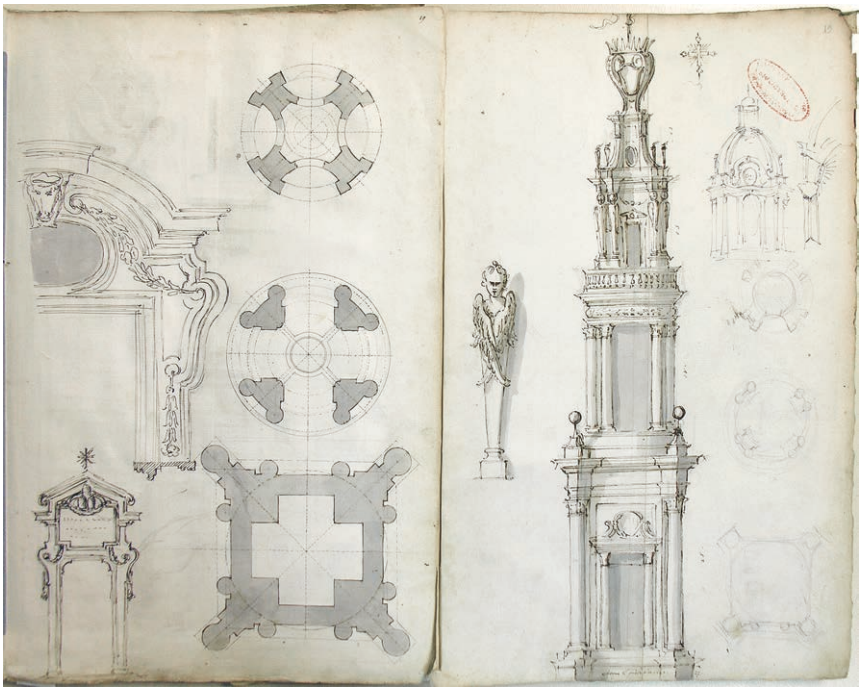
13

Fig. 12. Angelo De Rossi, «*Disegnio o Caricatura del s:r Brancca in Roma fatta dal fù Angelo de Rossi scultore*». BNT, Ris. 59.4, f. 42*r*.1. Fig. 13. Charles-François Poerson, *Studi di figura*. BNT, Ris. 59.4, f. 35*r*.4.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



14

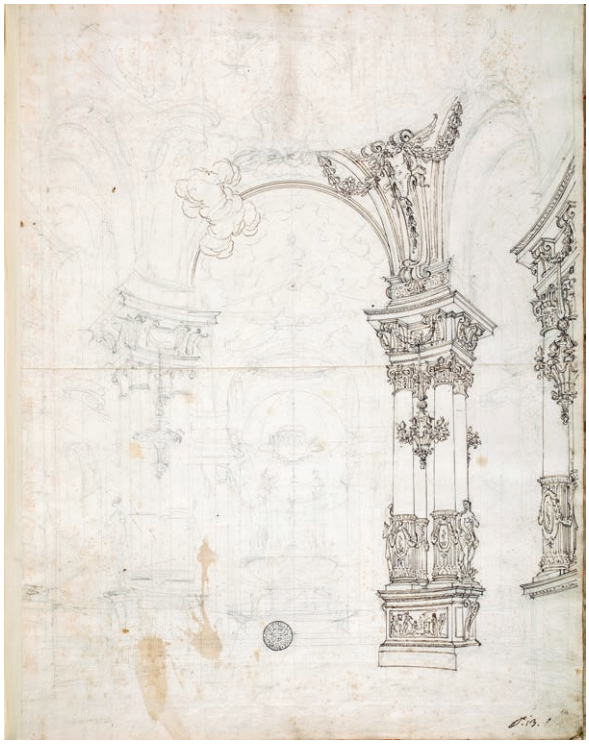


15

Fig. 14. Filippo Juvarra, *Fogli di studi e pensieri dal taccuino romano incollati sulle carte della Riserva 59.4*, 1707-1709 circa. BNT, Ris. 59.4, ff. 4*v*-5*r*. Fig. 15. Filippo Juvarra, *Studi da Francesco Borromini: il campanile e la cupola di Sant'Andrea delle Fratte a Roma*, 1706-1708 circa. VIN 19*r*.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

16



17



Fig. 16. Filippo Juvarra, *Studio in prospettiva per un salone magnifico*. BNT, Ris. 59.1, n. 13 [f. 15]. Fig. 17. Filippo Juvarra, *Studio per un apparato scenico con uno scalone magnifico*, 1710 circa. BNT, Ris. 59.1, n. 14 [f. 16].

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



18



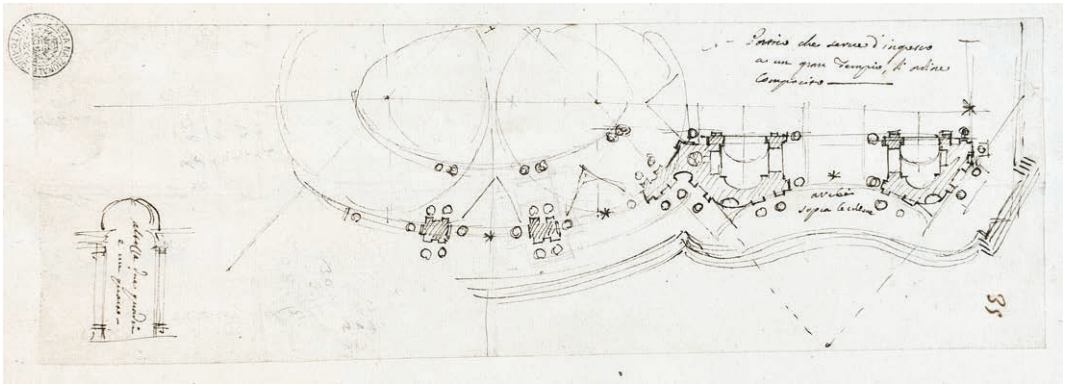
19



20

Fig. 18. Filippo Juvarra, *Disegno preparatorio per una veduta della Basilica di San Pietro dalla vigna di Santo Spirito*. BNT, Ris. 59.21, n. 9. Fig. 19. Filippo Juvarra, *Primo pensiero per la facciata e la cupola di San Filippo Neri a Torino*, 1715. BNT, Ris. 59.1, n. 18 [f. 24]. Fig. 20. Filippo Juvarra, *Veduta ideata con Santa Maria al Monte dei Cappuccini e Superga*, 1719 circa. BNT, Ris. 59.1, n. 16.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



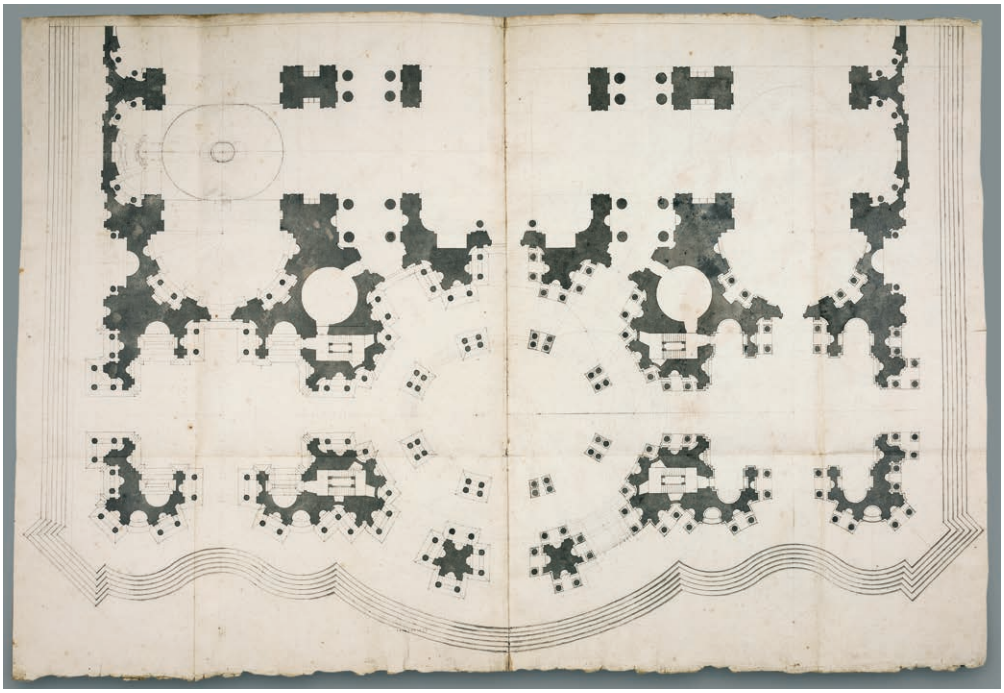
21



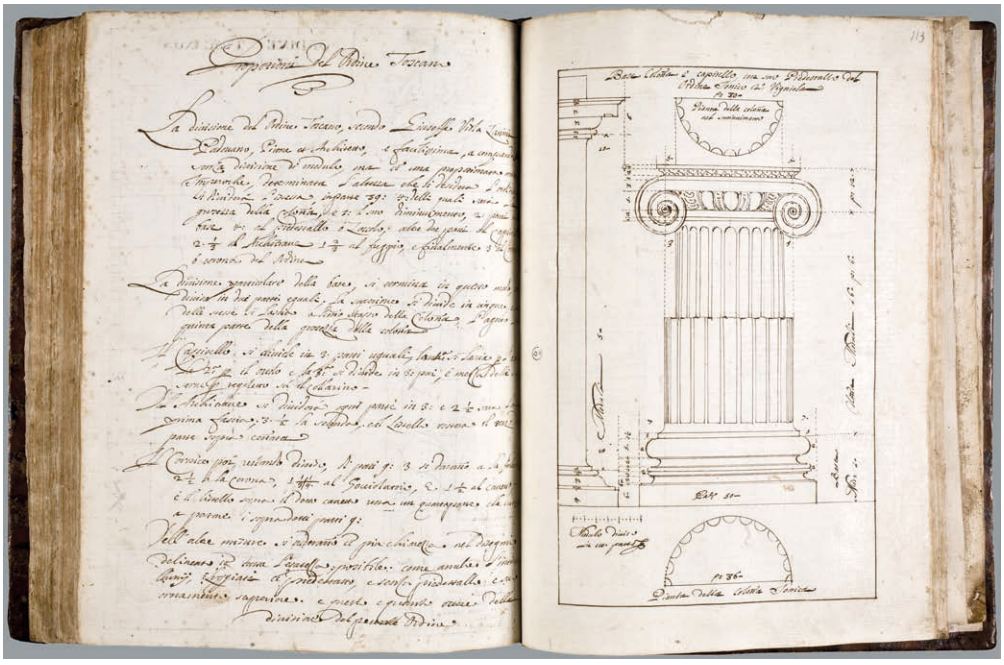
22

Fig. 21. Filippo Juvarra, *«Portico che serve di ingresso a un gran Tempio, di ordine Composito»*. BNT, Ris. 59.6, n. 35. Fig. 22. Filippo Juvarra, *Studio di presentazione dell'ordine composito con il tracciato per l'esercizio degli allievi*. BNT, Ris. 59.21, n. 15.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



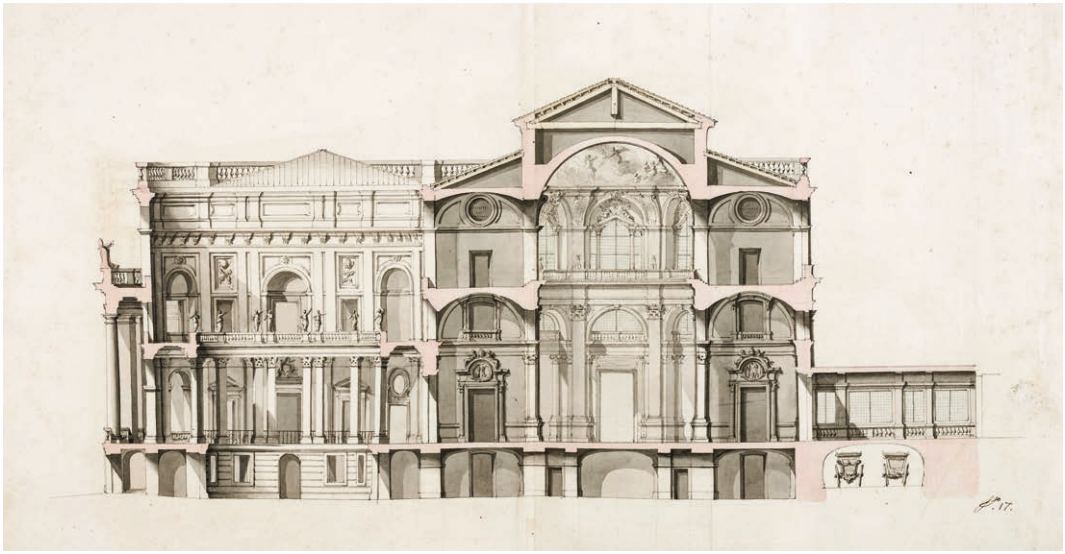
23



24

Fig. 23. Allievo di Filippo Juvarra, *Pianta per l'atrio di un tempio grandioso*. BNT, Ris. 59.19, n. 31. Fig. 24. Filippo Juvarra, *«Proportioni dell'Ordine Toscano», base, capitello e piedistallo del «Ordine Ionico 2.° Vigniola»,* 1707-1709. BRT 112*v*-113*r*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



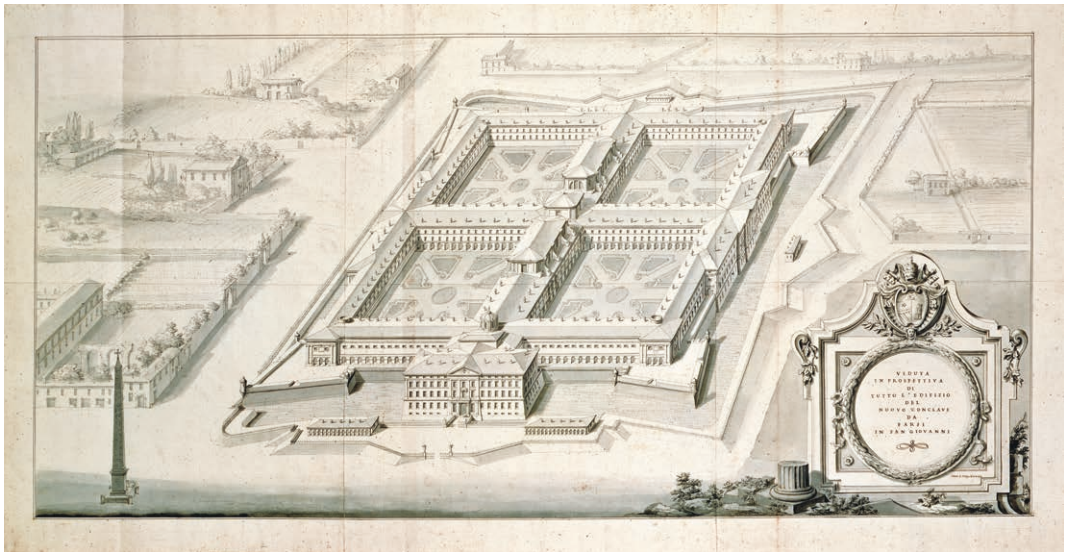
25



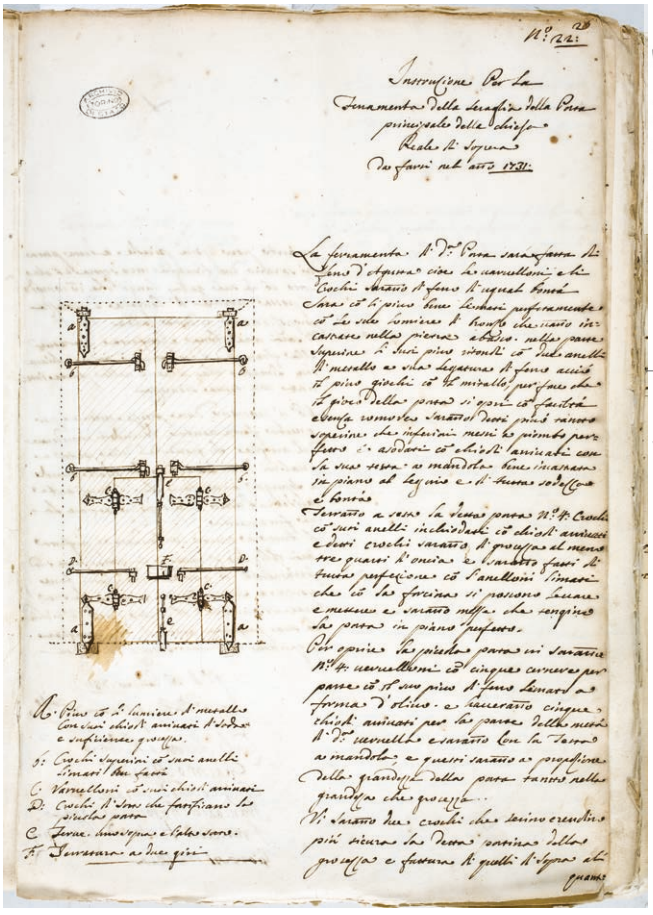
26

Fig. 25. Filippo Juvarra, *Progetto per la nuova sacrestia di San Pietro, IV soluzione, sezione trasversale*, 1714-1715. BNT, Ris. 59.5, n. 7 [f. 10]. Fig. 26. Collaboratore di Filippo Juvarra (Giovanni Battista Sacchetti?), *Progetto per l'altare dei Santi Stefano e Agnese nella Confraternita della SS. Trinità a Torino*, 1734 circa. BNT, Ris. 59.2, n. 2.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



27



28

Fig. 27. Filippo Juvarra, *«Veduta in prospettiva di tutto l'edifizio del nuovo Conclave da farsi in San Giovanni»*, 1725. BAV 4. Fig. 28. Filippo Juvarra, *«Instruzione Per La Ferramenta della seraglia della Porta principale della chiesa Reale di Soperga da farsi nel'anno 1731»*. AST, Minutari contratti fabbriche, vol. 1, 1731, f. 26.

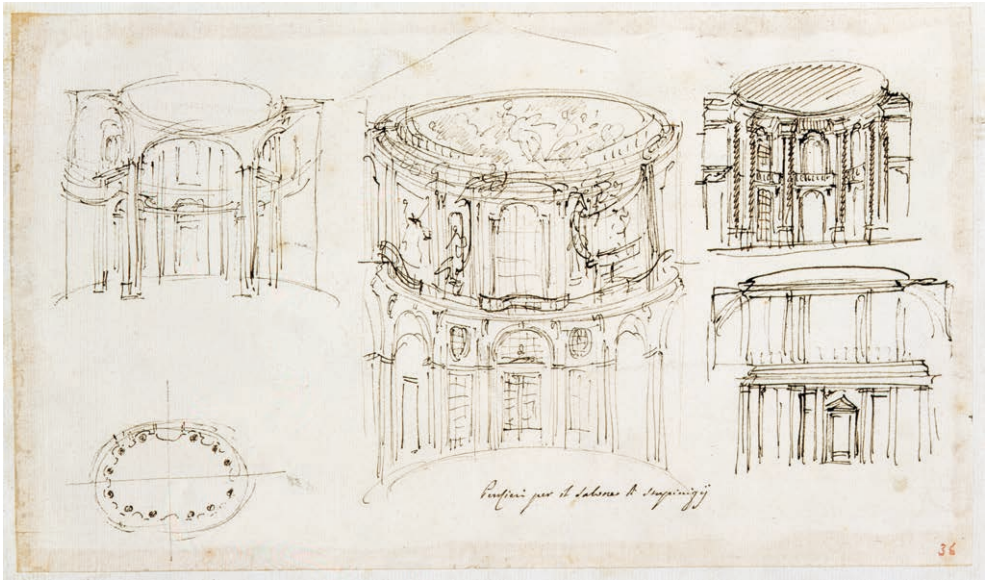
Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



29



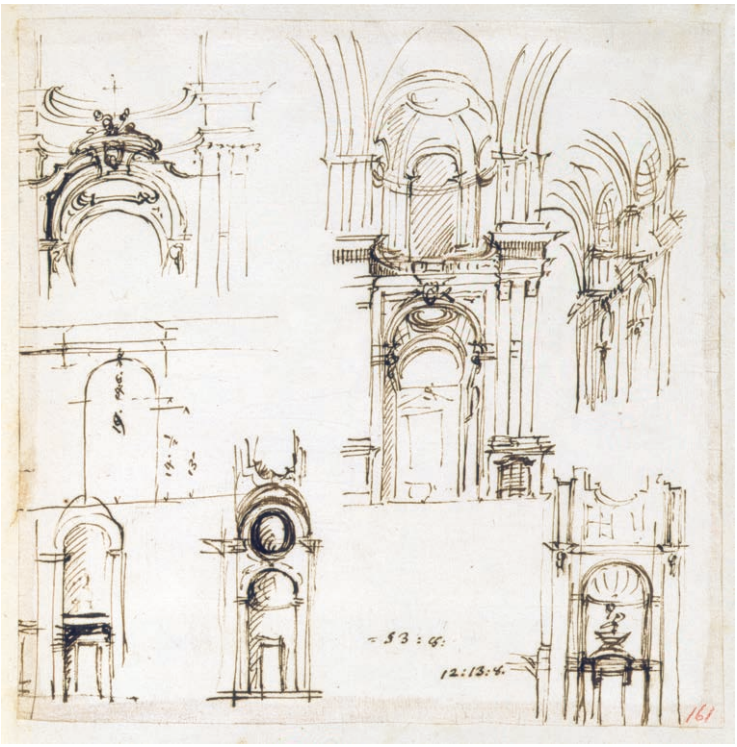
30



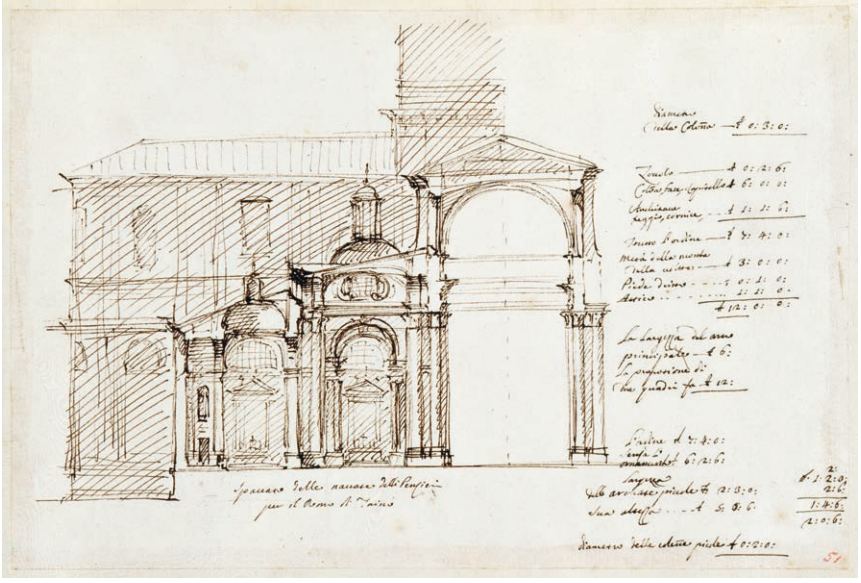
31

Fig. 29. Filippo Juvarra, *Pensieri per la chiesa reale di Superga e per il Palazzo del Senato a Torino*, 1715-1720 circa. MCT II, f. 82, nn. 165, 166. Fig. 30. Filippo Juvarra, *Pensieri per l'ordine del Palazzo del Senato e per la facciata della Citroniera alla Venaria Reale,* 1720-1722 circa. MCT II, f. 47, nn. 95, 96. Fig. 31. Filippo Juvarra, *«Pensieri per il Salone di Stupinigij»*, 1729. MCT I, f. 25, n. 36.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



32



33

Fig. 32. Filippo Juvarra, *Pensieri per l'articolazione delle cappelle della chiesa del Carmine a Torino*, 1732 circa. MCT II, f. 80, n. 161. Fig. 33. Filippo Juvarra, *Pensiero per il secondo progetto a pianta longitudinale del Duomo Nuovo di Torino*, 1728-1729. MCT I, f. 37, n. 51.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



34



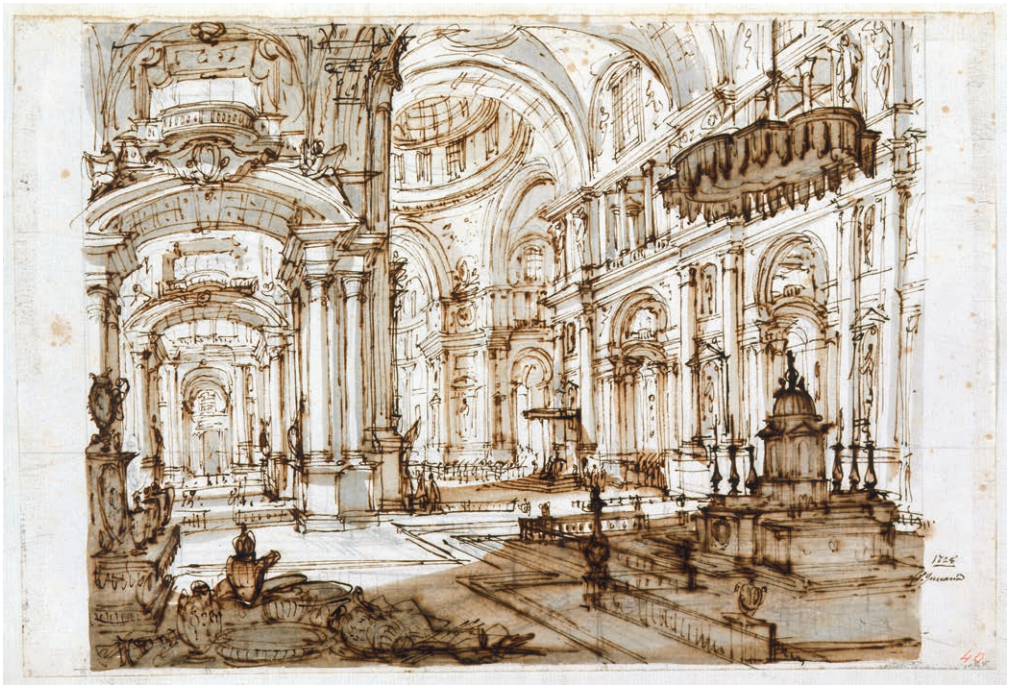
35



36

Fig. 34. Filippo Juvarra, *Frontespizio della raccolta di disegni dedicata a Lord Burlington*, 1730. Chatsworth, Devonshire Collection, Album 30. Fig. 35. Filippo Juvarra, *«Disegni di prospettiva ideale», Frontespizio della raccolta di disegni dedicata ad Augusto III re di Polonia*, 1732. SKS, KSK, Ca 66. Fig. 36. Filippo Juvarra, *Fantasia architettonica*, dalla raccolta di «prospettive ideali» dedicata ad Augusto III re di Polonia, 1732. SKS, KSK, Ca 66, n. 38.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



37



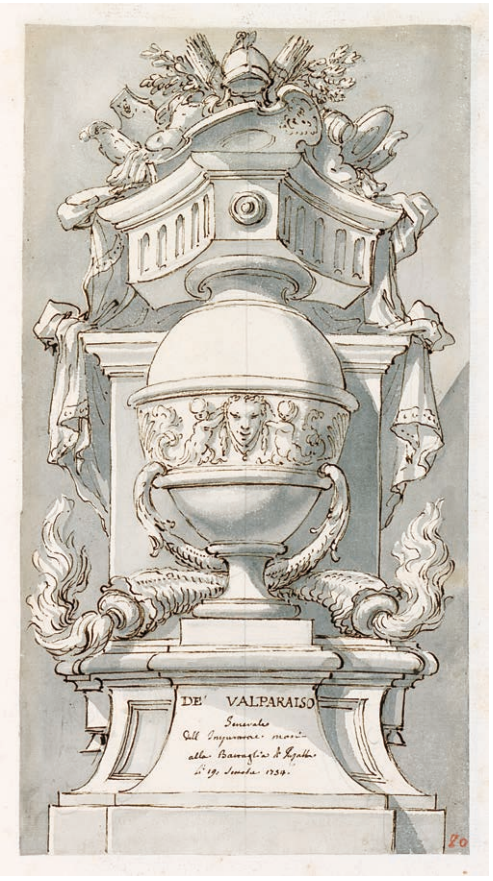
38

Fig. 37. Filippo Juvarra, *Fantasia architettonica dell'interno di un tempio magnifico*, 1728. MCT I, f. 29, n. 40. Fig. 38. Filippo Juvarra, *Fantasia architettonica con una mostra di modelli di architettura in un atrio magnifico*, 1728. MCT I, f. 21, n. 31.

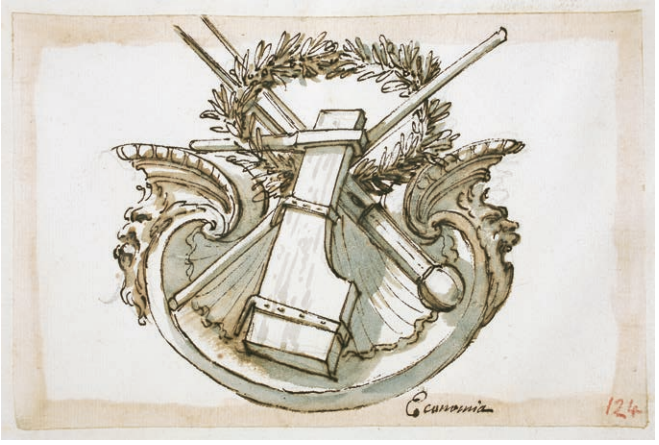
Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



39



40



41

Fig. 39. Filippo Juvarra, *Frontespizio delle «Memorie sepolcrale»*, 1735. MCT III, f. 1, n. 1. Fig. 40. Filippo Juvarra, *Memoria funebre del Marchese de Valparaiso*, 1735. MCT III, f. 80, n. 80. Fig. 41. Filippo Juvarra, *«Economia», da «Geroglifici sopra l'Iconologia del Cavalier Ripa»*, 1734. MCT IV, f. 87, n. 124.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



42



43



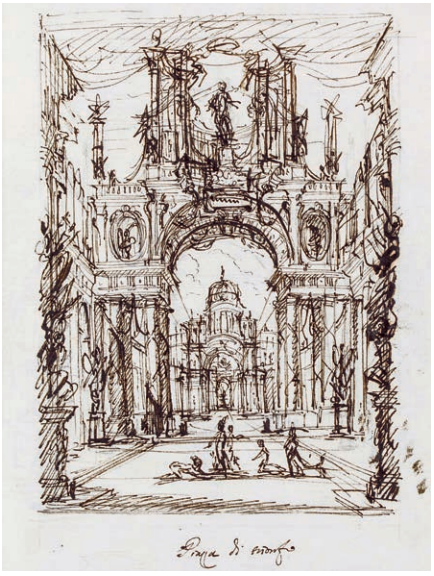
44

Fig. 42. Filippo Juvarra, *Frontespizio del «Libro di disegni … per ornati di candelabri e vasi»*, 1735. MCT IV, f. 1, n. 1. Fig. 43. Filippo Juvarra, *Candelabra, dal «Libro di disegni … per ornati di candelabri e vasi»*, 1735. MCT IV, f. 4, n. 4. Fig. 44. Filippo Juvarra, *«Tempo. Eternità», da «Geroglifici sopra l'Iconologia del Cavalier Ripa»*, 1734. MCT IV, f. 85, n. 119.

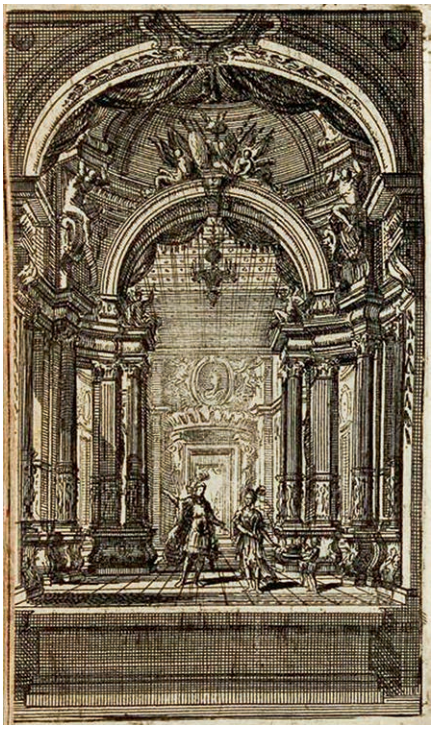
Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



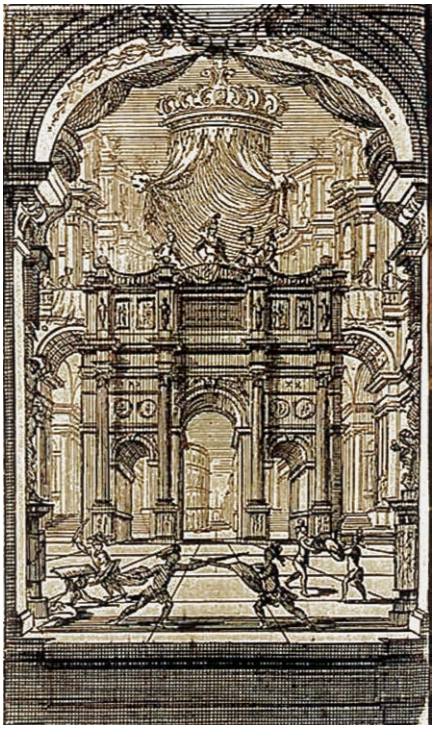
45



46



47



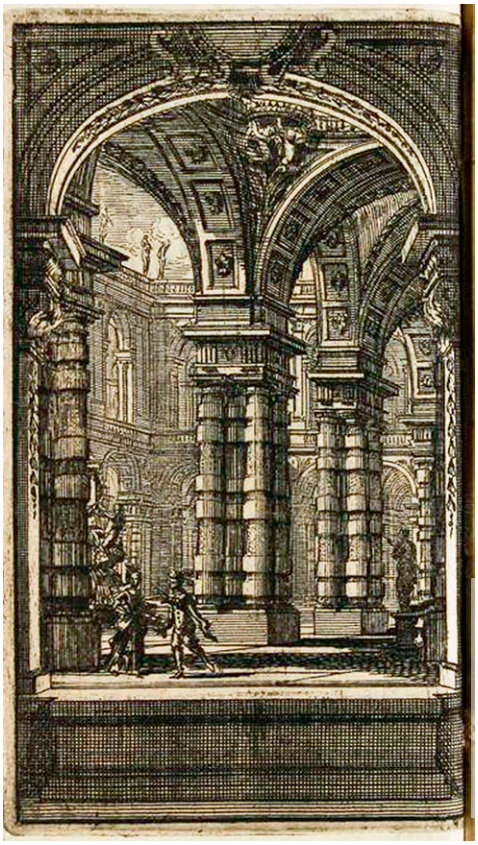
48

Fig. 45. Filippo Juvarra, *Gabinetto,* seconda mutazione di scena del *Costantino Pio*, 1710. BNT, Ris. 59.4, f. 18*r*.2. Fig. 46. Filippo Juvarra, *Piazza di trionfo,* terza mutazione di scena del *Costantino Pio,* 1710. VAM 16*r*. Fig. 47. Filippo Juvarra, *Gabinetto*, seconda mutazione di scena del *Costantino Pio,* 1710. Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Lo. 4291. Fig. 48. Filippo Juvarra, *Piazza di trionfo*, terza mutazione di scena del *Costantino Pio,* 1710. Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Lo. 4291.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



49



50

Fig. 49. Filippo Juvarra, *Cortile*, quinta mutazione di scena del *Costantino Pio,* 1710. BNT, Ris. 59.4, f. 109*r*.2. Fig. 50. Filippo Juvarra, *Cortile*, quinta mutazione di scena del *Costantino Pio,* 1710. Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Lo. 4291.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

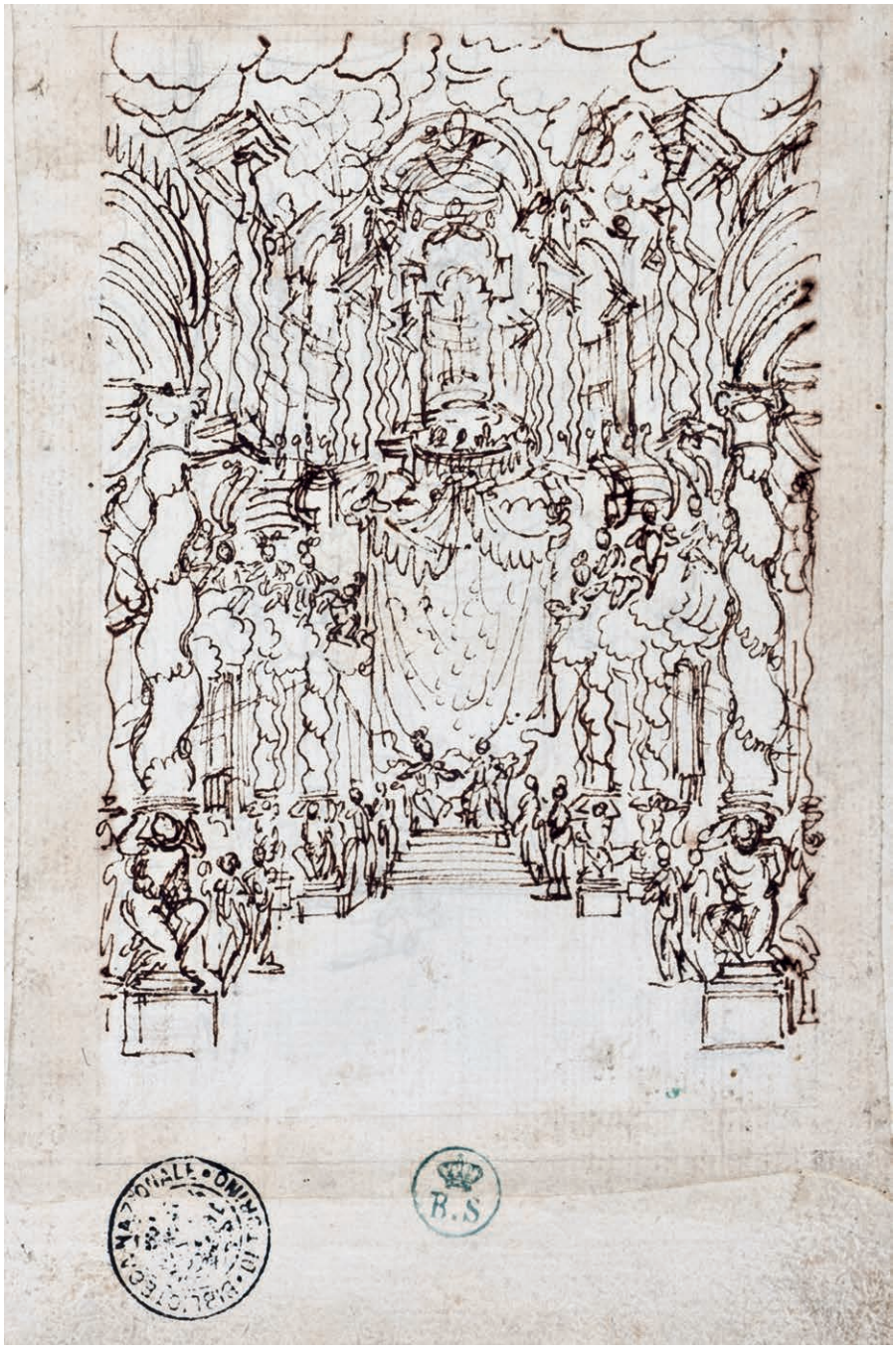


Fig. 51. Filippo Juvarra, *Salone magnifico con «macchina» della Sapienza*, decima mutazione di *Teodosio il Giovane*, 1711. BNT, Ris. 59.4, f. 14*r*.3.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



Fig. 52. Filippo Juvarra, *Scenari per Teodosio il Giovane*, 1711. VAM 121*v*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



Fig. 53. Filippo Juvarra, *Porto di mare con «macchina» celeste*, prima mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. VAM 14*r*.



