POLITECNICO DI TORINO

Corso di Laurea Magistrale in

Architettura Costruzione e Città

Tesi di Laurea Magistrale

GALLERIE E RESIDENZE DI CORTE IN EUROPA TRA SEICENTO E SETTECENTO.
La Galleria Grande di Venaria Reale.

Relatore
Prof. Paolo Cornaglia

Candidato
Erika Vaccarisi

Anno Accademico 2021/2022

INDICE

ABSTRACT 5

INTRODUZIONE 7

PARTE PRIMA: DEFINIZIONI E FORME DELLA GALLERIA 9

1.1: ETIMOLOGIA E DEFINIZIONI DEL TERMINE "*GALLERIA*" 9

1.2: LA CODIFICA DELLE FORME: I TRATTATI DI ARCHITETTURA 15

1.2.1: I trattati di architettura italiani del XVI e XVII secolo 15

1.2.2: Le teorie architettoniche francesi del XVI e XVII secolo 19

1.2.2.1: *Livre d'Architecture*, Jacques Androuet Du Cerceau 20

1.2.2.2: *Le premier volume des plus excellents bastiments de France*, Philibert De l'Orme 22

1.2.2.3: *Le premier tome de l'architecture*, Pierre Le Muet 23

1.2.2.4: *L'architecture françoise des bastimens particuliers*, Luis Savot 23

1.2.2.5: *Cours d'architecture*, Augustin Charles D'Aviler 24

1.2.3: Gli sviluppi teorici del XVIII secolo 25

1.3: LE DECORAZIONI DESTINATE ALLE GALLERIE 30

1.3.1: I trattati di pittura tra XVI e XVII secolo 30

PARTE SECONDA: L'EVOLUZIONE DELLE GALLERIE TRA XV E XVII SECOLO IN FRANCIA E ITALIA 34

2.1: LE PRIME GALLERIE FRANCESI DEL '400 36

2.1.1: Galleria del Castello di Plessis-Bourré (fine '400) 39

2.2: LE GALLERIE FRANCESI TRA XVI E XVII SECOLO 40

2.2.1: Le gallerie reali al Castello di Fontainebleau (1528-1600 ca.) 40

2.2.2: Le gallerie negli *châteaux* francesi 44

2.3: LA GALLERIA ITALIANA TRA XVI E XVIII SECOLO 48

2.3.1: Galleria Capodiferro-Spada, Roma (1540 ca.) 48

2.3.2: L'evoluzione delle gallerie italiane 49

2.3.3: La Galleria Pamphili, Roma (1647-1654) 56
2.3.4: La Galleria Colonna, Roma (1661-1703) 59

PARTE TERZA: LE GALLERIE DELLE RESIDENZE DI CORTE NEL XVII E XVIII SECOLO 65

3.1: L'ARCHITETTURA COME ETICHETTA DI CORTE 65

3.2: DISTRIBUZIONE DEGLI SPAZI ALL'INTERNO DELLE RESIDENZE REALI 69

3.3: LE GALLERIE NELLE RESIDENZE DI CORTE 76
3.3.1: Francia: Galleria degli Specchi, Reggia di Versailles; Versailles (1678) 76
3.3.2: Svezia: Galleria degli Specchi; Palazzo Reale; Stoccolma (1697) 82
3.3.3: Italia: Galleria del Beaumont, Palazzo Reale di Torino (1732) 84
3.3.4: Spagna: Galleria degli Ambasciatori; Palazzo Reale; Madrid (1735) 88
3.3.5: Austria: Gran Galleria; Palazzo di Schönbrunn; Vienna (1746) 92

PARTE QUARTA: LA GALLERIA GRANDE DI VENARIA REALE, TORINO 96

4.1: LA REGGIA DI VENARIA REALE: DA RESIDENZA DI CACCIA A *MAISON ROYALE* 97
4.1.1: La Reggia di Diana di Amedeo Castellamonte 97
4.1.2: I progetti di Michelangelo Garove 98
4.1.3: Gli interventi di Filippo Juvarra e Benedetto Alfieri 101

4.2: LA GALLERIA GRANDE, VENARIA REALE (1703) 105
4.2.1: Tappe di realizzazione 105
4.2.2. Abbandono e restauri della Galleria 110
4.2.3: Aspetti politico-decorativi 112
4.2.4: Uso della galleria 113

4.3: VENARIA REALE E I CERIMONIALI DI CORTE 115

4.4: LA GALLERIA GRANDE NEL QUADRO EUROPEO 117

CONCLUSIONI **122**

FONTI ARCHIVISTICHE **124**

Biblioteca Reale di Torino **124**

Archivio di Stato di Torino **125**

BIBLIOGRAFIA **125**

ABSTRACT

Le gallerie delle residenze di corte costituiscono spazi affascinanti, capaci di destare la meraviglia del visitatore nel momento in cui viene varcato l'ingresso. In Italia, uno degli esempi più emblematici è la Galleria Grande della Reggia di Venaria Reale la quale coinvolge profondamente attraverso un fascio di luce che risplende nel glorioso bianco degli stucchi.
Dai primi ambienti che si configurarono come gallerie a partire dal XV secolo, si è verificata un'evoluzione sia in termini dimensionali, ma soprattutto simbolici costituendosi come manifestazione politica al servizio dei sovrani d'Europa.
L'obiettivo della tesi è la costruzione, sia strutturale che funzionale, della galleria di corte, a partire dalla sua più intima funzione di collegamento sino al raggiungimento della sua configurazione quale simbolo in grado di rappresentare la storia, la magnificenza ed il potere di chi vi abita.

The galleries of the court residences are fascinating spaces, capable of arousing the visitor's amazement when the entrance is crossed. In Italy, one of the most emblematic examples is the Galleria Grande of the Reggia di Venaria Reale which deeply involves through a beam of light that shines in the glorious white of the stuccoes.
From the first environments that were configured as galleries starting from the fifteenth century, there has been an evolution both in terms of size, but above all in symbolic terms, constituting itself as a political event at the service of the sovereigns of Europe.
The objective of the thesis is the construction, both structural and functional, of the court gallery, starting from its most intimate connecting function up to the achievement of its configuration as a symbol able to represent the history, magnificence and power of those who lives there.

INTRODUZIONE

La Galleria nasce per assolvere alla semplice funzione di passeggio e di collegamento di un edificio; tuttavia nel corso dei secoli subisce notevoli cambiamenti che faranno di essa uno degli elementi più caratteristici nelle grandi residenze di corte di tutta Europa.

Le origini di questo ambiente, dal punto di vista etimologico, si riversano sulla funzione che tale spazio svolge: è dall'*ambulatio*, ovvero dall'azione del passeggio, che si genera la galleria, le cui connotazioni strutturali risultano conformi a quelle del portico, ma del quale si sottolinea il carattere essenzialmente chiuso. I primi esempi si riscontrano principalmente in Francia a partire dal XV secolo: essi si costituiscono come semplici luoghi che risaltano, in contrasto con gli ambienti circostanti, per gli aspetti dimensionali e l'ubicazione nel complesso.

Su questi modelli si delineano le caratteristiche che si profilano nella solida trattatistica del '500 e del '600: gli aspetti strutturali innanzitutto, quali il rapporto tra le dimensioni, l'esposizione in relazione al clima e all'illuminazione, la quantità di aperture, la connessione con gli spazi pubblici e privati dell'edificio sono parametri che si riscontrano nelle gallerie successive e che diverranno il modello da seguire. È il caso della Galerie François I a Fontainebleau.

Tuttavia il modello non si arresta in Francia, ma dilaga in tutta Europa, prima fra tutte l'Italia. Il centro di propulsione diventa Roma, il cui esempio più emblematico è la Galleria di Palazzo Colonna: è soprattutto l'allestimento e la decorazione interna che divengono d'ispirazione per le grandi residenze di corte. Tutto all'interno della galleria funge alla celebrazione del signore, della sua famiglia e delle sue gesta, contemporaneamente all'accrescimento del carattere pubblico della galleria, affinché il visitatore possa venire a conoscenza della storia, del potere e della magnificenza della corte.

Dalla seconda metà del XVI secolo, le grandi corte europee si dotano di imponenti *mayson royale*, all'interno delle quali le gallerie risultano elementi imprescindibili dal cerimoniale di corte. Ogni momento della vita di corte, sia quotidiano che celebrativo, è regolato da un cerimoniale e da un'etichetta che regolano le azioni principali; i primi regolamenti risalgono alla prima metà del XVI secolo ed hanno un impatto diretto sulla costituzione degli spazi della casa reale,

definendo gli ambienti e coloro che possiedono o meno il diritto di accedervi. L'architettura, infatti, diviene, una risposta mirata all'etichetta di corte e la distribuzione dei palazzi reali assume normative che si tramandano di volta in volta alle nuove costruzioni, simboli di rappresentazione regale.

In Italia, la grande corte sabauda dà origine ad una delle più preziose regge extraurbane, Venaria Reale, che presenta al suo interno la Galleria Grande la cui storia travagliata, legata ai più importanti committenti e architetti dell'epoca, si inserisce a pieno titolo nella lunga tradizione delle gallerie di corte europee.

PARTE PRIMA: DEFINIZIONI E FORME DELLA GALLERIA

1.1: ETIMOLOGIA E DEFINIZIONI DEL TERMINE "*GALLERIA*"

Al giorno d'oggi, al termine "*galleria*" si associa solitamente una stanza di forma allungata, avente, sui due lati corti, un portone d'ingresso e un altro in fondo, caratterizzata da elevata luminosità che penetra da grandi aperture, riccamente decorata e collocata all'interno di grandi palazzi reali che funge da collegamento tra un settore e l'altro di essi.