Fig. 54. Filippo Juvarra, *Veduta di città con armata navale e sua «macchina»*, prima mutazione di scena per *Teodosio il Giovane,* 1711. VAM 39*r*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



Fig. 55. Filippo Juvarra, *Facciata remota del palazzo imperiale*, quarta mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. BNT, Ris. 59.4, f. 68*r*.1.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

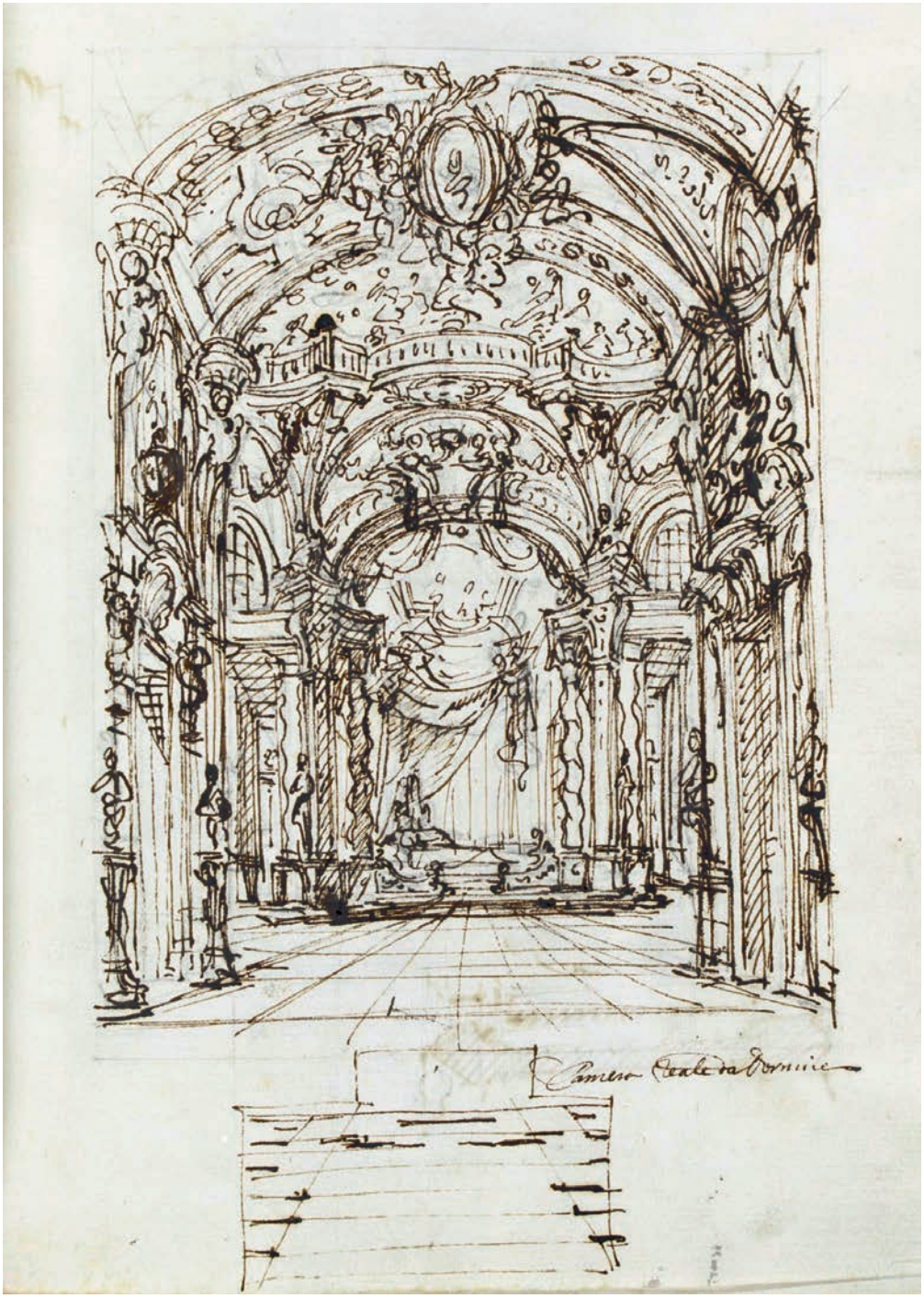


Fig. 56. Filippo Juvarra, *Camera reale da dormire*, seconda mutazione di scena per *Teodosio il Giovane,* 1711. VAM 47*r*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



57



58

Fig. 57. Filippo Juvarra, *Libraria reggia*, sesta mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. VAM 43*r*. Fig. 58. Filippo Juvarra, *Atrio con statua equestre*, settima mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. BNT, Ris. 59.4, f. 84*r*.1.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



Fig. 59. Filippo Juvarra, *Tempio preparato per il sacrificio*, terza mutazione di scena per *Il Ciro*, 1712. VAM 17*r*.

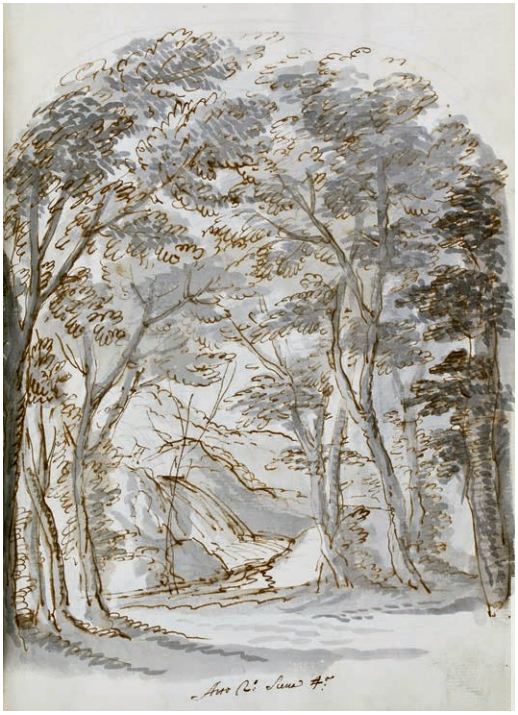


Fig. 60. Filippo Juvarra, *Bosco con trono e tempio*, terza mutazione di scena per *Il Ciro*, 1712. VAM 118*r*.

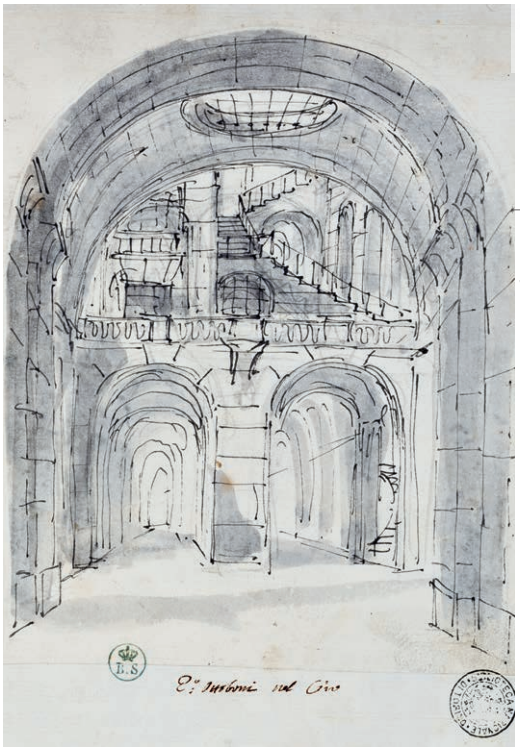
Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



61



62



63

Fig. 61. Filippo Juvarra, *Casa rustica*, quinta mutazione di scena per *Il Ciro,* 1712. VAM 101*r*. Fig. 62. Filippo Juvarra, *Bosco d'alberi altissimi*, quarta mutazione di scena per *Il Ciro*, 1712. VAM 116*r*. Fig. 63. Filippo Juvarra, *Archi sotterranei e carcere*, nona mutazione di scena per *Il Ciro*, 1712. BNT, Ris. 59.4, f. 87*r*.1.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



Fig. 64. Filippo Juvarra, *Macchina del globo celeste*, undicesima mutazione di scena per *Il Ciro*, 1712. VAM 64*r*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



Fig. 65. Filippo Juvarra, *Ingresso nobile della scala del palazzo imperiale*, probabile seconda mutazione di scena per *L'Eraclio*, 1712. VAM 22*r*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



66





68

Fig. 66. Filippo Juvarra, *Bosco rotto con capanna stabile*, seconda mutazione di scena per *L'Orlando ovvero La gelosa pazzia*, 1710. VAM 108*r*. Fig. 67. Filippo Juvarra, *Capanne pastorali*, terza mutazione di scena per *L'Orlando ovvero La gelosa pazzia*, 1710. VAM 113*r*. Fig. 68. Filippo Juvarra, *Campagna con ponte e torre*, terza mutazione di scena per *L'Orlando ovvero La gelosa pazzia,* 1710. BNT, Ris. 59.4, f. 86*r*.3.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



Fig. 69. Filippo Juvarra, *Viale coperto d'alberi*, quarta mutazione di scena per *Tetide in Sciro* o seconda mutazione di scena per *Ifigenia in Tauri*, 1711. VAM 107*r*.

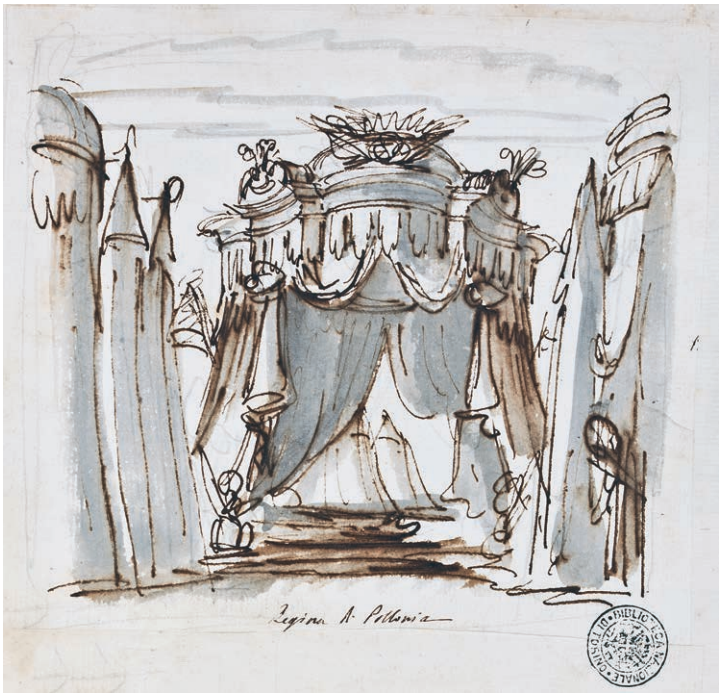


Fig. 70. Filippo Juvarra, *Campagna con marina*, prima mutazione di scena per *Tetide in Sciro*, 1711. VAM 109*r*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



71



72

Fig. 71. Filippo Juvarra, *Porto con nave*, prima mutazione di scena per *Ifigenia in Aulide,* 1712. BNT, Ris. 59.4, f. 69*r*.3. Fig. 72. Filippo Juvarra, *Accampamento*, seconda mutazione di scena per *Ifigenia in Aulide*, 1712. BNT, Ris. 59.4, f. 69*r*.1.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



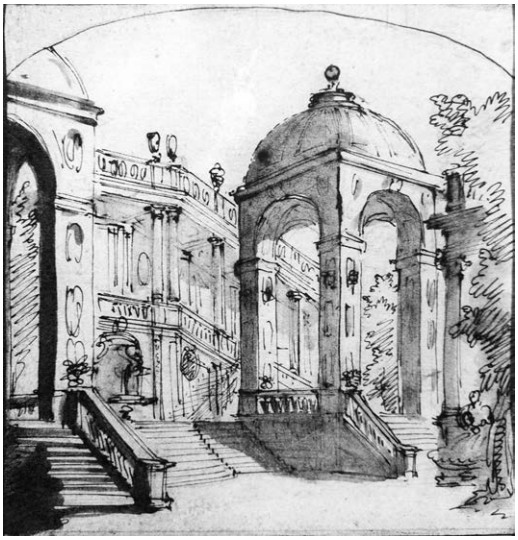
73



74

Fig. 73. Filippo Juvarra, *Viale alberato con ara sacrificale nel mezzo*, terza mutazione scenica per *Ifigenia in Tauri*, 1712. BNT, Ris. 59.4, f. 84*r*.4. Fig. 74. Filippo Juvarra, *Accampamento*, seconda mutazione di scena per *Ifigenia in Aulide,* 1712. BNT, Ris. 59.4, f. 71*r*.3.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



75

Fig. 75. Filippo Juvarra, *Deliziosa*, quinta mutazione di scena per *Tito e Berenice*, 1713. CC 4.
Fig. 76. Filippo Juvarra, *Campagna con tempio*, prima mutazione scenica per *Ifigenia in Tauri,* 1712. BNT, Ris. 59.4, f. 85*r*.1.



76

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

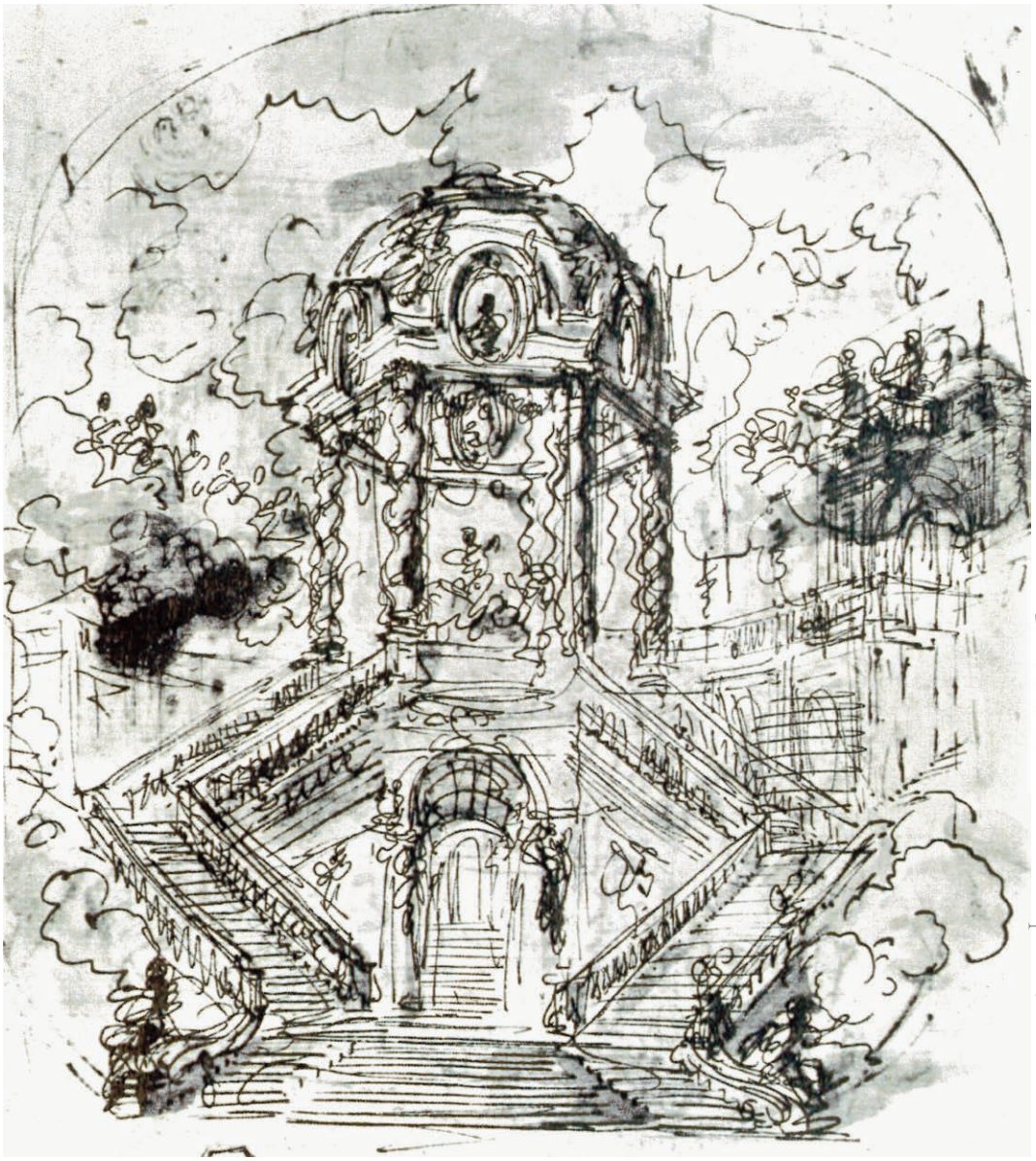


Fig. 77. Filippo Juvarra, *Macchina*, nona mutazione di scena per *Tito e Berenice*, 1713. CC 6.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

78



79



Fig. 78. Filippo Juvarra, *Veduta romana*, idea per la prima mutazione di scena per *Tito e Berenice*, 1713. BNT, Ris. 59.4, f. 125*r*.2. Fig. 79. Filippo Juvarra, *Colonnato intorno ad un tempio*, quarta mutazione di scena per *Tito e Berenice,* 1713. BNT, Ris. 59.4, f. 36*r*.1.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



80



81

Fig. 80. Filippo Juvarra, *Campo Marzio con arco trionfale*, mutazione per *Lucio Papirio*, 1713. BNT, Ris. 59.4, f. 44*r*.1. Fig. 81. Filippo Juvarra, *Atrio in casa di Lucio Papirio*, nona mutazione di scena per *Lucio Papirio*, 1713. BNT, Ris. 59.4, f. 56*r*.2.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

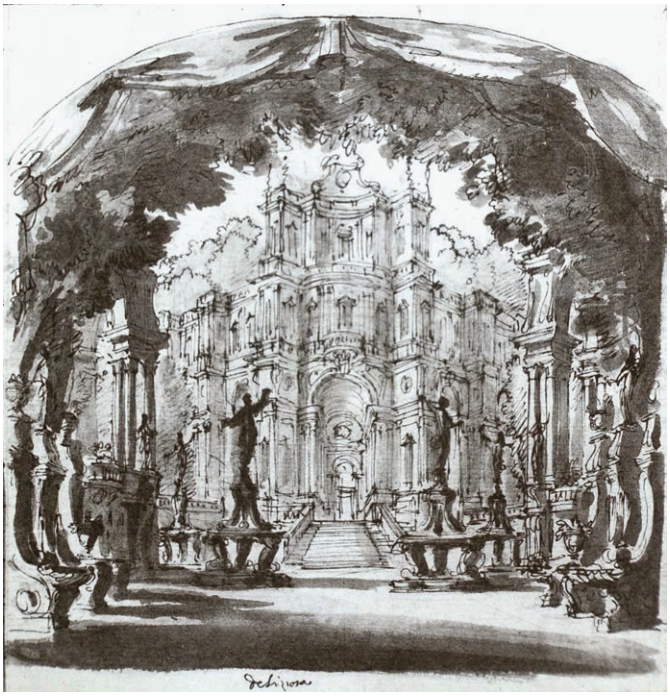


Fig. 82. Filippo Juvarra, *Deliziosa*, quinta mutazione di scena per *Tito e Berenice,* 1713. CC 3.



Fig. 83. Filippo Juvarra, *Carcere*, mutazione per *Lucio Papirio*, 1713. BNT, Ris. 59.4, f. 32*r*.1.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



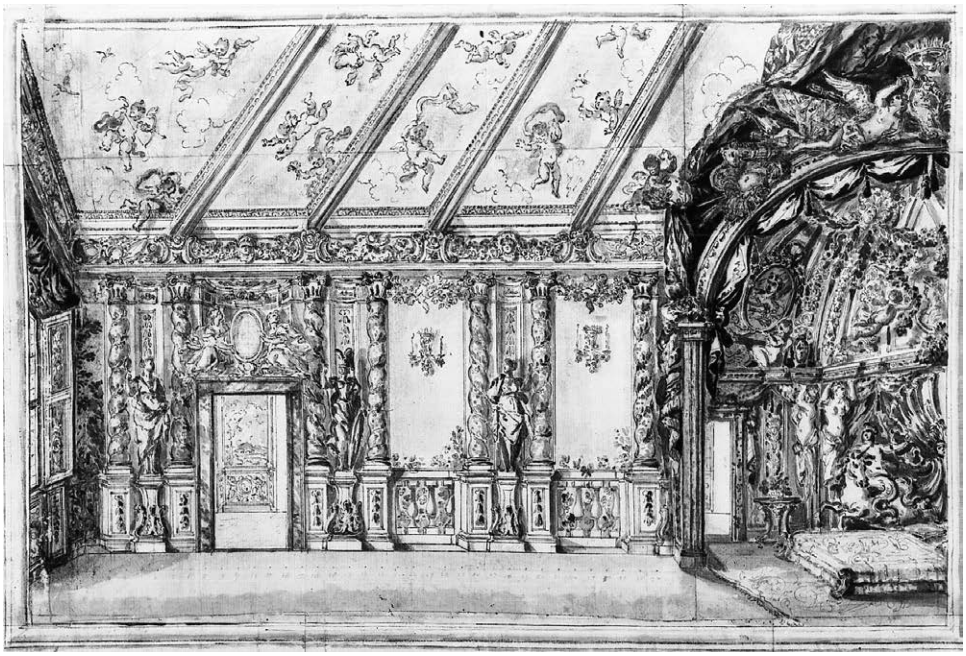
84



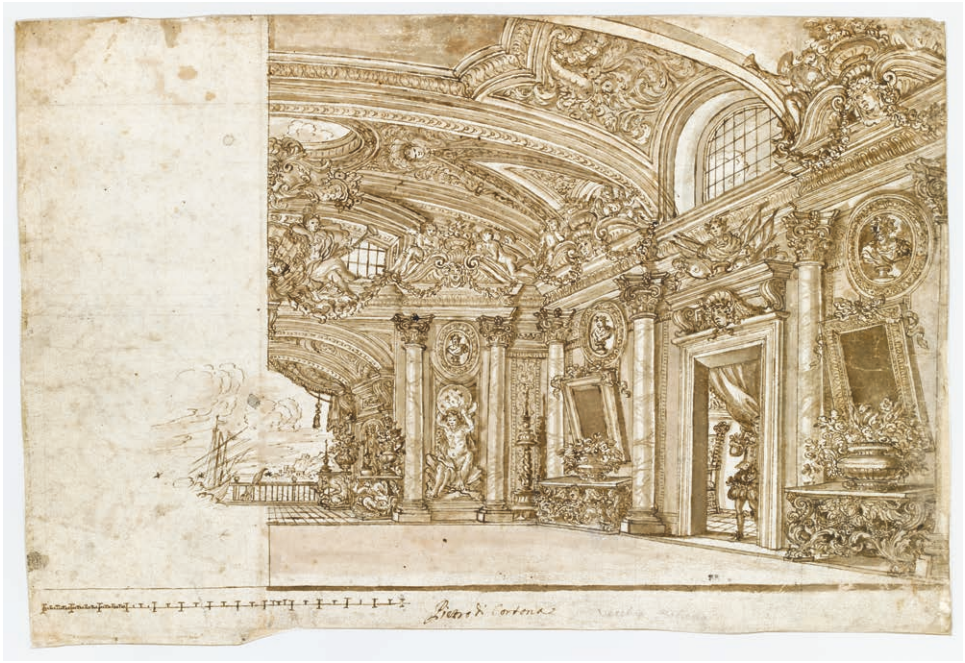
85

Fig. 84. Filippo Juvarra, *Memoria sepolcrale di Carlo Francesco Pollarolo*, 1735. MCT III, f. 30, n. 30.
Fig. 85. Filippo Juvarra, *Memoria sepolcrale di Francesco Gasparini*, 1735. MCT III, f. 9, n. 9.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



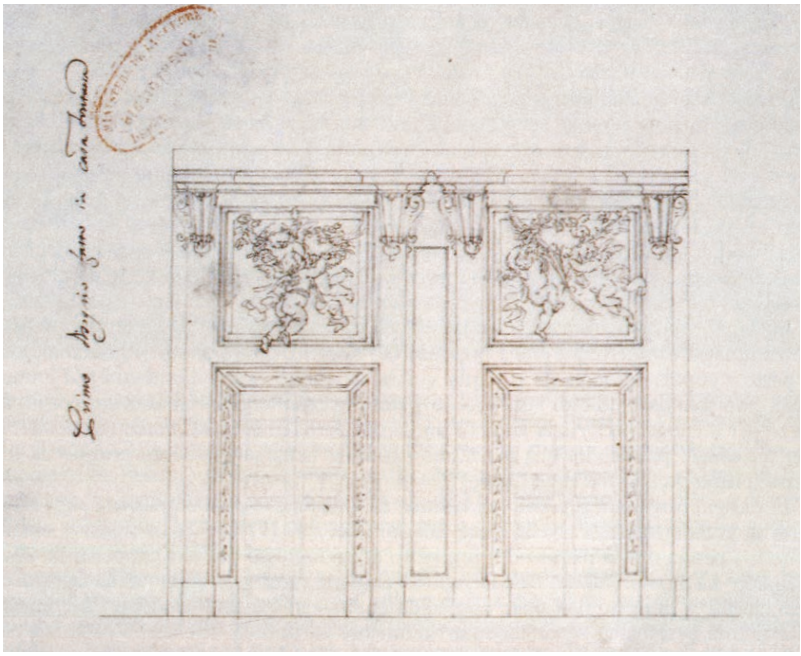
86



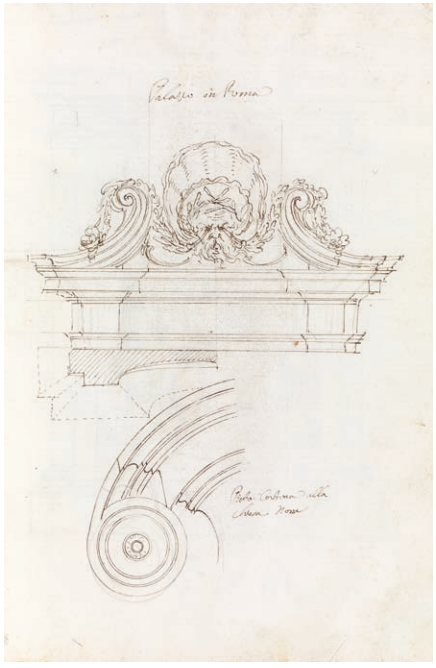
87

Fig. 86. Studio di Carlo Fontana, *Progetto per alcova in Palazzo Albani a Urbino*, 1703 circa. Windsor Castle, Royal Collection, RL10708. Fig. 87. Ambito di Giovanni Paolo Schor, *Interno scenografico*, 1680 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 512, *recto*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



88



89



90

Fig. 88. Filippo Juvarra, *Studio di parete con sovrapporte, «Primo disegno fatto in casa Fontana»*, 1704-1705 circa, particolare. VIN 31*r*. Fig. 89. Filippo Juvarra, *Studi di cornici di porte e finestre: «Palazzo in Roma» e «Pietro Cortona alla Chiesa Nova»*, 1706-1709 circa, particolari. MM 177. Fig. 90. Filippo Juvarra, *Studio di elementi decorativi: «Mensola di legnio intagliata» e «Mascherone»*, 1706-1709 circa (?). MM 87.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

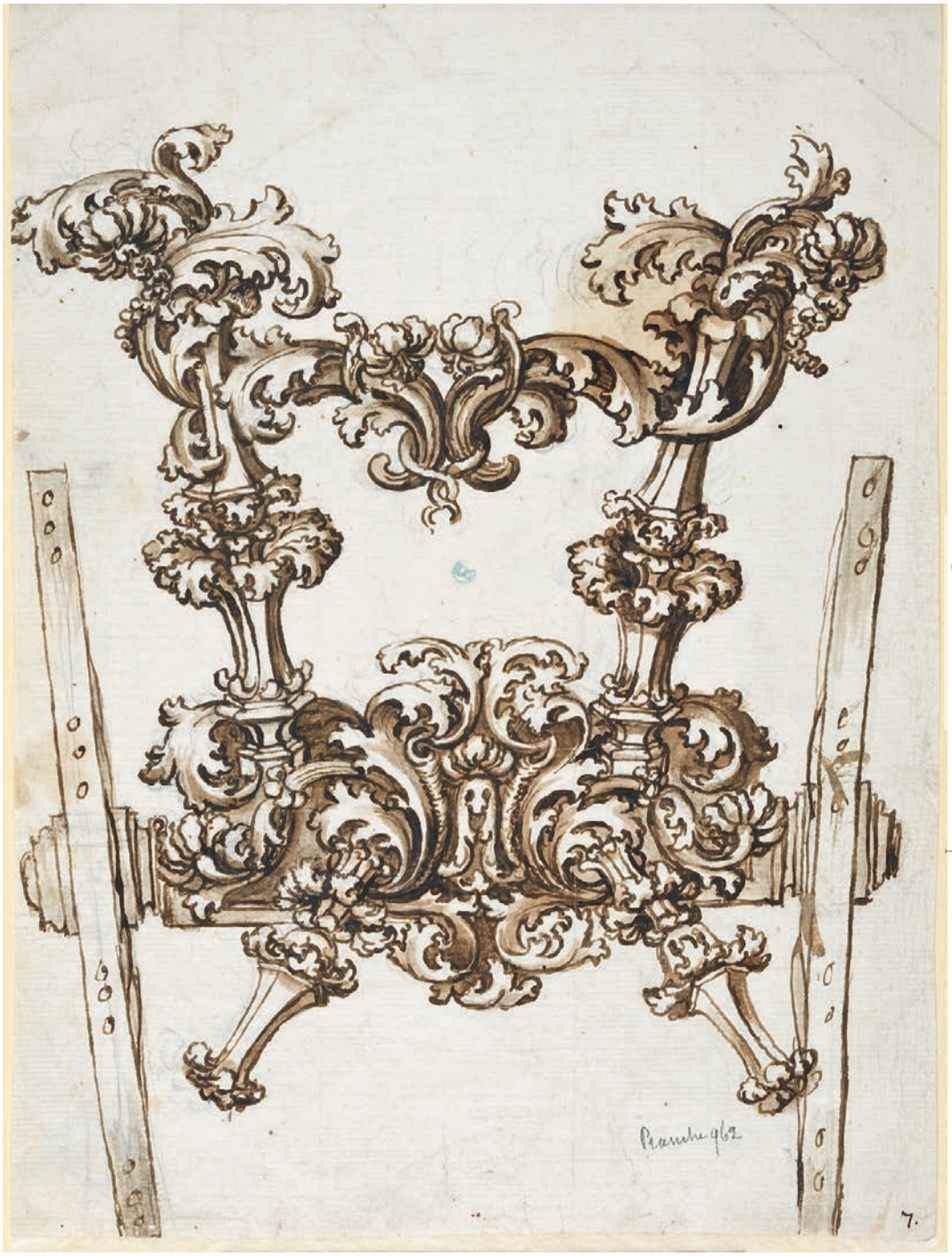


Fig. 91. Ciro Ferri (o Giovanni Paolo Schor?), *Treno di carrozza con girasoli*, 1670-1680 circa. Stoccolma, Nationalmuseum, NMH, THC 962.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



Fig. 92. Filippo Juvarra, *Treno per una berlina con girasoli*, 1706 (?), particolare. MM 229.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



93

Fig. 93. Carlo Fontana, *Progetto per il catafalco di Pietro II in Sant'Antonio dei Portoghesi*, 1707. Windsor Castle, Royal Collection, RL9382. Fig. 94. Studio di Carlo Fontana, *Studio delle lampade per il catafalco di Pietro II in Sant'Antonio dei Portoghesi*, 1707. Windsor Castle, Royal Collection, RL9394. Fig. 95. Filippo Juvarra, *Lampada da parete «Per S. Antonio de Portoghesi»*, 1707. BNT, Ris. 59.4, f. 1*r*.5.



94



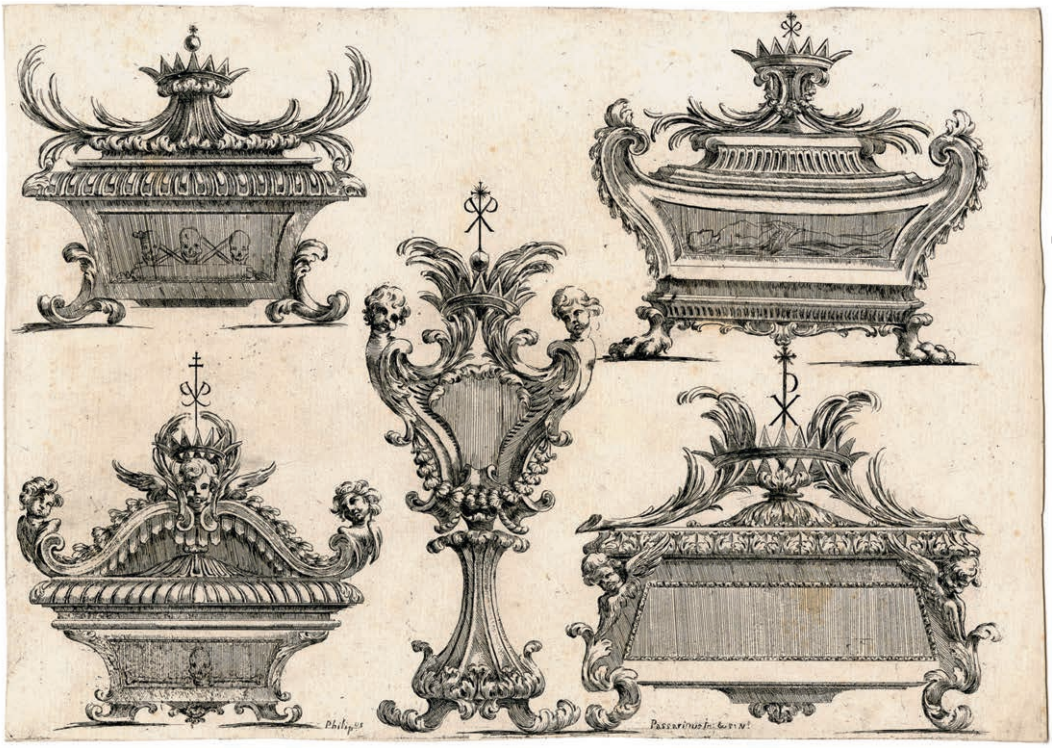
95

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



96





98

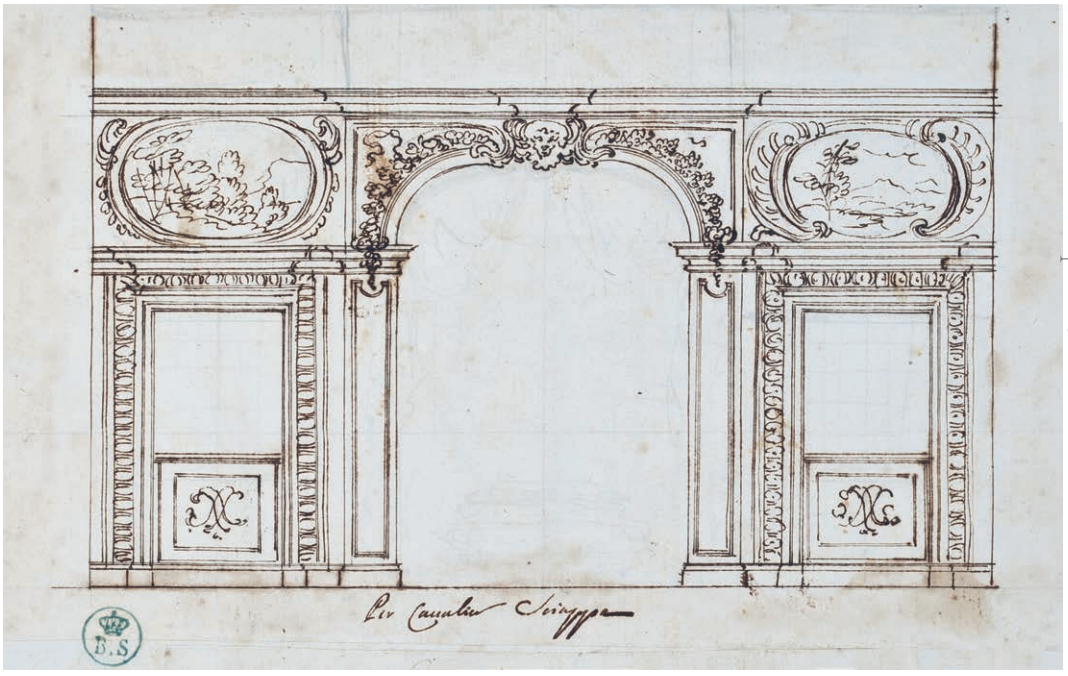
Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fig. 96. Filippo Juvarra, *Candeliere con corona e rami di palma*, 1707. BNT, Ris. 59.4, f. 1*v*.1. Fig. 97. Filippo Juvarra, *Reliquiario a ostensorio*, 1707 circa. BNT, Ris. 59.4, f. 50*r*.3. Fig. 98. Filippo Passarini, *Modelli per reliquiari a ostensorio e a cassetta*, dalle *Nuove inventioni d'ornamenti*, Roma 1698, tav. 11. Londra, British Museum, inv. 1937,0915.196.



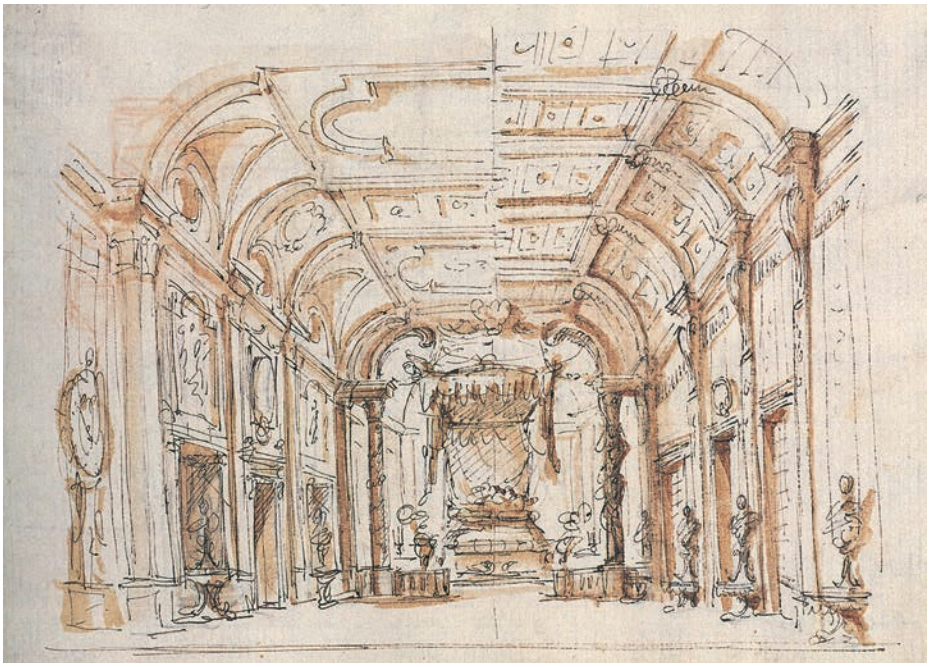
99

Fig. 99. Filippo Juvarra, *Pensiero «Per la mia Alcova»*, 1709-1710 circa. BNT, Ris. 59.4, f. 62*r*.3. Fig. 100. Filippo Juvarra, *Progetto di alcova «Per Cavalier Sciappe» (Gaspard Chappe, favorito del cardinal Ottoboni)*, 1709-1710 circa. BNT, Ris. 59.4, f. 63*r*.4.

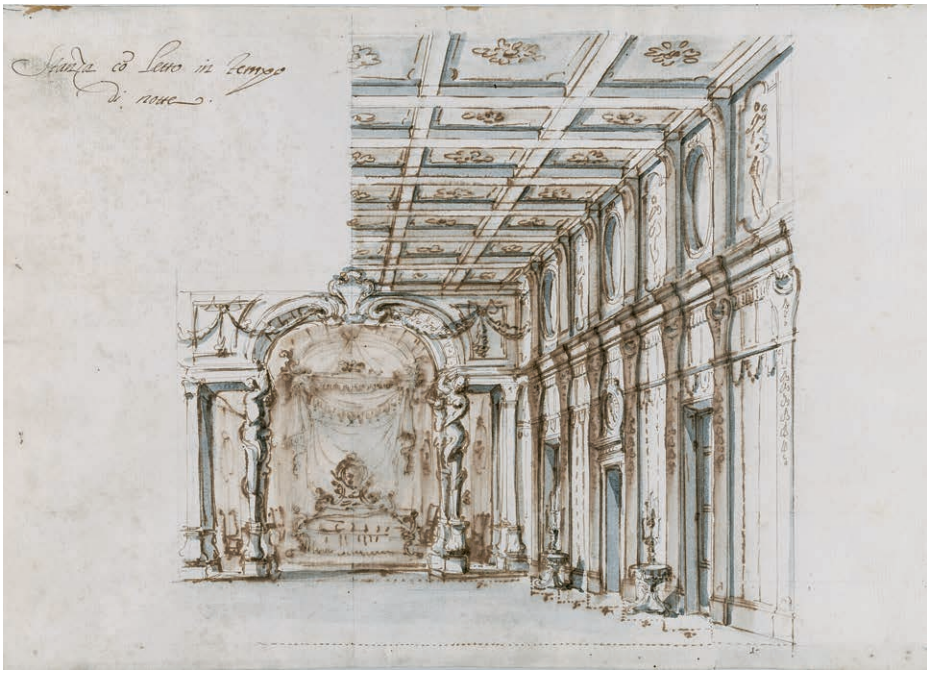


100

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



101



102

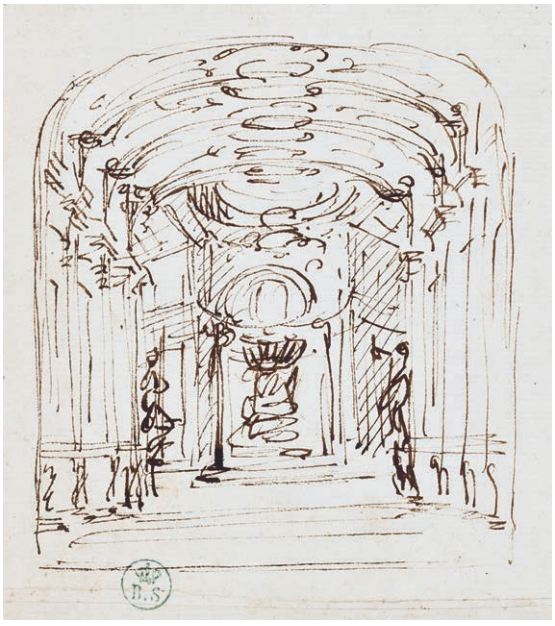
Fig. 101. Filippo Juvarra, *Scenografia per sala con alcova, studio preparatorio per i «Pensieri scenichi»*, 1706. T 84. Fig. 102. Filippo Juvarra, *«Stanza con letto in tempo di notte», dalla raccolta «Pensieri scenichi»*, 1706. RAS 5.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



103

Fig. 103. Filippo Juvarra, *Camera da dormire*, seconda mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. BNT, Ris. 59.4, f. 19*r*.4. Fig. 104. Filippo Juvarra, *Camera da dormire*, seconda mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. BNT, Ris. 59.4, f. 26*r*.3. Fig. 105. Filippo Juvarra, «*Stanza Reggia da dormire*», seconda mutazione di scena per *Teodosio il Giovane,* 1711. VAM 55*r*.



104



105

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

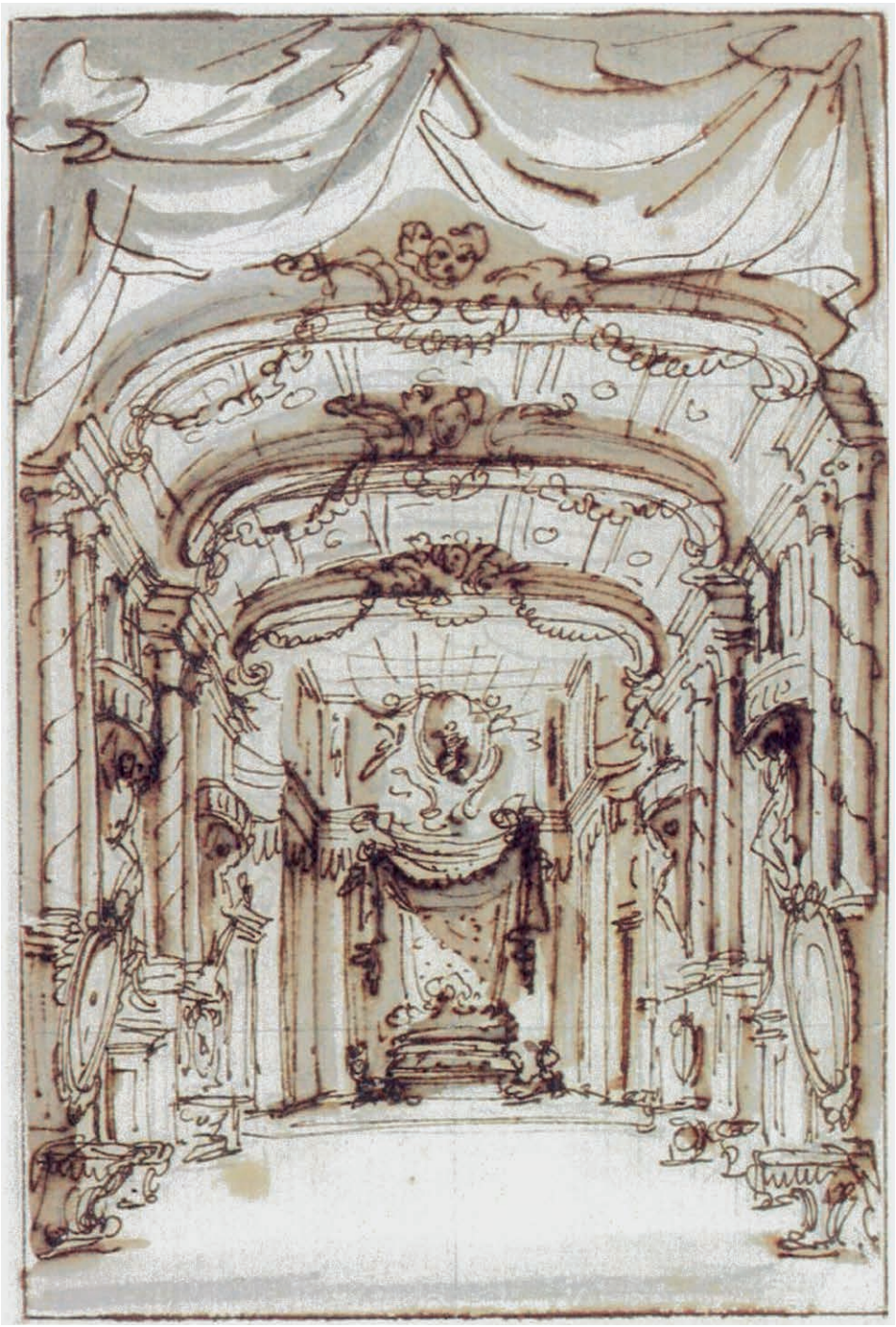


Fig. 106. Filippo Juvarra, *Camera da dormire*, seconda mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. VAM 124.

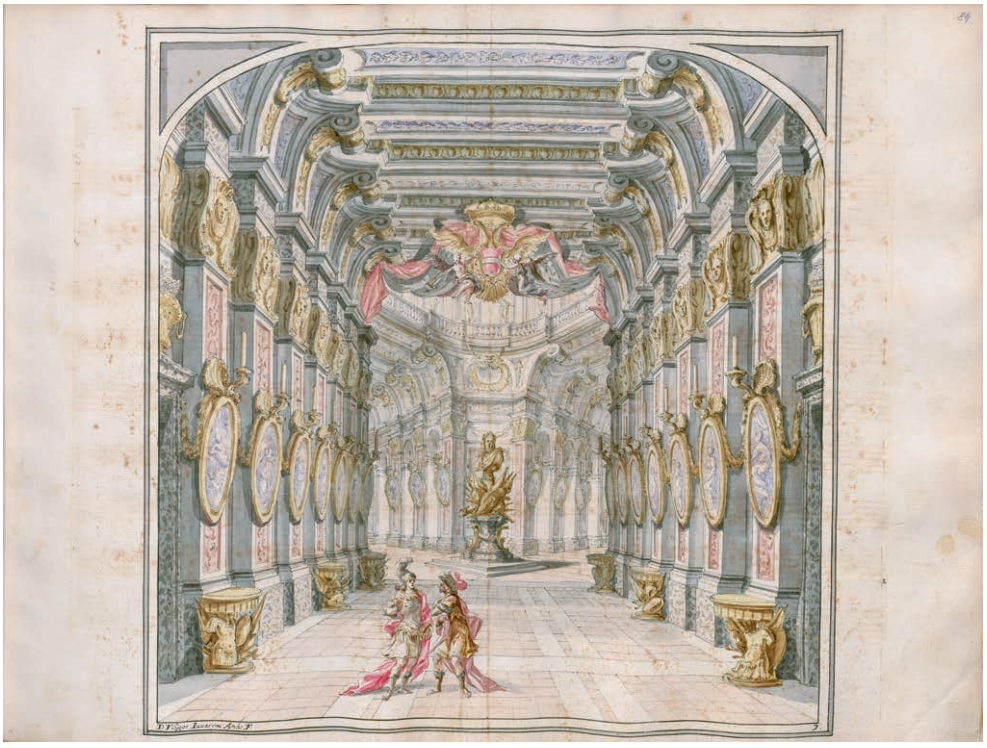
Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



107



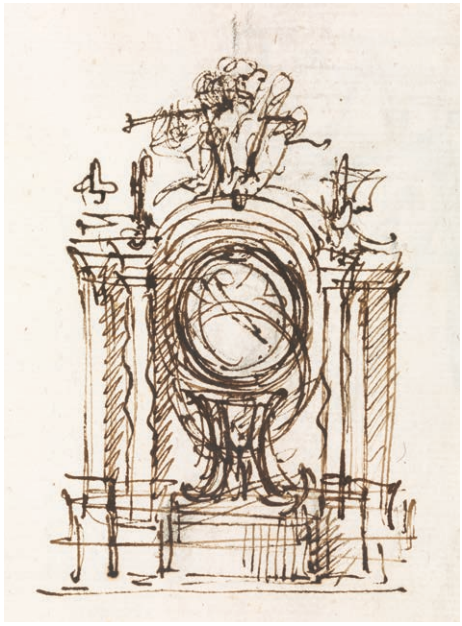
108



109

Fig. 107. Filippo Juvarra, *Gabinetto*, nona mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. VAM 126. Fig. 108. Filippo Juvarra, *Gabinetto*, nona mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. BNT, Ris. 59.4, f. 118*r*.3. Fig. 109. Filippo Juvarra, *Appartamenti di Flavia*, settima mutazione di scena per *Giunio Bruto*, 1711. ONB 89.

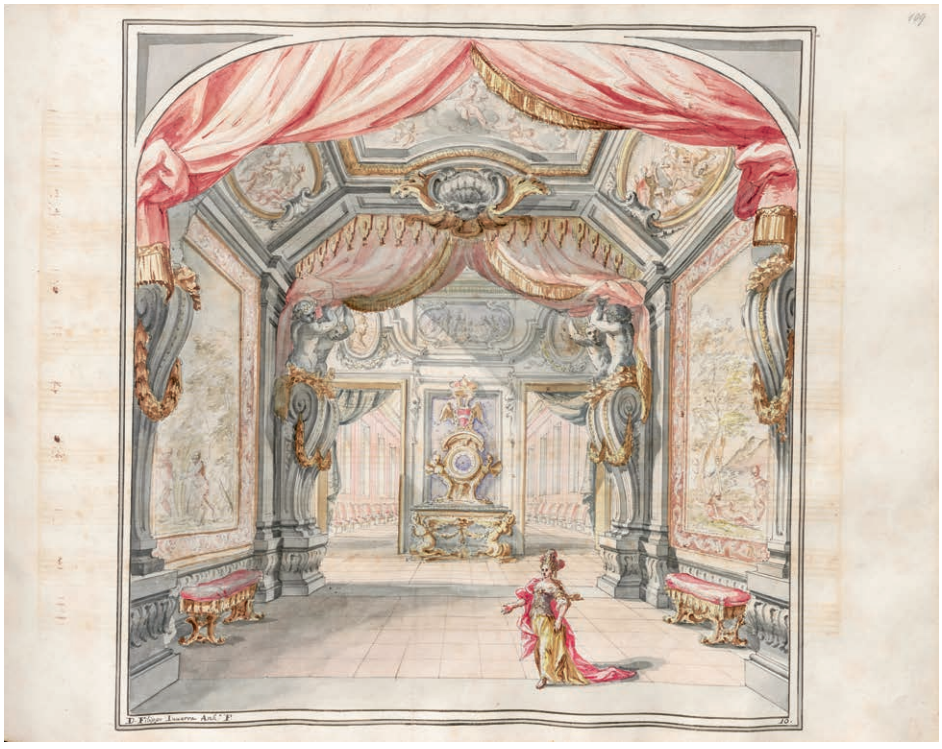
Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



110



111



112

Figg. 110-111. Filippo Juvarra, *«Orologio di tavolino Per il Signor Coriolano Orsucci»*, 1706-1709 circa, particolari. MM 187. Fig. 112. Filippo Juvarra, *Camera di Livia*, ottava mutazione di scena per *Giunio Bruto*, 1711. ONB 109.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



113

Fig. 113. Disegnatore anonimo, *Rilievo frontale dei tavoli della Galleria Colonna*, 1710-1720 circa, particolare. Stoccolma, Nationalmuseum, CC 2595*v*. Fig. 114. Scultore romano, *Tavolo da muro con schiavi turchi, sirena con l'emblema della famiglia Colonna e motivi floreali*, 1700-1710 circa. Roma, Galleria Colonna, Sala della Colonna Bellica.



114

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



Fig. 115. Scultore romano, *Tavolo parietale con telamoni, mascheroni e ghirlande*, 1715-1730 circa (stipo con vedute di Roma, 1669-1676 circa). Già Londra, Sotheby's.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



116



117



118

Fig. 116. Giovanni Giardini, *Monumento commemorativo (per Niccolò Maria Pallavicini?)*, da *Disegni diversi*, Roma 1714, tav. 53. Fig. 117. Filippo Juvarra, *Monumento commemorativo*, 1714 circa. BNT, Ris. 59.4, f. 75*r*.2. Fig. 118. Giovanni Giardini, *Tavolo parietale con delfini, conchiglie, leone e panoplia*, da *Disegni diversi*, Roma 1714, tav. 54.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



119



120



121



122

Figg. 119-120-121-122. Filippo Juvarra, *Tavoli «Per Sua Maestà di Sicilia»,* 1714 circa. BNT, Ris. 59.4, f. 83*r*.2 e 3; f. 81*r*.2 e 3.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

123



124



125



Fig. 123. Francesco Tibaldi (?), *Tavolo con protomi femminili alate e panoplia*, 1715-1725. Roma, Palazzo Sacchetti. Fig. 124. Carl Hårleman, *Tavolo da muro con protome femminile alata, urna, mascherone e ghirlande (da Palazzo Colonna?)*, 1715-1720 circa. Stoccolma, Nationalmuseum, NMH CC 2837. Fig. 125. Scultore piemontese (?), *Tavolo con protomi femminili*, 1720 circa. Racconigi, Castello dei Principi di Carignano.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



126



127

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fig. 126. Filippo Juvarra, *Surtout de table con sirene e amorino*, 1735 circa. MCT IV, f. 42*r*, n. 45.
Fig. 127. Filippo Juvarra, *Camera di Livia*, ottava mutazione di scena per *Giunio Bruto*, 1711, particolare. ONB 109.

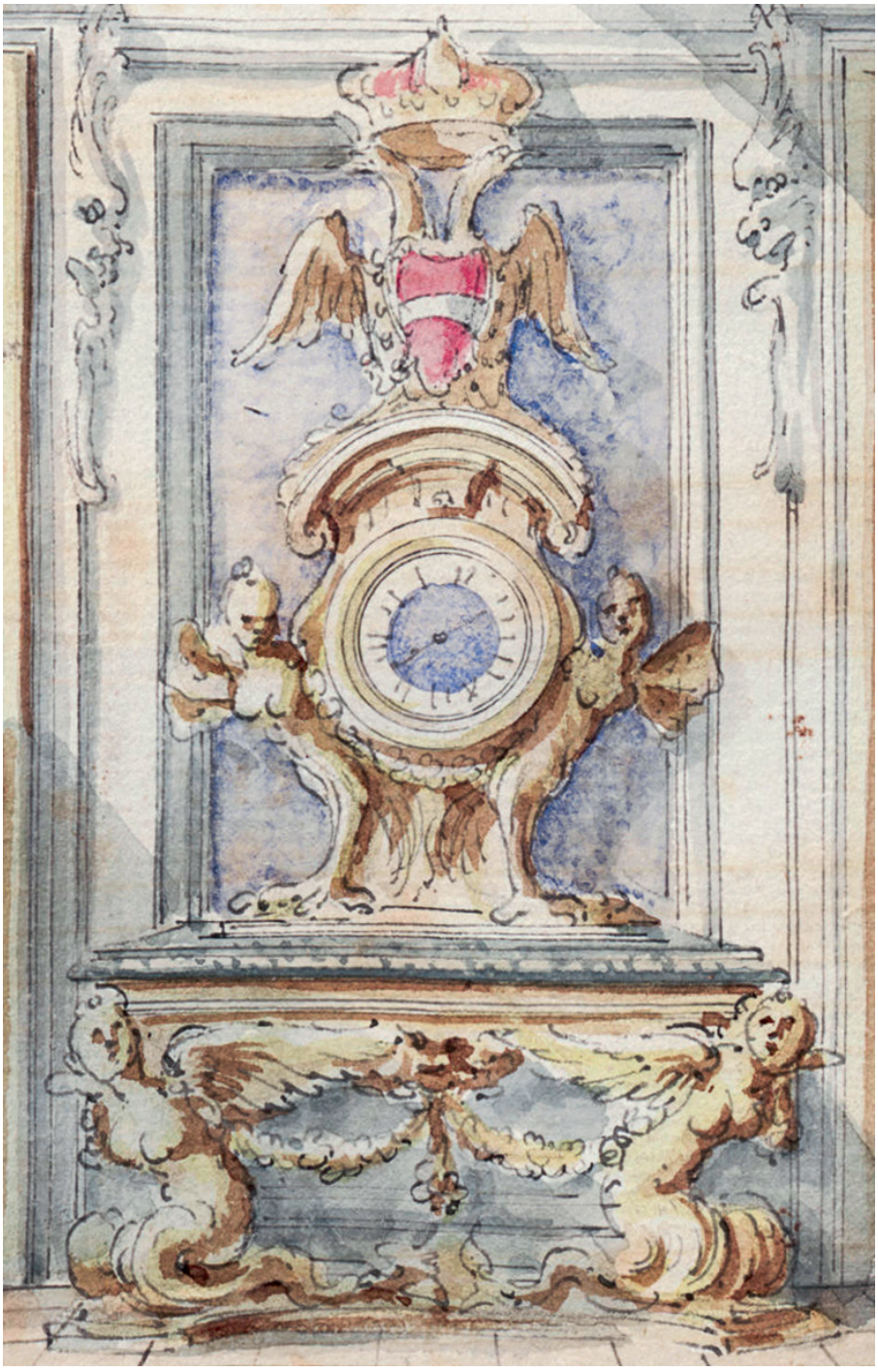


Fig. 128. Filippo Juvarra, *Camera di Livia*, ottava mutazione di scena per *Giunio Bruto*, 1711, particolare. ONB 109.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



129



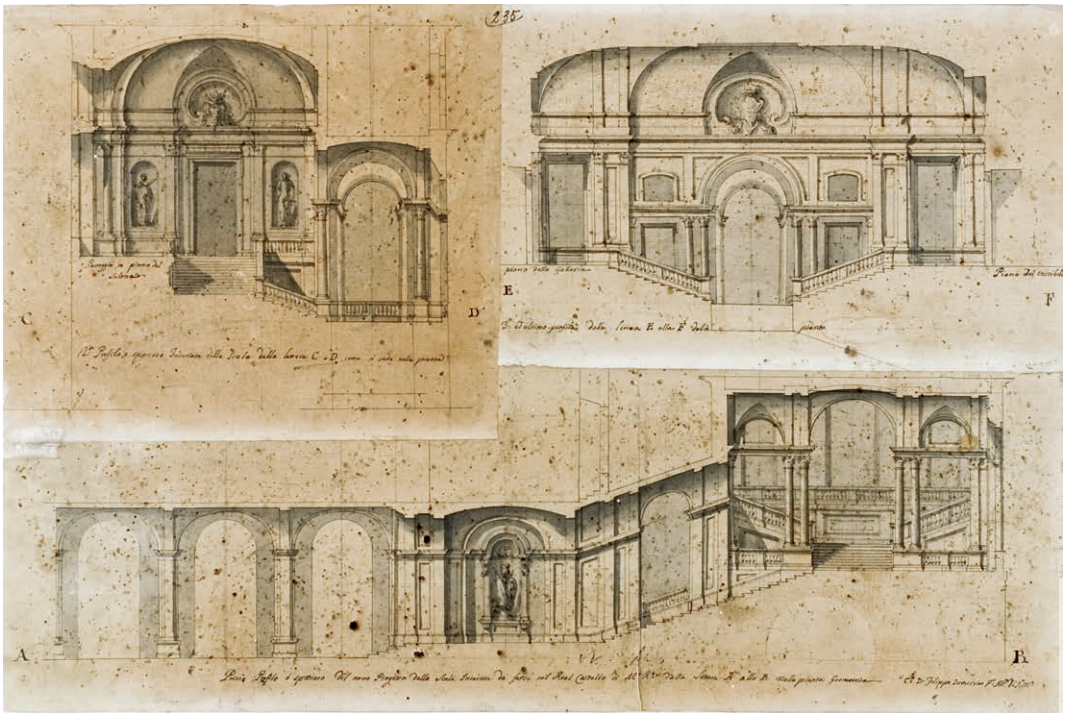
130



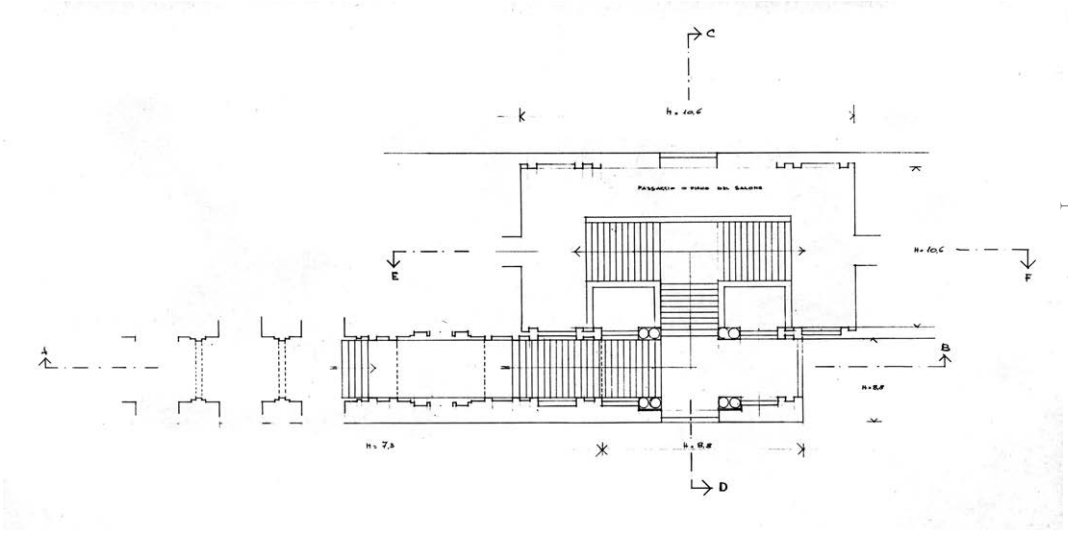
131

Fig. 129. Francesco Bartoli, *Decorazione dipinta da Villa Adriana,* 1710-1720 circa. Windsor, Eton College Library, Bn.6:21-2013. Fig. 130. Francesco Bartoli, *Decorazione dipinta dalla volta del Palazzo di Tito,* 1721. Windsor, Eton College Library, Bn.6:34-2013. Fig. 131. Nicolò Malatto, *Grottesche, virtù e putti dormienti*, 1720. Castello di Rivoli, appartamento del Re, Camera del Letto del Re.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



132

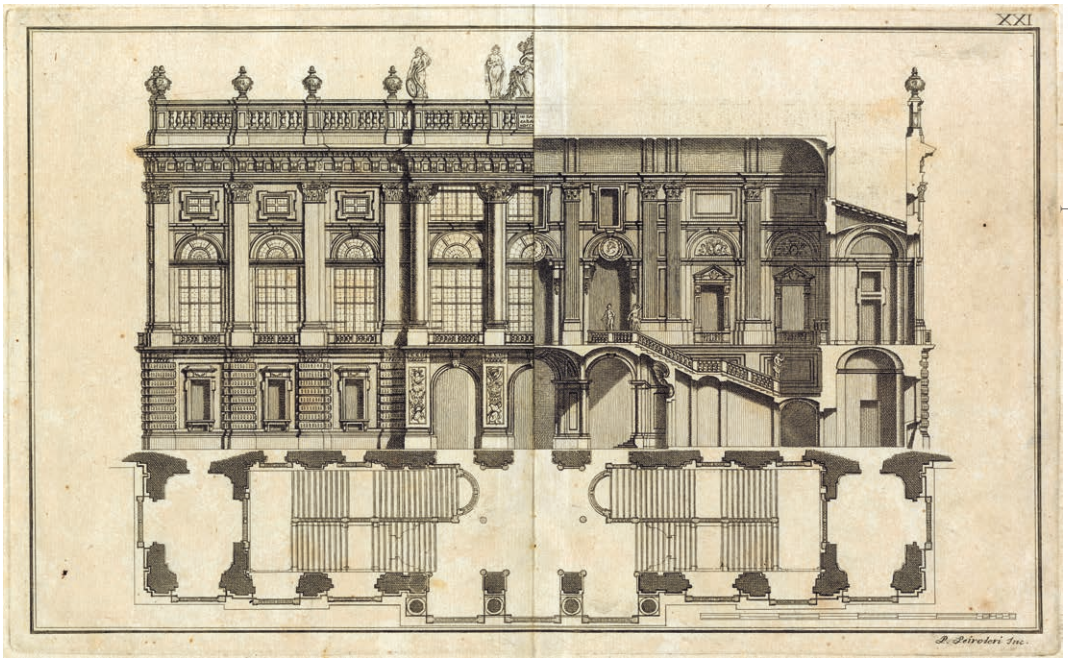


133

Fig. 132. Filippo Juvarra, *Sezioni diverse del primo progetto per lo scalone di Palazzo Madama a Torino*, 1718 circa. BAB, n. 235. Fig. 133. 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 *Studi juvarriani* 1985).

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

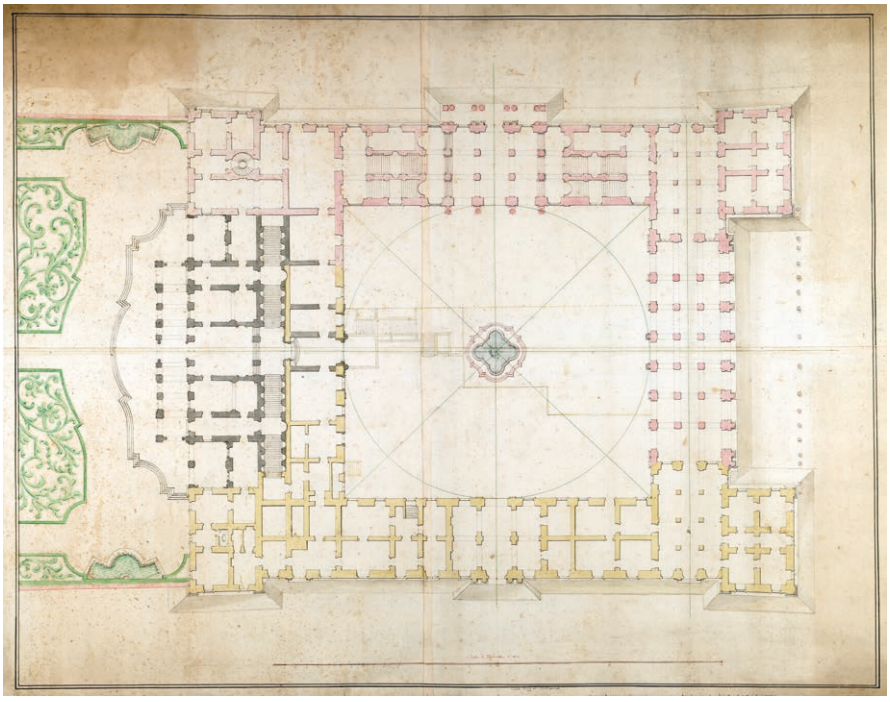




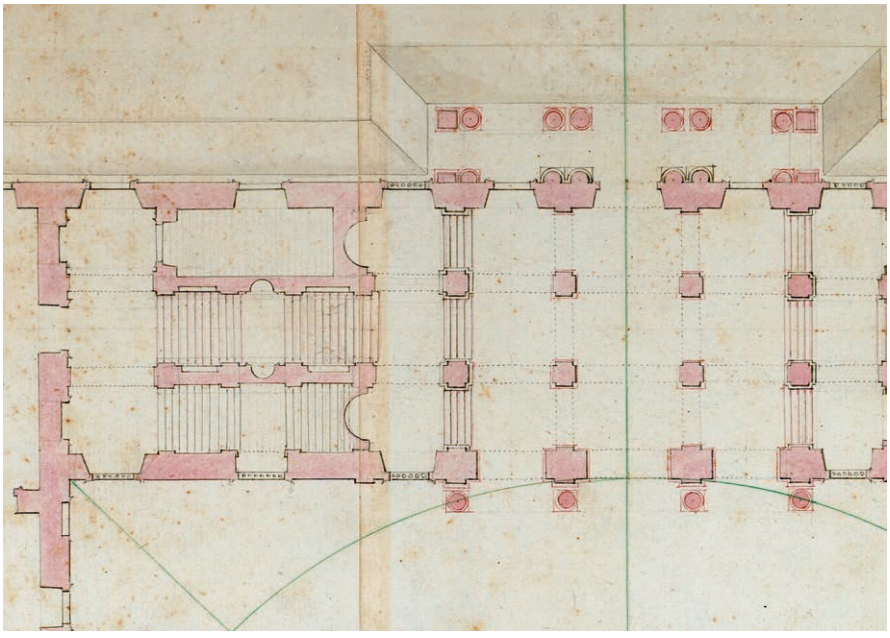
Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fig. 134. Filippo Juvarra, *Facciata di Palazzo Madama a Torino*, 1718-1721. Fig. 135. Pietro Peiroleri su disegno di B.A. Vittone, *Pianta, prospetto e sezione dello scalone e facciata di Palazzo Madama a Torino*; da B.A. Vittone, *Istruzioni diverse […]*, 2 voll., Lugano, Agnelli, 1766, II, tav. XXI.

136

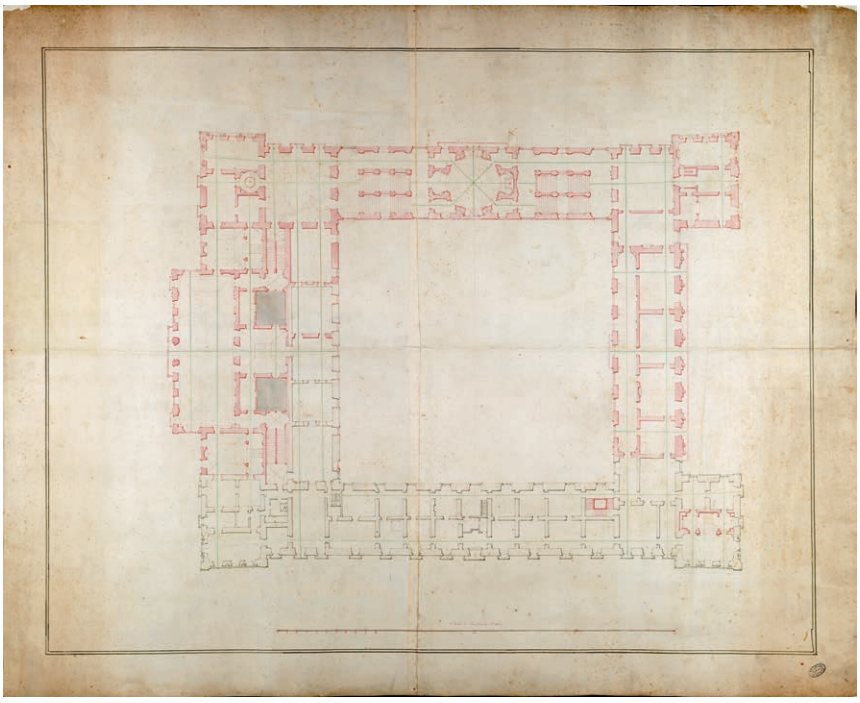


137

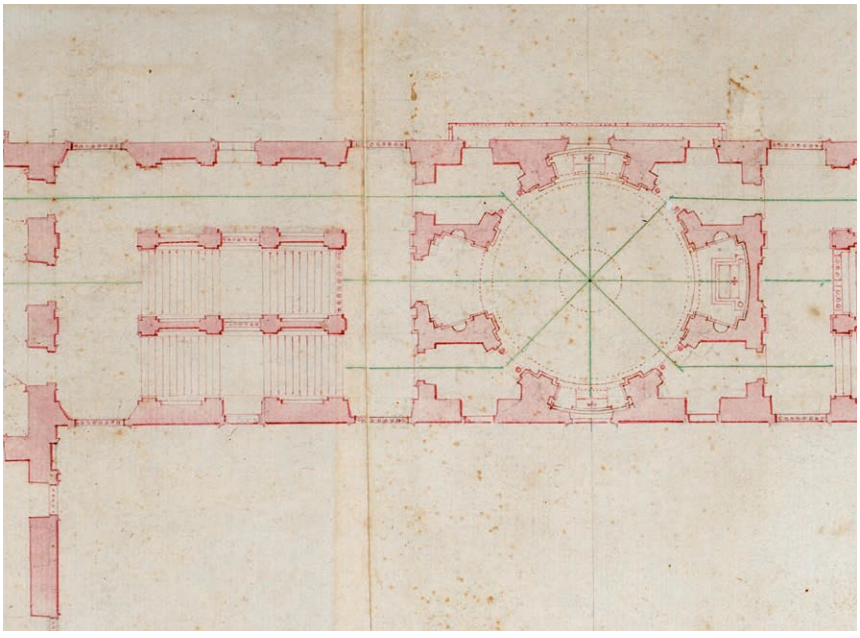


Figg. 136-137. Filippo Juvarra, *Progetto per il completamento del palazzo vicereale di Messina, pianta del piano terra con indicazione delle preesistenze*, 1714. AST, Messina 1. Il particolare mostra gli interventi di ridefinizione del progetto con tracce a matita per una variante di scalone a tre rampe parallele.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



138



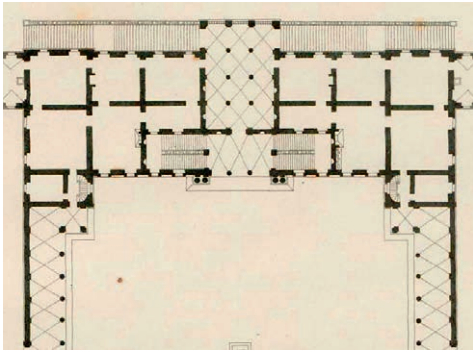
139

Figg. 138-139. Filippo Juvarra, *Progetto per il completamento del palazzo vicereale di Messina, pianta del piano nobile*, 1714. AST, Messina 2. Tracce residue ai due lati della balconata aperta sul fianco della cappella potrebbero suggerire l'applicazione di un foglietto per una variante progettuale perduta. Sulla stessa linea della facciata segni leggeri a matita documentano lo studio per un avanzamento del fronte.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



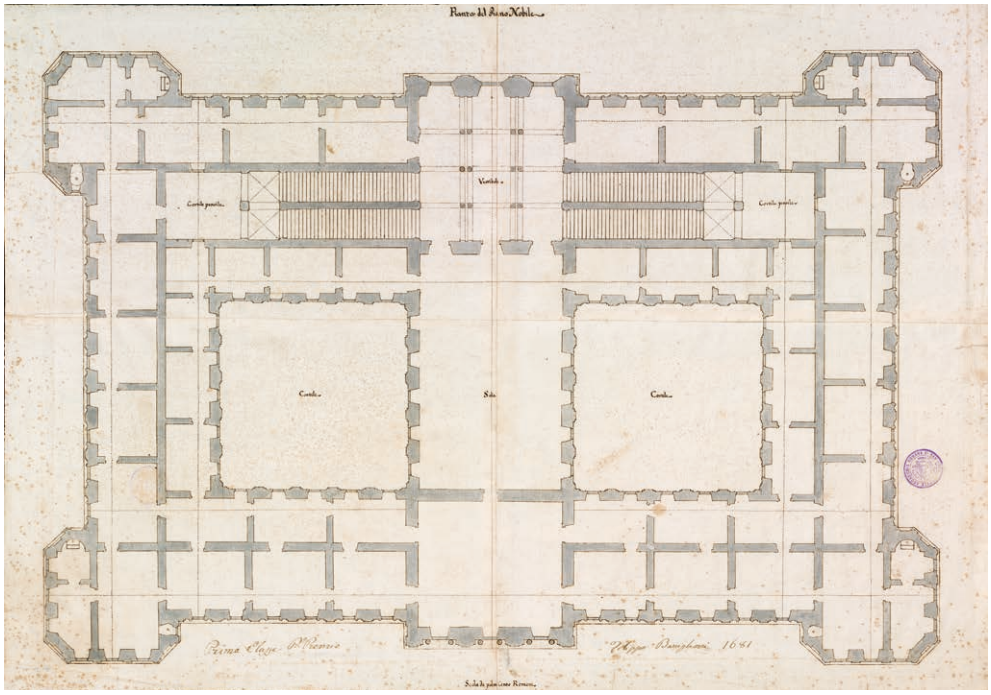
140



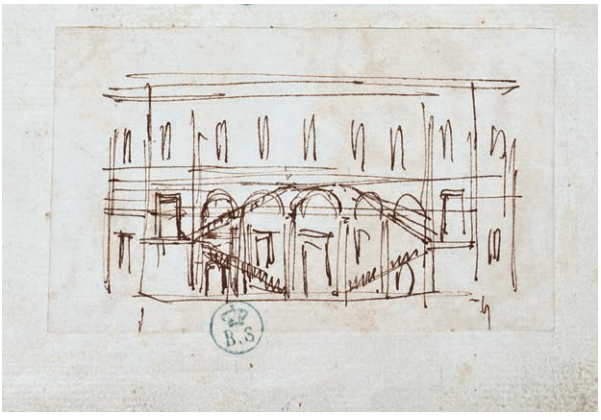
141

Fig. 140. Amedeo di Castellamonte, *Scalone del Castello del Valentino a Torino*, 1645-1660 circa. Fig. 141. *Pianta del Castello del Valentino*. Da F.E. Callet – J.B. Lesueur, *Architecture italienne septentrionale ou édifices publics et particuliers de Turin et de Milan*, Paris, Bance, 1855, tav. XV.