La ricerca costante dell'origine della parola è causata dall'uso discontinuo della parola stessa e talvolta non è abbastanza trasparente tale da rendere chiara l'origine di questo termine.

Charles Du Cange ipotizza che l'origine del termine derivi dall'italiano e lega l'origine della parola allo spazio che costituiva il vestibolo davanti ad una chiesa, il quale potrebbe essere stato chiamato "*galeria*" in Italia sin dal X secolo. [1] Molti etimologi si sono basati sulle sue conclusioni poiché, allo stesso tempo, è molto difficile riscontrare una derivazione da aspetti storico-linguistici, dal momento che il termine è stato rapidamente abbandonato dalla lingua italiana.

L'associazione della parola galleria con antiche origini francesi è, invece, usata da Émile Littré[2]. Egli, riformando le ipotesi precedenti, fa derivare il termine *galerie* dal sostantivo *galèe* da cui, si pensa, si sia sviluppato il verbo *galer*.

Frank Büttner ha sviluppato un approccio diverso allo sviluppo che la parola *galleria* potrebbe avere. Egli ipotizza un'origine dall'antico verbo tedesco *wallen*, che ha il seguente significato: *spostarsi da un luogo all'altro*, *camminare*. Anche l'uso olandese di questa parola era noto a un dizionario del 1477 che definisce *wallen* con *ambular*, *commeare*. [3] Il contenuto concettuale di *wallen* è sempre stato associato, pertanto, al camminare. Da questo verbo si è sviluppato il sostantivo *wallerie*. Le radici delle parole germaniche furono tradotte secondo

[1] Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis*. Francoforte 1710, Tom. II, Parte I, p. 647

[2] Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Parigi 1877, Tomo 2, p. 182

[3] Frank Büttner, *Die Galleria Riccardiana in Florenz*, Francoforte 1972, citato in C. Strunck, Die galerie in der literatur in Europäische Galeriebauten: Galleries in a comparative European perspective (1400-1800), Monaco 2010, p. 11

una regola valida all'epoca, con la quale la prima lettera del tedesco *w* in francese diventa *g*. Così *wallerie* diviene *gallerie*.
Studiando l'uso del termine, si intuisce che esso ha identificato nel tempo numerose tipologie di spazi a seconda delle funzioni annesse, della struttura e dei personaggi che ne hanno fruito.
Viollet Le-Duc nel suo *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* la definisce così:

> *Passage couvert, de plain-pied, donnant à l'intérieur ou à l'extérieur, servant de communication d'un lieu à un autre, de circulation, aux différents étages d'un édifice; c'est plutôt l'aspect monumental que le plus ou moins de largeur et de hauteur qui fait donner le nom de galerie à un passage. La dénomination de galerie entraîne avec elle l'idée d'un promenoir étroit relativement à sa longueur, mais décoré avec une certaine richesse*.[4]

Negli anni in cui si delineano le caratteristiche di questi nuovi spazi, le gallerie vengono dapprima associate ad ambienti già rinomati in passato e di cui si possedeva una conoscenza più approfondita, ad esempio l'ambulacro o, in particolare in Italia, alla loggia.
Ciò è testimoniato già a partire dal 1440, quando il senatore di Tolosa scrisse: «*ambulacrum, quod nos galeriam vocamus. Galeria sive corredor domus*»[5]: si identifica pertanto l'ambulacro, un ambiente allungato e allestito, dedito al passeggio, come una galleria.
L'associazione tra gli antichi ambulacri e le gallerie, che si sviluppa in Francia, risulta confermata anche da un altro autore, Jean Martin, il quale tradusse in francese, nel 1547, il trattato di Vitruvio: anche in questo caso il termine citato da Vitruvio l'*ambulationes*, viene tradotto da Jean Martin in *Galeries ou Promenoires*.[6]

Fu solo nel XVI secolo che la parola *galleria* apparve in italiano. La prima descrizione di questo genere di spazi, arrivata in Italia, si deve a Jacopo Probo

[4] Viollet Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, Volume 6, pag. 8
[5] Charles Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis, Niort*, edizione 1885, Volume 4, p. 14
[6] Traduzione di Jean Martin, *Architecture de Vitruvio, ou l'art de bien bâtir de Marc Vitruve Pollion*, Parigi 1547, cap. IX, p. 80.

d'Atri, conte di Pianella e segretario di Francesco Gonzaga, il quale scrive una lettera a Isabella d'Este descrivendo la galleria del castello di Gaillon, visitato nel 1510. Egli, per far comprendere la struttura di questi spazi ancora ignoti, utilizza il confronto con la loggia: «*una galaria, sive loggia, che va da la capella alla sala, che più bella non se potria fare; dove per maggiore ornamento sonno messe tre statue de marmora*».[7] Si individuano, allora, due caratteristiche fondamentali della galleria: il collegamento con la cappella privata e l'allestimento dello spazio attraverso la disposizione di statue.

Una ulteriore descrizione di una galleria è stata fornita da un altro autore italiano, Antonio de Beatis, che descrisse così, al cardinale Luigi d'Aragona di cui era segretario, la Galerie des Cerfs del castello di Blois visitata nell'ottobre del 1517:

> *Decto palazzo ha sopto desso tre zardini de fructi et de fogliame dove ce si va per una galleria coperta, la quale da l'uno canto et da l'altro è ornata de corna di veri cervi posti sopra li ficti et lavorati di legni con lor colori assai ben facti; però son fabbricati nel muro in altura de circha x palmi l'uno scontra l'altro et non mostrano altro che il collo, el pecto et li doi piedi de avante. Et con lo midesmo ordine sono reposti sopra certe pietre che escano dal muro molti cani pur de legno, si de livreri come de cani correnti facti de naturale tanto de grandezza et factioni come da pelo*.[8]

È evidente in questo caso che l'autore si concentra molto, non tanto sulla struttura di un semplice passaggio, quanto sull'allestimento interno, caratterizzato dal tema venatorio. Si delinea pertanto, in Italia, l'idea della galleria come spazio di collegamento, chiuso, allestito.

A questo si aggiungono, alla metà del XVI secolo, le informazioni puntuali di Sebastiano Serlio e Benvenuto Cellini, i quali ebbero conoscenza diretta delle gallerie francesi, vivendo essi stessi alla corte di Francia.
Cellini, intorno al 1560, paragona la galleria ad un androne, simile alla loggia ma sottolineando la caratteristica di chiusura dello spazio: «(...) *galleria. Questo si era, come noi diremmo in Toscana una loggia, o sì veramente uno androne: più*

[7] Wolfram Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Modena 1988, p. 6. W. Prinz corregge un errore di trascrizione commesso da R. Weiss: "*da la cappella alla scala*" viene corretto in "*da la capella alla sala*".
[8] Ludwig Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518",* Freiburg i. Br. 1905, p. 144

presto androne si potrìa chiamare, perché loggia noi chiamiamo quelle stanze aperte da una parte.»[9] Egli si rifà alla galleria del castello di Fontainebleau di Francesco I come modello per illustrare il concetto di galleria, e accenna alla loggia in quanto forma architettonica nota in Italia, per effettuare un confronto chiarificatore.

Sebastiano Serlio, nel suo libro, scrive invece di una prima galleria nella sua *habitatione fuori della Città* in cui accenna ad una «*saletta, che in Francia si dice galeria, per spasseggiare*» situata sopra la loggia, e ad un'altra nella sua "casa fuori della città": «*luogo da passeggiare che in Francia si dice galeria: nel capo del quale è una cappella.*»[10]

Con l'avvento del nuovo secolo, il termine *galleria* non si limiterà ad identificare quanto detto finora, ma accoglierà nuovi e più ampi significati.
Il primo tentativo di una definizione più completa del termine fu attuato dall'architetto Vincenzo Scamozzi, all'interno del suo trattato:

> *Hoggidi si usano molto à Roma, et à Genova, et in altre città d'Italia quel genere di fabbriche che si dicono Gallerie; forsi per esser state introdotte prima nella Gallia, ò in Francia, per trattenersi a passeggio i personaggi nelle corti, le proportioni loro si cavano dalle Logge, ma sono alquanto meno aperte di esse.*[11]

Individua, pertanto, una tradizione prettamente francese dalla quale si possono associare, a quelle precedentemente citate, ulteriori connotazioni: un luogo di passeggio dalla fisionomia simile alla loggia, ma con un carattere prettamente chiuso.
Egli ragiona sul modo italiano di ricavare le gallerie, le quali dovrebbero essere non eccessivamente illuminate dal sole e «*guardino sopra Giardini, verdure, Acque e veggano Colli e monti piacevoli, che le facciano qualche bella prospettiva: e però stanno meglio di sopra al piano delle seconde stanze: perché a pè piano ognuno può entrare e vedervi dentro*».[12] Si sviluppano qui altre due

[9] Benvenuto Cellini, *La vita di Benvenuto Cellini*, Milano 1878
[10] Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva*, Francoforte sul Meno 1575, libro VII, cap. 18, p. 42 e cap. 24, p. 56.
[11] Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venezia 1615, parte I, libro II, cap. XVIII, p. 305.
[12] Vincenzo Scamozzi, *op. cit.*, p. 328

tematiche essenziali legati alle gallerie: il rapporto con il paesaggio e la dualità tra pubblico e privato.

Proprio sulla corrispondenza tra loggia e galleria, egli mette in evidenza la rilevanza della vista sul paesaggio, sottolineata anche da Pellegrino Tibaldi nella descrizione della sua *Nobil galeria*: «*galerie [...] ch'e portichi longi e sale senza camera, e con fanestre da l'uno e l'altro canto che guardano sopra giardini e fiumi*.»[13]

Ulteriore assunto correlato alla galleria riguarda il collezionismo. Lo spazio della galleria, come visto precedentemente, sembra essere già deputato alla raccolta di opere d'arte sin dall'origine, ma ancor di più questo viene avvalorato nel XVII secolo: si distoglie l'attenzione dalla forma dello spazio e si rivolge piuttosto alla sua funzione di "contenitore" di opere d'arte.