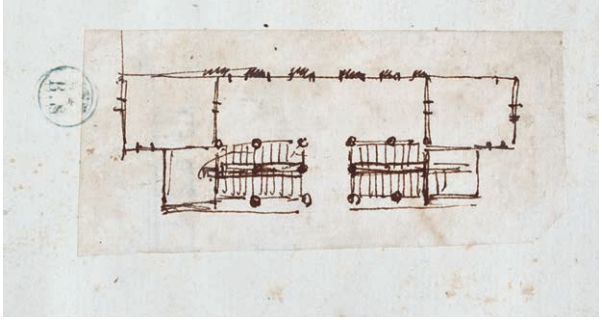
Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



142



143



144

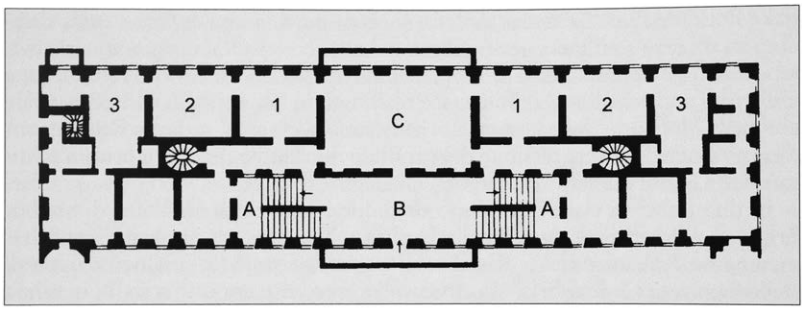
Fig. 142. Filippo Barigioni, *Progetto per un «grande palazzo» (Concorso accademico, prima classe), pianta del piano nobile*, 1692. Roma, Archivio storico dell'Accademia di San Luca, n. 42. Figg. 143-144. Filippo Juvarra, *Studio per uno scalone doppio a rampe parallele, prospetto e pianta,* 1704-1714 circa. BNT, Ris. 59.4, f. 59*r*. 3 e 7.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

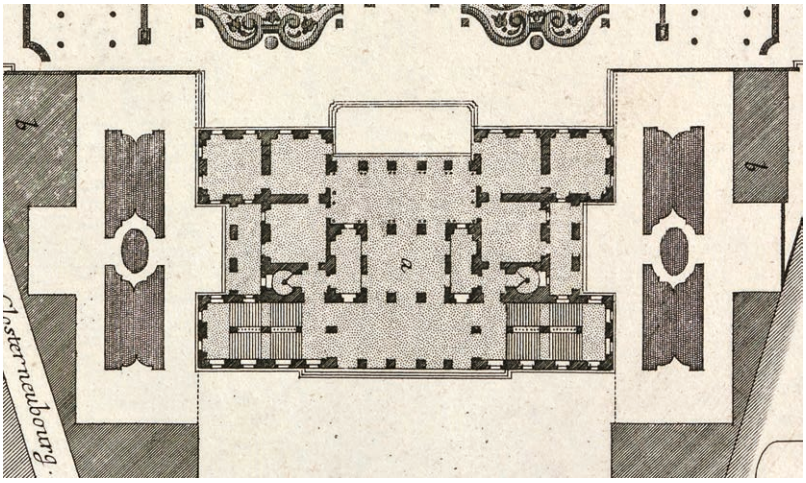


Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

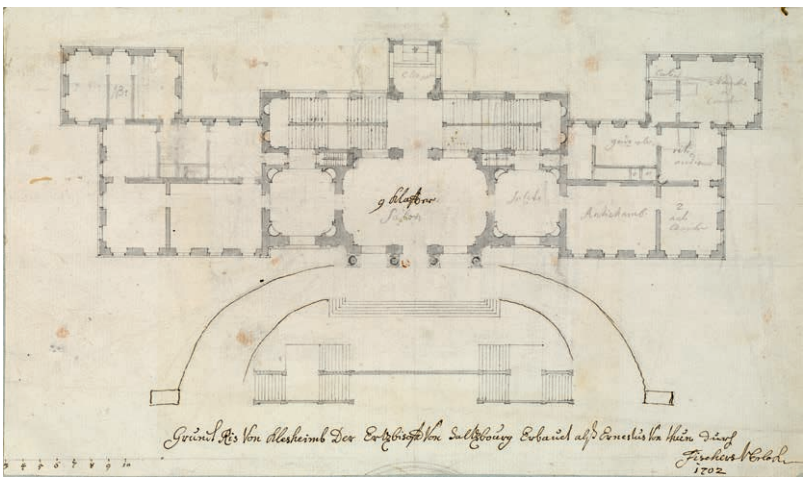
Fig. 145. Domenico Egidio Rossi e Michael Ludwig Rohrer, *Scalone del castello di Rastatt*, 1700-1708.



146



147



148

Fig. 146. *Pianta schematica del piano nobile del castello di Rastatt* (da Karner 2010). Fig. 147. Johann B. Hattinger su disegno di S. Kleiner, *Plan du Batiment et Jardin du Prince de Lichtenstein, situé dans un fauxbourg de Vienne, nommé Lichtenthall*, dettaglio della pianta del pianterreno del palazzo. Da *Les quatre repressentations des Plans et Veües tant agreables que belles, qui se trouvent hors de la Residence de Vienne […] Premier Part*, Augsbourg, J.A. Pfeffel, s.d. [1735-1740 circa], tav. 17. Fig. 148. Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Progetto per il castello di Klessheim nei pressi di Salisburgo, pianta del pianterreno*, 1702. Vienna, Albertina, inv. 26392/19*r*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



Fig. 149. Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Scalone del castello di Klessheim*, 1700-1732 (da Sedlmayr 1996).

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



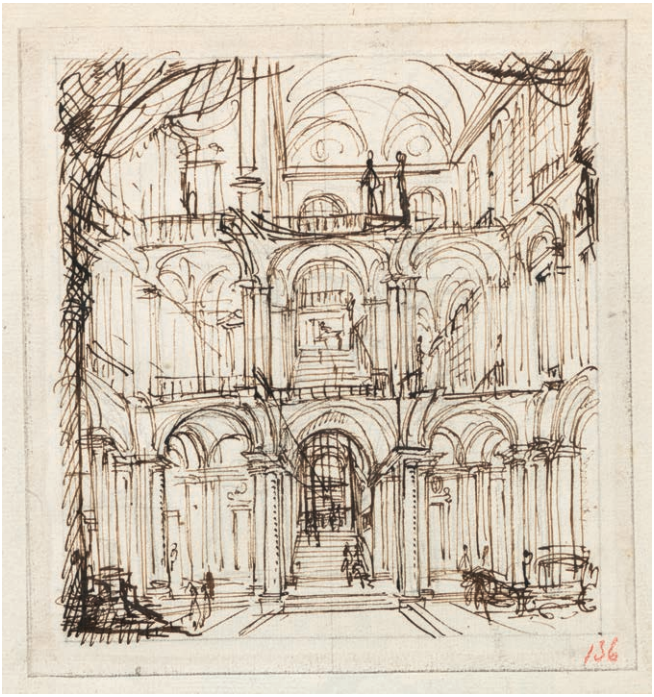
Fig. 150. Filippo Juvarra, *Scalone di Palazzo Madama a Torino*, 1718-1721.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

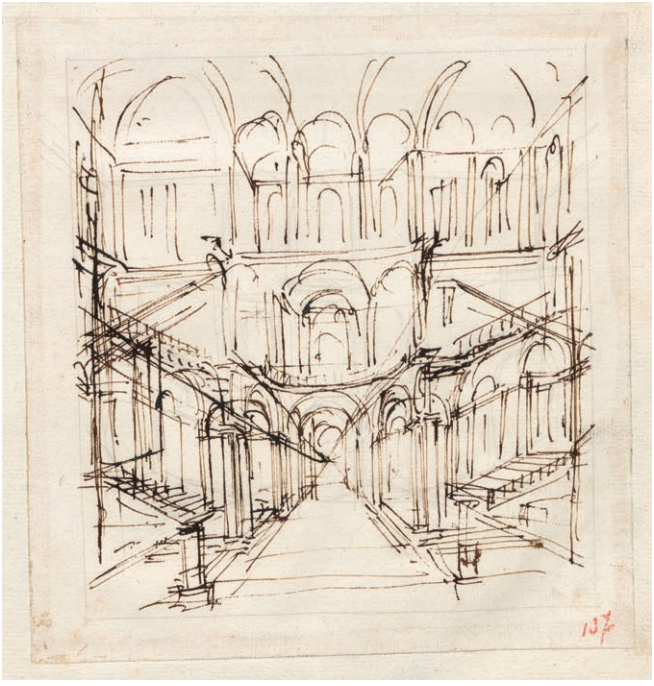


Fig. 151. Francesco Antonio Picchiatti (con interventi successivi di Gaetano Genovese), *Scalone del Palazzo Reale di Napoli*, 1649-1652 (e 1838-1842).

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



152



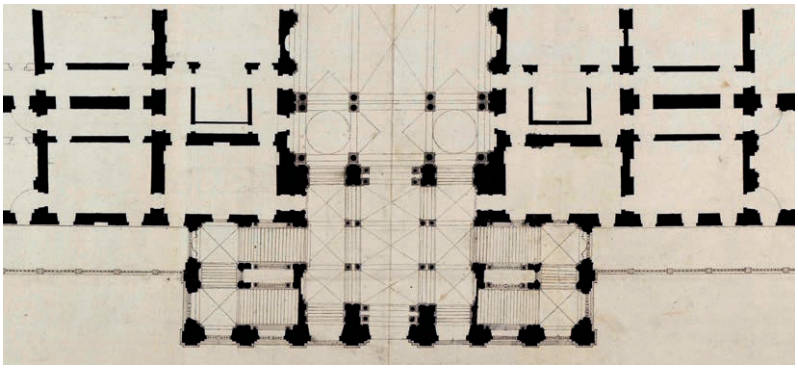
153

Figg. 152-153. Filippo Juvarra, *Pensieri per l'atrio e gli scaloni del Castello di Rivoli*, 1718-1723 circa. MCT II, f. 68*r*, nn. 136-137.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



154



155

Fig. 154. Carlo Maria Ugliengo su progetto di Filippo Juvarra, *Modello ligneo per il rimodernamento del castello di Rivoli, sezione su atrio e scaloni*, particolare, 1717-1718. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, inv. 1488/L. Fig. 155. Studio di Filippo Juvarra, *Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, pianta del pianterreno, dettaglio dell'avancorpo dell'atrio e scaloni*, 1717. AST, Rivoli 3.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

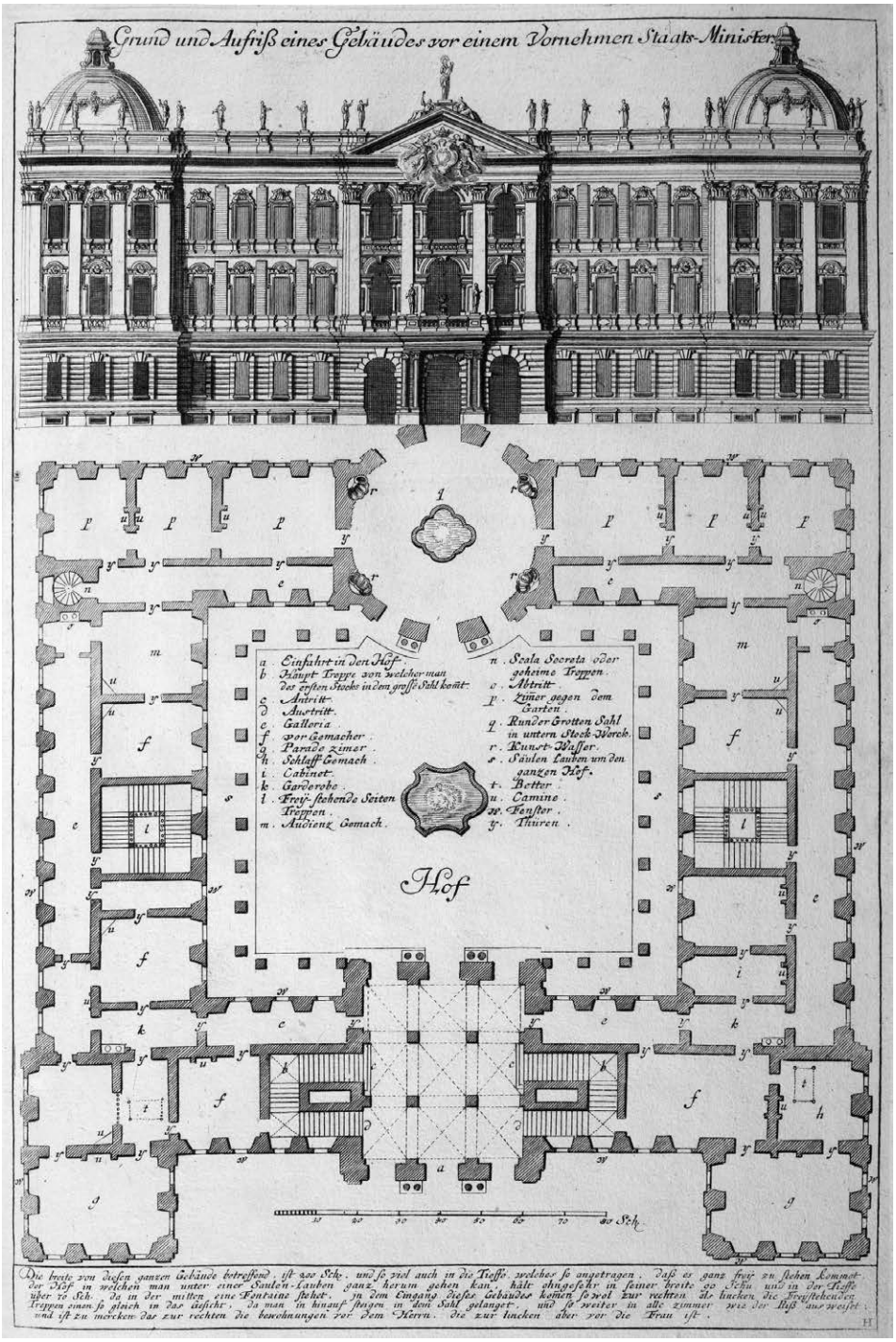
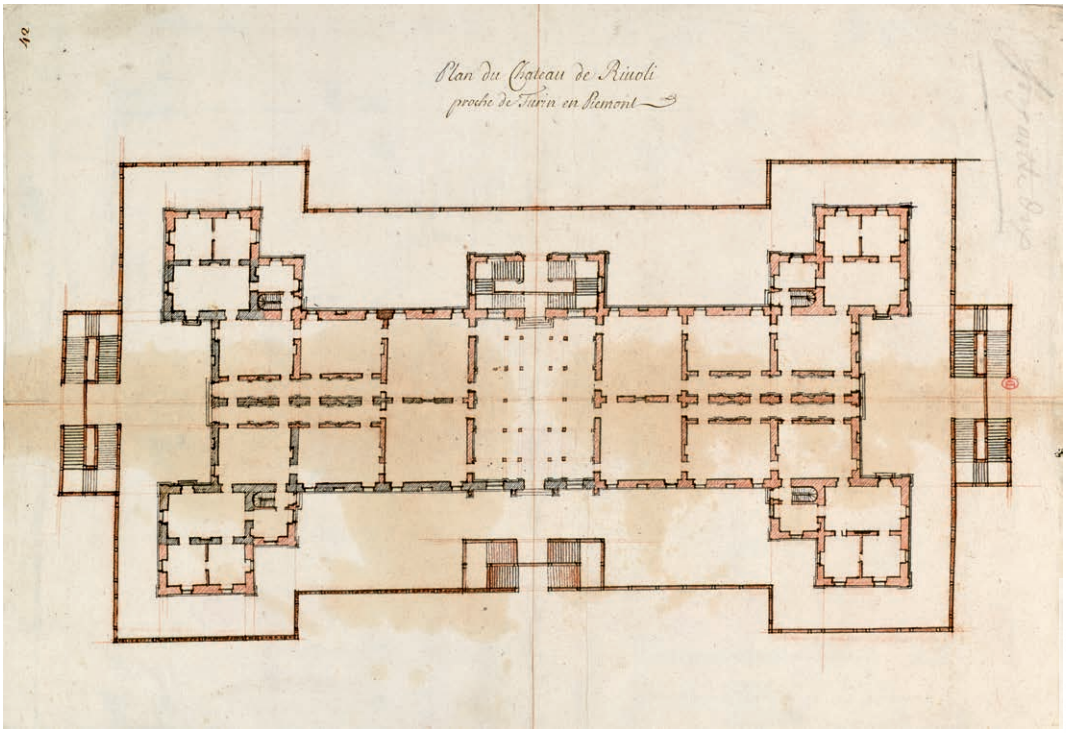
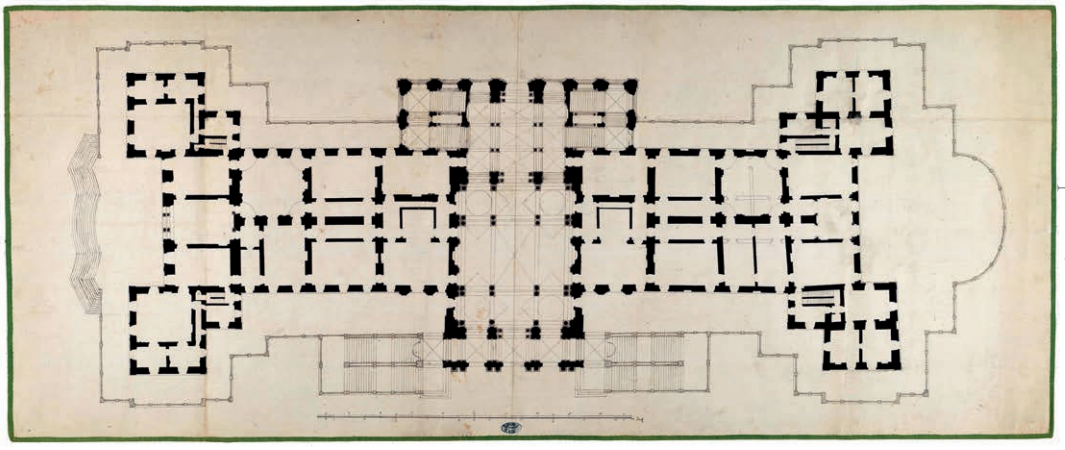


Fig. 156. Paul Decker, *Progetto per il palazzo di un eminente ministro di Stato, prospetto e pianta del pianterreno*; da P. Decker, *Der Civilbau-Kunst dritter Theil*, 3 voll., Nürnberg, J.C. Weigel, s.d. (ma 1715), III, tav. H.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



157



158

Fig. 157. Michelangelo Garove (copia da), *Plan du Chateau de Rivoli proche de Turin en Piemont*, 1730-1745 circa. Parigi, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Ms 692, c. 42*r*. Fig. 158. Studio di Filippo Juvarra, *Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, pianta del «piano di terra», ovvero del primo piano nobile al livello del terrazzo*, 1717 circa. AST, Rivoli 3.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

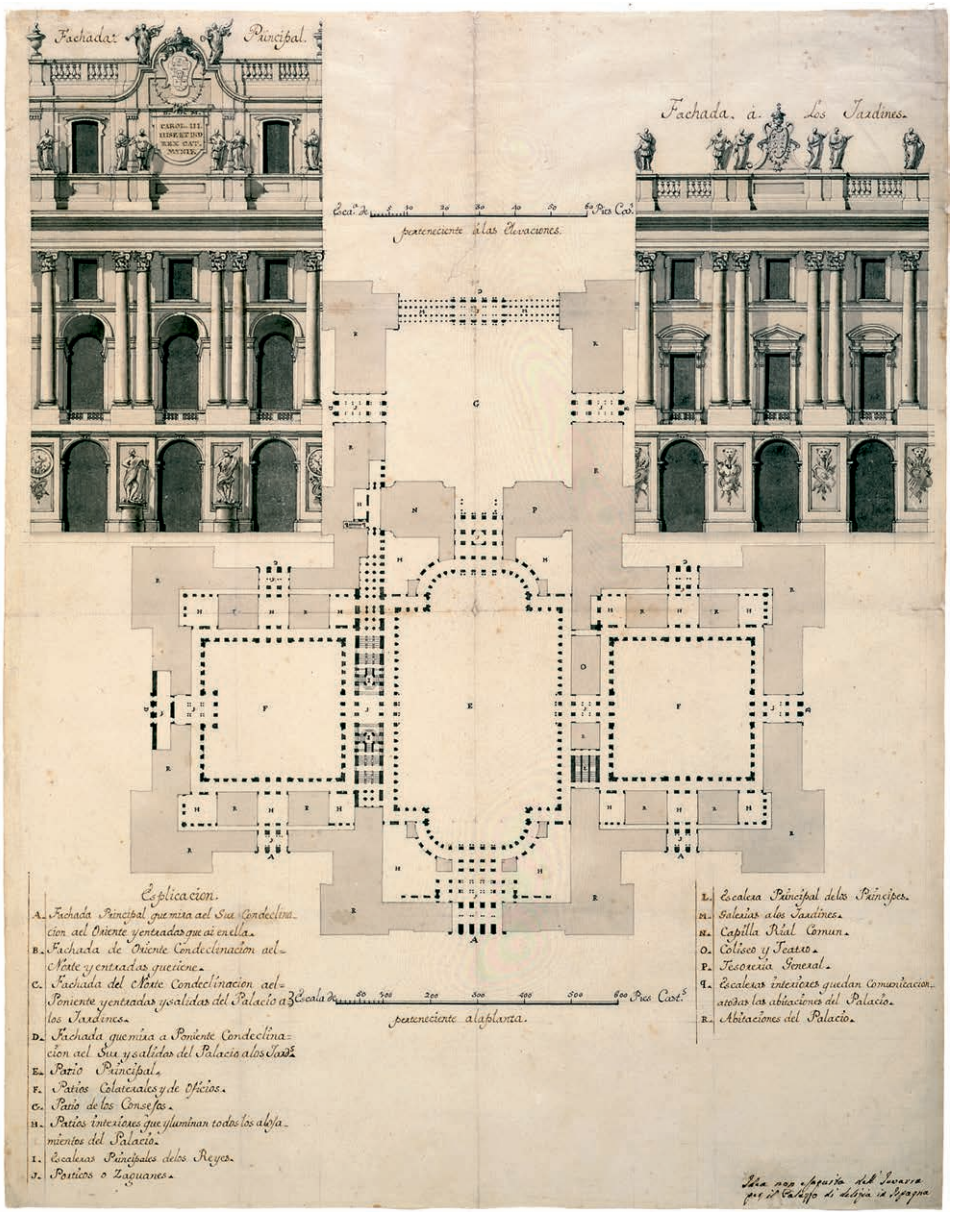
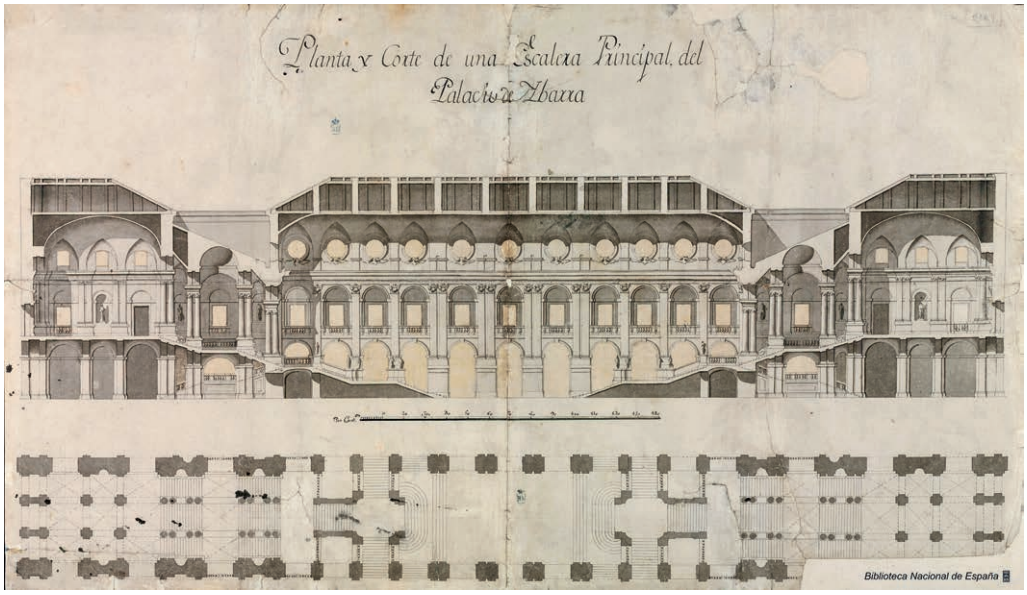


Fig. 159. Francesco Sabatini, *Pianta del pianterreno e prospetti della facciata principale e della facciata verso i giardini del progetto di Juvarra per il nuovo Palazzo Reale di Madrid*, 1760 circa. Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, Disegni e Fotografie, MR/16903.

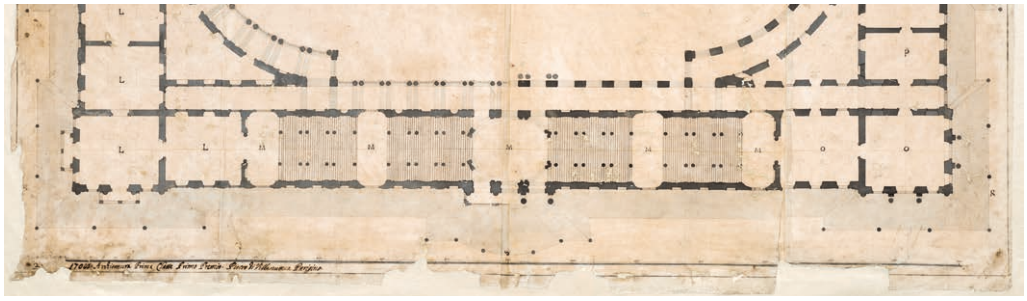
Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



160



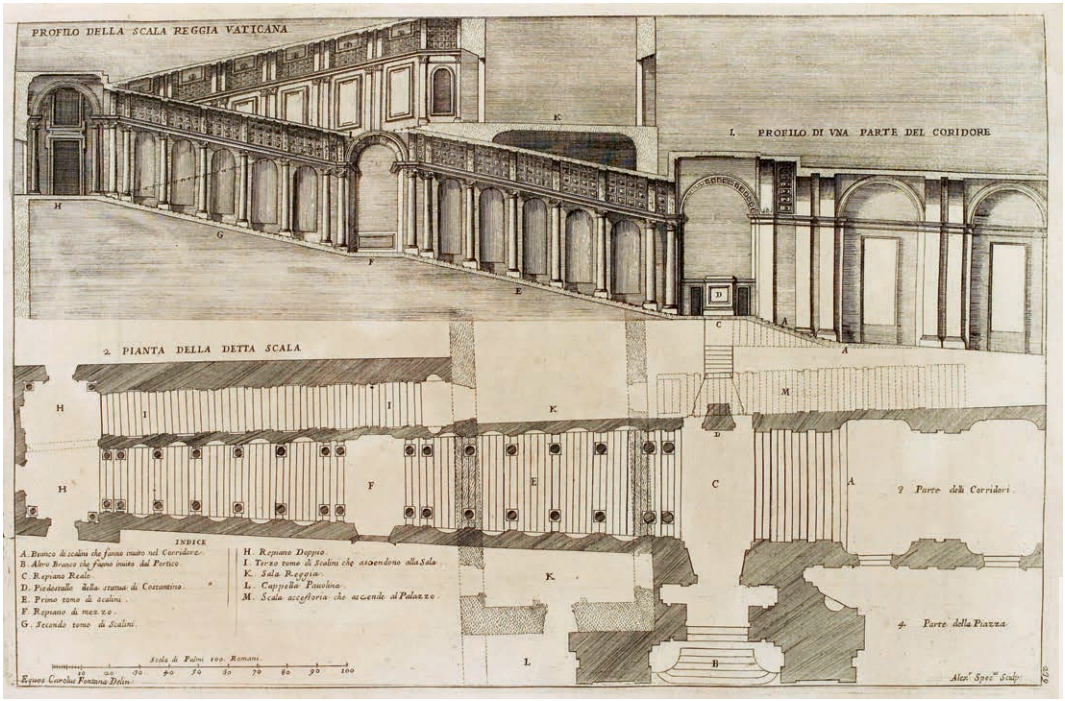
161



162

Fig. 160. Ignacio Haan, *Pianta e sezione dello scalone progettato da Juvarra per il nuovo Palazzo Reale di Madrid*, 1775-1778. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib.15/86/5. Figg. 161-162. Pierre de Villeneuve, *Progetto per un edificio ad uso dell'Accademia (Concorso Clementino, prima classe), sezione della manica di facciata principale e particolare della pianta*, 1708. Roma, Archivio storico dell'Accademia di San Luca, nn. 189 e 193.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



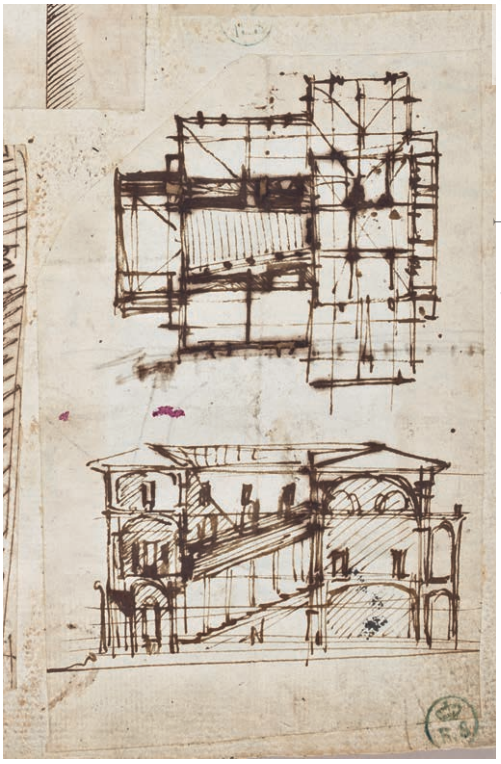
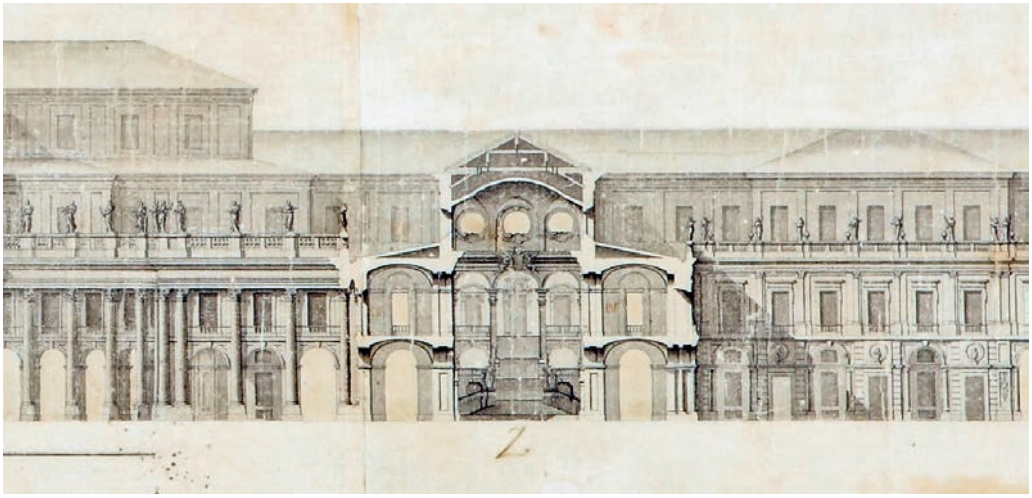


Fig. 163. Alessandro Specchi su disegno di C. Fontana, *Scala regia vaticana, pianta e sezione*; da C. Fontana, *Il Tempio vaticano e sua origine […]*, Roma, G.F. Buagni, 1694, p. 239. Fig. 164. Filippo Juvarra, *Studio per una scala rettilinea colonnata all'interno di un edificio, pianta e sezione*, 1704-1714 circa. BNT, Ris. 59.4, f. 8r.5.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze



165



166

Fig. 165. Studio di Filippo Juvarra, *Sezione trasversale attraverso le corti interne verso mezzogiorno del progetto per il nuovo Palazzo Reale di Madrid*, particolare, 1736-1739. Madrid, Archivo General de Palacio, Planos, n. 6.503. Fig. 166. Filippo Juvarra, *Scenografia con scalone (decima mutazione di scena del Costantino Pio ?),* 1710 circa. BNT, Ris. 59.4, f. 13*r*.2.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

ABSTRACTS

Giuseppe Dardanello, *Books of drawings and «pensieri». Reconsidering the* Corpus Juvarrianum

Drawing was the main vehicle of the cultural transfer from Rome to Turin that allowed Juvarra to turn the Savoy capital into a modern city. From the standpoint adopted for this book, the introductory essay intends to provide a comprehensive view of Juvarra's graphic legacy in the perspective to updating the *Corpus Juvarrianum*. Most of Juvarra's drawings were organized into collections by the architect himself according to criteria that deserve deep reflection. The variety of the subjects under consideration offers a glimpse into the cultural experiences of Ottoboni's circle and into the imagination lab of the Roman Arcadia. Juvarra's handwritten captions, that served to keep track of the places and things he experienced in person, seem to point towards the desire to create an atlas of his own visual experience. The collection of the «pensieri progettuali» serves as a testing ground to explore the familiarity with intuitive associations in the field of individual creativity. What transpires from Juvarra's collections is a treasure trove of inventions fueled «by the fire of his imagination» and a moral quest for renewal in style and language, to be made available to the contemporaries.

Nicola Badolato, *Filippo Juvarra and the renewal of theater and opera in Rome in the early eighteenth century*

The powerful drive towards stylistic and ideological renewal that characterized the artistic scene in the early eighteenth century in Italy and throughout Europe is clearly evident in theater productions and more specifically in musical drama, that underwent a vast range of all-round transformations.

The contribution that Filippo Juvarra (1678-1736) gave in Rome was crucial for the regeneration of theater and the opera. From 1709 to 1714 he worked as an architect and stage designer at Teatro Ottoboni alla Cancelleria, the Maria Casimira di Polonia theater of Palazzo Zuccari and Teatro Capranica. He staged eleven musical dramas, that are widely documented (librettos, musical scores and manuscripts) and accompanied by drawings and «pensieri» sketched by Juvarra for scene changes. The correlation between the visual testimony left behind by Juvarra (drawings, «pensieri» and etchings) and the texts of the musical dramas

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

by Pietro Ottoboni, Pietro Antonio Bernardoni, Carlo Sigismondo Capece, and Antonio Salvi for whom they were conceived, allow for a contextualized interpretation of these works. Understanding and appreciating Juvarra's somewhat limited artistic production in Rome in the first quarter of the eighteenth century helps to shed light on an entire era of European culture, seen through the lens of one of the most popular of artistic genres – the opera.

Sara Martinetti, *Filippo Juvarra and furniture design, from Rome to Turin*

This essay examines Filippo Juvarra's graphic production for furniture design, with a focus on his first period in Rome (1704-1714). Through his drawings, Juvarra studied and interpreted the objects and decorative motifs he saw in palaces and churches, while his activity as of stage designer allowed him to face with grandiose interiors, where every decorative detail was carefully crafted to reflect the purpose of that space. It is through these experiences that Juvarra defined the basis of his ornamental style and created an ornamental vocabulary that will subsequently be applied to his projects for the Court of Savoy in Turin. His personal reflection on grotesque decorations reminiscent of ancient times or a wall table with gilded sculpted supports would later dictate his choices for the interiors of Rivoli, while the ornamental motifs that appeared in the set designs of his earlier days would be variously assembled in the silverware designs of his maturity, according to a taste evolving in the rococo.

Roberto Caterino, *«Non sono le scale piccolo ornamento d'un gran Palazzo». Staircases and ceremonial protocol in Filippo Juvarra's architectural projects*

According to the rules of the Court society, the official representation of power, that translated into a ceremonial protocol, significantly influenced the long-term affirmation of practices that would later become standard for the building of main staircases. The main staircase of a stately palace – and particularly of a royal palace – was the first leg of the ceremonial path and therefore its appearance acquired a powerful symbolic value. Furthermore, architects of the modern era approached the staircase as a compositional and constructive challenge and an ideal ground for reflection and experimentation. A close look at Filippo Juvarra's projects for the main staircases of the royal palace of Messina, Palazzo Madama, Rivoli and ultimately Madrid, in comparison with the elegant models that were found in Rome since the early eighteenth century and other parallel experiences (like the Imperial Courts), spurs a reflection on how Juvarra was able to fulfill the needs of ceremonial protocol while remaining true to his art. In other words, how he interpreted the theme of the main staircase and its representative function as an expression of creativity, that allowed him to pursue his own ideal of open architecture.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Guido Laurenti, *From literature to historiography and politics*: Storia delle Alpi Marittime *by Pietro Gioffredo*

This essay centers on the *Storia delle Alpi Marittime* by Pietro Gioffredo and focuses on crucial aspects that translate into rhetoric and literature some of the instances that characterized the cultural, political and social landscape of the time of Victor Amadeus II. Specifically, the research focuses on Victor Amadeus II's absolute rule, conceived as an "instrumentum regni", where geographical knowledge and historical reconstruction become instruments of political legitimation; on the protection of the "freedom" of the County of Nice, where a contradiction emerges between localistic patriotic instances (typical of the late eighteenth century) and the reformist attitude of the central ruling power; and on the call to fight against «the infidel», between *salus animarum* and *coalulum populorum*, expressed through a carefully designed rhetoric replete with hagiographic notations and *exempla*. Lastly, the pervasive reflection by Gioffredo – that remain deliberately concealed for reasons of political opportunism – aims to investigate the complex connections between the "small homelands" of the Savoy State on the one hand, and the Court of Turin, on the other. The essay also highlights the emergence in the History by Gioffredo of a marked concern of a political-moral nature for emergencies related to "public disasters" on the one hand, and on the other, as if to provide a complementary relief, a constant tension towards the category of "public utility", that would soon pervade the areas of rhetoric and literature as well.

Elisabetta Lurgo, *The reform of the Charitable system under Vittorio Amedeo II and a «inchiesta sui luoghi pii» in the Sabaudian Piedmont*

This essay presents an overview of the results of a research on the territorial diffusion and the administrative structure of the so-called *Opere pie* in Savoy Piedmont between the seventeenth and the eighteenth centuries. The main source of information is the survey of Opere Pie and Luoghi Pii that was carried out between 1776 and 1769, compared to the first survey of Opere Pie in the Italian State, carried out between 1861 and 1893. These materials lay the groundwork for an analysis of the history of the welfare system of the State of Savoy in Baroque times, exceeding the boundaries of the Turin area, to assess the scope and the meaning of the reform undertaken by Vittorio Amedeo II.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2018



GLI AUTORI

Giuseppe Dardanello, storico dell'arte e dell'architettura, è professore associato di Storia dell'arte moderna presso l'Università degli Studi di Torino.

Nicola Badolato, dottore di ricerca in Musicologia e Beni musicali, pianista e clavicembalista, ha svolto un post-doc nella Yale University. È ricercatore nel Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Sara Martinetti, storica dell'arte indipendente, ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia del Patrimonio Archeologico e Artistico presso l'Università degli Studi di Torino.

Roberto Caterino, di formazione storico dell'arte, ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica presso il Politecnico di Torino.

Guido Laurenti ha conseguito il dottorato di ricerca in Culture classiche e moderne presso l'Università degli Studi di Torino.

Elisabetta Lurgo, dottore in Scienze Storiche dell'Università del Piemonte Orientale, è ricercatrice post-doc presso l'Université de Savoie Mont-Blanc.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2018



Elenco delle tavole fuori testo

Fig. 1. Filippo Juvarra, *Ritagli di elementi scenografici, lampada per «S. Pietro», veduta del Campidoglio*, 1709-1714 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 45r. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 2. *Libri di disegni di Filippo Juvarra dalla biblioteca di Giovan Pietro Baroni di Tavigliano*. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.19, Riserva 59.20, Riserva 59.21. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 3. Filippo Juvarra, *Veduta di Piazza di Spagna a Roma e Fantasia architettonica*, «Libro di più pensieri d'Architettura», 1705-1706 circa. Ex Raccolta Tournon (ora Torino, Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco), ff. 11, 12.

Fig. 4. Filippo Juvarra, *Pensieri per piante e vedute ideate del Campidoglio, per Villa Benassai e per il giardino di Villa Orsucci nel lucchese, Studi per finalini editoriali*, 1709-1714 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, ff. 64v-65r. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 5. Filippo Juvarra, *Fogli di presentazione per due vasi di parata destinati all'ambasciatore della Corte imperiale a Roma*, 1715. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.21, nn. 17, 18. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 6. Filippo Juvarra, *«Prospettive fatti a 15: Agosto 1704. In Roma»*. New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 1969, inv. 69.655, f. 13. © 2018. Image copyright The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 7. Filippo Juvarra, *Veduta di Santa Maria degli Angeli alle Terme di Diocleziano*, 1705-1706 circa. Ex Raccolta Tournon (ora Torino, Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco), f. 6.

Fig. 8. Filippo Juvarra, *Veduta di Messina*. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume I, f. 7, n. 14. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Fig. 9. Filippo Juvarra, *Pensieri per scenografie*, 1709-1714 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 106r. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 10. Filippo Juvarra, *Pensieri per scenografie e una lampada «Per S. Pietro»*, 1709-1714 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 22r. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 11. Filippo Juvarra, *«Prospetto delli palchetti» e «Imbocco del teatro» Ottoboni nel palazzo della Cancelleria a Roma*, 1709. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.1, n. 3 [f. 4]. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fig. 12. Angelo De Rossi, «*Disegnio o Caricatura del s:r Brancca in Roma fatta dal fù Angelo de Rossi scultore*». Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 42r.1. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 13. Charles-François Poerson, *Studi di figura*. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 35r.4. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 14. Filippo Juvarra, *Fogli di studi e pensieri dal taccuino romano incollati sulle carte della Riserva 59.4*, 1707-1709 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, ff. 4v-5r. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 15. Filippo Juvarra, *Studi da Francesco Borromini: il campanile e la cupola di Sant'Andrea delle Fratte a Roma*, 1706-1708 circa. Château de Vincennes, Service Historique de la Défense, Bibliotèque du Ministère de la Guerre, ms. Gb.25, f. 19r.

Fig. 16. Filippo Juvarra, *Studio in prospettiva per un salone magnifico*. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.1, n. 13 [f. 15]. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 17. Filippo Juvarra, *Studio per un apparato scenico con uno scalone magnifico*, 1710 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.1, n. 14 [f. 16]. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 18. Filippo Juvarra, *Disegno preparatorio per una veduta della Basilica di San Pietro dalla vigna di Santo Spirito*. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.21, n. 9. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 19. Filippo Juvarra, *Primo pensiero per la facciata e la cupola di San Filippo Neri a Torino*, 1715. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.1, n. 18 [f. 24]. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 20. Filippo Juvarra, *Veduta ideata con Santa Maria al Monte dei Cappuccini e Superga*, 1719 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.1, n. 16. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 21. Filippo Juvarra, *«Portico che serve di ingresso a un gran Tempio, di ordine Composito»*. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.6, n. 35. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 22. Filippo Juvarra, *Studio di presentazione dell'ordine composito con il tracciato per l'esercizio degli allievi*. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.21, n. 15. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 23. Allievo di Filippo Juvarra, *Pianta per l'atrio di un tempio grandioso*. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.19, n. 31. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 24. Filippo Juvarra, *«Proportioni dell'Ordine Toscano», base, capitello e piedistallo del «Ordine Ionico 2.° Vigniola»,* 1707-1709. Torino, Biblioteca Reale, Fondo Saluzzo, n. 39, ff. 112v-113r. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Reale di Torino. Divieto di riproduzione.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fig. 25. Filippo Juvarra, *Progetto per la nuova sacrestia di San Pietro, IV soluzione, sezione trasversale*, 1714-1715. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.5, n. 7 [f. 10]. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 26. Collaboratore di Filippo Juvarra (Giovanni Battista Sacchetti?), *Progetto per l'altare dei Santi Stefano e Agnese nella Confraternita della SS. Trinità a Torino*, 1734 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.2, n. 2. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 27. Filippo Juvarra, *«Veduta in prospettiva di tutto l'edifizio del nuovo Conclave da farsi in San Giovanni»,* 1725. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 13750, n. 4. Per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato.

Fig. 28. Filippo Juvarra, *«Instruzione Per La Ferramenta della seraglia della Porta principale della chiesa Reale di Soperga da farsi nel'anno 1731».* Archivio di Stato di Torino, Minutari contratti fabbriche, vol. 1, 1731, f. 26. Archivio di Stato di Torino, autorizzazione Prot. n. 2130/28.28.00-52.

Fig. 29. Filippo Juvarra, *Pensieri per la chiesa reale di Superga e per il Palazzo del Senato a Torino*, 1715-1720 circa. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume II, f. 82, nn. 165, 166. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Fig. 30. Filippo Juvarra, *Pensieri per l'ordine del Palazzo del Senato e per la facciata della Citroniera alla Venaria Reale,* 1720-1722 circa. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume II, f. 47, nn. 95, 96. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Fig. 31. Filippo Juvarra, *«Pensieri per il Salone di Stupinigij»*, 1729. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume I, f. 25, n. 36. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Fig. 32. Filippo Juvarra, *Pensieri per l'articolazione delle cappelle della chiesa del Carmine a Torino*, 1732 circa. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume II, f. 80, n. 161. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Fig. 33. Filippo Juvarra, *Pensiero per il secondo progetto a pianta longitudinale del Duomo Nuovo di Torino*, 1728-1729. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume I, f. 37, n. 51. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Fig. 34. Filippo Juvarra, *Frontespizio della raccolta di disegni dedicata a Lord Burlington*, 1730. Chatsworth, Devonshire Collection, Edward William Spencer Cavendish (1895-1950), Album 30. © Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees.

Fig. 35. Filippo Juvarra, *«Disegni di prospettiva ideale», Frontespizio della raccolta di disegni dedicata ad Augusto III re di Polonia*, 1732. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Ca 66.

Fig. 36. Filippo Juvarra, *Fantasia architettonica*, dalla raccolta di «prospettive ideali» dedicata ad Augusto III re di Polonia, 1732. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Ca 66, n. 38.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fig. 37. Filippo Juvarra, *Fantasia architettonica dell'interno di un tempio magnifico*, 1728. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume I, f. 29, n. 40. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
Fig. 38. Filippo Juvarra, *Fantasia architettonica con una mostra di modelli di architettura in un atrio magnifico*, 1728. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume I, f. 21, n. 31. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo (anche in copertina).
Fig. 39. Filippo Juvarra, *Frontespizio delle «Memorie sepolcrale»*, 1735. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume III, f. 1, n. 1. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
Fig. 40. Filippo Juvarra, *Memoria funebre del Marchese de Valparaiso*, 1735. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume III, f. 80, n. 80. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
Fig. 41. Filippo Juvarra, *«Economia», da «Geroglifici sopra l'Iconologia del Cavalier Ripa»*, 1734. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume IV, f. 87, n. 124. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
Fig. 42. Filippo Juvarra, *Frontespizio del «Libro di disegni … per ornati di candelabri e vasi»*, 1735. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume IV, f. 1, n. 1. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
Fig. 43. Filippo Juvarra, *Candelabra, dal «Libro di disegni … per ornati di candelabri e vasi»*, 1735. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume IV, f. 4, n. 4. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
Fig. 44. Filippo Juvarra, *«Tempo. Eternità», da «Geroglifici sopra l'Iconologia del Cavalier Ripa»*, 1734. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume IV, f. 85, n. 119. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
Fig. 45. Filippo Juvarra, *Gabinetto,* seconda mutazione di scena del *Costantino Pio*, 1710. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 18r.2. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 46. Filippo Juvarra, *«Piazza di trionfo»,* terza mutazione di scena del *Costantino Pio,* 1710. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 16r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 47. Filippo Juvarra, *Gabinetto*, seconda mutazione di scena del *Costantino Pio,* 1710. Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Lo. 4291.
Fig. 48. Filippo Juvarra, *Piazza di trionfo*, terza mutazione di scena del *Costantino Pio,* 1710. Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Lo. 4291.
Fig. 49. Filippo Juvarra, *Cortile*, quinta mutazione di scena del *Costantino Pio,* 1710. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 109r.2. Ministero dei Beni e delle

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 50. Filippo Juvarra, *Cortile*, quinta mutazione di scena del *Costantino Pio,* 1710. Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Lo. 4291.
Fig. 51. Filippo Juvarra, *Salone magnifico con «macchina» della Sapienza*, decima mutazione di *Teodosio il Giovane*, 1711. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 14r.3. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 52. Filippo Juvarra, *Scenari per Teodosio il Giovane*, 1711. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 121v. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 53. Filippo Juvarra, *Porto di mare con «macchina» celeste*, prima mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 14r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 54. Filippo Juvarra, *«Veduta di città con armata navale e sua "macchina"»*, prima mutazione di scena per *Teodosio il Giovane,* 1711. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 39r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 55. Filippo Juvarra, *Facciata remota del palazzo imperiale*, quarta mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 68r.1. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 56. Filippo Juvarra, *Camera reale da dormire*, seconda mutazione di scena per *Teodosio il Giovane,* 1711. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 47r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 57. Filippo Juvarra, *Libraria reggia*, sesta mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 43r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 58. Filippo Juvarra, *Atrio con statua equestre*, settima mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 84r.1. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 59. Filippo Juvarra, *Tempio preparato per il sacrificio*, terza mutazione di scena per *Il Ciro*, 1712. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 17r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 60. Filippo Juvarra, *Bosco con trono e tempio*, terza mutazione di scena per *Il Ciro*, 1712. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 118r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 61. Filippo Juvarra, *Casa rustica*, quinta mutazione di scena per *Il Ciro,* 1712. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 101r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 62. Filippo Juvarra, *Bosco d'alberi altissimi*, quarta mutazione di scena per *Il Ciro*, 1712. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 116r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 63. Filippo Juvarra, *Archi sotterranei e carcere*, nona mutazione di scena per *Il Ciro*, 1712. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 87r.1. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 64. Filippo Juvarra, *Macchina del globo celeste*, undicesima mutazione di scena per *Il Ciro*, 1712. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 64r. © Victoria and Albert Museum, London.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fig. 65. Filippo Juvarra, *Ingresso nobile della scala del palazzo imperiale*, probabile seconda mutazione di scena per *L'Eraclio*, 1712. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 22r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 66. Filippo Juvarra, *Bosco rotto con capanna stabile*, seconda mutazione di scena per *L'Orlando ovvero La gelosa pazzia*, 1710. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 108r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 67. Filippo Juvarra, *Capanne pastorali*, terza mutazione di scena per *L'Orlando ovvero La gelosa pazzia*, 1710. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 113r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 68. Filippo Juvarra, *Campagna con ponte e torre*, terza mutazione di scena per *L'Orlando ovvero La gelosa pazzia,* 1710. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 86r.3. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 69. Filippo Juvarra, *Viale coperto d'alberi*, quarta mutazione di scena per *Tetide in Sciro* o seconda mutazione di scena per *Ifigenia in Tauri*, 1711. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 107r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 70. Filippo Juvarra, *Campagna con marina*, prima mutazione di scena per *Tetide in Sciro*, 1711. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 109r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 71. Filippo Juvarra, *Porto con nave*, prima mutazione di scena per *Ifigenia in Aulide,* 1712. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 69r.3. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 72. Filippo Juvarra, *Accampamento*, seconda mutazione di scena per *Ifigenia in Aulide*, 1712. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 69r.1. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 73. Filippo Juvarra, *Viale alberato con ara sacrificale nel mezzo*, terza mutazione scenica per *Ifigenia in Tauri*, 1712. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 84r.4. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 74. Filippo Juvarra, *Accampamento*, seconda mutazione di scena per *Ifigenia in Aulide,* 1712. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 71r.3. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 75. Filippo Juvarra, *Deliziosa*, quinta mutazione di scena per *Tito e Berenice*, 1713. Già Torino, Collezione Cibrario, n. 4.
Fig. 76. Filippo Juvarra, *Campagna con tempio*, prima mutazione scenica per *Ifigenia in Tauri,* 1712. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 85r.1. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 77. Filippo Juvarra, *Macchina*, nona mutazione di scena per *Tito e Berenice*, 1713. Già Torino, Collezione Cibrario, n. 6.
Fig. 78. Filippo Juvarra, *Veduta romana*, idea per la prima mutazione di scena per *Tito e Berenice*, 1713. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 125r.2. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 79. Filippo Juvarra, *Colonnato intorno ad un tempio*, quarta mutazione di scena per *Tito e Berenice,* 1713. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 36r.1.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 80. Filippo Juvarra, *Campo Marzio con arco trionfale*, mutazione per *Lucio Papirio*, 1713. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 44r.1. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 81. Filippo Juvarra, *Atrio in casa di Lucio Papirio*, nona mutazione di scena per *Lucio Papirio*, 1713. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 56r.2. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 82. Filippo Juvarra, *Deliziosa*, quinta mutazione di scena per *Tito e Berenice,* 1713. Già Torino, Collezione Cibrario, n. 3.
Fig. 83. Filippo Juvarra, *Carcere*, mutazione per *Lucio Papirio*, 1713. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 32r.1. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 84. Filippo Juvarra, *Memoria sepolcrale di Carlo Francesco Pollarolo*, 1735. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume III, f. 30, n. 30. Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte antica. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
Fig. 85. Filippo Juvarra, *Memoria sepolcrale di Francesco Gasparini*, 1735. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume III, f. 9, n. 9. Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte antica. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
Fig. 86. Studio di Carlo Fontana, *Progetto per alcova in Palazzo Albani a Urbino*, 1703 circa. Windsor Castle, Royal Collection, RL10708. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.
Fig. 87. Ambito di Giovanni Paolo Schor, *Interno scenografico*, 1680 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 512, recto. © RMN – Grand Palais, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques.
Fig. 88. Filippo Juvarra, *Studio di parete con sovrapporte, «Primo disegno fatto in casa Fontana»*, 1704-1705 circa. Château de Vincennes, Service Historique de la Défense, Bibliotèque du Ministère de la Guerre, ms. Gb.25, f. 31r.
Fig. 89. Filippo Juvarra, *Studi di cornici di porte e finestre: «Palazzo in Roma» e «Pietro Cortona alla Chiesa Nova»,* 1706-1709 circa, particolari. New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 1969, inv. 69.655, f. 177. © 2018. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze.
Fig. 90. Filippo Juvarra, *Studi di elementi decorativi: «Mensola di legnio intagliata» e «Mascherone»*, 1706-1709 circa. New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 1969, inv. 69.655, f. 87. © 2018. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze.
Fig. 91. Ciro Ferri (o Giovanni Paolo Schor?), *Treno di carrozza con girasoli*, 1670-1680 circa. Stoccolma, Nationalmuseum, NMH, THC 962. Credit: photo Cecilia Heisser/Nationalmuseum (CC BY SA).
Fig. 92. Filippo Juvarra, *Treno per una berlina con girasoli*, 1706 (?), particolare. New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 1969, inv. 69.655, f. 229. © 2018. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fig. 93. Carlo Fontana, *Progetto per il catafalco di Pietro II in Sant'Antonio dei Portoghesi*, 1707. Windsor Castle, Royal Collection, RL9382. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.
Fig. 94. Studio di Carlo Fontana, *Studio delle lampade per il catafalco di Pietro II in Sant'Antonio dei Portoghesi*, 1707. Windsor Castle, Royal Collection, RL9394. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.
Fig. 95. Filippo Juvarra, *Lampada da parete «Per S. Antonio de Portoghesi»*, 1707. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 1r.5. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 96. Filippo Juvarra, *Candeliere con corona e rami di palma*, 1707. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 1v.1. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 97. Filippo Juvarra, *Reliquiario a ostensorio*, 1707 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 50r.3. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 98. Filippo Passarini, *Modelli per reliquiari a ostensorio e a cassetta*, dalle *Nuove inventioni d'ornamenti*, Roma 1698, tav. 11. Londra, British Museum, inv. 1937,0915.196.
Fig. 99. Filippo Juvarra, *Pensiero «Per la mia Alcova»*, 1709-1710 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 62r.3. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 100. Filippo Juvarra, *Progetto di alcova «Per Cavalier Sciappe» (Gaspard Chappe, favorito del cardinal Ottoboni)*, 1709-1710 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 63r.4. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 101. Filippo Juvarra, *Scenografia per sala con alcova, schizzo preparatorio per i «Pensieri scenichi»*, 1706. Ex Raccolta Tournon (ora Torino, Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco), f. 84.
Fig. 102. Filippo Juvarra, *«Stanza con letto in tempo di notte», dalla raccolta «Pensieri scenichi»*, 1706. Stoccolma, Royal Academy of Fine Arts, P 23, f. 5.
Fig. 103. Filippo Juvarra, *Camera da dormire*, seconda mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 19r.4. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 104. Filippo Juvarra, *Camera da dormire*, seconda mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 26r.3. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 105. Filippo Juvarra, *«Stanza Reggia da dormire»*, seconda mutazione di scena per *Teodosio il Giovane,* 1711, particolare. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 55r. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 106. Filippo Juvarra, *Camera da dormire*, seconda mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 124. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 107. Filippo Juvarra, *Gabinetto*, nona mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 8426, f. 126. © Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 108. Filippo Juvarra, *Gabinetto*, nona mutazione di scena per *Teodosio il Giovane*, 1711. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 118r.3. Ministero dei Beni

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 109. Filippo Juvarra, *Appartamenti di Flavia*, settima mutazione di scena per *Giunio Bruto*, 1711. Vienna, Musiksammlung Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs 16692, f. 89.

Figg. 110-111. Filippo Juvarra, *«Orologio di tavolino Per il Signor Coriolano Orsucci»*, 1706-1709 circa, particolari. Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund 1969, inv. 69.655, f. 187. © 2018. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze.

Fig. 112. Filippo Juvarra, *Camera di Livia*, ottava mutazione di scena per *Giunio Bruto*, 1711. Vienna, Musiksammlung Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs 16692, f. 109.

Fig. 113. Disegnatore anonimo, *Rilievo frontale dei tavoli della Galleria Colonna*, 1710-1720 circa, particolare. Stoccolma, Nationalmuseum, CC 2595v. Credit: photo Cecilia Heisser/Nationalmuseum (CC BY SA).

Fig. 114. Scultore romano, *Tavolo da muro con schiavi turchi, sirena con l'emblema della famiglia Colonna e motivi floreali*, 1700-1710 circa. Roma, Galleria Colonna, Sala della Colonna Bellica.

Fig. 115. Scultore romano, *Tavolo parietale con telamoni, mascheroni e ghirlande*, 1715-1730 circa (stipo con vedute di Roma, 1669-1676 circa). Già Londra, Sotheby's.

Fig. 116. Giovanni Giardini, *Monumento commemorativo (per Niccolò Maria Pallavicini?)*, da *Disegni diversi*, Roma 1714, tav. 53.

Fig. 117. Filippo Juvarra, *Monumento commemorativo*, 1714 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 75r.2. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 118. Giovanni Giardini, *Tavolo parietale con delfini, conchiglie, leone e panoplia*, da *Disegni diversi*, Roma 1714, tav. 54.

Fig. 119. Filippo Juvarra, *Tavoli «Per Sua Maestà di Sicilia»,* 1714 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 83r.2. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 120. Filippo Juvarra, *Tavoli «Per Sua Maestà di Sicilia»,* 1714 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 83r.3. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 121. Filippo Juvarra, *Tavoli «Per Sua Maestà di Sicilia»,* 1714 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 81r.2. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 122. Filippo Juvarra, *Tavoli «Per Sua Maestà di Sicilia»,* 1714 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 81r.3. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 123. Francesco Tibaldi (?), *Tavolo con protomi femminili alate e panoplia*, 1715-1725. Roma, Palazzo Sacchetti.

Fig. 124. Carl Hårleman, *Tavolo da muro con protome femminile alata, urna, mascherone e ghirlande (da Palazzo Colonna?)*, 1715-1720 circa. Stoccolma, Nationalmuseum, NMH CC 2837. Credit: photo Cecilia Heisser/Nationalmuseum (CC BY SA).

Fig. 125. Scultore piemontese (?), *Tavolo con protomi femminili*, 1720 circa. Racconigi, Castello dei Principi di Carignano.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fig. 126. Filippo Juvarra, *Surtout de table con sirene e amorino*, 1735 circa. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume IV, f. 42r, n. 45. Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte antica. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Fig. 127. Filippo Juvarra, *Camera di Livia*, ottava mutazione di scena per *Giunio Bruto*, 1711, particolare. Vienna, Musiksammlung Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs 16692, f. 109.

Fig. 128. Filippo Juvarra, *Camera di Livia*, ottava mutazione di scena per il *Giunio Bruto*, 1711, particolare. Vienna, Musiksammlung Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs 16692, f. 109.

Fig. 129. Francesco Bartoli, *Decorazione dipinta da Villa Adriana,* 1710-1720 circa. Windsor, Eton College Library, Bn.6:21-2013. Reproduced by permission of the Provost and Fellows of Eton College.

Fig. 130. Francesco Bartoli, *Decorazione dipinta dalla volta del Palazzo di Tito,* 1721. Windsor, Eton College Library, Bn.6:34-2013. Reproduced by permission of the Provost and Fellows of Eton College.

Fig. 131. Nicolò Malatto, *Grottesche, virtù e putti dormienti*, 1720. Castello di Rivoli, appartamento del Re, Camera del Letto del Re. Fotografia di Giorgio Oliviero.

Fig. 132. Filippo Juvarra, *Sezioni diverse del primo progetto per lo scalone di Palazzo Madama a Torino*, 1718 circa. Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Varia, Disegni, cart.1, n. 235.

Fig. 133. 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 *Studi juvarriani* 1985).

Fig. 134. Filippo Juvarra, *Facciata di Palazzo Madama a Torino*, 1718-1721. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Fig. 135. Pietro Peiroleri su disegno di B.A. Vittone, *Pianta, prospetto e sezione dello scalone e facciata di Palazzo Madama a Torino*; da B.A. Vittone, *Istruzioni diverse […]*, 2 voll., Lugano, Agnelli, 1766, II, tav. XXI.

Figg. 136-137. Filippo Juvarra, *Progetto per il completamento del palazzo vicereale di Messina, pianta del piano terra con indicazione delle preesistenze*, 1714. Archivio di Stato di Torino, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi Reali e altre fabbriche regie: Messina 1. Il particolare mostra gli interventi di ridefinizione del progetto con tracce a matita per una variante di scalone a tre rampe parallele. Archivio di Stato di Torino, autorizzazione Prot. n. 2130/28.28.00-52.

Figg. 138-139. Filippo Juvarra, *Progetto per il completamento del palazzo vicereale di Messina, pianta del piano nobile*, 1714. Archivio di Stato di Torino, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi Reali e altre fabbriche regie: Messina 2. Tracce residue ai due lati della balconata aperta sul fianco della cappella potrebbero suggerire l'applicazione di un foglietto per una variante progettuale perduta. Sulla stessa linea della facciata segni leggeri a matita documentano lo studio per un avanzamento del fronte. Archivio di Stato di Torino, autorizzazione Prot. n. 2130/28.28.00-52.

Fig. 140. Amedeo di Castellamonte, *Scalone del Castello del Valentino a Torino*, 1645-1660 circa.

Fig. 141. *Pianta del Castello del Valentino*. Da F.E. Callet-J.B. Lesueur, *Architecture italienne septentrionale ou édifices publics et particuliers de Turin et de Milan*, Paris, Bance, 1855, tav. XV.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fig. 142. Filippo Barigioni, *Progetto per un «grande palazzo» (Concorso accademico, prima classe), pianta del piano nobile*, 1692. Roma, Archivio storico dell'Accademia di San Luca, n. 42. Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma.
Fig. 143. Filippo Juvarra, *Studio per uno scalone doppio a rampe parallele, prospetto e pianta,* 1704-1714 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 59r.3. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 144. Filippo Juvarra, *Studio per uno scalone doppio a rampe parallele, prospetto e pianta,* 1704-1714 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 59r.7. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.
Fig. 145. Domenico Egidio Rossi e Michael Ludwig Rohrer, *Scalone del castello di Rastatt*, 1700-1708. © Bildarchiv Foto Marburg / Helga Schmidt-Glassner.
Fig. 146. *Pianta schematica del piano nobile del castello di Rastatt* (da Karner 2010).
Fig. 147. Johann B. Hattinger su disegno di S. Kleiner, *Plan du Batiment et Jardin du Prince de Lichtenstein, situé dans un fauxbourg de Vienne, nommé Lichtenthall,* particolare della pianta del pianterreno del palazzo. Da *Les quatre representations des Plans et Veües tant agreables que belles, qui se trouvent hors de la Residence de Vienne […] Premier Part*, Augsbourg, J.A. Pfeffel, s.d. [1735-1740 circa], tav. 17.
Fig. 148. Johann Bernhard Fischer von Erlach, P*rogetto per il castello di Klessheim nei pressi di Salisburgo*, *pianta del pianterreno*, 1702. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 26392/19r.
Fig. 149. Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Scalone del castello di Klessheim*, 1700-1732 (da Sedlmayr 1996).
Fig. 150. Filippo Juvarra, *Scalone di Palazzo Madama a Torino*, 1718-1721.
Fig. 151. Francesco Antonio Picchiatti (con interventi successivi di Gaetano Genovese), *Scalone del Palazzo Reale di Napoli*, 1649-1652 (e 1838-1842). Per Concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Raffaello Bencini/Archivi Alinari, Firenze.
Fig. 152. Filippo Juvarra, *Pensieri per l'atrio e gli scaloni del Castello di Rivoli*, 1718-1723 circa. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume II, f. 68r, n. 136. Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte antica. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
Fig. 153. Filippo Juvarra, *Pensieri per l'atrio e gli scaloni del Castello di Rivoli*, 1718-1723 circa. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume II, f. 68r, n. 137. Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte antica. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
Fig. 154. Carlo Maria Ugliengo su progetto di Filippo Juvarra, *Modello ligneo per il rimodernamento del castello di Rivoli, sezione su atrio e scaloni*, particolare, 1717-1718. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, inv. 1488/L. Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte antica. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
Fig. 155. Studio di Filippo Juvarra, *Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, pianta del pianterreno, dettaglio dell'avancorpo dell'atrio e scaloni*, 1717. Archivio di Stato di Torino, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi Reali e altre fabbriche regie: Rivoli 3. Archivio di Stato di Torino, autorizzazione Prot. n. 2130/28.28.00-52.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fig. 156. Paul Decker, *Progetto per il palazzo di un eminente ministro di Stato, prospetto e pianta del pianterreno*; da P. Decker, *Der Civilbau-Kunst dritter Theil*, 3 voll., Nürnberg, J.C. Weigel, s.d. (ma 1715), III, tav. H.

Fig. 157. Michelangelo Garove (copia da), *Plan du Château de Rivoli proche de Turin en Piemont*, 1730-1745 circa. Parigi, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Ms 692, c. 42r.

Fig. 158. Studio di Filippo Juvarra, *Progetto per il rimodernamento del castello di Rivoli, pianta del «piano di terra», ovvero del primo piano nobile al livello del terrazzo*, 1717 circa. Archivio di Stato di Torino, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi Reali e altre fabbriche regie: Rivoli 3. Archivio di Stato di Torino, autorizzazione Prot. n. 2130/28.28.00-52.

Fig. 159. Francesco Sabatini, *Pianta del pianterreno e prospetti della facciata principale e della facciata verso i giardini del progetto di Juvarra per il nuovo Palazzo Reale di Madrid*, 1760 circa. Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, Disegni e Fotografie, MR/16903. Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico. Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali-Museo di Roma.

Fig. 160. Ignacio Haan, *Pianta e sezione dello scalone progettato da Juvarra per il nuovo Palazzo Reale di Madrid*, 1775-1778. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib.15/86/5.

Fig. 161. Pierre de Villeneuve, *Progetto per un edificio ad uso dell'Accademia (Concorso Clementino, prima classe), sezione della manica di facciata principale e particolare della pianta*, 1708. Roma, Archivio storico dell'Accademia di San Luca, n. 189. Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

Fig. 162. Pierre de Villeneuve, *Progetto per un edificio ad uso dell'Accademia (Concorso Clementino, prima classe), sezione della manica di facciata principale e particolare della pianta*, 1708. Roma, Archivio storico dell'Accademia di San Luca, n. 193. Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

Fig. 163. Alessandro Specchi su disegno di Carlo Fontana, *Scala regia vaticana, pianta e sezione*; da C. Fontana, *Il Tempio vaticano e sua origine […]*, Roma, G.F. Buagni, 1694, p. 239.

Fig. 164. Filippo Juvarra, *Studio per una scala rettilinea colonnata all'interno di un edificio, pianta e sezione*, 1704-1714 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 8r.5. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Fig. 165. Studio di Filippo Juvarra, *Sezione trasversale attraverso le corti interne verso mezzogiorno del progetto per il nuovo Palazzo Reale di Madrid*, particolare, 1736-1739. Madrid, Archivo General de Palacio, Planos, n. 6.503.

Fig. 166. Filippo Juvarra, *Scenografia con scalone (decima mutazione di scena del Costantino Pio ?)*, 1710 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Riserva 59.4, f. 13r.2. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

Elenco delle Illustrazioni nel testo

«Dell'Historia dell'Alpi Maritime», da P. Gioffredo, *Corografia e Storia delle Alpi Marittime*. Archivio di Stato di Torino, Biblioteca antica, manoscritti, H, III, 6-7, libro I, c. 59.

«*Dissegno della Torretta Revesto fortificata dal conte di Boglio*», da P. Gioffredo, *Corografia e Storia delle Alpi Marittime*. Archivio di Stato di Torino, Biblioteca antica, manoscritti, H, III, 6-7, libro XXI, c. 707.

«*Augusta Taurinorum*», da *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis, Pedemontii principis, Cypri regis. Pars prima, exhibens Pedemontium, et in eo Augusta Taurinorum, & loca viciniora*, Amsterdam, Joan Blaeu, 1682, *tav. 8*.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Il Trofeo delle Alpi, 6 a.C.. La Turbie.
Maestro di Crissolo, *Madonna con il Bambino e i santi Chiaffredo e Francesco*, 1600-1625 circa. Crissolo, Santuario di San Chiaffredo.

In quarta di copertina: Filippo Juvarra, *Pensiero per l'Appartamento del Principe di Piemonte in Palazzo Reale*, 1721 circa. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume I, f. 57, n. 82. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni e si rende disponibile per adempiere alle formalità previste per le fotografie il cui autore sarà in seguito identificato.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



© 2018



BIBLIOGRAFIA

Ago 1998 = R. Ago, *Economia barocca: mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 1998.

— 2006 = R. Ago, *Cambio di prospettiva: dagli attori alle azioni e viceversa*, in *Giochi di scala* 2006, pp. 239-250.

Aiello 2001 = L. Aiello, *Monache e denaro a Milano nel XVII secolo*, in *L'uso del denaro* 2001, pp. 335-377.

Alessandro Scarlatti 1995 = *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*, a cura di M. Lütolf, Bern-Stuttgart-Wien, Paul Haupt, 1995.

Algarotti 1764 = F. Algarotti, *Opere del conte Algarotti cavaliere dell'ordine del Merito e Ciamberlano di S.M. il Re di Prussia*, 8 voll., Livorno, presso Marco Coltellini, 1764-1765, VI, 1764.

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

Anceschi 1959 = L. Anceschi, *Le poetiche del Barocco letterario in Europa*, in *Momenti e problemi di storia* 1959, I, pp. 435-546.

— 1984 = L. Anceschi, *L'idea del Barocco. Studi su un problema estetico*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984.

Angelini 1883 = G. Angelini, *I Sobiesky e gli Stuards in Roma*, «Rassegna Italiana», III, 1883, pp. 145-322.

Gli appartamenti delle Madame Reali 2005 = *Gli appartamenti delle Madame Reali di Savoia 1664 e 1724*, a cura di F. Filippi, Torino, Museo civico d'arte antica e Palazzo Madama, 2005.

Applausi poetici 1688 = *Applausi poetici al valore del Ser.mo Francesco Morosino Generalissimo dell'Armi Venete, assunto Doge mentre colla spada alla mano fugava l'inimico Ottomano* […] *recitati dalli Signori Accademici Disuniti nel Palazzo della SS.ma Repubblica di Venezia in Roma il 14 giugno 1688, Accademia già eretta dall'Ill.mo Signor Pietro Ottoboni nobile veneto*, Roma, Gio. Vannucci, 1688.

Arcangelo Corelli 2007 = *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, a cura di G. Barnett, A. D'Ovidio e S. La Via, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2007.

Architectural fantasy 1981 = *Architectural fantasy and reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, Concorsi Clementini 1700-1750*, catalogo della mostra (Pennsylvania State University Museum of Art, 6-23 dicembre 1981; Cooper Hewitt Museum, 16 febbraio-9 maggio 1982), a cura di S. Scott Munshower, University Park, The Pennsylvania State University, 1981.

An Architectural Progress 1992 = *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his*

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Sixty-sixth Birthday, a cura di H.A. Millon e S. Scott Munshower, 2 voll., University Park, The Pennsylvania State University, 1992.

Architecture et vie sociale 1994 = *Architecture et vie sociale à la Renaissance. 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, Picard, 1994.

El Arquitecto 1983 = *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Municipal, novembre 1983), a cura di A. Fernandez Alba *et alii*, Madrid, Concejalía de Cultura, 1983.

Arru 2011 = A. Arru, *La morte generosa. Reciprocità e denaro nei legami familiari*, «Quaderni Storici», 137, 2011, pp. 441-466.

L'arte del Settecento 1979 = *L'arte del Settecento emiliano. La Pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzi del Podestà e di Re Enzo, 8 settembre-25 novembre 1979), a cura di A. Emiliani *et alii*, Bologna, Edizioni Alfa, 1979.

Arte di Corte 1987 = *Arte di Corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto, Torino, Fondazione CRT, 1987.

Artifizi della metafora 2011 = *Artifizi della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Atti del convegno (Roma, Pontificia Università Gregoriana, 18-20 novembre 2009), a cura di R. Bösel e L. Saviucci Insolera, Roma, Artemide, 2011.