Nel 1681 Filippo Baldinucci pubblica il suo *Vocabulario* all'interno del quale al termine galleria non viene associata una specifica tipologia di struttura ma viene definita: «*Fabbrica di stanze, o terazzi nobili, fatte per tenervi ogni sorta di cose dilettevoli all'occhio; ma particolarmente statue, pitture*.»[14]

Ad egli, segue anche la definizione di Minucci del 1688: «*alcune stanze, piene e adornate di galanterie e di cose singolari e maravigliose.*»[15] Anche le collezioni d'arte e di rarità erano considerate *galleria* quando venivano presentate parzialmente conservate al di fuori di un vero e proprio spazio della galleria, ad esempio nel caso della *Galleria Giustiniano* o del Museo o *Galleria Adunata del Sapere*. Questo implicava che, in Italia, il concetto di galleria era analogo a quello di collezione o raccolta.

Una definizione che inquadrasse la galleria in modo oggettivo perviene solo nel secolo successivo, ovvero all'interno della definizione fornita dagli Accademici della Crusca nell'edizione del Vocabolario del 1731: «*stanze da passeggiare e dove si tengono pitture, statue e altre cose di pregio*»[16]; tale definizione

[13] Giorgio Simoncini, *Il Palazzo del principe nella concezione di Pellegrino Tibaldi*, in *Il palazzo dal rinascimento a oggi, in Italia nel regno di Napoli, in Calabria: storia e attualità*, a cura di S. Valtieri, Roma 1989, p. 121
[14] Wolfram Prinz, *op. cit*., p. 12
[15] Christina Strunck, op. cit., p. 14
[16] *Vocabulario degli Accademici della Crusca*, ed. Firenze 1731

enciclopedica rimanda la galleria ad una tipologia architettonica generica per accogliere il maggior numero di possibili varianti formali, funzionali ed estetiche.

Un secolo dopo, nel 1835 Jacob Burckhardt, nel suo *Der Cicerone*, considerò la galleria così come segue, tradotto dal tedesco: «*Lo splendore dei palazzi non era lo spazio grande, centrale, quadrato, ma una sala stretta e allungata, ad esempio con pilastri e volta dipinta, chiamata la Galleria.*»[17] Stesso concetto ripreso, nel 1888, da Heinrich Wolfflin: «*La parte più sontuosa del palazzo che non si identifica più con la grande sala quadrata, ma con una sala stretta e bislunga chiamata Galleria, la cui forma deriva dalla loggia.*»[18] E, a tal proposito, aggiunge che proprio le logge, seguendo la moda francese, furono parzialmente chiuse con muri e grandi vetrate.

All'inizio del '900 Julius von Schlosser, ne "*Die Kunst-und Wunderkammern der Spatrenaissance*", scrisse:

> *Nel corso del XVI secolo le grandi gallerie di ritratti vengono sempre più alla ribalta, non più, come appendici delle camere d'arte o confuse con esse, ma piuttosto in maniera indipendente e dominante; il nome viene dalla Francia, e sta ad indicare inizialmente un lungo corridoio, quale ancor oggi si mantiene essenziale caratteristica degli Uffizi, del Louvre e del moderno Museo del Prado; il fenomeno però è del tutto italiano, e fu d'esempio per il resto d'Europa.*[19]

Egli individuò con maggiore sottigliezza la complessa derivazione culturale della galleria, attribuendo l'origine del termine alla Francia, ma l'uso collezionistico all'Italia.

[17] Jacob Burckhardt, *Der Cicerone eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Lipsia 1869, p. 395
[18] Heinrich Wolfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, a cura di S. Viani, Firenze 1988, p. 236-237
[19] Julius von Schlosser, *Die Kunst-und Wunderkammern der Spatrenaissance*, Lipsia 1908, p. 124.

1.2: LA CODIFICA DELLE FORME: I TRATTATI DI ARCHITETTURA

1.2.1: I trattati di architettura italiani del XVI e XVII secolo

De Re Aedificatoria, Leon Battista Alberti

Il caposaldo dei trattati di architettura, dopo Vitruvio, è chiaramente il De Re Aedificatoria di Leon Battista Alberti. È su di esso che si fondano i princìpi fondamentali di costruzione ed è da esso che si possono trarre le maggiori indicazioni, di carattere generale, circa la costituzione degli spazi che si andranno ad identificare come gallerie. Come espresso precedentemente, la galleria deriva prima di tutto dall'ambulacro, ovvero dei *viali per il passeggio;* vengono in tal senso definiti anche all'interno del trattato, ubicati in posizione adiacente al vestibolo e che, talvolta, assumono la funzione di intrattenimento: «*Presso il vestibolo stanno assai bene loggiati, viali per il passeggio e per le carrozze e simili, ove i più giovani del seguito possano esercitarsi al salto, al giuoco della palla, al lancio del disco, alla lotta*.»[20]

All'interno del Libro Primo dedicato al *disegno*, si dedica una sezione all'importanza circa la suddivisione degli spazi: «*La suddivisione infatti è rivolta a commisurare l'intero edificio nelle sue parti, la configurazione completa di ciascuna parte in sé, e l'inserimento di tutte le linee e di tutti gli angoli in un unico complesso, avendo di mira la funzionalità, il decoro e la leggiadria*.»[21]

I precetti da lui emanati quali la posizione, le dimensioni degli ambienti, l'esposizione in relazione al clima estivo e/o invernale, le proporzioni del singolo spazio rispetto al complesso identificano le fondamenta delle indicazioni che verranno esposte dai successivi autori al fine di delineare lo spazio delle gallerie e l'uso che si esso se ne farà. Leon Battista Alberti conclude infatti: «*sarà opportuno regolarsi in base all'uso, alla praticità, e anche seguendo metodi raccomandati dagli esperti.*»

[20] Bonelli Renato, Portoghesi Paolo, *Leon Battista Alberti. L'architettura. De re Aedificatoria*, a cura di Orlandi Giovanni, Milano 1966, Libro Quinto, cap. III, pp. 336-344.
[21] Bonelli Renato, Portoghesi Paolo, *op. cit*., Libro Primo, cap. IX, p. 64.

In Italia, a partire dal XVI secolo, si accenna semplicemente alle gallerie, giungendo, nel XVII secolo, ad una più completa descrizione delle forme ideali che essa deve possedere.

Come descritto precedentemente, la tipologia architettonica della galleria, in Italia, non è particolarmente conosciuta ma viene scoperta, di volta in volta, grazie alle testimonianze di coloro che, in prima persona, vissero in Francia ed in particolare alla corte del Re.

Nell'edizione del 1568, Giorgio Vasari illustra la biografia di Rosso Fiorentino menzionando la galleria del castello di Fontainebleau in cui sono presenti due quadri del pittore. Si delinea così una prima idea della galleria, la quale, come afferma l'autore, si trova sopra la bassa corte con un bellissimo soffitto ligneo; le pareti sono riccamente decorate con stucchi e pitture in cui sono raffigurate circa ventiquattro storie riguardanti le gesta di Alessandro Magno. Vasari aggiunge, inoltre, che: «*Nelle due testate di questa Galleria sono due tavole à olio di sua mano disegnate, e dipinte, di tanta perfezzione, che di pittura si puo vedere poco meglio*. »[22]

Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva, Sebastiano Serlio

Figura rilevante in questo panorama è quella di Sebastiano Serlio, il quale ebbe un peso decisivo nella diffusione della tradizione francese in Italia. All'interno del suo *Libro Settimo* presenta i suoi progetti effettivamente realizzati in Francia: le Grand Ferrare, cioè il palazzo costruito a Fontainebleau per il cardinale Ippolito II d'Este e il castello di Ancy-le-Franc per Antoine III de Clermont in Borgogna[23].

[22] Giorgio Vasari, *Delle vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori*, Primo volume, Terza parte, p. 310.
[23] Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998, pp.171-172, 227-231

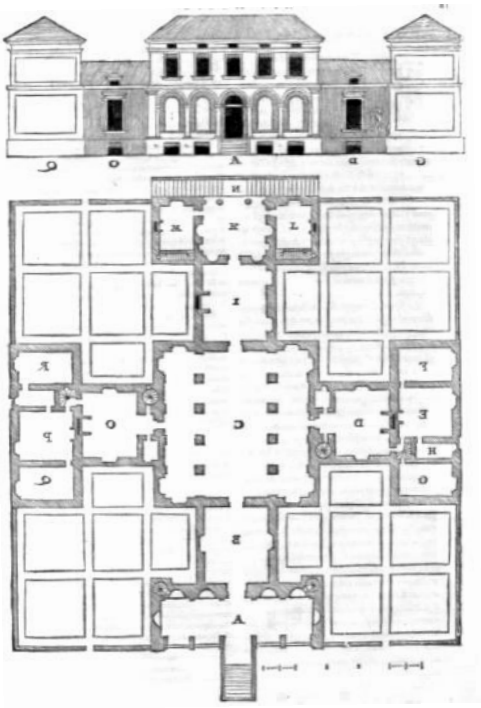


Figura 1. Sebastiano Serlio, 1575, Libro VII, p. 43.

Egli mostra due gallerie tra loro molto diverse: la prima che egli definisce «*saletta, che in Francia si dice galleria*» [24], si trova al di sopra della loggia di ingresso (A) ed ha dimensioni ridotte con una lunghezza di 56 piedi, una larghezza di 13 piedi e un'altezza di 16 piedi, illuminata da cinque finestre che si affacciano sul cortile (fig. 1).