The Artist's Workshop 1993 = *The Artist's Workshop*, a cura di P. Lukehart, Studies in the History of Art, XXXVIII, Washington, National Gallery of Art, 1993.

Ashby 1914 = T. Ashby, *Drawings of ancient paintings in English collections*, «Papers of the British School at Rome», VII, 1, 1914, pp. 1-67.

Assandria – Guana – Tetti 2001 = V. Assandria – C. Guana – G. Tetti, *L'architettura descritta: viaggiatori e guide a Torino tra Sei e Settecento*, in *Sperimentare l'architettura* 2001, pp. 325-345.

Assereto 1983 = G. Assereto, *Pauperismo e assistenza. Messa a punto di studi recenti*, «Archivio Storico Italiano», 141, 1983, pp. 253-271.

Assistenza e solidarietà 2013 = *Assistenza e solidarietà in Europa, secc. XIII-XVIII*, a cura di F. Ammanati, Firenze, Firenze University Press, 2013.

Audiberti 1711 = C.M. Audiberti, *Regiae villae poetice descriptae*, Torino, Dutti-Ghirardelli, 1711.

Balani 2002 = D. Balani, *Sviluppo demografico e trasformazioni sociali*, in *Storia di Torino* 2002b, pp. 627-688.

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

Barbieri – Prete 1997 = C. Barbieri – C. Prete, *La Galleria di Palazzo Bonaccorsi a Macerata: note documentarie sulla committenza e su Michelangelo e Nicolò Ricciolini*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 62, 1997, pp. 81-93.

Barghini 1994 = A. Barghini, *Juvarra a Roma. Disegni dall'atelier di Carlo Fontana*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994.

Barocke Inszenierung 1999 = *Barocke Inszenierung*, Atti del convegno internazionale (Berlin, 20-22 giugno 1996), a cura di J. Imorde, F. Neumeyer e T. Weddingen, Berlin, Edition Imorde, 1999.

Bassani 1700 = A. Bassani, *Viaggio a Roma della S.ra R.le M.tà di Maria Casimira, regina di Polonia*, Roma, Ercole, 1700.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Battistini 2002 = A. Battistini, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2002.

Baudi di Vesme 1963-1982 = A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1963-1982.

Benedetti 1973 = S. Benedetti, *Una quasi sconosciuta opera juvarriana: la costruzione settecentesca del Palazzo Pubblico di Lucca*, «Palladio», XXIII, 1-4, 1973, pp. 143-183.

— 1985 = S. Benedetti, *Il "comodo" ed il "necessario": contributo ad uno Juvarra "ragionevole"*, in *Studi juvarriani* 1985, pp. 195-223.

Benedetto Alfieri 2012 = *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 e C. Roggero, Roma, Campisano Editore, 2012.

Bernard 1963 = F. Bernard, *Les Confréries communales du Saint Esprit, leurs lieux de réunions et leurs activités du X au XX siècle*, «Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-lettres et Arts de Savoie», 7, 1963, pp. 16-79.

Bernardo Vittone e la disputa 1972 = *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, Atti del convegno internazionale (Torino, Accademia delle Scienze, 21-24 settembre 1970), a cura di V. Viale, 2 voll., Torino, Accademia delle Scienze, 1972.

Berthe 2010 = S. Berthe, *Periferie istituzionali e periferie sociali: enti locali e Opere pie nell'inchiesta Correnti*, «Società e Storia», 128, 2010, pp. 243-271.

Bianconi 2000 = L. Bianconi, *Le "mutazioni sceniche" nel teatro d'opera: immagini organizzate nel tempo*, in *I Bibiena* 2000, pp. 69-74.

I Bibiena 2000 = *I Bibiena, una famiglia europea*, a cura di D. Lenzi e J. Bentini, Venezia, Marsilio, 2000.

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

Bignami Odier 1966 = J. Bignami Odier, *Premières recherches sur le fonds Ottoboni*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1966.

Bjurström 1962 = P. Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962.

Black 1989 = C. Black, *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Bobbio 1985 = N. Bobbio, *Presentazione*, in *Studi juvarriani* 1985, pp. 5-7.

Bolgiani 1997 = F. Bolgiani, *La leggenda della legione tebea*, in *Storia di Torino* 1997, pp. 330-336.

— 2000 = F. Bolgiani, *I Santi Martiri Torinesi Avventore, Ottavio e Solutore*, in *I Santi Martiri* 2000, pp. 15-37.

Bonaccorso 1998 = G. Bonaccorso, *I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana*, in *Roma, le case, la città* 1998, pp. 95-125.

— 2017 = G. Bonaccorso, *L'attualità della bottega di Carlo Fontana: precettistica, apprendistato e professione*, in *Carlo Fontana* 2017, pp. 29-36.

Da Bononia a Bologna 2012 = *Da Bononia a Bologna 189 a.C.-2011. Percorsi d'eccellenza nell'arte bolognese*, a cura di G. Pellinghelli del Monticello, Torino, Umberto Allemandi & C., 2012.

Borella – Giusti maccari 1993 = G. Borella – P. Giusti Maccari, *Il Palazzo Mansi di Lucca*, Lucca, Pacini Fazzi, 1993.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Bornstein 1995 = D. Bornstein, *Corporazioni spirituali: proprietà delle confraternite e pietà dei laici*, «Ricerche di Storia Sociale e Religiosa», 48, 1995, pp. 77-90.

Boscarino 1973 = S. Boscarino, *Juvarra architetto*, Roma, Officina, 1973.

Botero 1600 = G. Botero, *Prencipi*, Torino, Domenico Tarino, 1600.

Bouquet 1976 = M.-Th. Bouquet, *Storia del Teatro Regio di Torino*, I: *Il teatro di corte: dalle origini al 1788*, Torino, CRT, 1976.

Bouquet – Gualerzi – Testa 1988 = M.-Th. Bouquet – V. Gualerzi – A. Testa, *Storia del Teatro Regio di Torino*, V: *Cronologia*, Torino, CRT, 1988.

Boyd 1996 = M. Boyd, *The Music Very Good Intended: Scarlatti's "Tolomeo et Alessandro" Recovered*, in *Studies in Music History* 1996, pp. 9-20.

Braham – Hager 1977 = A. Braham – H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London, Zwemmer, 1977.

Brambilla 2001 = E. Brambilla, *L'economia morale degli enti ecclesiastici. Questioni di metodo e prospettive di ricerca*, in *L'uso del denaro* 2001, pp. 379-402.

Briganti 1996 = G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, ed. a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano, Electa, 1996.

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

Brown 2005 = P. Brown, *Remembering the Poor and the Aestethic of Society*, «The Journal of Interdisciplinary History», XXX, 2005, pp. 513-522.

Bruno 1985 = A. Bruno, *Il modello di Juvarra per il Castello di Rivoli*, in *Studi juvarriani* 1985, pp. 239-245.

Bull 2014 = I. Bull, *All of my remaining I donate to the poor… Institutions for the poor in Norwegian cities during the Eighteenth century*, «Scandinavian Economic History Review», 62, 2014, pp. 75-93.

Il buon fedele 1998 = *Il buon fedele. Le confraternite fra medioevo e prima età moderna*, «Quaderni di Storia Religiosa», V, 1998.

Cadana 1649 = S. Cadana, *Il Principe regnante*, Torino, Giovanni Giacomo Rustis, 1649.

— 1652 = S. Cadana, *Il Principe avvisato*, Torino, Giovanni Giacomo Rustis, 1652.

Cafaro 2011 = P. Cafaro, *Introduzione*, in Colombo – Dotti 2011, pp. 7-12.

Callet – Lesueur 1855 = F.E. Callet – J.B. Lesueur, *Architecture italienne septentrionale ou édifices publics et particuliers de Turin et de Milan*, Paris, Bance, 1855.

Cametti 1931 = A. Cametti, *Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728), Alessandro e Domenico Scarlatti e la Regina di Polonia in Roma*, «Musica d'oggi», XIII, 1931, pp. 55-64.

— 1938 = A. Cametti, *Il Teatro di Tor di Nona poi di Apollo*, Tivoli, Chicca, 1938.

Canavesio 1997 = W. Canavesio, *Anni di apprendistato. Giovanni Battista Borra nello studio di Vittone*, «Studi Piemontesi», XXVI, 1997, II, pp. 365-381.

Carboneri 1963 = N. Carboneri, *Architettura*, in *Mostra del Barocco piemontese* 1963, I.

— 1979 = N. Carboneri, *La Reale Chiesa di Superga di Filippo Juvarra 1715-1735*, Torino, Ages Arti Grafiche, 1979.

Carboni 1995 = M. Carboni, *Il debito della città: mercato del credito, fisco e società a Bologna fra Cinque e Seicento*, Bologna, il Mulino 1995.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

— 1999 = M. Carboni, *Le doti della povertà: famiglia, risparmio, previdenza: il Monte del matrimonio di Bologna (1583-1796)*, Bologna, il Mulino, 1999.

Carboni – Muzzarelli – Zamagni 2005 = M. Carboni – M.G. Muzzarelli – V. Zamagni, *Sacri recinti del credito: sedi e storie dei Monti di pietà in Emilia-Romagna*, Venezia, Marsilio 2005.

Carlo Fontana 2017 = *Carlo Fontana 1638-1714 celebrato architetto*, Convegno internazionale (Roma, Palazzo Carpegna, 22-24 ottobre 2014), «Quaderni degli Atti 2013-2014», a cura di G. Bonaccorso, F. Moschini, Roma, Accademia di San Luca, 2017.

Carlo Marchionni 1988 = *Carlo Marchionni: architettura, decorazione e scenografia contemporanea*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 4, Roma, Bonsignori Editore, 1988.

Carrozze regali 2013 = *Carrozze regali. Cortei di gala di papi, principi, re*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 28 settembre-2 febbraio 2014), a cura di M. Lattanzi, A. Merlotti e F. Navarro, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013.

Castellamonte 1679 = A. di Castellamonte, *Venaria Reale, Palazzo di Piacere, e di Caccia, ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Re di Cipro*, Torino, Bartolomeo Zappata, 1679.

Castiglione 1630 = V. Castiglione, *Statista regnante*, Torino, Giovanni Domenico Tarino, 1630.

Il catasto della beneficenza 1982-1987 = *Il catasto della beneficenza. Ipab e ospedali in Piemonte, 1861-1985*, a cura di U. Levra, 15 voll., Torino, Regione Piemonte, 1982-1987.

Cavallo 1991 = S. Cavallo, *The motivations of benefactors. An overview of approaches to the study of charity*, in *Medicine and Charity* 1991, pp. 47-62.

— 1995 = S. Cavallo, *Charity and Power in Early Modern Italy. Charity and power in early modern Italy: benefactors and their motives in Turin, 1541-1789*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Cerutti 2008 = S. Cerutti, *La cittadinanza in età moderna. Istituzioni e costruzione della fiducia*, in *La fiducia secondo i linguaggi* 2008, pp. 255-273.

— 2012 = S. Cerutti, *Étrangers. Étude d'une condition d'incertitude dans une société de l'Ancien Régime*, Paris, Bayard, 2012.

Challingsworth 1981 = C. Challingsworth, *Concorso clementino of 1708*, in *Architectural fantasy* 1981, pp. 64-73.

Chegai 2000 = A. Chegai, *Le parole chiave della critica settecentesca sull'opera: fra luoghi comuni e progetti di riforma*, in *Le parole della musica* 2000, pp. 65-87.

Chierici – Palmucci 1982 = P. Chierici – L. Palmucci, *Gli Ospizi di carità in Piemonte. Appunti per una lettura del fenomeno insediativo*, in *Città e controllo sociale in Italia* 1982, pp. 251-281.

Chiffoleau 1987 = J. Chiffoleau, *Entre le religieux et le politique: les confréries du Saint Esprit en Provence et en Comtat Venassin à la fin du Moyen-Age*, in *Le mouvement confraternel au Moyen-Age* 1987, pp. 9-40.

Chirico 2005 = T. Chirico, *Il fondo dei Campello di Spoleto: autografi ottoboniani e altri testi per musica*, «Analecta Musicologica», XXXVI, 2005, pp. 85-178.

— 2007 = T. Chirico, *L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1689-1707)*, in *La serenata tra Seicento e Settecento* 2007, pp. 397-450.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Christillin 2002 = E. Christillin, *L'assistenza*, in *Storia di Torino* 2002a, pp. 871-894.

Città e controllo sociale 1982 = *Città e controllo sociale in Italia*, a cura di E. Sori, Milano, Franco Angeli, 1982.

Clark 1967 = A.M. Clark, *The portraits of artists drawn for Nicola Pio*, «Master Drawings», 5, 1967, 1, pp. 3-23.

Clavero 1996 = B. Clavero, *La grâce du don: anthropologie catholique de l'économie moderne*, Paris, Albin Michel, 1996.

Coletti 2014 = C. Coletti, *Asiles ou maisons de répression? Ottiche divergenti nell'esperienza dei depositi di mendicità negli Stati romani in età napoleonica*, «Proposte e ricerche», 73, 2014, pp. 123-136.

Colle – Griseri – Valeriani 2001 = E. Colle – Ang. Griseri – R. Valeriani, *Bronzi decorativi in Italia. Bronzisti e fonditori italiani dal Seicento all'Ottocento*, Milano, Electa, 2001.

Colle 2000 = E. Colle, *Il mobile barocco in Italia*, Milano, Electa, 2000.

Il Colombo 1992 = *Il Colombo, overo L'India scoperta*, a cura di U. Feld, Berlino, Puccini Research Center, 1992.

Colombo 2011 = E. Colombo, *Biografia di un'istituzione*, in *Oikonomia urbana* 2011, pp. 47-87.

— 2015 = E. Colombo, *La fortuna di essere poveri. Carità e servizi a Codogno in età moderna*, in *Generatività del bisogno* 2015, pp. 57-113.

Colombo – Dotti 2011 = E. Colombo – M. Dotti, *Oikonomia urbana. Uno spaccato di Lodi in età moderna (secoli XVII-XVIII)*, Milano, Franco Angeli, 2011.

— 2014 = E. Colombo – M. Dotti, *L'economia rituale. Dalla rendita alle celebrazioni (Lodi, età moderna)*, «Quaderni Storici», 147, 2014, pp. 871-903.

Comino 1989 = G. Comino, *Per una storia delle confrarie dello Spirito Santo in diocesi di Mondovì*, «Bollettino della Società di Studi Storici, Archeologici e Artistici della Provincia di Cuneo», 100, 1989, pp. 45-69.

— 1992 = G. Comino, *Sfruttamento e ridistribuzione di risorse collettive nel Monregalese: il caso delle confrarie dello Spirito Santo nel Monregalese dei secoli XIII-XVIII*, «Quaderni Storici», 81, 1992, pp. 687-702.

Confraternite, Chiesa e Società 1994 = *Confraternite, Chiesa e Società. Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, a cura di L. Bertoldi Lenoci, Bari, Schena, 1994.

Confraternities and Catholic Reform 1999 = *Confraternities and Catholic Reform in Italy, France and Spain*, a cura di P. Connelly e M. Maher, Kirksville, Thomas Jefferson University Press, 1999.

Connor Bulman 2008 = L.M. Connor Bulman, *Richard Topham's collection of drawings*, in *John Talman* 2008, pp. 287-307.

Contardi 1991 = B. Contardi, voce *Fontana Carlo*, in *In Urbe architectus* 1991, pp. 368-372.

Cornaglia 2005 = P. Cornaglia, *Architettura, distribuzione e cerimoniale nel Settecento. Le residenze di corte in Piemonte*, in *Le residenze sabaude* 2005, I, pp. 133-148.

— 2010 = P. Cornaglia, *Michelangelo Garove. Le coordinate di un convegno e un nuovo ritrovamento: il progetto per Rivoli*, in *Michelangelo Garove* 2010, pp. 9-22.

— 2015 = P. Cornaglia, *Tra Europa e Regno di Sardegna: Filippo Juvarra e il progetto per il Palazzo Reale di Madrid*, «Rivista Storica Italiana», CXXVII, 1, 2015, pp. 126-158.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Corona poetica 1772 = *Corona poetica tessuta da diversi pastori Arcadi per lo nobilissimo dramma del Costantino Pio fatto rappresentare in Roma dall'Eminentissimo Cardinale Pietro Otthoboni Vicecancelliere di S. Chiesa, nel Palazzo della Cancelleria Apostolica l'anno 1710*, in *Raccolta di vari poemetti lirici, drammatici e ditirambici degli Arcadi, Tomo primo, che è il nono delle Rime*, Roma, Antonio de' Rossi, 1722.

Correspondance 1887-1912 = *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments publiée d'après les manuscrits des Archives nationales*, a cura di A. De Montaiglon e G. Guiffrey, 18 voll., Paris 1887-1912.

Cousins 1992 = W.F. Cousins, *Filippo Juvarra and the Baroque staircase*, in *An Architectural Progress* 1992, II, pp. 624-653.

Cozzo 2006 = P. Cozzo, *La geografia celeste dei duchi di Savoia. Religione, devozioni e sacralità in uno Stato di età moderna (secoli XVI-XVII)*, Bologna, il Mulino, 2006.

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, G.D. Rameletti, 1753.

Crescimbeni 1700 = G.M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1700.

— 1711 = G.M. Crescimbeni, *L'Arcadia… di nuovo ampliata e pubblicata d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711.

— 1720-1721 = G.M. Crescimbeni, *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, 3 voll., Roma, Antonio de' Rossi, 1720-1721.

Croce 1959 = F. Croce, *Le poetiche del Barocco in Italia*, in *Momenti e problemi di storia* 1959, I, pp. 547-575.

Curcio 1996 = G. Curcio, *L'architetto intendente, pratico e istoriografo nei progetti e nella professione di Carlo Fontana*, in *Magistri d'Europa* 1996, pp. 277-302.

— 2000 = G. Curcio, *La professione dell'architetto: disegni, cantieri, manuali*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, 2 voll., Milano, Electa, 2000, I, pp. 50-69.

— 2011 = G. Curcio, *Andrea Pozzo e gli "architetti moderni": Carlo e Francesco Fontana, Nicola Michetti, Filippo Juvarra*, in *Artifizi della metafora* 2011, pp. 185-201.

d'Agliè 1667 = F. d'Agliè, *Le Delizie. Relazione della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia, Duchessa di Savoia, Regina di Cipro, posta sopra i Monti di Torino*, Torino, Giovanni Giacomo Rustis, 1667.

Dardanello 1997 = G. Dardanello, *"Open architecture". Un disegno per il salone di Stupinigi e una fantasia architettonica di Filippo Juvarra*, «Dialoghi di storia dell'arte», IV/V, 1997, pp. 100-115.

— 1999 = G. Dardanello, *"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* 1999, pp. 12-24.

— 2001 = G. Dardanello, *Filippo Juvarra: "chi poco vede niente pensa"*, in *Sperimentare l'architettura* 2001, pp. 97-176.

— 2004 = G. Dardanello, *Il Palazzo dell'Università e lo studio dell'architettura a Torino nella prima metà del Settecento*, in *Il palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni* 2004, pp. 19-90.

— 2006a = G. Dardanello, *Le idee di Guarini per il palazzo con cupola di Racconigi*, in *Guarino Guarini* 2006a, pp. 425-439.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

— 2006b = G. Dardanello, *Modelli decorativi a gara per la nuova residenza di Madama Reale (1700-1724)*, in *Palazzo Madama* 2006b, pp. 175-234.

— 2006c = G. Dardanello, *Lo scalone di Filippo Juvarra, la facciata seicentesca e il salone del palazzo delle Madame Reali*, in *Palazzo Madama* 2006c, pp. 253-280.

— 2007a = G. Dardanello, *Juvarra e l'ornato da Roma a Torino: repertori di motivi per assemblaggi creativi*, in *Disegnare l'ornato* 2007, pp. 103-172.

— 2007b = G. Dardanello, *Circa 1730: Filippo Juvarra e le origini del rococò a Torino*, in *Disegnare l'ornato* 2007, pp. 173-216.

— 2008 = G. Dardanello, *Due disegni di Juvarra per la "rimodernazione" di Villa della Regina*, in *Juvarra a Villa della regina* 2008, pp. 59-70.

— 2011 = G. Dardanello, *Giovan Pietro Baroni di Tavigliano e le collezioni dei disegni di Juvarra*, in *Il teatro di tutte le scienze* 2011, pp. 462-467.

— 2014 = G. Dardanello, *Sant'Uberto e San Pietro/ Juvarra e Bernini*, in *Filippo Juvarra* 2014a, pp. 127-143.

— 2016a = G. Dardanello, *Per il prototipo del "Palazzo Reale". Le scelte di Juvarra alla prova nel Castello di Rivoli*, in *Palazzo Reale* 2016, pp. 53-87.

— 2016b = G. Dardanello, *Juvarra e Beaumont: l'ornato e la pittura per il Palazzo Reale*, in *Palazzo Reale* 2016, pp. 95-114.

— 2017 = G. Dardanello, Piante e profili geometrici – pensieri e prospettive. *Tecnica e immaginazione nei disegni di Fontana e Juvarra*, in *Carlo Fontana* 2017, pp. 367-380.

d'Aviler 1691 = A.C. d'Aviler, *Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des Commentaires, les Figures & Descriptions de ses plus beaux Bâtiments, & de ceux de Michel-Ange […] avec une ample explication par ordre Alphabetique de tous les Termes*, 2 voll., Paris, N. Langlois, 1691.

— 1710 = A.C. d'Aviler, *Explication des termes d'architecture […] Nouvelle Edition revûë & beaucoup augmentée. Suite du Cours d'Architecture*, Paris, J. Mariette, 1710.

De Angelis 1951 = A. De Angelis, *Il Teatro Alibert o delle Dame nella Roma papale (1717-1863)*, Tivoli, Chicca, 1951.

Decker 1715 = P. Decker, *Ausführliche Anleitung zur Civilbau-Kunst*, 3 voll., Nürnberg, J.C. Weigel, 1715.

De La Matter 2011 = K. De La Matter, *Domenico Scarlatti's "Tolomeo et Alessandro": An Investigation and Edition*, Ph.D. Diss., City University, London, 2011.

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

Della Corte 1957 = A. Della Corte, *"Tetide in Sciro": l'opera di Domenico Scarlatti ritrovata*, «La Rassegna musicale», XXVII, 1957, pp. 281-289.

Della Seta 1981 = F. Della Seta, *Francesco Gasparini, virtuoso del principe Borghese?*, in *Francesco Gasparini* 1981, pp. 215-243.

Delpiano 1998 = P. Delpiano, *Identità sabauda tra Cinquecento e Settecento*, in *Identità territoriali* 1998, pp. 93-108.

de Polignac 2005 = F. de Polignac, *Francesco Bianchini et les "cardinaux antiquaires": archéologie, science et politique*, in *Francesco Bianchini* 2005, pp. 167-178.

Desenhos dos Galli Bibiena 1987 = *Desenhos dos Galli Bibiena: Arquitectura e Cenografia, (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, giugno 1987)*, a cura di M.A. Beaumont, Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga, 1987.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Di Benedetto 1988 = R. Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana* 1988, pp. 3-76.

Dibujos de arquitectura 2009 = *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17 settembre-22 novembre 2009), a cura di I.C. García-Toraño Martínez e D. Rodríguez Ruiz, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2009.

Di Castro 2009 = D. Di Castro, *Filippo Passarini: mobiliere, decoratore, incisore*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2009.

Di Castro – Pedrocchi – Waddy 1999 = D. Di Castro – A.M. Pedrocchi – P. Waddy, *Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la galleria Pallavicini*, Torino-Londra, Umberto Allemandi & C., 1999.

di Macco 2010 = M. di Macco, *La mente e la mano dei pittori, a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 183-190.

Di Martino 1996 = M. Di Martino, *Oblio e recupero di un librettista settecentesco: Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728) e il melodramma arcadico*, «Nuova Rivista musicale italiana», XXX, 1996, pp. 31-55.

Dionisotti 1976 = C. Dionisotti, *Piemontesi e spiemontizzati*, in *Letteratura e critica* 1974-1979, III, 1976, pp. 329-348.

Disegnare l'ornato 2007 = *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanello, Torino, Fondazione CRT, 2007.

Disegni decorativi 1986 = *Disegni decorativi del barocco romano*, catalogo della mostra (Roma, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Villa La Farnesina alla Lungara, 22 maggio-14 luglio 1986) a cura di G. Fusconi, Roma, Edizioni Quasar, 1986.

I disegni di architettura 1974 = *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di P. Marconi, A. Cipriani e E. Valeriani, 2 voll., Roma, De Luca, 1974.

Display of art 2014 = *Display of art in the Roman Palace 1550-1750*, a cura di G. Feingenbaum, con F. Freddolini, Los Angeles, Getty Research Institute, 2014.

Doglio 1986 = M.L. Doglio, *Un inedito discorso accademico di Pietro Gioffredo sul principe e sulle lettere*, «Studi Piemontesi», XV, 2, 1986, pp. 457-467.

— 2000 = M.L. Doglio, *Emanuele Tesauro e la parola che crea. Metafora e potere della scrittura*, in Tesauro 1670 (ed. anastatica Savigliano, L'Artistica Editrice, 2000).

— 2002 = M.L. Doglio, *Letteratura e retorica da Tesauro a Gioffredo*, in *Storia di Torino* 2002a, pp. 569-630.

— 2016 = M.L. Doglio, *Letteratura e retorica tra Cinquecento e Seicento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016.

Donne in viaggio 1999 = *Donne in viaggio. Viaggio religioso, politico, metaforico*, a cura di M.L. Silvestre e A. Valerio, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Dotti 2015 = M. Dotti, *Gestire l'incertezza. Finanza, carità e previdenza nelle città d'Ancien régime (Milano, Lodi, Brescia)*, in *Generatività del bisogno* 2015, pp. 13-56.

Duboin 1844 = F. Duboin, *Raccolta per ordine di materie delle leggi cioè editti, patenti, manifesti ecc. emanate nelli Stati di terraferma sino all'8 dicembre 1789 dai sovrani della Real casa di Savoja*, tomo 13, vol. 15, Torino, Vittorio Picco, 1844.

Dubon 1964 = D. Dubon, *Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at The Philadelphia Museum of Art: The History of Constantine the Great Designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona*, London, Phaidon Press, 1964.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Duparc 1958 = P. Duparc, *Confréries du Saint Esprit et communautés d'habitants au Moyen-Age*, «Revue Historique du Droit Français et Etranger», 36, 1958, pp. 348-367.

Early Modern Confraternities 2006 = *Early Modern Confraternities in Europe and the Americas, International and Interdisciplinary Perspectives*, a cura di C. Black e P. Gravestock, Burlington, Adershot, 2006.

Eius Virtutis Studiosi 1993 = *Eius Virtutis Studiosi: Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown (1908-1988)*, a cura di R.T. Scott e A. Reynolds Scott, Washington, National Gallery of Art, 1993.

Elias 1980 = N. Elias, *La società di corte*, Bologna, il Mulino, 1980 (ed. or. Berlin, H. Luchterhand, 1969).

Enciclopedia dello Spettacolo 1955-1965 = *Enciclopedia dello Spettacolo*, 11 voll., Roma, Le Maschere, 1955-1965.

Epstein 1986 = S. Epstein, *Alle origini della fattoria toscana. L'ospedale della Scala di Siena e le sue terre (metà '200-metà '400)*, Firenze, Salimbeni, 1986.

Erudizione e fonti 1996 = *Erudizione e fonti. Storiografie della rivendicazione*, «Quaderni Storici», 93, 1996, numero a cura di E. Artifoni e A. Torre.

L'esperienza romana 1999 = *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, a cura di J. Garms, Istituto nazionale di Studi Romani, Quaderni di Storia dell'Arte 23, Città di Castello, Tiferno Grafica, 1999.

L'escalier dans l'architecture 1985 = *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Atti del convegno (Tours, 22-26 maggio 1979), a cura di J. Guillaume, Paris, Picard, 1985.

Fagiolo dell'Arco 1999 = M. Fagiolo dell'Arco, *Arte grafica e tipografica*, in *Giovan Battista Gaulli* 1999, pp. 311-316.

Farrel Vinay 1997 = G. Farrel Vinay, *Povertà e politica nell'Ottocento. Le Opere pie nello Stato liberale*, Torino, Paravia, 1997.

Fasto Romano 1991 = *Fasto Romano dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sacchetti, 15 maggio-30 giugno 1991), a cura di A. Gonzáles Palacios, Roma, Leonardo-De Luca Editori, 1991.

Feeding the Masses 2008 = *Feeding the Masses: Plenty, Want and the Distribution of Food and Drink in Historical Perspective*, «The Economic History Review», 61/1, 2008, numero a cura di S. Hindle e J. Humphries.

Ferlito 2009 = C. Ferlito, *Il Monte di Pietà di Verona e il contesto economico-sociale della città nel secondo Settecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2009.

Ferrari 1925 = L. Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secolo XVII e XVIII*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1925.

Ferrone 1992 = V. Ferrone, *Letteratura e istituzioni culturali nella Torino del Settecento*, in *Storia illustrata* 1992, pp. 641-660.

La fiducia secondo i linguaggi 2008 = *La fiducia secondo i linguaggi del potere*, a cura di P. Prodi, Bologna, il Mulino, 2008.

Filippi 2005 = F. Filippi, *Il palazzo di Maria Giovanna Battista e i suoi ambienti*, in *Gli appartamenti delle Madame Reali* 2005, pp. 31-61.

— 2014 = F. Filippi, *Filippo Juvarra e il disegno degli ordini architettonici. Dalle lezioni all'Accademia di San Luca alla pratica architettonica*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia* 2014, pp. 227-243.

Filippo Juvarra 1966 = *Filippo Juvarra. Architetto e scenografo*, catalogo della mostra (Messina, Palazzo dell'Università, ottobre 1966), a cura di V. Viale, Torino, Pozzo-Salvati-Gros Monti, 1966.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Filippo Juvarra 1978 = *Filippo Juvarra a Madrid*, a cura di C. Greppi, Madrid, Istituto italiano di cultura, 1978.

Filippo Juvarra a Torino 1989 = *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri e G. Romano, Torino, CRT, 1989.

Filippo Juvarra architetto delle capitali 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 e A. Griseri, Milano, Fabbri Editore, 1995.

Filippo Juvarra 2014a = *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia*, a cura di P. Cornaglia, A. Merlotti, C. Roggero, Roma, Campisano Editore, 2014.

— 2014b = *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto in Europa*, a cura di E. Kieven e C. Ruggero, Roma, Campisano Editore, 2014.

Fontana 1694 = C. Fontana, *Il Tempio vaticano e sua origine con gl'Edifitii più cospicui antichi, e moderni fatti dentro, e fuori di Esso*, Roma, G.F. Buagni, 1694.

Fonti ecclesiastiche per la storia sociale 1999 = *Fonti ecclesiastiche per la storia sociale e religiosa d'Europa: XV-XVIII secolo*, a cura di C. Nubola e A. Turchini, Bologna, il Mulino, 1999.

La forma del pensiero 2008 = *La forma del pensiero. Filippo Juvarra: la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, a cura di C. Ruggero, Roma, Campisano Editore, 2008.

Fraccaroli 2008 = E. Fraccaroli, *Fra pubblico bene e privata utilità. Il Monte di pietà di Milano dagli ordini del 1635 all'età napoleonica*, Bologna, il Mulino, 2008.

Francesco Bianchini 2005 = *Francesco Bianchini (1662-1729) un die europäische gelehrte Welt um 1700*, a cura di V. Kockel e B. Sölch, Berlin, Akad-Verl, 2005.

Francesco Gasparini 1981 = *Francesco Gasparini (1661-1727)*, Atti del I convegno internazionale (1978), a cura di F. Della Seta e F. Piperno, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1981.

Franchi 1997 = S. Franchi, *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997.

Frare 1998 = P. Frare, *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1998.

Fusconi 1986 = G. Fusconi, *Introduzione*, in *Disegni decorativi* 1986, pp. 7-26.

— 2008 = G. Fusconi, *Philipp Schor, gli Altieri e il Marchese Del Carpio*, in *Johann Paul Schor* 2008, pp. 175-192.

Gabrielli 1971 = N. Gabrielli, *Racconigi*, Torino, Istituto Bancario San Paolo, 1971.

Garbellotti 2006 = M. Garbellotti, *Le risorse dei poveri: carità e tutela della salute nel principato vescovile di Trento in età moderna*, Bologna, il Mulino, 2006.

Garms 1971 = J. Garms, *Vanvitelli und Spanien. Ein Projekt für die Ehrenstiege des Madrider Königspalastes*, «Storia dell'Arte», 11, 1971, pp. 173-178.

— 1995 = J. Garms, *Il progetto di Juvarra per il Palazzo Reale di Madrid*, in *Filippo Juvarra architetto* 1995, pp. 153-163.

Gauna 2001 = C. Gauna, *La scoperta dell'architettura moderna a Torino*, in *Sperimentare l'architettura* 2001, pp. 299-324.

— 2017 = C. Gauna, *Pierre-Jean Mariette e le "conoissances multipliées". Classificazioni, gerarchie, valori*, in *La sfida delle stampe* 2017, pp. 7-31.

Generatività del bisogno 2015 = *Generatività del bisogno. Casi di finanza e servizi in Lombardia (XVII-XX secc.)*, a cura di P. Cafaro, Milano, Franco Angeli, 2015.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Geremek 1986 = B. Geremek, *La pietà e la forca. Storia della miseria e della carità in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

I Gesuiti 1995 = *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995.

Giaccaria 2001-2002 = A. Giaccaria, *Libri del conte Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano venduti alla Regia Università di Torino*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s. LIII, 2001-2002, pp. 171-196.

Giachino 2012 = L. Giachino, *«Per la causa del Cielo e dello Stato». Retorica, politica e religione nei Panegirici sacri del Tesauro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

Giacobello Bernard 1995 = G. Giacobello Bernard, *L'inventario delle carte e disegni di G.B. Sottis*, in *Filippo Juvarra* 1995, pp. 437-442.

Gialdroni 2005 = T.M. Gialdroni, *Spigolature romane: la musica a Roma attraverso avvisi e dispacci del Fondo Albani dell'Archivio di Stato di Pesaro (1711)*, «Analecta Musicologica», XXXVI, 2005, pp. 371-401.

Gian Lorenzo Bernini 1999 = *Gian Lorenzo Bernini Regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio-16 settembre 1999), a cura di M.G. Bernardini e M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Skira, 1999.

Giardini 1714 = G. Giardini, *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forlì Argentiere del Palazzo Apostolico e Fonditore della Real Camera […] Intagliati in Roma da Giuseppe Massimiliano Limpach da Praga*, Roma, 1714.

Giochi di scala 2006 = *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, a cura di J. Revel, Roma, Viella, 2006.

Gioffredo 1658 = P. Gioffredo, *Nicaea civitas sacris monumentis illustrata*, Torino, Giovanni Giacomo Rustis, 1658.

— 1681 = P. Gioffredo, *Miscellaneorum epigrammatum libri sex*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1681.

— 2007 = P. Gioffredo, *Histoire des Alpes maritimes. Une histoire de Nice et des Alpes du Sud des origines au XVIIe siècle*, éd. par H. Barelli, Nice, Éditions Nice Musées, 2007.

Giovan Battista Gaulli 1999 = *Giovan Battista Gaulli: Il Baciccio 1639-1709*, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 11 dicembre 1999-12 marzo 2000), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf e F. Petrucci, Milano, Skira, 1999.

Giuglaris 1650 = L. Giuglaris, *La scuola della verità aperta ai Principi*, Torino, G.B. Ferrosino, 1650.

Giuseppe Sarti 1986 = *Giuseppe Sarti musicista faentino*, a cura di M. Baroni e M.G. Tavoni, Modena, Mucchi, 1986.

Gonzáles Palacios 1993 = A. Gonzáles Palacios, *Il gusto dei principi: arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, 2 voll., Milano, Longanesi, 1993.

— 1996 = A. Gonzáles Palacios, *Il patrimonio artistico del Quirinale: i mobili italiani*, con la collaborazione di R. Valeriani, Milano, Electa, 1996.

— 1999 = A. Gonzáles Palacios, *Bernini e la grande decorazione barocca*, in *Gian Lorenzo Bernini* 1999, pp. 184-230.

— 2000 = A. Gonzáles Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il regno delle Due Sicilie*, Vicenza, Pozza, 2000 (ed. originale Milano, Longanesi, 1984).

— 2004 = A. Gonzáles Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*, Milano, Electa, 2004.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

— 2014 = A. Gonzáles Palacios, *Giardini and Passarini: facts and hypotheses*, «The Burlington Magazine», CLVI, 1335, 2014, pp. 365-375.

Gonzáles Palacios – Tavella 2009 = A. Gonzáles Palacios – M. Tavella, *Quattro stipi barocchi romani*, «Antologia di Belle Arti», Studi romani III, 2009, pp. 7-25.

Grendi 1975 = E. Grendi, *Pauperismo e Albergo dei poveri nella Genova del Seicento*, «Rivista Storica Italiana», LXXXXVII, 1975, pp. 621-655.

— 1985 = E. Grendi, *Morfologia e dinamica della vita associativa urbana: le confraternite a Genova fra i secoli XVI e XVIII*, «Atti della Società ligure di Storia Patria», 79, 1965, pp. 241-311.

— 1987 = E. Grendi, *La repubblica aristocratica dei genovesi. Politica, carità e commercio fra Cinque e Seicento*, Bologna, il Mulino, 1987.

— 1996 = E. Grendi, *Storia di una storia locale. L'esperienza ligure (1792-1992)*, Venezia, Marsilio, 1996.

— 2004 = E. Grendi, *In altri termini. Etnografia e storia di una società di antico regime*, a cura di O. Raggio e A. Torre, Milano, Feltrinelli, 2004.

Griffin 1983 = Th. Griffin, *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples: A Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Ann Arbor, UMI, 1983.

Griseri 1957 = A. Griseri, *Itinerari juvarriani*, «Paragone», VIII, 93, 1957, pp. 41-59.

— 1967 = A. Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino, Einaudi, 1967.

— 1985 = A. Griseri, *Juvarra in progress: l'edizione del Corpus*, in *Studi juvarriani* 1985, pp. 49-61.

— 1989 = A. Griseri, *Juvarra regista di una rivoluzione del gusto*, in *Filippo Juvarra a Torino* 1989, pp. 11-52.

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, Edizioni dell'Elefante, 1999.

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

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

Gronda 1990 = G. Gronda, *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna, il Mulino, 1990.

Groppelli 1710 = G.B. Groppelli, *All'Eminentissimo e Reverendissimo Principe Il Signor Cardinale Pietro Ottoboni Per la Famosa Opera Del Gran Costantino Fatta rappresentare da sua eminenza nel Palazzo Della Cancelleria Apostolica*, Roma, Domenico Antonio Ercole in Parione, 1710.

Guarino Guarini 1970 = *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, Atti del convegno internazionale (Torino, Accademia delle Scienze, 30 settembre-5 ottobre 1968), a cura di V. Viale, 2 voll., Torino, Accademia delle Scienze, 1970.

— 2006 = *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber e H.A. Millon, Torino, Umberto Allemandi & C., 2006.

La guerra del sale 1986 = *La guerra del sale (1680-1699). Rivolte e frontiere del Piemonte Barocco*, a cura di G. Lombardi, Milano, Franco Angeli, 1986.

Guerrieri Borsoi 1988 = M.B. Guerrieri Borsoi, *Ricostruzione documentaria di un edificio barocco distrutto: villa Patrizi a Porta Pia*, in *Carlo Marchionni* 1988, pp. 173-208.

Guichenon 1660 = S. Guichenon, *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoie*, Lyon, Guillaume Barbier, 1660.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Guillaume 1985 = J. Guillaume, *Le système de l'escalier. Grille d'analyse et vocabulaire international*, in *L'escalier dans l'architecture* 1985, pp. 207-216.

Hager 1970 = H. Hager, *Filippo Juvarra e il concorso di modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la nuova sacrestia di S. Pietro*, Roma, De Luca, 1970.

— 1993 = H. Hager, *Carlo Fontana: pupil, partner, principal, preceptor*, in *The Artist's Workshop* 1993, pp. 125-155.

— 1997 = H. Hager, voce *Fontana, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma, Treccani, 1997, pp. 624-636.

— 2008 = H. Hager, *Carlo Fontana e i suoi allievi: il caso di Johann Bernhard Fischer Von Erlach*, in *Studi sui Fontana* 2008, pp. 237-256.

Händel e gli Scarlatti a Roma 1987 = *Händel e gli Scarlatti a Roma*, a cura di N. Pirrotta e A. Ziino, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1987.

Harper 2007 = J.G. Harper, *Tapestry Production in Seventeenth-Century Rome: The Barberini Manufactory*, in *Threads of Splendor* 2007, pp. 304-309.

Haskell 2000 = F. Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, terza edizione, Torino, Umberto Allemandi & C., 2000.

Heller 1988 = W. Heller, *Reforming Achilles*: *Gender, "Opera Seria" and the Rhetoric of the Enlightened Hero*, «Early Music», XXVI, 1988, pp. 562-568.

Henderson 2006 = J. Henderson, *The Renaissance Hospital: Healing the Body and healing the Soul*, Yale, Yale University Press, 2006.

Holmes 1968 = W.C. Holmes, *Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's "Orontea" (1649)*, in *New Looks at Italian Opera* 1968, pp. 108-132.

— 1983 = W.C. Holmes, *"La Statira" by Pietro Ottoboni and Alessandro Scarlatti: The Textual Sources with a Documentary Post Script*, New York, Pendragon, 1983.

Hyatt Mayor 1945 = A. Hyatt Mayor, *The Bibiena Family*, New York, Bittner, 1945.

Identità territoriali 1998 = *Identità territoriali e cultura politica nella prima età moderna*, a cura di M. Bellabarba e R. Stauber, Bologna, il Mulino, 1998.

Illusione e pratica teatrale 1975 = *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'opera comica veneziana*, a cura di F. Mancini, M. Muraro e E. Povoledo, Vicenza, Neri Pozza, 1975.

Intorno a Locatelli 1995 = *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli* (1695-1764), a cura di A. Dunning, Lucca, LIM, 1995.

Italian Opera 2007 = *Italian Opera in Central Europe (1614-1780)*, III: *Opera Subjects and European Relationships*, a cura di N. Dubowy, C. Herr e A. Żórawska-Witowska, Berlin, Berliner Wissenschafts, 2007.

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

Jestaz 1988 = B. Jestaz, *Etiquette et distribution intérieure dans les maisons royales de la Renaissance*, «Bulletin Monumental», 146, 2, 1988, pp. 107-120.

Johann Paul Schor 2008 = *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock. Un regista del gran teatro del barocco*, Atti del convegno (Roma, Biblioteca Hertziana, 6-7 ottobre 2003) a cura di C. Strunck, München, Hirmer Verlag, 2008.

John Talman 2008 = *John Talman. An early Eighteenth-Century connoisseur*, a cura di C.M. Sicca, New Haven, Yale University Press, 2008.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Jones 1978 = G.G. Jones, *Alessandro Scarlattis "Il Ciro"*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», III, 1978, pp. 225-237.

Juvarra a Villa della regina 2008 = *Juvarra a Villa della regina. Le storie di Enea di Corrado Giaquinto*, a cura di C. Mossetti e P. Traversi, Torino, Editris Duemila, 2008.

Kamińska 2005 = A. Kamińska, *Z repertuaru prywatnego teatru królowej Marysieńki w rzymskim Palazzo Zuccari: dramma per musica "Tolomeo et Alessandro" Domenica Scarlattiego*, «Muzyka», 50, 2005, pp. 29-55.

Kanduth 1986 = E. Kanduth, *Das Libretto im Zeichen der Arcadia, Paradigmatisches in den Musikdramen Zenos (Pariatis) und Metastasios*, in *Opern als Text* 1986, pp. 33-53.

Karner 2010 = H. Karner, *Architettura alla corte imperiale di Vienna attorno al 1700*, in *Michelangelo Garove* 2010, pp. 51-60.

Kieven 1988 = E. Kieven, *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento: i disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe: il Settecento*, catalogo della mostra (Roma, 7 giugno-16 luglio 1988), a cura di E. Kieven, Roma, Multigrafica Editrice, 1988.

— 2003 = E. Kieven, *"Il gran Teatro del mondo". Nicodemus Tessin the Younger in Rome*, «Konsthistorisk tidskrift», 72, 2003, 1-2, pp. 4-15.

— 2010 = E. Kieven, *Nuovi palazzi reali negli spazi del Sacro Romano Impero*, in *Michelangelo Garove* 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, The University of Chicago Press, 1993.

Lacombe 1758 = J. Lacombe, *Dizionario portatile di Belle Arti, ovvero Ristretto di ciò, che spetta all'Architettura, alla Scultura, alla Pittura, all'Intaglio, alla Poesia ed alla Musica […]*, Venezia, Remondini, 1758.

Lanaro 2001 = P. Lanaro, *Prestito e carità nei Monti di pietà: una riflessione storiografica*, in *L'uso del denaro* 2001, pp. 89-105.

Landi 1996 = F. Landi, *Il paradiso dei monaci. Accumulazione e dissoluzione dei patrimoni del clero regolare in età moderna*, Roma, NIS, 1996.

— 2001 = F. Landi, *Per una storia dei falsi in bilancio: le contabilità pubbliche dei conventi e dei luoghi pii*, in *L'uso del denaro* 2001, pp. 41-62.

— 2004 = F. Landi, *Confische e sviluppo capitalistico. I grandi patrimoni del clero regolare in età moderna in Europa e nel continente americano*, Milano, Franco Angeli, 2004.

— 2005 = F. Landi, *Storia economica del clero in Europa, secoli XV-XIX*, Roma, Carocci, 2005.

Lange 1942 = A. Lange, *Tre disegni inediti di opere del Juvarra*, «Bollettino storico-bibliografico Subalpino», XLIV, 1-4, 1942, pp. 100-110.

— 1970 = A. Lange, *Disegni e documenti di Guarino Guarini*, in *Guarino Guarini* 1970, I, pp. 91-334.

Laurenti 2011 = G. Laurenti, *"Padre de' lumi non mi lasciare nelle tenebre": la predicazione quaresimale negli Avanzi preziosi di Luigi Giuglaris*, in *Predicare nel Seicento* 2011, pp. 195-220.

— 2012 = G. Laurenti, *Tra retorica e letteratura. L'oratoria dell'"argomentare ornato" nelle Calviniche di Francesco Panigarola*, Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi, 2012.

La Via 1995 = S. La Via, *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in *Intorno a Locatelli* 1995, pp. 319-526.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Le Fèvre 1721 = L.C. Le Fèvre, *Le Grand Escalier du château de Versailles dit escalier des Ambassadeurs ordonné et peint par Charles Le Brun Ecuyer premier peintre du Roy, consacré à la mémoire de Louis le Grand*, Paris, L. Surugue, s.d. [ma 1721].

Lenzo 2003 = F. Lenzo, *Filippo Juvarra a Messina: la chiesa di San Gregorio*, «Annali di architettura», XV, 2003, pp. 195-214.

Lepre 1988 = S. Lepre, *Le difficoltà dell'assistenza. Le Opere pie in Italia fra '800 e '900*, Roma, Bulzoni, 1988.

Letteratura e critica 1974-1979 = *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di W. Binni *et ali*, 5 voll., Roma, Bulzoni, 1974-1979.

Levi 1971 = G. Levi, *Mobilità della popolazione e immigrazione a Torino nella prima metà del Settecento*, «Quaderni Storici», 6, 1971, pp. 510-554.

— 1985 = G. Levi, *Centro e periferia di uno stato assoluto: tre saggi su Piemonte e Liguria in età moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1985.

Life and the Arts 1999 = *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome. Ambiente Barocco*, catalogo della mostra (New York, The Bard Graduate Center for Studies in Decorative Arts, 10 marzo-13 giugno 1999; Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, 25 luglio-3 ottobre 1999), a cura di S. Walker e F. Hammond, New Haven & London, Yale University Press, 1999.

Lindgren 1985 = L. Lindgren, *Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, in *Le muse galanti* 1985, pp. 35-57.

— 1992 = L. Lindgren, *Ottoboni, Pietro*, in *The New Grove Dictionary* 1992, pp. 372-396.

— 2001 = L. Lindgren, *Ottoboni, Pietro*, in *The New Grove Dictionary* 2001 pp. 807-809.

Lo Bianco 2010 = A. Lo Bianco, *Pier Leone Ghezzi e l'antico*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 27-32.

Lomastro 2001 = F. Lomastro, *Sulla concezione dell'uso del denaro tra la fine del medioevo e l'inizio dell'età moderna*, in *L'uso del denaro* 2001, pp. 107-127.

Lombardini 1999 = S. Lombardini, *Aspetti della religiosità popolare nel Monregalese del Seicento*, in *Le risorse culturali delle valli monregalesi* 1999, pp. 212-246.

Lonni 1979 = A. Lonni, *Controllo sociale e repressione di polizia delle classi subalterne da Vittorio Amedeo II a Carlo Alberto*, in *Storia del movimento operaio* 1979, pp. 143-174.

Looijestejn 2012 = H. Looijestejn, *Funding and founding private charities: Leiden almshouses and their founders, 1450-1800*, «Continuity and Change», 27, 2012, pp. 199-239.

Lorenz 1991 = H. Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991.

Maffei 1738 = S. Maffei, *Elogio del signor abate D. Filippo Juvara Architetto*, in *Osservazioni letterarie*, Verona, Jacopo Vallarsi, 1737-1740, III, 1738, pp. 193-204.

Maggi 2006 = L. Maggi, *Antonio del Grande. Per un altro Seicento romano*, Firenze, Alinea Editrice 2006.

Magistri d'Europa 1996 = *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, Atti del convegno, (Como, 23-26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni e V. Pracchi, Milano, Nodo libri, 1996.

Magnusson 1999 = B. Magnusson, *Nicodemus Tessin il giovane*, in *L'esperienza romana* 1999, pp. 37-50.

Mainwaring 1985 = J. Mainwaring, *Memorie della vita del fu G.F. Händel, con l'aggiunta di un catalogo delle sue opere e di osservazioni su di esse*, a cura di L. Bianconi, Torino, EDT, 1985.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

La Maison de Savoie 2015 = *La Maison de Savoie et les Alpes: emprise, innovation, identification, XV-XIX^e siècle*, a cura di S. Gal e L. Perrillat, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc-LLSETI, 2015.

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

Manfredi 1999 = T. Manfredi, *Architettura e retorica della festa funebre. I catafalchi di Filippo Juvarra a Roma e a Torino*, in *Barocke Inszenierung* 1999, pp. 222-235.

— 2000 = T. Manfredi, *Juvarra a Messina*, «Storia dell'Arte», 99, 2000, pp. 106-133.

— 2001 = T. Manfredi, *Juvarra a Roma (1714-1732): la diplomazia dell'architettura*, in *Sperimentare l'architettura* 2001, pp. 177-196.

— 2008 = T. Manfredi, *Nascita di un architetto di corte. L'ingresso di Juvarra al servizio del cardinale Ottoboni*, in *La forma del pensiero* 2008, pp. 71-87.

— 2010 = T. Manfredi, *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Roma, Argos, 2010.

— 2013 = T. Manfredi, *"Libri d'uomini eccellenti". Filippo Juvarra, Filippo Vasconi e lo Studio d'Architettura Civile*, in *Studio d'Architettura Civile* 2013, pp. 95-114.

— 2017 = T. Manfredi, *Prospettive dal Tejo. La nuova Lisbona di Giovanni V in tre vedute di Filippo Juvarra*, «ArchHistoR», IV, 2017, 7, pp. 5-31.

Manzotti 1970 = F. Manzotti, *Esperienze risorgimentali*, Catania, Bonanno, 1970.

Maravall 1985 = J.A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, il Mulino, 1985.

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* 1981, pp. 166-169.

Marder 1997 = T.A. Marder, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace. Architecture, Sculpture, and Ritual*, New York, Cambridge University Press, 1997.

— 2003 = T.A. Marder, *"Della nuova Scala Regia Vaticana che conduce al Palazzo Ponteficio"*, in *Il Tempio Vaticano* 2003, pp. ccxvi-ccxxi.

Mariette 1851-1860 = P.-J. Mariette, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, a cura di Ph. de Chennevières e A. de Montaiglon, 6 voll., Paris, J.B. Dumoulin, 1851-1860.

Mariuz 1988 = A. Mariuz, *Capricci veneziani del Settecento*, «Arte Veneta», XLII, 1988, pp. 119-132.

Markuszewska 2012 = A. Markuszewska, *Festa i muzyka na dworze Marii Kazimiery Sobieskiej w Rzymie (1699-1714)*, Warszawa, Muzeum Palac w Wilanowie, 2012.

Marx 1968 = H.J. Marx, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, «Analecta Musicologica», 5, 1968, pp. 104-177.

— 1993 = H.J. Marx, *La musica alla corte del cardinale Pietro Ottoboni all'epoca di Corelli*, in *La musica e il mondo* 1993, pp. 85-107.

Matitti 1995 = F. Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*, «Storia dell'Arte», 84, 1995, pp. 156-243.

— 2003 = F. Matitti, voce *Ottoboni, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, LXXIX, 2013, pp. 837-841.

Matteucci 1979 = A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza dal Barocco al Neoclassico*, Torino, Istituto bancario San Paolo, 1979.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

— 1982 = A.M. Matteucci, *L'influenza della «veduta per angolo» sull'architettura barocca emiliana*, in *La scenografia barocca* 1982, pp. 129-139.

— 2012 = A.M. Matteucci, *Portici, scaloni e palazzi da monarca. L'originalità dell'architettura barocca bolognese*, in *Da Bononia a Bologna* 2012, pp. 270-277.

Maylender 1926-1930 = M. Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930.

McPhee 1999 = S. McPhee, *The Vatican Album*, in A. Griseri, S. McPhee, H.A. Millon, M. Viale Ferrero 1999, pp. 11-151.

Medicine and Charity 1991 = *Medicine and Charity before the Welfare State*, a cura di J. Barry, London, Routledge, 1991.

Merlotti 2004 = A. merlotti, voce *Lama, Bernardo Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 63, Roma, Treccani, 2004.

Michelangelo Garove 2010 = *Michelangelo Garove 1648-1713, un architetto per Vittorio Amedeo II*, a cura di P. Cornaglia, Roma, Campisano Editore, 2010.

Millon 1984a = H.A. Millon, *Filippo Juvarra and the Accademia di San Luca in Rome in the Early Eighteenth Century*, in *Projects and Monuments* 1984a, pp. 12-24.

— 1984b = H.A. Millon, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period 1704-1714. Part I*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1984b.

— 1985 = H.A. Millon, *Filippo Juvarra and the Antamoro Chapel in S. Girolamo della Carità in Rome*, in *Studi juvarriani* 1985, pp. 99-126.

— 1992 = H.A. Millon, *Filippo Juvarra: New Drawings*, in *An Architectural Progress* 1992, II, pp. 567-571.

— 1993 = H.A. Millon, *Recostrunctions of the Palatine in the Eighteenth Century*, in *Eius Virtutis Studiosi* 1993, pp. 478-493.

— 1999 = H.A. Millon, *Palaces, Gardens and Objects*, in A. Griseri, S. McPhee, H.A. Millon, M. Viale Ferrero 1999, pp. 153-203.

Miranda 2000 = S. Miranda, *Francesco Bianchini e lo scavo farnesiano del Palatino (1720-1729)*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.

Mischiati 1985 = O. Mischiati, *Tre disegni di F. Juvarra per lo scalone di Palazzo Madama*, in *Studi juvarriani* 1985, pp. 229-238.

Mischiati – Viale Ferrero 1975-1976 = O. Mischiati – M. Viale Ferrero, *Disegni e incisioni di Filippo Juvarra per edizioni romane del primo Settecento*, «Atti della Accademia delle Scienze di Torino», 110, 1975-1976, pp. 211-274.

Molinari 1968 = C. Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.

Momenti e problemi di storia 1959 = *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 4 voll., Milano, Marzorati, 1959.

Montagu 1996 = J. Montagu, *Gold, silver and bronze. Metal sculpture of the Roman baroque*, New Haven, Yale University Press, 1996.

Mostra del Barocco Piemontese 1963 = *Mostra del Barocco Piemontese*, a cura di V. Viale (Torino, Palazzo Madama-Palazzo Reale-Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-10 novembre 1963), 3 voll., Torino, Arti grafiche Pozzo-Salvati-Monti, 1963.

Le mouvement confraternel 1987 = *Le mouvement confraternel au Moyen-Age. France, Italie, Suisse*, Roma, École Française de Rome, 1987.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Muraro – Povoledo 1970 = M.T. Muraro – E. Povoledo, *Disegni teatrali dei Bibiena*, Vicenza, Neri Pozza, 1970.

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

Le muse galanti 1985 = *Le muse galanti: la musica a Roma nel Settecento*, a cura di B. Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985.

La musica e il mondo 1993 = *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, il Mulino, 1993.

Muzzarelli 1994 = M.G. Muzzarelli, *Banchi ebraici a Bologna nel XV secolo*, Bologna, il Mulino, 1994.

— 2001 = M.G. Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza: l'invenzione del Monte di pietà*, Bologna, il Mulino, 2001.

Myers 1975 = M.L. Myers, *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, the Bibiena Family, and Other Italian Draughtsmen*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975.

Natuzzi 1999 = E. Natuzzi, *Il Teatro Capranica dall'inaugurazione al 1881: cronologia degli spettacoli con 11 indici analitici*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.

The New Grove Dictionary 1992 = *The New Grove Dictionary of Opera*, London, MacMillan, III, 1992.

— 2001 = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, XVIII, 2001.

New Looks at Italian Opera 1968 = *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout*, a cura di W.W. Austin, Ithaca, Cornell University Press, 1968.

Nicodemus Tessin 2002 = *Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections. Traicté dela décoration interieure 1717*, a cura di P. Waddy, Stockholm, Nationalmuseum, 2002.

Nicolotti 2015 = A. Nicolotti, *Sindone. Storia e leggende di una reliquia controversa*, Torino, Einaudi, 2015.

Nubola 1999 = C. Nubola, *Chiese delle comunità. Diritti consuetudinari e pratiche religiose nella prima età moderna*, in *Fonti ecclesiastiche per la storia sociale* 1999, pp. 441-464.

Oechslin 1972 = W. Oechslin, *Bildungsgut und Antikenrezeption des frhen Settecento in Rom. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones*, Zürich, Atlantis verlag, 1972.

— 1978 = W. Oechslin, *L'intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse*, in *Piranèse et les français* 1978, pp. 396-410.

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

Olin 2002 = M. Olin, *La scultura romana del Settecento nei disegni del Museo Nazionale di Stoccolma*, in *Sculture romane del Settecento* 2002, pp. 7-22.

Olszewski 1999 = E.J. Olszewski, *Decorating the Palace: Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) in the Cancelleria*, in *Life and the Arts* 1999, pp. 92-111.

— 2003 = E.J. Olszewski, *Liturgical silver commissioned by Cardinal Pietro Ottoboni*, «Cleveland studies in the History of Art», 8, 2003, pp. 96-119.

— 2015 = E.J. Olszewski, *Dynamics of architecture in late Baroque Rome: Cardinal Pietro Ottoboni at the Cancelleria*, Warsaw-Berlin, De Gruyter, 2015.

Opern als Text 1986 = *Opern als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, a cura di A. Gier, Heidelberg, Winter, 1986.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Oresko 2004 = R. Oresko, *Maria Giovanna Battista of Savoy-Nemours (1644-1724): daughter, consort and Regent of Savoy*, in *Queenship in Europe* 2004, pp. 16-55.

Pagano 1985 = R. Pagano, *Scarlatti, Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milano, Mondadori, 1985.

Palazzi, chiese, arredi e scultura 2011 = *Palazzi, chiese, arredi e scultura*, I, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 27, Roma, Bonsignori Editore, 2011.

La Palazzina di caccia di Stupinigi, a cura di E. Gabrielli, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2014.

Il palazzo dell'Università di Torino 2004 = *Il palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni*, a cura di A. Quazza e G. Romano, Torino, Fondazione CRT, 2004.

Palazzo Madama 2006 = *Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione CRT, 2006.

Palazzo Reale 2016 = *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Torino, Editris Duemila, 2016.

The Pamphilj and the Arts 2011 = *The Pamphilj and the Arts. Patronage and Consumption in Baroque Rome*, Atti del convegno (Boston, McMullen Museum of Art, 15-16 october 2010), a cura di S.C. Leone, Boston, Boston College McMullen Museum, 2011.

Palladio 1570 = A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, De Franceschi, 1570.

Le parole della musica 2000 = *Le parole della musica*, III: *Studi di lessicologia musicale*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2000.

Passanti 1989 = C. Passanti, *Sulla decorazione architettonica di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino* 1989, pp. 131-152.

— 1992 = C. Passanti, *Veduta, capriccio e progettazione in alcuni disegni di Juvarra*, in *An Architectural Progress* 1992, II, pp. 610-623.

Passarini 1698 = F. Passarini, *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno […]*, Roma, Gio Giacomo de Rossi, 1698.

Passavant 1967 = G. Passavant, *Studien über Domenico Egidio Rossi und seine baukünstlerische Tätigkeit innerhalb des süddeutschen und österreichischen Barock*, Karlsruhe, Braun, 1967.

Pastore 1986 = A. Pastore, *Strutture assistenziali fra Chiesa e Stati nell'Italia della Controriforma*, in *Storia d'Italia, Annali* 1986, pp. 433-465.

Pastori Bassetto 2001 = I. Pastori Bassetto, *Fiscalità e opere pie a Padova nei secoli XVI-XVIII*, in *L'uso del denaro* 2001, pp. 63-88.

Pastureau – Blancheton 2014 = G. Pastureau – B. Blancheton, *The success of the Bordeaux Mont-de-Piété, 1801-1913*, «Financial History Review», 21, 2014, pp. 281-299.

Petrucci 1996 = F. Petrucci, *I ricomparsi "finti arazzi" del cardinal Pietro Ottoboni*, «Bollettino d'Arte», 80, 1995, 89/90, 1996, pp. 145-148.

Pettenati 1987 = S. Pettenati, *Forniture per la corte: vetri, specchi, cristalli, porcellane, carrozze*, in *Arte di Corte* 1987, pp. 215-248.

Piccialuti Caprioli 1980 = M. Piccialuti Caprioli, *Il patrimonio del povero. L'inchiesta sulle Opere pie del 1861*, «Quaderni Storici», 45, 1980, pp. 918-941.

Piccoli 2006 = E. Piccoli, *Disegni di Guarini per le volte di edifici civili*, in *Guarino Guarini* 2006, pp. 42-49.

Picozzi 2010 = M.G. Picozzi, *Scavi a Roma e dintorni nella prima metà del secolo*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 15-20.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Pinto 1980 = J. Pinto, *Filippo Juvarra's Drawings Depicting the Capitoline Hill*, «The Art Bulletin», LXII, 1980, pp. 598-616.

— 2000 = J. Pinto, *Architettura da esportare*, in *Storia dell'architettura italiana* 2000, II, pp. 110-133.

— 2012 = J. Pinto, *Speaking Ruins. Piranesi, Architects, and Antiquity in Eighteenth-Century Rome*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2012.

— 2014 = J. Pinto, *Juvarra, Roma e Stupinigi: architettura come rappresentazione e rappresentazione come architettura*, in *La Palazzina di caccia di Stupinigi*, a cura di E. Gabrielli, Firenze, Leo S. Olschki Edtiore, 2014, pp. 3-16.

Piperno 1987 = F. Piperno, *Crateo, Olinto, Archimede e l'Arcadia: rime per alcuni spettacoli operistici romani (1710-1711)*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma* 1987, pp. 349-367.

— 1995 = F. Piperno, *«Su le sponde del Tebro»: eventi, mecenati e istituzioni musicali a Roma negli anni di Locatelli. Saggio di cronologia*, in *Intorno a Locatelli* 1995, pp. 793-877.

Piranèse et les français 1978 = *Piranèse et les français*, Atti del convegno (Roma, Villa Medici, 12-14 maggio 1976), a cura di G. Brunel, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1978.

Le pitture antiche 1706 = *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasonj Disegnate & intagliate alla Similitudine degli Antichi Originali da Pietro Santi Bartoli, e Francesco Bartoli suo figliolo, descritte, et illustrate da Gio: Pietro Bellori e Michelangelo Causei dela Chausse*, Roma, Gaetano degli Zenobj, 1706.

Placanica 1982 = A. Placanica, *Moneta prestiti usure nel Mezzogiorno moderno*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1982.

Platania 1990 = G. Platania, *Gli ultimi Sobieski e Roma. Fasti e miserie di una famiglia reale polacca tra Sei e Settecento (1699-1715)*, Roma, Vecchiarelli, 1990.

— 1999 = G. Platania, *Il viaggio politico di Maria Casimira Sobieska*, in *Donne in viaggio* 1999, pp. 131-142.

— 2002 = G. Platania, *Viaggio a Roma sede d'esilio. Sovrane alla conquista di Roma, secoli XVII-XVIII*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2002, pp. 61-98.

Politiche del Credito 2004 = *Politiche del Credito. Investimento, Consumo, Solidarietà*, a cura di G. Boschiero e B. Molina, Asti, Arti Grafiche TSG, 2004.

The Politics of Kinship 2000 = *The Politics of Kinship. Confraternities and Social Order in Early Modern Italy*, a cura di N. Terpstra, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

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

Il potere e la devozione 2000 = *Il potere e la devozione. La Sindone e la Biblioteca Reale di Torino*, a cura di V. Comoli e G. Giacobello Bernard, Milano, Electa, 2000.

Povertà e innovazioni istituzionali 2000 = *Povertà e innovazioni istituzionali in Italia. Dal Medioevo ad oggi*, a cura di V. Zamagni, Bologna, il Mulino, 2000.

Poverty and Charity 2005 = *Poverty and Charity: Judaism, Christianity and Islam*, «The Journal of Interdisciplinary History», XXXV/3, 2005 numero a cura di M. Cohen.

Povoledo 1961 = E. Povoledo, *Scenografia*, in *Enciclopedia dello Spettacolo* 1955-1965, VIII, 1961, pp. 1590-1618.

Predicare nel Seicento 2011 = *Predicare nel Seicento*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, il Mulino, 2011.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Projects and Monuments 1984 = *Projects and Monuments in the period of the Roman Baroque*, a cura di H. Hellmut, S. Scott, The Pennsylvania State University, University Park/PA., 1984.

Pullan 1982 = B. Pullan, *La politica sociale della Repubblica di Venezia, 1500-1620*, Roma, Il Veltro, 1982.

— 1994 = B. Pullan, *Poverty and Charity; Europe, Italy, Venice, 1400-1700*, Adelshot, Brookfield, 1994.

— 2005 = B. Pullan, *Catholics, Protestants and the Poor in Early Modern Europe*, «The Journal of Interdisciplinary History», XXXV, 2005, pp. 441-456.

Quaccia 2007 = F. Quaccia, *La Chiesa dei laici*, in *Storia della Chiesa di Ivrea* 2007, pp. 931-959.

Quazza 1957 = G. Quazza, *Le riforme in Piemonte nella prima metà del Settecento*, 2 voll., Modena, Società Tipografica Editrice modenese, 1957.

Queenship in Europe 2004 = *Queenship in Europe, 1660-1815. The Role of the Consort*, a cura di C. Campbell Orr, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

Raccolta di vari poemetti 1722 = *Raccolta di vari poemetti lirici, drammatici e ditirambici degli Arcadi, Tomo primo, che è il nono delle Rime*, Roma, Antonio de' Rossi, 1722.

Raggi 2014 = G. Raggi, *Filippo Juvarra a Lisbona: due progetti per un teatro regio e una complessa questione musicale*, in *Filippo Juvarra* 2014b, pp. 209-228.

Raggio 1996 = O. Raggio, *Costruzione delle fonti e prova: testimoniali, processo, giurisdizione*, «Quaderni Storici», 93, 1996, pp. 135-156.

Ratti 1797 = C.G. Ratti, *Delle Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato dall'anno 1594 a tutto 1765*, Genova, 1797.

Re 1926-1927 = E. Re, *La dimora romana di Maria Casimira regina di Polonia*, «Capitolium», II, 1926-1927, pp. 160-167.

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, Albra Editrice, 1969.

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

Le residenze sabaude 2005 = *Le residenze sabaude come cantieri di conoscenza. Ricerca storica, materiali e tecniche costruttive*, a cura di M. Volpiano, 2 voll., Torino, Fondazione CRT, 2005.

Rethinking the Baroque 2011 = *Rethinking the Baroque*, a cura di H. Hills, Burlington, Ashgate, 2011.

Revel 2006 = J. Revel, *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Roma, Viella, 2006.

Ricerche sul '600 napoletano 2004 = *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004*, Napoli, Electa, 2004.

Ricuperati 1968 = G. Ricuperati, *Bernardo Andrea Lama, professore e storiografo nel Piemonte di Vittorio Amedeo II*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», LXVI (1968), pp. 11-101.

Rime di diversi autori 1711 = *Rime di diversi autori per lo nobilissimo dramma del Tolomeo, et Alessandro rappresentato nel Teatro Domestico della Sacra Real Maestà di Maria Casimira regina di Pollonia, dedicate alla maestà sua*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Le risorse culturali delle valli monregalesi 1999 = *Le risorse culturali delle valli monregalesi e la loro storia*, a cura di G. Garrone, Savigliano, L'Artistica Savigliano, 1999.

Riti e rituali 1994 = *Riti e rituali nelle società medievali*, a cura di J. Chiffoleau *et al.*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994.

Roggero – Scotti 1994 = C. Roggero – A. Scotti, *Il Castello del Valentino*, Torino, Politecnico di Torino, 1994.

Roggero Bardelli 1995 = C. Roggero Bardelli, *Juvarra primo architetto regio: le istruzioni di cantiere*, in *Filippo Juvarra. Architetto delle Capitali* 1995, pp. 214-225.

Roma e l'antico 2010 = *Roma e l'antico: realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra Colonna, 30 novembre 2010-6 marzo 2011), a cura di C. Brook e V. Curzi, Ginevra, Skira, 2010.

Roma, le case, la città 1998 = *Roma, le case, la città*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento romano* 14, Roma, Bonsignori Editore, 1998.

Rossini 1693 = P. Rossini, *Il Mercurio Errante delle Grandezze di Roma, tanto antiche che moderne: cioè de' Palazzi, Ville, Giardini, & altre rarità della medesima*, Roma, Gio: Molo, 1693.

Roszkowska 1980 = W. Roszkowska, *Mecenat królewicza Aleksandra – teatr Armonte Calidio (1709-1714)*, «Sobótka», 35, 1980, pp. 311-321.

Rotondi 1987 = S. Rotondi, *Il Teatro Tordinona: storia, progetti, architettura*, Roma, Kappa, 1987.

Rousset de Missy 1739 = J. Rousset de Missy, *Le Cérémonial diplomatique des Cours de l'Europe ou Collection des Actes, Mémoires et Relations qui concernent les Dignitez, Titulatures, Honneurs & Prééminences; les Fonctions publiques des Souverains, leurs Sacres, Couronemens, Mariages, Batêmes, & Enterremens; les Investitures des grands Fiefs; les Entrées publiques, Audiences, Fonctions, Immunitez & Franchises des Ambassadeurs & autres Ministres publics; leurs Disputes & Démêlez de Préséance ; Et en général tout ce qui a rapport au Cérémonial & à l'Etiquette…*, 2 voll., Amsterdam, Janssons, 1739.

Rovere – Viale – Brinckmann 1937 = L. Rovere – V. Viale – A.E. Brinckmann, *Filippo Juvarra*, Milano, Zucchi, 1937.

Rudolph 1995 = S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Roma, Bozzi, 1995.

Ruggero 2008 = C. Ruggero, *La costruzione del ricordo: dagli Uomini Illustri alle memorie Sepolcrali di Filippo Juvarra*, in *La forma del pensiero* 2008, pp. 19-32.

— 2014 = C. Ruggero, *"Disegni di Prospettiva Ideale": un album di Filippo Juvarra per la corte di Dresda (1732)*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto in Europa* 2014, pp. 255-272.

Ryszka-Komarnicka 2007 = A. Ryszka-Komarnicka, *Polish History as the Source of Plot in the Italian Dramma per Musica: Three Case Studies*, in *Italian Opera* 2007, pp. 111-123.

Sacco Messineo 1988 = M. Sacco Messineo, *Il martire e il tiranno: Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Roma, Bulzoni, 1988.

— 1995 = M. Sacco Messineo, *I primordi del teatro gesuitico in Sicilia e la sua evoluzione*, in *I Gesuiti* 1995, pp. 101-117.

Safarik 1996 = E.A. Safarik, *Italian inventories 2. Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1775*, Munich, Saur, 1996.

— 1999 = E.A. Safarik, *Palazzo Colonna*, Roma, De Luca, 1999.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Saggio di statistica 1864 = *Saggio di statistica delle Opere Pie dei circondarii e comuni del Regno d'Italia*, Torino, Stamperia dell'Unione Tipografica Editrice Torinese, 1864.

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

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

— 2014 = J.L. Sancho Gaspar, *El proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid*, in *Filippo Juvarra* 2014b, pp. 273-288.

Sanguineti 2013 = D. Sanguineti, *Una "foggia non prima usata": appunti sull'arte carradoria nella Roma barocca*, in *Carrozze regali* 2013, pp. 19-26.

San Martino 1995 = P. San Martino, *Il mobile e il fantastico intuito di Juvarra*, in *Filippo Juvarra* 1995, pp. 252-255.

Sant'Antonio dei Portoghesi 1992 = *Sant'Antonio dei Portoghesi*, a cura di S. Vasco Rocca e G. Borghini, Roma, Argos, 1992.

I Santi Martiri 2000 = *I Santi Martiri: una chiesa nella storia di Torino*, a cura di B. Signorelli, Torino, Compagnia di San Paolo, 2000.

Saperi e meraviglie 2004 = *Saperi e meraviglie. Tradizioni e nuove scienze nella libreria del medico genovese Demetrio Canevari*, catalogo della mostra (Genova, Biblioteca Civica Berio, 28 ottobre 2014-31 gennaio 2015), a cura di L. Malfatto ed E. Ferro, Genova, Sagep, 2004.

Savelli 1984 = R. Savelli, *Dalle confraternite allo Stato: il sistema assistenziale genovese nel Cinquecento*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 98, 1984, pp. 171-216.

I Savoia 2007 = *I Savoia. I secoli d'oro di una dinastia europea*, a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi, 2007.

Lo scalone di Filippo Juvarra 1999 = *Lo scalone di Filippo Juvarra. Rilievo e ricerca storica*, a cura di G. Dardanello, Torino, Città di Torino-Fondazione CRT, 1999.

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

La scenografia barocca 1982 = *La scenografia barocca*, a cura di A. Schnapper, Bologna, CLUEB, 1982.

Schiavo 1964 = A. Schiavo, *Il Palazzo della Cancelleria*, Roma, Staderini, 1964.

La scoperta delle Alpi Marittime = *La scoperta delle Alpi Marittime*, a cura di R. Comba, M. Cordero e P. Sereno, Cuneo, Edizioni L'Arciere, 1984.

Scoto 1656 = L. Scoto, *Gelone*, Torino, Zavatta, 1656.

Sculture romane del Settecento 2002 = *Sculture romane del Settecento II*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 18, Roma, Bonsignori Editore, 2002.

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

Selfridge-Field 2007 = E. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

Sensi – Elia 1978 = C. Sensi – P. Elia, *Biografia di padre Luigi Giuglaris*, «Studi Piemontesi», VII, 1978, 2, pp. 367-376.

La serenata tra Seicento e Settecento 2007 = *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, a cura di N. Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2007.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Sereno 1984 = P. Sereno, *Per una storia della "Corografia delle Alpi Marittime" di Pietro Gioffredo*, in *La scoperta delle Alpi Marittime* 1984, pp. 37-55.

Il Settecento a Roma 2005 = *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2005-26 febbraio 2006), a cura di A. Lo Bianco e A. Negro, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

La sfida delle stampe 2017 = *La sfida delle stampe. Parigi-Torino 1650-1906*, a cura di C. Gauna, Torino, Editris Duemila, 2017.

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

Souto – Sancho 2012 = J.L Souto – J.L. Sancho, *Hacia una reconsideración crítica de Ventura Rodríguez*, in *Benedetto Alfieri* 2012, pp. 121-129.

Spagna 1993 = A. Spagna, *Oratorii overo Melodrammi sacri*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1706 (ed. anastatica a cura di J. Herczog, Lucca, LIM, 1993).

Sperimentare l'architettura 2001 = *Sperimentare l'architettura: Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Torino, Fondazione CRT, 2001.

Staffieri 2006 = G. Staffieri, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siècle del cardinale*, «Studi musicali», XXXV, 2006, pp. 129-192.

— 2007 = G. Staffieri, *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo: strategie della committenza e scelte compositive*, in *Arcangelo Corelli* 2007, pp. 139-168.

Statistica del Regno d'Italia 1868 = *Statistica del Regno d'Italia. Le Opere Pie nel 1861. Compartimento del Piemonte*, Firenze, Le Monnier, 1868.

Storia d'Italia, Annali 1986 = *Storia d'Italia, Annali,* IX, a cura di G. Chittolini e G. Miccoli, Torino, Einaudi, 1986.

Storia del movimento operaio 1979 = *Storia del movimento operaio del socialismo e delle lotte sociali in Piemonte*, collana diretta da A. Agosti e G.M. Bravo, 4 voll., Bari, De Donato, 1979.

Storia dell'architettura italiana 2000 = *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, 2 voll., Milano, Electa, 2000.