La seconda galleria, proposta da Serlio, segue il modello tipicamente francese: confinando con una camera privata, Sebastiano Serlio descrive «*un luogo da passeggiare (Q) che in Francia si dice galleria: nel capo del quale è una cappella*» (fig.2).[25]

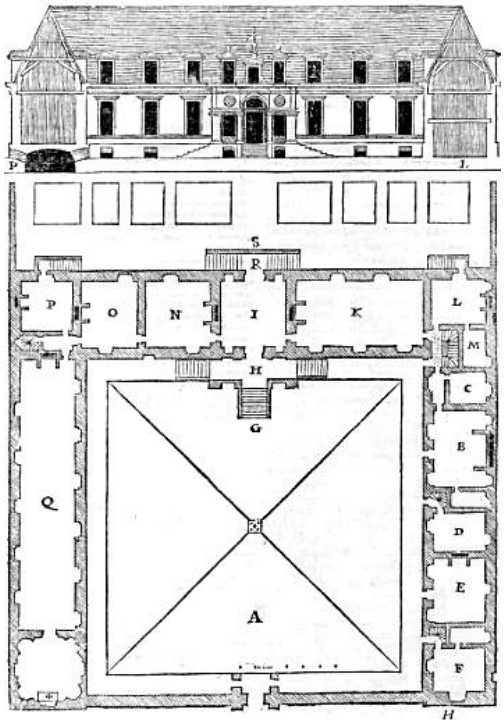


Figura 2. Sebastiano Serlio 1575, Libro VII, p. 57.

[24] Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva*, Francoforte sul Meno 1575, libro VII, cap. 18, p. 42
[25] Sebastiano Serlio, *op. cit.*, p. 56

L'idea della architettura universale, Vincenzo Scamozzi

Vincenzo Scamozzi, attento lettore di Serlio, introduce lo spazio delle gallerie esplicitando delle indicazioni puntuali circa le dimensioni e le proporzioni che dovrebbero possedere:

> *La loro forma estendasi molto in lungo, farà contra la larghezza da 12 fino a 16 piedi, e di convenevol altezza. I loro lumi devono esser da una parte sola, ò da Levante, ò da Tramontana, ò Maestro; acciò che quelle cose, che faranno la dentro habbino il lume eguale, e proportionato, e non alterato dal Sole: e le apriture siano convenevolmente distanti per poter collocare pitture, e scolture [...] e simiglianti cose, che danno materia di ragionare, e passar il tempo virtuosamente, come infinite se ne veggono in Roma, e in Francia.*[26]

Scamozzi puntualizza, inoltre, sull'esposizione in relazione all'illuminazione interna che esalterà la bellezza delle opere d'arte contenute.

Considerazioni sulla pittura, Giulio Mancini

Giulio Mancini, ulteriore autore italiano, richiama il concetto espresso da Scamozzi nella sua opera *Considerazioni sulla pittura*: «*si potrà fare una galleria in luogo commodo e di lume et aria buona, e battuta da tramontana e parata da scirocco, et in quella si porran tutte le pitture che saranno avanzate alle sale e camere*».[27]

Il XVII secolo permette di giungere, attraverso la stesura di nuovi trattati, al consolidamento di tali idee che, tuttavia, si conformano alla nuova concezione della vita di corte e della rappresentazione del potere.

Nell'accurata descrizione del *palazzo del Principe*, effettuata da Pellegrino Tibaldi, definisce *gallerie* tutti quei percorsi destinati ad un uso particolare del principe, e *logge* le restanti parti; in particolare, le gallerie rappresentano spazi perlopiù privati attraverso le quali è possibile raggiungere tutti gli ambienti del palazzo, fino al cortile, «*senza esser visto, et esso veder tutto*».[28]

---

[26] Vincenzo Scamozzi, *op. cit*, p. 329; C. De Benedictis*, Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti*, Firenze 1991, p. 236.
[27] Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Roma 1956-57, Volume I, p. 144.
[28] Giorgio Simoncini, *op. cit*., p. 119

Instruttioni architettoniche, Giuseppe Leoncini

Giuseppe Leoncini, nel 1679, invece, riprende e sottolinea le indicazioni che aveva anche fornito Scamozzi; in particolare analizza le gallerie quali spazi che necessitano di un particolare riguardo per l'illuminazione, essendo esse deputate ad accogliere «*Statue, Rilievi, Pitture, e altre cose pretiose, e di gran valore, e Studio*». L'esposizione ideale è quindi verso tramontana, affinché il sole non rifletta e non dia fastidio alla vista.[29]

Architettura civile, Guarino Guarini

Guarino Guarini, il cui nome è chiaramente legato alla città di Torino a partire dalla seconda metà del '600, all'interno del suo trattato *Architettura civile*, tende a fornire un'idea ormai matura di ciò che la galleria rappresenta, sottolineando, con chiarezza, la differenza tra portici, logge e gallerie:

> *[...] o tengono colonne d'ambe le parti, e sono Portici, o vi sono colonne da una parte, e dall'altra il muro, e si dicono logge, o tengono d'ambe le parti 'l muro interciso dalle finestre, o dalle porte, e queste sono propriamente Gallerie*.[30]

1.2.2: Le teorie architettoniche francesi del XVI e XVII secolo

In Francia la galleria è, già a partire dal XV secolo, uno spazio conosciuto e studiato. Come dimostrato precedentemente, la natura di questi spazi fu essenzialmente di collegamento tra il *corps de logis* dell'edificio e spazi privati, quali la cappella, in risposta soprattutto a particolari esigenze, inizialmente private e, successivamente, di rappresentanza. Nel corso dei secoli successivi, la galleria mantiene le sue funzioni connettive, ma assume, tuttavia, sempre più le qualità architettoniche di uno spazio autonomo, dotato di un allestimento unitario e ben distinto dagli altri ambienti dell'edificio.

Uno dei tramiti del pensiero architettonico italiano in Francia fu Jean Martin, attraverso la traduzione, nella metà del '500, del primo e più importante trattato di architettura, ovvero quello di Vituvio.[31]

---

[29] Giuseppe Leoncini, Instruttioni architettoniche, Roma 1678, cap. XIX, p. 35
[30] Guarino Guarini, *Architettura civile*, Torino, 1737, Trattato II, capo VII, p. 64.
[31] Hanno-Walter Kruft, *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Urbino, 1999, p. 145.

1.2.2.1: *Livre d'Architecture*, Jacques Androuet Du Cerceau

Negli stessi anni viene pubblicata l'opera di Jacques Androuet Du Cerceau, nella quale è evidente come la galleria stesse diventando parte costituente dell'edificio. Egli presenta circa 50 modelli di case in cui dovunque sono presenti tali spazi e, attraverso i molteplici esempi, ne mostra la versatilità: talvolta vengono indicati come semplici elementi di passaggio, *ambulacrum* o *ambulatio*; in altri casi conducono direttamente all'*oratoire* o fungono da collegamento tra un settore e l'altro dell'edificio; talvolta sono accessibili direttamente da scale a chiocciola ed in alcuni casi sono caratterizzate dalla presenza di due volumi alle testate; spesso all'interno dello stesso edificio sono presenti più gallerie e, in alcuni casi, si trovano tutte al piano terra con affaccio sulla corte interna, mentre in altri casi si sovrappongono[32](fig.3).

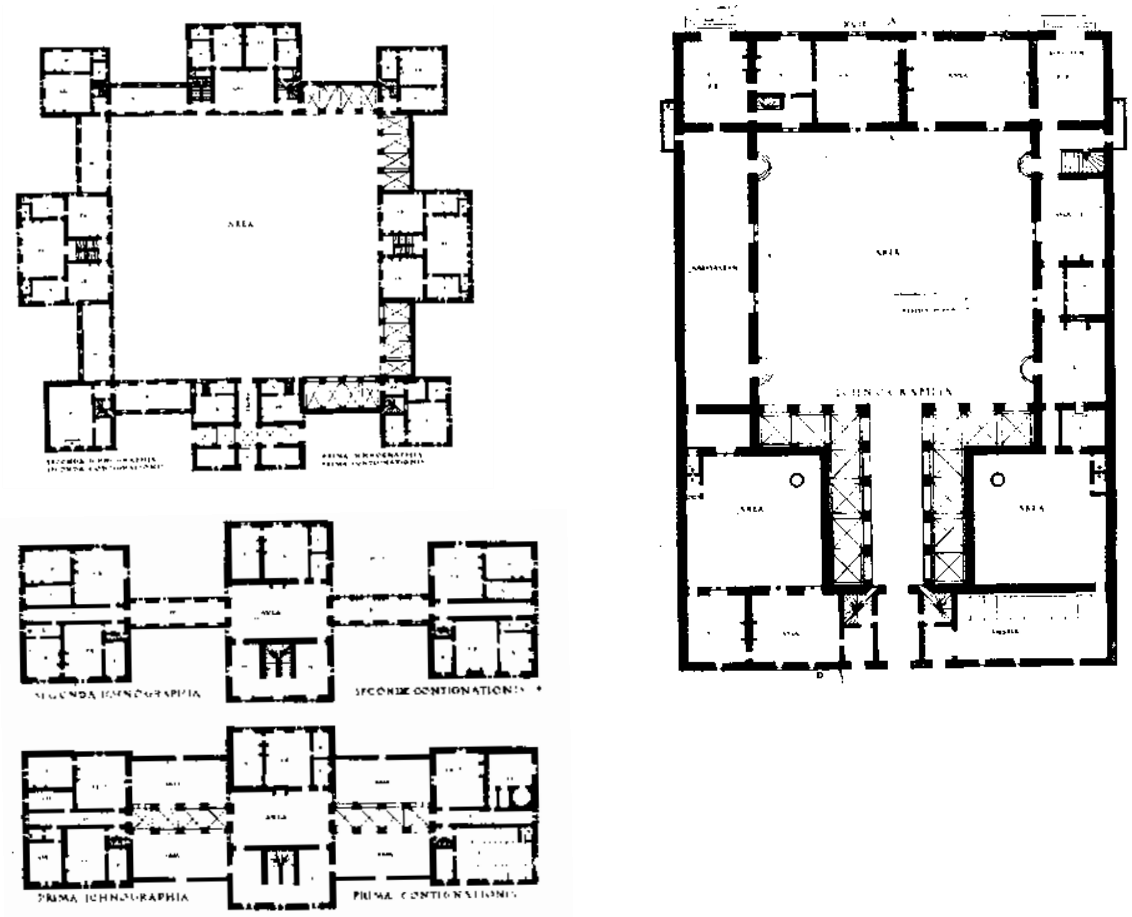


Figura 3. Du Cerceau 1559, tav. Nr. XVII, XXXII, L. Esempi piante di edifici in cui sono presenti spazi che si identificano come gallerie

[32] Jacques Androuet Du Cerceau, *Livre d'Architecture*, Parigi 1559, Disegni numero: IX, XIII, XVII, XIX, XXIII, XXXII, XXXIII, XXXVIII, XL, XLIII, XLVII, L.

All’interno della sua opera, *Le premier volume des plus excellents bastiments de France*, Du Cerceau identifica tre tipologie differenti di galleria: la prima è la *gallerie de charpenterie du jardin a Montargis*, ovvero pergolati in legno rivestiti con edera (fig. 4); la seconda riguarda il *jardin de Valleri avec la gallerie et les pavillons*, in cui presenta una loggia aperta (fig. 5); infine la terza galleria è quella presente nel castello di *Gaillon* caratterizzata da mura chiuse che delimitano la corte (fig. 6).[33]

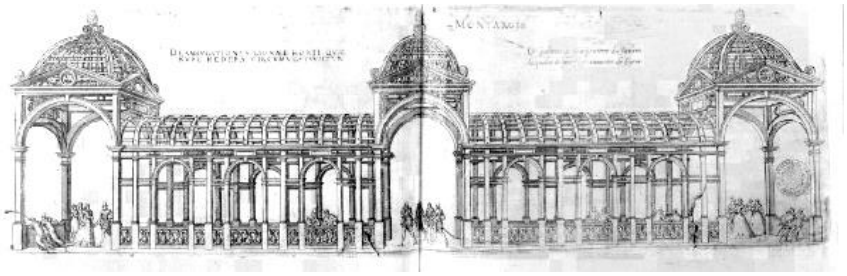


Figura 4. Du Cerceau, 1576, non-numerato, Giardino a Montargis.

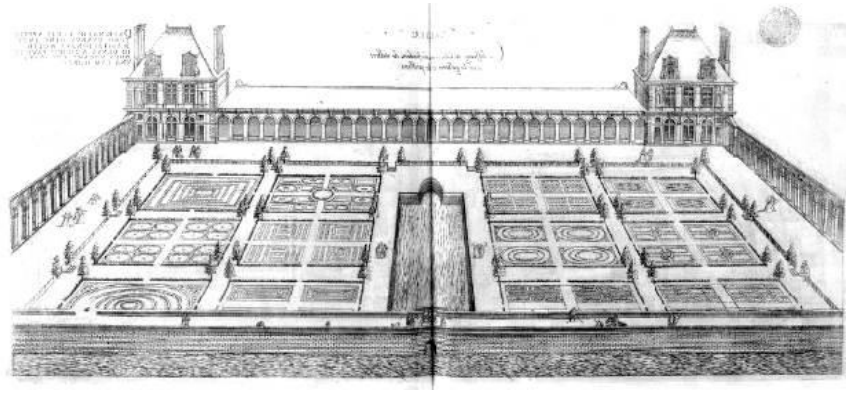


Figura 5. Du Cerceau, 1576, non-numerato, Giardino di Valleri, Du Cerceau.

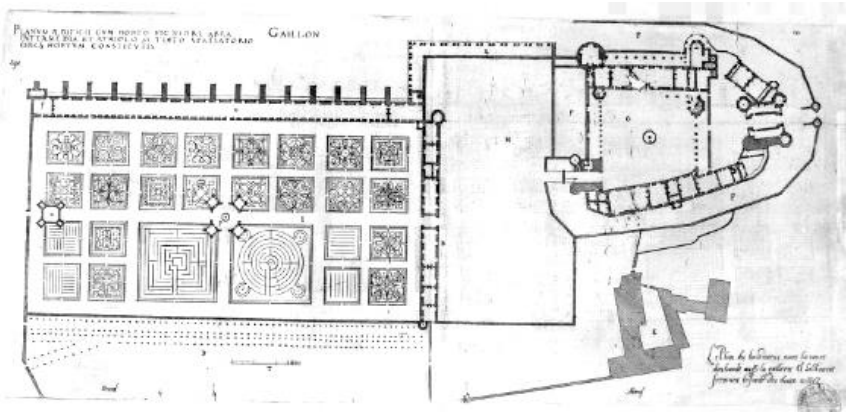


Figura 6. Du Cerceau, 1576, non-numerato, Castello di Gaillon, Du Cerceau.

[33] Jacques Androuet Du Cerceau, *Le premier volume des plus excellents bastiments de France*, Parigi 1576, non-numerato.

1.2.2.2: *Le premier volume des plus excellents bastiments de France*, Philibert De l'Orme

Negli stessi anni, il trattato di architettura di Philibert De l'Orme si focalizza sull'aspetto relativo all'esposizione della galleria in relazione al comfort climatico; in particolare l'autore afferma:

> *Vers Septentrion les lieux feront trés aptes pour faire cryptoportiques, galleries, bibliotheques, greniers, & caves. Il fault ainsi iuger des autres membres, et parties du bastiment, les quelles on pourra tourner et accommoder vers le lieu et vent qui leur fera propre, selon la situation de la place ou l'on voudra bastir.*[34]

Tale considerazione viene messa in atto al Castello di Saint-Maur, nelle vicinanze di Parigi: dalla pianta si osserva che la stanza, segnata D, è fresca per l'estate, essendo aperta verso il Settentrione, e quella che è segnata H è calda per l'inverno, grazie all'esposizione verso Meridione. In tal modo, afferma De l'Orme, si possono comporre tutti gli altri spazi dell'edificio (fig. 7).

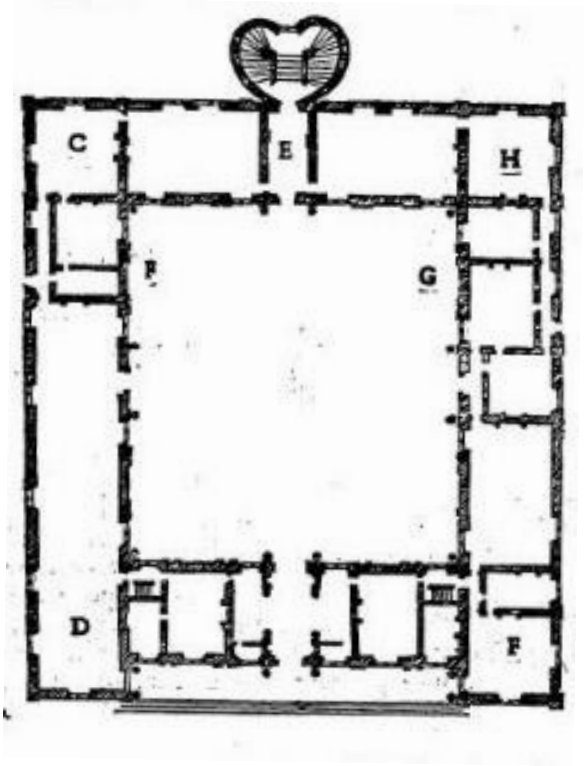


Figura 7. De L'Orme, 1567, p.17; Pianta generale del Castello di Saint-Maur

[34] Philibert De l'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, Parigi 1567, pag. 15-17.

1.2.2.3: *Le premier tome de l'architecture*, Pierre Le Muet

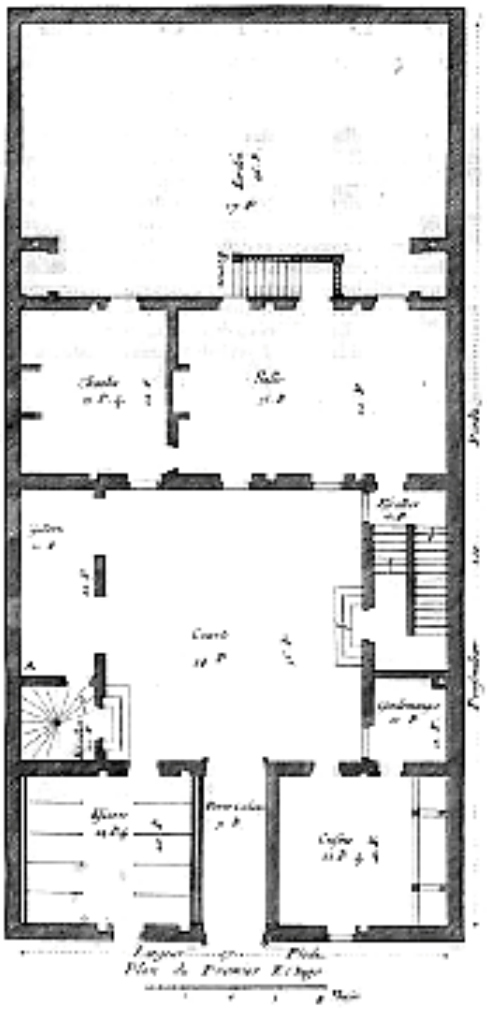


Figura 8. Le Muet, 1647, p. 49; esempio di distribuzione generale di un'abitazione

Nei primi decenni del nuovo secolo secolo, le istruzioni riguardanti la costruzione delle gallerie si diffondono e diventano maggiormente minuziose andando a definire un modello che avrà seguito nei secoli successivi.