Storia dell'opera italiana 1988 = *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, VI: *Teorie e tecniche*, Torino, EDT, 1988.

Storia della Chiesa di Ivrea 2007 = *Storia della Chiesa di Ivrea, secoli XVI-XVIII*, a cura di A. Erba, Roma, Viella, 2007, pp. 931-959.

Storia di Torino 1997 = *Storia di Torino.* I: *Dalla preistoria al Comune medievale*, a cura di G. Sergi, Torino, Einaudi, 1997.

— 2002a = *Storia di Torino.* IV: *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002.

— 2002b = *Storia di Torino.* V: *Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'antico regime (1730-1798)*, a cura di G. Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002.

Storia illustrata 1992 = *Storia illustrata di Torino*, a cura di V. Castronovo, Milano, Sellino, 1992.

Storrs 2007 = c. Storrs, *La politica internazionale e gli equilibri continentali*, in *I Savoia. I secoli d'oro di una dinastia europea*, a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi, 2007, pp. 3-48.

Strohm 1976 = R. Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento: 1720-1730*, Köln, Arno Volk Verlag Hans Gerig, 1976.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

— 1985 = R. Strohm, *I libretti italiani di Händel*, in J. Mainwaring 1985, pp. 117-174.

— 1991 = R. Strohm, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991.

— 1997 = R. Strohm, *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven-London, Yale University Press, 1997.

Strunck 2008a = C. Strunck, *Die kontakte des Tedesco nach frankreich. Johann Paul Schor mitwirkung am ‹Char d'Apollon› in Versailles, an der Kapelle des heiligen Ludvig in San Luigi dei Francesi und an der ‹Spanischen› treppe in Rom*, in *Johann Paul Schor* 2008, pp. 95-144.

— 2008b = C. Strunck, *Il lieto fine di una lunga storia: l'apporto di Carlo e Girolamo Fontana alla realizzazione della Galleria Colonna di Roma*, in *Studi sui Fontana* 2008, pp. 225-236.

Studi juvarriani 1985 = *Studi juvarriani*, Atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979), Roma, Edizioni dell'Elefante, 1985.

Studi sui Fontana 2008 = *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma, Gangemi, 2008.

Studies in Music History 1996 = *Studies in Music History Presented to H.C. Robbins Landon on his Seventieth Birthday*, a cura di O. Biba e D. Wyn Jones, London, Thames and Hudson, 1996.

Studio d'architettura civile 1702 = *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre, tratti da alcune fabbriche insigni di Roma, con le misure, piante, modini, e profili: opera de più celebri architetti de nostri tempi*, Roma, Domenico De Rossi Editore, 1702.

Studio d'architettura civile 1722-1728 = *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte, e finestre colle misure, piante, modini, e profili, tratte da alcune fabbriche insigni di Firenze erette col disegno dè più celebri architetti*, opera misurata, disegnata, e intagliata da Ferdinando Ruggieri architetto, 3 voll., Firenze, stamperia di S.A.R. per Gio. Gaetano Tartini, e Santi Franchi, 1722-1728.

Studio d'Architettura Civile 2013 = *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, a cura di A. Antinori, Roma, Edizioni Quasar, 2013.

Stumpo 1986 = E. Stumpo, *Il consolidamento della grande proprietà ecclesiastica nell'età della Controriforma*, in *Storia d'Italia, Annali* 1986, pp. 263-289.

Sturm 2008 = S. Sturm, *Il rapporto tra Francesco Fontana e Filippo Juvarra e la genesi del progetto per S. Maria della Neve*, in *Studi sui Fontana* 2008, pp. 289-318.

Symcox 1989 = G. Symcox, *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabaudo 1675-1730*, prefazione di G. Ricuperati, Torino, SEI, 1989 (ed. or. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1983).

— 2002a = G. Symcox, *La reggenza della seconda madama reale (1675-1684)*, in *Storia di Torino* 2002a, pp. 197-244.

— 2002b = G. Symcox, *La trasformazione dello Stato e il riflesso nella capitale*, in *Storia di Torino* 2002a, pp. 717-867.

Taccolini 2009 = M. Taccolini, *Chiesa ed economia* in *Nuovi percorsi della Storia economica*, Milano, Vita e Pensiero, 2009.

Tamburini 1966 = L. Tamburini, *I teatri di Torino. Storia e cronache*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1966.

Tamburini 1989 = E. Tamburini, *Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri*, in *Il teatro a Roma* 1989, II, pp. 640-661.

Il teatro a Roma 1989 = *Il teatro a Roma nel Settecento*, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Il teatro di tutte le scienze 2011 = *Il teatro di tutte le scienze e le arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna. Torino 1559-1861*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 22 novembre 2011-29 gennaio 2012), a cura di M. Carassi, I. Massabò Ricci e S. Pettenati, Savigliano, L'Artistica Savigliano, 2011.

Il Tempio Vaticano 2003 = *Il Tempio Vaticano 1694. Carlo Fontana*, a cura di G. Curcio, Milano, Electa, 2003.

Terpstra 2000 = N. Terpstra, *The Politics of Confraternal Charity: centre, periphery and the modes of confraternal involvement in early modern civic welfare*, in *Povertà e innovazioni istituzionali* 2000, pp. 153-173.

— 2004 = N. Terpstra, *Solidarietà, carità e "parentela tradotta"*, in *Politiche del Credito* 2004, pp. 297-307.

— 2013 = N. Terpstra, *Cultures of Charity. Women, Politics and the Reform of Poor Relief in Renaissance Italy*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2013.

Terrier 1985 = M. Terrier, *La mode des espagnolettes. Oppenord et Juvarra*, «Antologia di Belle Arti», n.s., 27-28, 1985, pp. 123-146.

Tesauro 1585 = A. Tesauro, *Sereide*, Torino, Niccolò Bevilacqua, 1585 (ed. a cura di D. Chiodo, con prefazione di M.L. Doglio, Torino, RES, 1994).

Tesauro 1643 = E. Tesauro, *Campeggiamenti o vero istorie del Piemonte*, Bologna, G. Monti, 1643.

— 1657 = E. Tesauro, *Historia della Compagnia di san Paolo*, Torino, Sinibaldo, 1657 (ed. a cura di A. Cantaluppi, Torino, Compagnia di San Paolo, 2003).

— 1661a = E. Tesauro, *Edipo*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1661.

— 1661b = E. Tesauro, *Ermegildo*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1661 (ed. a cura di P. Frare e M. Gazich, Manziana, Vecchiarelli, 2002).

— 1661c = E. Tesauro, *Ippolito*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1661.

— 1666 = E. Tesauro, *Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt opera et diligentia Emmanuelis Philiberti Panealbi*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1666.

— 1670 = E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670 (ed. anastatica Savigliano, L'Artistica, 2000).

Theatrum Statuum Sabaudiae 1682 = *Theatrum Statuum Sabaudiae*, Amsterdam, Joan Blaeu, 1682.

Threads of Splendor 2007 = *Threads of Splendor*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 17 ottobre 2007-6 gennaio 2008), a cura di T.P. Campbell e E.A. Cleland, New Haven-London, Yale University Press, 2007.

Tigrino 2004 = V. Tigrino, *L'eredità Canevari. Il lascito di Demetrio Canevari da "sussidio" familiare a Opera pia. La storia e il patrimonio documentario*, in *Saperi e meraviglie* 2004, pp. 63-72.

Timore e carità 1982 = *Timore e carità: i poveri nell'Italia moderna*, a cura di G. Politi e M. Rosa, Cremona, Biblioteca Statale, 1982.

Todeschini 1989 = G. Todeschini, *La ricchezza degli ebrei: merci e denaro nella riflessione ebraica e nella definizione cristiana dell'usura alla fine del Medioevo*, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1989.

— 2004 = G. Todeschini, *Ricchezza francescana: dalla povertà volontaria alla società di mercato*, Bologna, il Mulino, 2004.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

— 2016 = G. Todeschini, *La banca e il ghetto: una storia italiana (secoli XIV-XVI)*, Roma-Bari, Laterza, 2016.

Toni – Pasquetti 1992 = F. Toni – A. Pasquetti, *Le vicende costruttive dal XVI secolo*, in *Sant'Antonio dei Portoghesi* 1992, pp. 39-51.

Torre 1995 = A. Torre, *Il consumo di devozioni. Religione e società nelle campagne dell'ancien régime*, Venezia, Marsilio, 1995.

— 1999 = A. Torre, *Vita religiosa e cultura giurisdizionale nel Piemonte di antico regime*, in *Fonti ecclesiastiche per la storia sociale* 1999, pp. 181-211.

— 2002 = A. Torre, *La produzione storica dei luoghi*, «Quaderni Storici», 110, 2002, pp. 443-475.

— 2011 = A. Torre, *Luoghi. La produzione di località in età moderna e contemporanea*, Roma, Donzelli, 2011.

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; 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, Rizzoli, 1999.

Turchini 1999 = A. Turchini, *I "loca pia" degli antichi Stati italiani fra società civile e poteri ecclesiastici*, in *Fonti ecclesiastiche per la storia sociale* 1999, pp. 369-409.

L'uso del denaro 2001 = *L'uso del denaro. Patrimoni e amministrazione nei luoghi pii e negli enti ecclesiastici in Italia (secoli XV-XVIII)*, a cura di A. Pastore e M. Garbellotti, Bologna, il Mulino, 2001.

In Urbe architectus 1991 = *In Urbe architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma, Àrgos, 1991.

Valeriani 1999 = R. Valeriani, *Gli arredi*, in E.A. Safarik 1999, pp. 256-266.

— 2011 = R. Valeriani, *Il Tempo ai tempi del cardinal Benedetto Pamphilj*, in *Vanitas* 2011, pp. 41-43.

Valesio 1977-1979 = R. Valesio, *Diario di Roma*, ed. a cura di G. Scano, con la collaborazione di G. Graglia, 6 voll., Milano, Longanesi, 1977-1979.

Vanitas 2011 = *Vanitas. Lotto, Caravaggio, Guercino nella collezione Doria Pamphilj*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Doria Pamphilj, 21 maggio-25 settembre 2011) a cura di A. Mercantini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.

Van Leeuwen 2012 = M. Van Leeuwen, *Giving in Early Modern history: philanthropy in Amsterdam in the Golden Age*, «Continuity and Change», 27, 2012, pp. 301-343.

Varagnoli – Brunori – Carbonara Pompei 2011 = C. Varagnoli – P. Brunori – S. Carbonara Pompei, *Palazzo Petroni: architettura e decorazione*, in *Palazzi, chiese, arredi e scultura* 2011, pp. 97-135.

Verde 2004 = P.C. Verde, *"…che si facci una grada nova nel Regio Palazzo…". Lo scalone reale e altre opere commissionate dal conte d'Oñate a Francesco Antonio Picchiatti*, in *Ricerche sul '600 napoletano* 2004, pp. 143-150.

Viale Ferrero 1962 = M. Viale Ferrero, *Spunti classicistici del primo Settecento*, «Antichità viva», I, 1962, n. 10, pp. 56-64.

— 1968 = M. Viale Ferrero, *Disegni di Filippo Juvarra per il Teatro Capranica a Roma*, «Antichità viva», VII, 1968, pp. 11-20.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

— 1970 = M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1970.

— 1980 = M. Viale Ferrero, *Storia del Teatro Regio di Torino*, III: *La scenografia. Dalle origini al 1936*, Torino, CRT, 1980.

— 1981 = M. Viale Ferrero, *Scene di Filippo Juvarra per il "Lucio Papirio" di Francesco Gasparini (Roma, Teatro Capranica, 1713-1714)*, in *Francesco Gasparini* 1981, pp. 245-257.

— 1985 = M. Viale Ferrero, *Disegni scenici di Filippo Juvarra per "Giulio Cesare nell'Egitto" di Antonio Ottoboni*, in *Studi juvarriani* 1985, pp. 127-165.

— 1986 = M. Viale Ferrero, *Disegni scenografici per opere sartiane*, in *Giuseppe Sarti* 1986, pp. 173-192.

— 1987 = M. Viale Ferrero, *Juvarra tra i due Scarlatti*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma* 1987, pp. 175-189.

— 1988 = M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana* 1988, pp. 3-122.

— 1995 = M. Viale Ferrero, *Scenotecnica e macchine al tempo di Alessandro Scarlatti. I mezzi in uso e i fini da conseguire*, in *Alessandro Scarlatti* 1995, pp. 55-77.

— 1999 = M. Viale Ferrero, *Set Design (1709-1714)*, in A. Griseri, S. McPhee, H.A. Millon, M. Viale Ferrero 1999, pp. 205-256.

Viale 1968-1969 = V. Viale, *I disegni di Filippo Juvarra per il Palazzo del Conclave*, «Atti della Accademia delle Scienze di Torino», 103 (1968-1969), pp. 377-395.

Vita del cavaliere don Filippo Juvara 1874 = *Vita del cavaliere don Filippo Juvara Abbate di Selve e Primo architetto di S.M. di Sardegna*, pubblicata da Adamo Rossi, «Giornale di erudizione artistica», Perugia, III, 2, (feb. 1874), pp. 33-50.

Vittone 1760 = B.A. Vittone, *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'Architettura Civile divise in libri tre'*, 2 voll., Lugano, Agnelli, 1760.

— 1766 = B.A. Vittone, *Istruzioni diverse concernenti l'officio dell'Architetto Civile, Ed inservienti d'elucidazione, ed aumento alle Istruzioni Elementari d'Architettura già al Pubblico consegnate*, 2 voll., Lugano, Agnelli, 1766.

Vitzthum 1964 = V. Vitzthum, *Juvara et l'architecture théatrale*, «L'Oeil», 1964, 115-116, pp. 28-35.

— 1971 = W. Vitzthum, *Gaspar van Wittel e Filippo Juvarra*, «Arte illustrata», IV, 1971, 41-42, pp. 5-9.

Volpicelli 1989 = M.L. Volpicelli, *Il Teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, in *Il teatro a Roma* 1989, pp. 681-781.

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. Nouvelle Edition Corrigée*, 3 voll., Liège, J. Demen, 1734.

Waddy 1990 = P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*, New York, The Architectural History Foundation, 1990.

— 1999 = P. Waddy, *L'architettura del Palazzo a Monte Cavallo nel Seicento e nel Settecento*, in D. Di Castro – A.M. Pedrocchi – P. Waddy 1999, pp. 201-263.

Walker 2011 = S. Walker, *Benedetto Pamphilj's Sunflower Carriage and the designer Giovanni Paolo Schor*, in *The Pamphilj and the Arts* 2011, pp. 151-160.

Warner 1964 = F. Warner, *The Ottoboni Theatre*, «Ohio State University Theatre Collection Bulletin», XI, 1964, pp. 37-45.

Fondazione 1563 per la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Weiss 2013 = P. Weiss, *L'opera italiana nel Settecento*, a cura di R. Mellace, Roma, Astrolabio, 2013.

Weissman 1994 = R. Weissman, *From Brotherood to Congregation: Confraternal Ritual between Renaissance and Catholic Reformation*, in *Riti e rituali* 1994, pp. 77-94.

West 1964 = W.R. West, *Some Notes Concerning Staging at the Ottoboni Theatre Through an Analysis of "Il Teodosio"*, «Ohio State University Theatre Collection Bulletin», XI, 1964, pp. 21-34.

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

Wittkower 1949 = R. Wittkower, *Un libro di schizzi di Filippo Juvarra a Chatsworth*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s. III, 1949, pp. 94-118.

— 1958 = R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Harmondsworth, Penguin Books, 1958.

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* 2014, pp. 57-67.

Zega 1989 = R. Zega, *La "Raccolta di varie targhe di Roma …" nell'attività di Filippo Juvarra*, «Archivum Arcis», 2, 1989, pp. 10-51.

Zwollo 1973 = A. Zwollo, *Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome: 1675-1725*, Assen, Van Gorcum, 1973.

Pubblicazioni on-line

N. Badolato, *«All'occhio, all'udito e al pensiero»: gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2016. <http://www.fondazione1563.it/it/pubblicazioni/eta-e-la-cultura-del-barocco>.

R. Caterino, *Costruire e rappresentare la maestà del sovrano. Atri, scaloni e saloni nei progetti di Filippo Juvarra per residenze reali*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2016. <http://www.fondazione1563.it/it/pubblicazioni/eta-e-la-cultura-del-barocco>.

G. Comino, *scheda Mondovì*, in «*Schedario Storico Territoriale dei Comuni Piemontesi*», Centro Interuniversitario di Storia Territoriale «Goffredo Casalis», 1989 <http://www.centrocasalis.it/localized-install/biblio/cuneo/mondov%C3%AC>.

T. Chirico, *«Una veste larga … tutta piena di merletto d'oro». Documenti inediti su costumi di allestimenti teatrali promossi a Roma dal Cardinale Pietro Ottoboni (1689-1700)*, in *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costumes from the Late Renaissance to 1900*, a cura di V. De Lucca, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2014. http://www.cini.it/publications/fashioning-opera-musical-theatre-stage-costumes-late-renaissance-1900.

E. Lurgo, *Carità barocca. Opere pie e luoghi pii nello Stato sabaudo fra XVII e XVIII secolo. Appunti e materiali per una ricerca*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2016. <http://www.fondazione1563.it/it/pubblicazioni/eta-e-la-cultura-del-barocco>.

S. Martinetti, *Filippo Juvarra e l'elaborazione del gusto decorativo tra Roma e Torino (1704-1735)*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2016. <http://www.fondazione1563.it/it/pubblicazioni/eta-e-la-cultura-del-barocco>.

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

INDICE DEI NOMI

Acquaviva d'Aragona, Troiano, cardinale, 110n
Adelcrantz, Göran Josuae, 71, 72n
Alberoni, Giambattista, 122
Alberti, Leon Battista, 13n
Albinoni, Tommaso, 45
Aldobrandini, famiglia, 89n
Alessandro VIII, papa (Pietro Vito Ottoboni), 36n
Alfieri, Vittorio, 140n
Alfonso II d'Aragona, re di Napoli, 162
Algardi, Alessandro, 27
Algarotti, Francesco, 24
Amadei, Filippo, 42
Amedeo V, conte di Savoia, 164
Ammannati, Bartolomeo, 121
Anna d'Orléans, duchessa di Savoia e regina di Sicilia, poi di Sardegna, 68, 115
Antamoro, famiglia, 71
Antamoro, Tommaso, 70
Ariosto, Ludovico, 52
Audiberti, Camillo Maria, 133
Augusto II, re di Polonia (Federico Augusto I, duca e principe elettore di Sassonia), 24, 53n
Aureli, Aurelio, 57

Badolato, Nicola, 7n
Baldessano, Guglielmo, 157
Bani, Cosimo, 51
Barbaro, Daniele, 13n
Barghini, Andrea, 2
Barigioni, Filippo, 101
Barozzi, Jacopo, *detto* il Vignola, 4, 13n, 14
Bartoli, Francesco, 86, 87
Bartoli, Pietro Santi, 86, 87 e n
Basse, Giovanni, 209
Battelli, Giovanni Cristoforo, 87
Beati, Isidoro, 80
Beatrice d'Aragona, regina di Napoli, 164
Beatrice di Savoia, contessa di Provenza, 164, 165
Bentivoglio, Ippolito, 55n
Beregan, Nicolò, 49n
Bergamo, Francesco, 73n
Bernabei, Giuseppe Antonio, 49n
Bernini, Gian Lorenzo, 27, 64, 67n, 68-70, 79, 80n, 83, 102n, 112, 126
Berretini, Pietro (Pietro da Cortona), 7, 12, 27, 41, 66
Bettelli (Bottelli), Pietro, 87n
Bianchini, Francesco, 87, 88
Boiardo, Matteo Maria, 52, 54
Bonavia, Giacomo, 117
Bonomi, Luzio, 73
Borghese, famiglia, 89n
Borra, Giovanni Battista, 14
Borromini, Francesco, 12, 27, 28
Botero, Giovanni, 131
Boulle, André-Charles, 79
Breteuil, Louis-Nicolas Le Tonnelier de, 115, 116, 118
Briet, Philippe, 138
Brinckmann, Albert Erick, 1
Bull, Ida, 181n
Buonarroti, Michelangelo, 11, 27
Burlington, Lord (Richard Boyle, terzo conte di Burlington), 22, 24
Burnacini, Giovanni, 34

Cadana, Salvatore, 131
Caissotti, Carlo Luigi, 187
Caldara, Antonio, 58, 77
Calleri, Giovanni, 204
Capeci, Carlo Sigismondo, 51, 52n, 53n, 54-58, 61
Carboneri, Nino, 2
Carlo Emanuele I, duca di Savoia, 141

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Carlo Emanuele II, duca di Savoia, 129, 134, 138n, 147n, 169, 173
Carlo Emanuele III, duca di Savoia e re di Sardegna, 16
Carlo III, re di Napoli, 147, 164, 165
Cassiodoro, Flavio Magno Aurelio, 40n
Castellamonte, Amedeo di, duca 133
Castiglione, Valeriano, 131
Caterino, Roberto, 129n
Cavalli, Francesco, 33n, 55 e n
Cesari, Filippo, 14
Cesarini, Carlo Francesco, 77
Chappe, Gaspard, 72 e n
Chevalley, Giovanni, 17n
Chiari, Giuseppe Bartolomeo, 80, 81n
Chigi, famiglia, 89n
Cicognini, Giacinto Andrea, 33n
Clemente IX, papa (Girolamo Rospigliosi), 82
Clemente XI, papa (Giovanni Francesco Albani), 41, 75, 82, 86
Coletti, Agostino Bonaventura, 57
Colle, Enrico, 81n
Colonna, famiglia, 80n
Colonna, Filippo II, Conestabile, 81 e n
Corneille, Pierre, 41, 49, 52
Corneille, Thomas, 40n, 41n
Corsini, Giovanni Tommaso, 67, 68n, 84
Cortona, Pietro da, *vedi Berretini*
Cotti, Ottavio, 187
Crescimbeni, Giovan Mario, 33n, 37n, 38n, 52n, 54n, 83n
Cristina di Svezia, 51n
Crosato, Giovanni Battista, 60
Cupeda, Donato, 47n

d'Alibert, Giacomo, 51n
d'Antin, de Pardaillan de Gondrin, Louis Antoine, duca, 39n
d'Averara, Pietro, 58n
d'Aviler, Charles-Augustin, 116, 117, 124n
dal Pozzo, Cassiano, 87
Dardanello, Giuseppe, 85, 121n, 125n
de Bottis, Giuseppe, 49n
de Carolis, Domenico, 81
de Cotte, Robert, 105
de Pardaillan de Gondrin, Louis Antoine, *vedi* d'Antin
de Rossi, Angelo, 6
de Rossi, Giovanni Giacomo, 70
Decker, Paul, 106, 107
Del Barba, Ginesio, 89n
del Grande, Antonio, 79
della Volpe, Francesco Maria, 40
Di Castro, Daniela 81n
Dogliotti, Giovanni, 197
Doglis, famiglia, 210
Dolera, Pantaleone, 93n
Doria, Conrado, 166
Durando, Giovanni Matteo, 208

Elisabetta Farnese, regina di Spagna, 112
Ercole, Domenico Antonio, 40
Errico, Scipione, 55n
Eutropio, Flavio, 40n

Fea, Chiara, 6n
Federico Augusto I, duca e principe elettore di Sassonia, *vedi* Augusto II, re di Polonia
Federico IV, re di Danimarca, 6, 41, 74
Ferrero, Carlo Vincenzo, marchese d'Ormea, 24
Ferri, Ciro, 66, 68
Ferrino, Crispino, 206
Ferrone, Vincenzo, 158 e n, 160, 168
Filippo V di Borbone, re di Spagna, 108
Fischer von Erlach, Johann Bernhard, 102
Foggini, Giovanni Battista, 73n
Fontana, Carlo, 4, 5, 12 e n, 15, 31 e n, 63, 64 e n, 65 e n, 67n, 69, 71 e n, 73, 80 e n, 86n
Fontana, Domenico, 122, 123
Fontana, Leone, ingegnere, 31n
Fontana, Francesco, 67 e n
Fontana, Girolamo, 73
Franchi, Saverio, 42n
Fuga, Ferdinando, 110, 117, 125

Gallas, Johann Wenzel von, conte, 11
Galli Bibiena, Ferdinando, 35
Garove, Michelangelo, 10, 92n, 105, 106
Gasparini, Francesco, 40n, 48, 58
Gazzera, Costanzo, 136, 137 e n, 149
Giaccaria, Angelo, 69n
Giardini, Francesco, 6
Giardini, Giovanni, 82 e n, 83, 84
Gioffredo, Pietro, 127, 129, 131, 132 e n, 133 e n, 134, 135 e n, 136 e n, 137, 138 e n, 139-144, 146 e n, 147 e n, 149-157, 158 e n, 160, 161 e n, 162-164, 167, 170
Giovanni III Sobieski, re di Polonia, 50, 53n

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Giovanni V, re di Portogallo, (João V), 84
Giuglaris, Luigi, 131, 139 e n
Giuseppe I d'Asburgo, imperatore d'Austria, 47 e n, 77
Giustino, Marco Giuniano, 45, 51, 52
Gonzáles Palacios, Alvar, 65n, 77n, 79, 82, 84
Grendi, Edoardo, 178, 179
Griseri, Andreina, 1, 69n
Gritella, Gianfranco, 2
Groppelli, Giovanni Battista, 40
Gualtieri, Filippo Antonio, cardinale, 89n
Guarini, Guarino, 92
Guerra, Adalberto, 204
Guichenon, Samuel, 133

Händel, Georg Friedrich, 52n
Hårleman, Carl, 85
Herman, Giacomo, 82
Herrera, Juan de, 123n

Igino, Gaio Giulio, 52, 56
Ildefonso, re d'Aragona, 161
Innocenzo III, papa (Lotario Segni), 162

Jarrard, Alice, 120
Juvarra, Filippo, 1-4, 5 e n, 6 e n, 7 e n, 8, 9 e n, 10-14 e n, 15, 16 e n, 17 e n, 18-25, 26 e n, 27, 28 e n, 29, 31 e n, 33, 34 e n, 35, 36, 39, 41 e n, 42, 43 e n, 44 e n, 46, 48 e n, 49, 50, 52, 53 e n, 54, 56, 58-60, 61 e n, 63, 64 e n, 65 e n, 66 e n, 67 e n, 68 e n, 69 e n, 70 e n, 71, 72, 73 e n, 74 e n, 75 e n, 76, 77, 78 e n, 79-81, 82 e n, 83 e n, 84 e n, 85 e n, 87 e n, 88, 90-99, 100 e n, 101-103, 104 e n, 105 e n, 106, 107, 108 e n, 109, 110 e n, 111, 112, 113 e n, 115, 117-121, 122 e n, 123, 124 e n, 125 e n, 126, 129
Juvarra, Francesco, 4n, 12, 16
Juvarra, Orsola, 89

Kent, William, 88 e n

Lacombe, Jacques, 19
Lama, Bernardo Andrea, 134
Le Brun, Charles, 7, 119
Legrenzi, Giovanni, 55n
Legros, Pierre, 69
Lenardi, Giovanni Battista, 68
Leonio, Vincenzo, 39
Leopoldo I d'Asburgo, imperatore d'Austria, 6n, 47n
Lescheraine, Giuseppe de, 133
Levi, Giovanni, 128 e n
Ligorio, Pirro, 86
Longhena, Baldassarre, 123
Lotti, Lotto, 35
Luigi XIV di Borbone, re di Francia, 48n, 149

Machiavelli, Niccolò, 140
Maffei, Scipione, 19, 31, 63
Malatto, Nicolò, 88 e n
Mancini, Maria, 73n
Manfredi, Tommaso, 2, 72n, 87n
Mansella, Giovanni di Salerno, 166
Maria Casimira Luisa de la Grange d'Arquien, regina di Polonia, 34, 50, 51, 53 e n, 54 e n, 60
Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, duchessa di Savoia, 92, 93, 96, 129, 147 e n, 148n, 160
Mariette, Pierre-Jean, 20 e n
Martello, Pier Jacopo, 37n, 52, 57
Martinelli, Domenico, 102
Martinetti, Sara, 6n, 129n
Martinez, Giovanna, 89
Martinez, Simone, 89
Massimi, Giulia, marchesa, 89n
Mattei, Tommaso, 58
Maurizio di Savoia, principe, 142, 156
Mazzarino, Giulio Raimondo, cardinale, 11
McSwiny, Owen, 29n
Medici, famiglia, 73n
Melocci, Gasparo, 73n
Messalino, Pietro, 73n
Michela, Massimo Teodoro, 107
Millon, Henry Armand, 1, 2, 3
Minato, Niccolò, 47n
Minei, Domenica, 89
Minei, famiglia, 88
Minei, Filippo, 88
Minei, Giuseppe, 89
Minei, Vincenzo, 89 e n
Montano, Giovanni Battista, 13n
Monti, Gian Giacomo, 123
Muratori, Ludovico Antonio, 47n

Nardini, Famiano, 7n
Nittnaus, Wolfgang, 72n
Noris, Matteo, 58n

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Oberti, Bartolomeo, 205
Odescalchi, famiglia, 89n
Oñate, Iñigo Vélez de Guevara, conte di, 123
Oppenord, Gilles-Marie, 79
Ormea, marchese di, *vedi* Ferrero Carlo Vincenzo
Orosio, Paolo, 40n
Orsucci, Coriolano, 73n, 78, 79
Ottoboni, Antonio, 48
Ottoboni, Marco, 36
Ottoboni, Pietro Vito, *vedi Alessandro VIII*
Ottoboni, Pietro, cardinale, 6 e n, 14, 35, 36 e n, 37 e n, 38 e n, 40n, 41n, 42, 43, 45 e n, 48 e n, 49, 50n, 51, 58 e n, 61, 72, 74 e n, 75, 76 e n, 87, 89
Ottoni, Lorenzo, 8

Palladio, Andrea, 13n, 111, 117
Pallavicini, Niccolò Maria, marchese, 83
Pamphilj, Benedetto, cardinale, 67 e n, 78n
Panigarola, Francesco, 141
Pannini (Panini), Giovanni Paolo, 89
Paolo, Diacono, 40n
Paolucci, Giuseppe, 40
Pariati, Pietro, 40n, 41n, 45 e n
Parodi, Domenico, 88
Pasquini, Bernardo, 38
Passarini, Filippo, 69, 70 e n, 77 e n
Patrizi, Giovanni Battista, cardinale, 89
Picchiatti, Francesco Antonio, 123
Pietro cardinale di Benevento, legato apostolico, 163n
Pietro II, re di Portogallo, 6n
Pio, Nicola, 89
Piranesi, Giovanni Battista, 24
Placidia, Elia Galla, 131
Poerson, Charles-François, 6, 39n
Pollarolo, Carlo Francesco, 39
Pöllnitz, Karl Ludwig von, 91
Pommer, Richard, 18
Pozzo, Andrea, 4
Pregliasco, Giacomo, 68
Prie, Louis-Aymar de Plasnes, marchese, 96n, 115
Pullan, Brian, 178

Racine, Jean, 45 e n, 52, 57
Raimondo Berengario I di Barcellona, conte, 161 e n
Raimondo Berengario IV di Provenza, conte, 164
Raimondo IV di Tolosa, marchese, 163
Rapinech, Gabrielle, 73n
Reycend, Angelo, 17n
Ricci, Marco, 24
Ricci, Sebastiano, 80
Ricolti, Carlo Francesco, 210
Ripa, Cesare, 17, 28
Roberto d'Angiò, re di Napoli, 165-167
Rodríguez, Ventura, 124, 125n
Roero, Carlo Giacinto, conte di Guarene, 27
Romano, Giovanni, 90
Romeo di Villanova, ministro e Gran Siniscalco di Raimondo Berengario IV, 164
Rospigliosi, famiglia, 78n, 84
Rossi, Domenico Egidio, 102
Roszkowska, Wanda, 52
Rovere, Lorenzo, 1
Rudolph, Stella, 83
Ruffo, famiglia, 66
Ruffo, Tommaso, cardinale, 8
Rusconi, Giovanni Antonio, 13n
Ryszka-Komarnicka, Anna, 52

Sabadini, Bernardo, 35, 58n
Sabatini, Francesco, 111
Saccheri, Gerolamo, 158n
Sacchetti, Giovanni Battista, 9, 14, 110 e n, 111n, 112, 117, 120, 122n, 124, 125 e n
Sacrati, Francesco, 55n
Saint-Réal, César Vichard de, 133
Salvi, Antonio, 58, 61
Salvi, Nicola, 110, 117, 125
San Martino d'Agliè, Filippo, conte, 50n
Scammacca, Ortensio, 57
Scamozzi, Vincenzo, 13n
Scandali, Carlo, 81
Scarlatti, Alessandro, 38, 45, 50n, 51, 77
Scarlatti, Domenico, 52, 54, 55 e n, 61
Schor, Cristoforo, 69
Schor, Filippo, 79
Schor, Giovanni Paolo, 65, 66, 68, 73, 79
Scoto, Lorenzo, 132
Scotti, Annibale, 112, 122n
Serlio, Sebastiano, 13n
Seyssel, Enrico Giuseppe, conte d'Aix, 17n
Sobieski, Alessandro, principe, 53
Soleri, Francesco Ludovico, 114n, 115
Sottis, Giovanni Battista, 16, 100n
Spadafora, famiglia, 66n
Specchi, Alessandro, 12n
Stampiglia, Silvio, 47n

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Strozzi, Giulio, 55n
Symcox, Geoffrey, 127, 147n, 148

Tavigliano, Giovan Pietro Baroni, conte di (*alias* Ignazio Agliaudi), 8, 9n, 13, 14 e n
Tesauro, Alessandro, 132
Tesauro, Emanuele, 129, 132, 133, 135, 139, 156, 158n, 160n, 170
Tessin il Giovane, Nicodemus, 67n, 74 e n, 81 e n
Tessin, Carl Gustaf, 72n, 81 e n, 85 e n
Tibaldi, Francesco, 84
Tiepolo, Giambattista, 24
Tomazzini, Francesco, 48n
Topham, Richard, 87
Torelli, Giacomo, 34
Törnquist, Göran Josua, *vedi* Adelcrantz
Torre, Angelo, 185-187
Torrini, Giulio, 135, 142
Trotti, marchesi, 207

Valeriani, Roberto, 81n, 90
van Wittel, Gaspar, 6, 10, 11, 24
Vanvitelli, Luigi, 110, 117, 125
Vasconi, Filippo, 6, 26n, 94n, 96
Viale, Vittorio, 1
Viale Ferrero, Mercedes, 1, 3, 38n, 69n, 72n
Vignola, *vedi* Barozzi Jacopo
Villani, Giovanni, 164
Villeneuve, Pierre de, 111
Viola Zanini, Gioseffe, 13n
Vittone, Bernardo Antonio, 14, 31n, 112n, 123, 126
Vittorio Amedeo II, duca di Savoia e re di Sicilia, poi di Sardegna, 36, 68, 82, 84, 85, 88, 93 e n, 104, 105n, 106n, 119, 127, 128 e n, 129 e n, 132, 134, 135, 138n, 147 e n, 148n, 149, 158, 160, 164, 169, 175, 181, 186, 190, 198

Wittkower, Rudolf, 1, 22, 25
Wolff, Christian, 120

Zardini, Terenzio, 55n
Ziani, Pietro Andrea, 49n

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
© 2018
Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura

© 2018

Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze

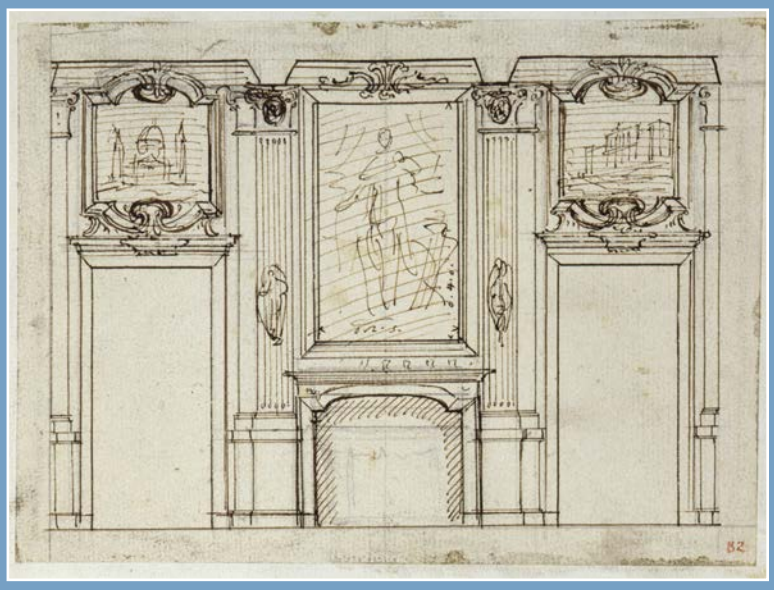
FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI APRILE 2018

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Il Programma rappresenta un progetto strategico per la Fondazione 1563. Il Barocco ha avuto a Torino una declinazione originale, cui la città e il suo territorio devono una rilevante componente della loro fisionomia. Dedicare un programma di studi e ricerche di eccellenza in questo campo rappresenta anche un significativo contributo allo sviluppo di questa caratteristica storica e culturale della città. Torino, che negli ultimi anni ha aumentato la propria attrattività ed è oggi una meta di crescente turismo culturale in provenienza dall'Italia e dall'estero, è percepita come una "città barocca". Come tale è importante che nel mondo internazionale della ricerca umanistica sia identificata come sede di eccellenza di progetti di ricerca.

Lo studio del Barocco quale sistema culturale internazionale, che trovò nel Piemonte una sua originale declinazione, è un obiettivo significativo che, pur fondandosi su eccellenti tradizioni di studi storici e critici, necessita di essere messo in condizione di dare continuità e nuovi apporti. Esiste anche un obiettivo genuinamente generazionale: il Programma intende costruire opportunità di ricerca qualificata per giovani studiosi nel campo delle discipline umanistiche, anche attraverso un bando annuale per il conferimento di borse di alti studi e un concorso per la pubblicazione di lavori monografici inediti.

In quarta di copertina: Filippo Juvarra, *Pensiero per l'Appartamento del Principe di Piemonte in Palazzo Reale*, 1721 circa. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, Volume I, f. 57, n. 82.



Il percorso di Filippo Juvarra si misura tra due esperienze culturali cui egli contribuì a dare forma e idee. Da una parte il clima della Roma del primo Settecento investito dalle volontà riformistiche dell'Accademia dell'Arcadia e dalla nuova centralità attribuita alla figura dell'artista all'Accademia di San Luca, che orientavano verso una profonda riflessione sull'esperienza della tradizione barocca. Dall'altra la disponibilità offerta da Vittorio Amedeo II di Savoia a mettere mano al progetto di allestimento di uno Stato moderno, che investiva tanto la politica e la società quanto le arti, il teatro, la musica, la letteratura e la filosofia.

ISBN 978 88 222 6526 5