Il trattato di Pierre Le Muet, seguendo il modello di Du Cerceau, mostra differenti esempi di distribuzione di case, all'interno delle quali ogni ambiente assurge a specifiche esigenze funzionali; a differenza del precedente autore, tuttavia, lo scopo principale è proprio quello di rappresentare una dimora accogliente e *comoda* ed è in quest'ambito che definisce le dimensioni specifiche delle singole gallerie, le quali, spesso, venivano utilizzate per le carrozze: «*[...] le gallerie vingt-cinq de profondeur, sur le pareille largeur, dans lasquelle on pourra mettre les carrosses.*» (fig. 8)[35]

1.2.2.4: *L'architecture françoise des bastimens particuliers*, Luis Savot

Al trattato di Luis Savot, pubblicato per la prima volta nel 1624, si devono le indicazioni più rilevanti: egli parte dall'idea che le dimensioni delle gallerie debbano essere acquisite da quelle definite per le terrazze, affinché abbiano proporzioni simili, ma aggiunge: «*toutefois tant plus les galeries sont longues, tant plus sont elles trouvées belles en France*».[36] Per quanto riguarda l'altezza,

[35] Pierre Le Muet, *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, Parigi, 1647, p. 48.
[36] Luis Savot, *L'architecture françoise des bastimens particuliers*, Parigi 1685, cap XVII, p. 99-102.

l'autore aggiunge che se la galleria è a volta ed è di grande larghezza e lunghezza, deve essere di due piani, come nelle *salles royale*. Successivamente, suggerisce innanzitutto che la porta della galleria debba essere posizionata al centro del muro corto, mentre dal lato opposto deve essere posizionato un camino, e che detta porta debba essere collegata ad una scala così da evitare il passaggio all'interno di altri luoghi dell'edificio. Quest'ultima indicazione introduce ad una nuova concezione della galleria, intesa non più come spazio privato di svago, quanto piuttosto come sala di rappresentanza che il padrone può rendere accessibile al visitatore ogni qualvolta lo ritenga opportuno.

1.2.2.5: *Cours d'architecture*, Augustin Charles D'Aviler

L'autore che permette di circoscrivere il quadro della delineazione delle forme della galleria durante il XVII secolo è Augustin Charles D'Aviler. All'interno del suo pensiero su *De la Distribution et de la decoration*, egli descrive le gallerie come gli spazi più grandi e nobili del palazzo all'interno delle quali passeggiare: «*Le gallerie est l'endroit qu'on s'attache le plus à rendre magnifique. On y étalle tout ce que l'on a de plus précieux en Meubles, en Tableaux, en Marbres, en Bronzes, et autres curiositez pareilles*. »[37]

Qualche anno dopo, a quest'opera viene aggiunto il suo *Dictionnaire d'architecture* nel quale, alla voce *Galerie,* si legge:

> *Lieu couvert, situé ordinairement sur les aîles d'un bâtiment, beaucoup plus long que large, fermé de croisées, qui sert pour se promener, communiquer et dégager les appartemens. [...] Mais les belles Galeries sont décorées d'Architecture, de Peinture, de Sculpture, de lambris de marbre, de glaces et de meubles précieux. Telle est la Galerie du Roi à Versailles.*[38]

Sul finire del XVII secolo c'è un unico modello che viene inteso come riferimento in tutta Europa per la realizzazione di una galleria che esprima la celebrazione del potere: la Galerie des Glaces alla Reggia di Versailles.

[37] Augustin Charles D'Aviler, *Cous d'architecture*, Parigi, 1691, p. 185*9
[38] Augustin Charles D'Aviler, *Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique*, Parigi, 1693, p. 188.

1.2.3: Gli sviluppi teorici del XVIII secolo

1.2.3.1. *Nouveau traité de toute l'architecture*, Jean Luis De Cordemoy

Il XVIII secolo aggiunge importanti contributi alle idee finora esposte. Tra questi un posto di rilievo è, sicuramente, occupato dal trattato di Jean Luis De Cordemoy, pubblicato nei primi anni del '700. Nella sezione dedicata allo spazio delle gallerie, egli ragiona sulla netta distinzione tra queste ultime, che rappresentano luoghi pubblici, e gli spazi privati che costituiscono gli appartamenti del Principe; le gallerie, a tal proposito, devono, quindi, essere separate dall'edificio principale affinché non diano la possibilità di accedere alle camere private. A ciò si aggiunge la relazione con il paesaggio, essendo esse deputate al passeggio durante le giornate in cui è impraticabile uscire: «*il est du bon gout qu'elles soient percees de tous les cotees; ou si cela ne fe peut, qu'il y ait des glaces de miroir dans les endroits ou il n'y a point d'ouverture, pour les render plus agreables, en multipliant ainsi les objets*.»[39]

1.2.3.2. *De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Jacques- François Blondel

Il pensiero di un ulteriore autore francese permette di comprendere l'importanza che lo spazio della galleria occupa ormai in quegli anni, all'interno delle importanti *maison de plaisance*; si tratta di Jacques-François Blondel il quale si concentra sul rapporto esistente tra l'esterno e l'interno dell'edificio ed, in particolare, sulla distribuzione di quest'ultimo. Egli presenta numerosi esempi di distribuzione dei grandi palazzi, all'interno dei quali le gallerie costituiscono gli spazi delle grandi stanze d'onore:

> *Dans un edifice un peu considerable, on a coutume d'appeller pieces d'honneur les salons, les salles d'assemblee, les salles de compagnie, cabinets, salles de concert, les Galeries, ecc sans parler des vestibules, des*

[39] Jean Luis De Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture*, Parigi, 1706, Parte III, cap. II, p. 104-105.

porches, des peristilles et autres pieces qui servent à la communication de ces appartements.[40]

Nella sua importante opera successiva, *Cours d'Architecture*, sul tema delle gallerie aggiunge: «*Outre les Galleries qui sont partie des Appartements de parade, il en est qui ne servent que de communication pour conduire à une Chapelle ou à differents corps de bâtiment, lesquelles peuvent être traitées d'une maniere plus grave et plus serieuse*.»[41]

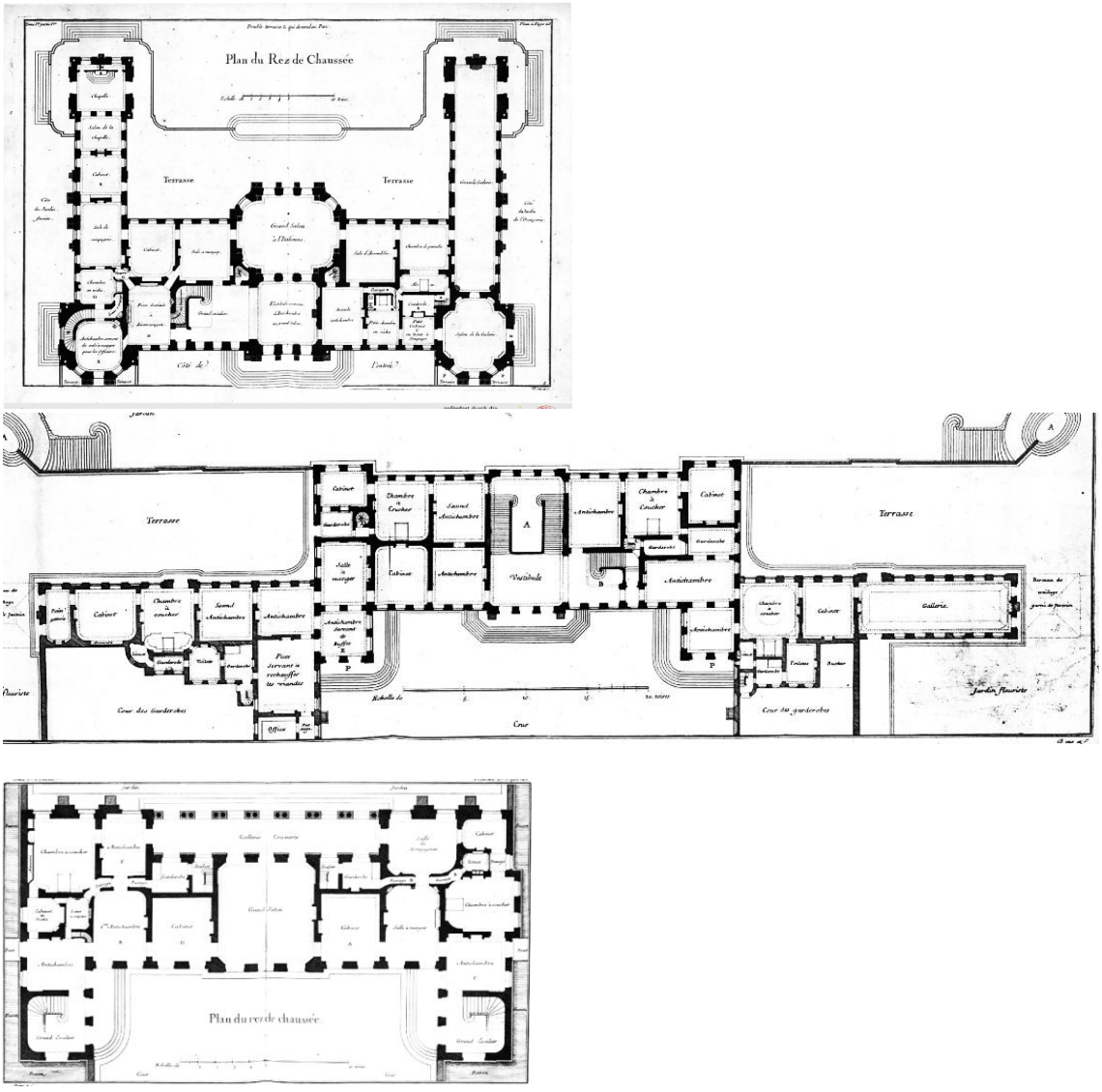


Figura 9. J. F. Blondel, 1738, tav. 2, pag. 23 - tav. 17, pag. 108 - tav. 23, pag. 123; esempi di distribuzione del piano terra all'interno delle mayson royale con le annesse gallerie

[40] Jacques-François Blondel, *De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Parigi, 1738, Tome premier, Parte IV, cap. II, p. 156.
[41] Jacques-François Blondel, *Cours d'Architecture civile*, Paris 1777, Tome cinqueme, cap. XIII, p. 110.

1.2.3.3. *Fürstlicher Baumeister,* Paulus Decker

Ma le teorie che delineano il quadro delle gallerie nel XVIII secolo non si arrestano in Francia: Paulus Decker presenta, infatti, una delle più importanti pubblicazioni dell'architettura barocca tedesca.[42] Essa si presenta come una raccolta di incisioni, nella quale vengono presentati progetti di palazzi principeschi in cui figurano le gallerie come parte integrante di essi. Si riscontra, nelle sue idee, la conoscenza del pensiero francese, soprattutto nell'intenzione di esprimere il potere dello Stato attraverso la magnificenza dell'edificio: le gallerie vengono spesso presentate esposte verso Settentrione con affaccio diretto sul cortile, oppure disposte su un'ala dell'edificio affinché possano fungere da accesso alle camere private (fig. 10 e 11).[43]

[42] Hanno-Walter Kruft, *op. cit*., p. 234.
[43] Paulus Decker, *Fürstlicher Baumeister*, *Oder Architectura Civilis*, Augsburg, 1711.

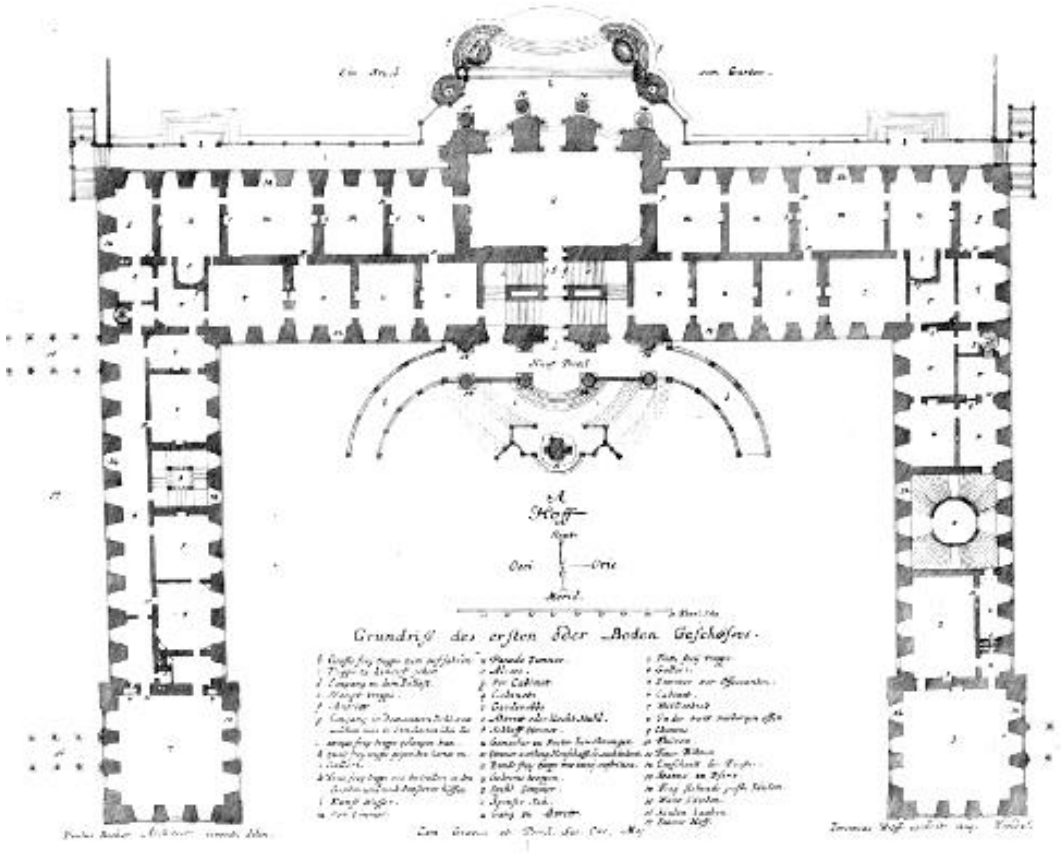


Figura 10. Decker, 1711, tav. 2; presenza di due gallerie: una disposta a Settentrione, l'altra disposta sull'ala dell'edificio

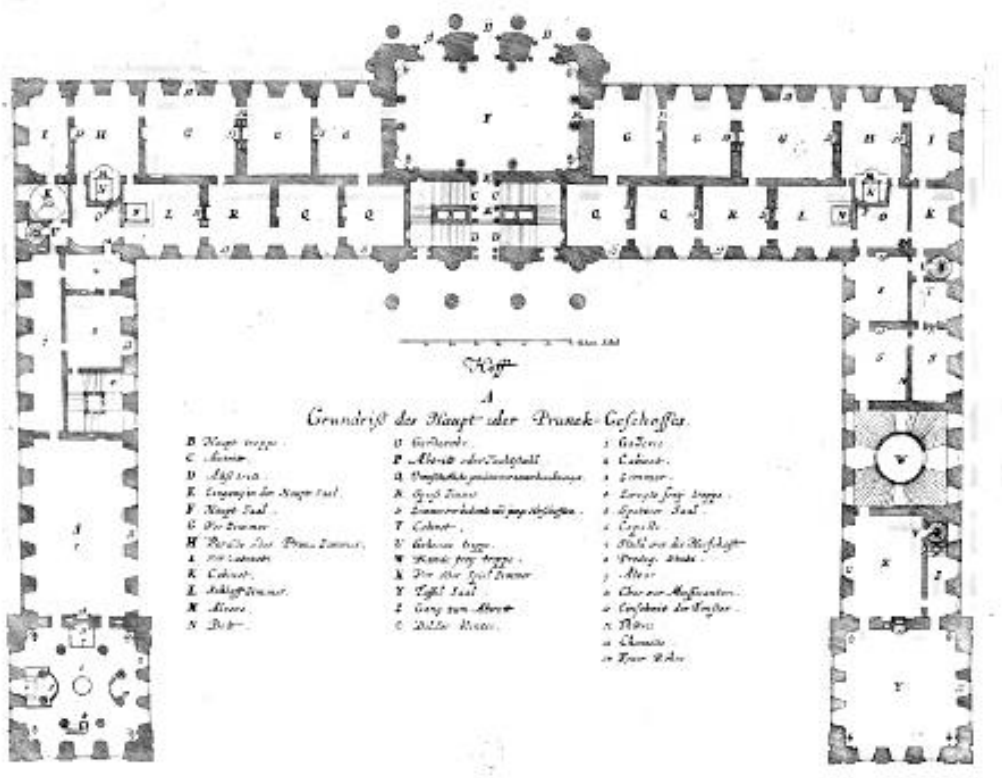


Figura 11. Decker, 1711, tav. 3, galleria adiacente alla camera privata

1.2.3.4. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Diderot e D'Alambert

Un'opera estremamente importante, che permette di improntare l'idea matura e, oramai, determinata dello spazio della galleria è appunto l'Encyclopédie:

> *Un lieu beaucoup plus long que large, vouté ou plafonné, et fermé de croisées. Ducange dérive ce mot de* galeria*, qui signifie un* appartement propre et bien orné*. Du-moins, c'est de nos jours l'endroit d'un palais, que l'en s'attache le plus à rendre magnifique, & que l'on embellit davantage, surtout des richesses des beaux Arts; comme de tableaux, de statues, de figures de bronze, de marbre, d'antiques, etc.*[44]

A seguito di una definita descrizione, l'attenzione principale su cui si concentra l'autore non riguarda né la struttura, né la funzione; piuttosto, ciò che contraddistingue un'importante galleria è l'insieme degli elementi di grande valore in essa contenuti. Per esprimere questo concetto, viene citata la Galleria di Verres, già analizzata dall'abbate Fraguier[45]: di questa galleria vengono esaltate le ricche statue provenienti da gran parte dei templi greci, ma non solo; vennero impiegati i materiali più pregiati, in particolare, l'oro: Verres infatti, oltre a includere vasi d'oro in tutto lo spazio, designò una parte dell'antico palazzo del Re a Siracusa destinata a bottega d'oreficeria, in cui gli operai producevano opere per lui. Altro aspetto fu la porta della galleria: essa fu asportata dal Tempio di Minerva, compresi i grandi chiodi con le teste d'oro che la adornarono. Ciò che si sottolinea è, appunto, l'arte greca di cui i romani amavano il lusso e lo splendore.

1.2.3.5. *Architettura civile,* Ferdinando Galli Bibiena

Per il contributo italiano, si richiama Ferdinando Galli Bibiena: nella sua *Architettura civile* egli spiega, attraverso schemi semplici e concisi, la sua teoria dell'architettura. In particolare per i *Palazzi dé Prencipi*, egli produce un chiaro riferimento alla distinzione tra le stanze d'estate e quelle d'inverno; le

[44] Diderot Denis e Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi, 1757, Tome 7, pp. 441-445.
[45] Abbe Fraguier, *Three Dissertations. The Gallery of Verres;* Londra, 1740, pp. 68-85.

caratteristiche enunciate riguardo le prime richiamano, appunto, la presenza di spazi destinati alle gallerie: «*grande, con molte finestre, vicino all'acqua, a vista di giardino, da Settentrione*.»[46]

1.2.3.6. *Principj di Architettura civile,* Francesco Milizia

L'opera di Francesco Milizia fornisce accurate istruzioni circa la progettazione delle gallerie ed il punto di partenza riguarda proprio la distinzione tra di esse sulla base della destinazione d'uso: «*[...] si distinguono quattro specie di gallerie: 1. Per giuochi, per danze e per musica; 2. Per comunicazione ai grandi appartamenti; 3. Per musei di storia antica o di storia naturale; 4. Per raccolta de' più insigni prodotti delle belle arti del disegno, e di altre rarità*»[47]. Ed è proprio su quest'ultime che egli si concentra, essendo esse deputate a raccogliere i materiali più preziosi che esprimono la magnificenza dell'architettura. Per ciò che riguarda le forme e le proporzioni, Milizia afferma che alle gallerie è attribuito il rettangolo che abbia una "*lunghezza quadrupla o quintupla della larghezza*" senza, tuttavia, eccedere in quanto il soffitto apparirebbe troppo basso. Infine, suggerisce, come citato da autori precedenti, che l'esposizione maggiormente favorevole per questi luoghi sia verso tramontana così da evitare riflessioni ed abbagliamenti ed ottenere un'illuminazione più uniforme.

È possibile sintetizzare questa sezione dedicata alle forme delle gallerie, sottolineando il percorso che si scorge attraverso lo sguardo generale alle fonti precedenti: un ambiente dalla forma singolare, tanto semplice quanto necessario al passaggio, che diviene luogo deputato ad accogliere le più importanti opere d'arte e, dunque, degno di particolari attenzioni dal punto di vista strutturale, funzionale ed estetico.

1.3: LE DECORAZIONI DESTINATE ALLE GALLERIE

1.3.1: I trattati di pittura tra XVI e XVII secolo

La dualità tra pubblico e privato, di cui è protagonista lo spazio della galleria, influenza non solo la sua l'ubicazione nell'ambito dell'intero edificio, ma anche la

[46] Ferdinando Galli Bibiena, *Architettura civile*, Parma, 1711, parte II, p. 41.
[47] Francesco Milizia, *Principj di Architettura civile*, Milano, 1847, parte II, cap. V, pag. 242-243.

decorazione ad essa destinata. Si rileva infatti, negli scritti del XVI e XVII secolo, una forte divergenza tra l'allestimento destinato ad una galleria pubblica che funge da luogo di rappresentanza e quello destinato a gallerie semi-private.

Questo concetto è fortemente palesato dal gesuita Ottonelli, il quale scrisse un *Trattato sull'arte* tra il 1641 e il 1645: il suo scopo principale è quello di combattere la nudità e di predicare l'ideale dimora del gentiluomo cristiano. Tuttavia, sotto l'influenza del famoso pittore Pietro da Cortona, ammise che le pitture lascive servivano «*alla magnificenza e grandezza di un palazzo*» [48] dell'alta aristocrazia. Nonostante ciò, esse erano destinate a gallerie segrete e stanze private.

È evidente un chiaro riferimento ad un altro autore italiano, Giulio Mancini, il quale si spinse oltre, determinando la tipologia e la disposizione che le pitture dovevano possedere: «*Doppo si consideraranno le pitture, che per i paesaggi e cosmografie si metteranno nelle gallarie e dove puol andar ognuno; le lascive, come Veneri, Marte, tempi d'anno e donne ignude, nelle gallarie di giardini e camare terrene ritirate*». A queste immagini, aggiunge che, all'interno di gallerie pubbliche, è possibile includere: «*i ritratti di personaggi illustri o di pace o di guerra o di contemplatione, così i ritratti di pontefici, cardinali, imperatori, re et altri prencipi si devono mettere in questi luoghi dov'è lecito venir ad ognuno, dove ancora si possono mettere l'imprese, gl'emblemi e simil altre pitture*.» [49] Infine, secondo Mancini, quando questi luoghi non bastano, si potrà realizzare una galleria in cui porre tutte le opere che sono avanzate.

Ma il patrimonio culturale su cui si costruisce il concetto di Ottonelli prosegue: egli si ispira infatti alle idee che autori, quali Paleotti e Armenini, avevano già espresso a partire dal XVI secolo. Proprio in relazione all'esposizione di ritratti di personaggi, infatti, Paleotti, nel 1582, condannò l'esposizione di immagini raffiguranti personaggi che ebbero cattiva fama: egli suggerisce che debbano alloggiare all'interno delle case solo persone oneste e di buona fama e non coloro che hanno perseguitato la religione cristiana, proprio perché il compito di tali immagini deve risultare il giovamento della vita umana. Egli propone che colui che vorrà esporre dette immagini «*potrà in una sala, o in un altro luogo*

[48] Joseph Connors, *Chi era Ottonelli?*, in *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale*, Roma-Firenze 12-15 novembre 1997, p. 32.
[49] Giulio Mancini, *op. cit.*, p. 144

riguardevole» [50] in riferimento alla netta distinzioni all'interno della casa tra luoghi privati, destinati soprattutto a studiosi, e luoghi pubblici come logge, sale e cortili.

Armenini, all'interno del suo trattato, sottolinea come già nell'antichità si sviluppa la consuetudine di porre immagini di personaggi meritevoli, ed in tal senso riprende i seguenti esempi:

> *Ma delle logge, che sono state dipinte per i secolari, com'è ne' loro palagi, è parso bene ad alcuni di fare i gesti memorabili de' suoi antecessori, siccome si vede che anticamente fece Antonio Caracalla, il quale vi figurò i trionfi del padre* [...]*. E Giulio Cesare pose di rilievo nelle sue le statue di tutti coloro, che avevano cresciuta la repubblica romana, il che di pittura similmente far si potrebbe*.

Come esempio moderno, richiama la decorazione della loggia di Villa Doria nella quale sono «*figurati per gli più invitti capitani di casa Doria, con le proprie effigie loro, i quali vivissimi si mostrano, e sopra di essi vi sono scritte lettere, le quali li denotano esser stati difensori e benefattori imortali della loro patria*.» [51]

Anche Antoine de Laval, nel 1605 attinge dagli stessi esempi dell'antichità nel momento in cui si occupa della decorazione della galleria del Louvre determinando la collocazione di immagini di grandi sovrani francesi:

> *Je voudroy donc mouler nos desseins à ceus de ces grans Ampereurs, si magnifiques an leur structures, dont les superbes ruines témoignet l'excellance des ouvrages antiers. Et comme la gallerie du Roy au Louvre ressant céte grandeur eminante, et veritablemant Royale, je voudrois aussi la decorer d'un chef-d'ouvre non commun*.[52]

Oltre ai contenuti, anche la disposizione delle opere all'interno delle gallerie segue criteri differenti: già Ottonelli dichiarava la sua posizione circa la varietà di opere d'arte all'interno delle gallerie: «*si può argomentar, chi legge, quanto sia irragionevole, e indecente, tener le Pitture, o Statue poco modeste, e profane in*

---

[50] Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bologna 1582, Libro secondo, cap. XV, pp. 136-137.
[51] Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, Libro Terzo, cap. IX, pp. 272-273.
[52] Antoine-François De Laval, *Des peintures convenables aus basiluques et palais du Roy*, Paris 1613, p. 447-448.

compagnia d'altre modeste e sante.» [53] E così anche Giulio Mancini che, alle sue precise indicazioni, aggiunge che le opere bisogna: «*collocarle secondo le materie, il modo del colorito, il tempo nel quale sono state fatte e della schuola secondo la quale sono state condotte*.» [54]

Boschini, nel 1660, circa le pitture delle gallerie, acquisì una posizione differente in quanto promuove la rimozione di immagini poco significative dalla galleria, dichiarando che: «*Se vede ben che 'l gusto se coroto de chi spende le dopie e tra via l'oro, cambiando in vermi cusì gran tesoro!*» [55]

Un esempio emblematico è la Galleria di Palazzo Farnese a Roma, la cui volta è decorata da un splendido ciclo pittorico di Annibale Carracci, interpretato, intorno alla metà del '600, da Bellori. Secondo Bellori, gli affreschi risultavano di difficile lettura in quanto erano stati collocati sulla volta della galleria in base a ciò che era il loro significato allegorico: «*le favole medesime non sono così ben disposte, come in essa camera; e più si ordinano alli siti, che alloro soggetto*». [56]

La decorazione interna risulta, pertanto, oggetto di posizioni differenti che sembrano avvalorare, comunque, una tesi comune: la rappresentazione di essa quale strumento attraverso cui narrare virtù e principi dell'epoca e il cui scopo principale è proprio la celebrazione.

[53] Giulio Ottonelli, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, Firenze 1652, Quesito sesto, Capo Quarto, p. 314.
[54] Ved. nota 31.
[55] Cristina De Benedictis, *op. cit*., p. 242
[56] Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, p. 65.

PARTE SECONDA: L'EVOLUZIONE DELLE GALLERIE TRA XV E XVII SECOLO IN FRANCIA E ITALIA

La galleria nasce, in primo luogo, per assolvere alla funzione originaria del *passeggio*, così come la definiva Serlio; l'ubicazione della galleria in corrispondenza di stanze private permette, infatti, di considerare questo spazio come un luogo in cui godere di momenti di riflessione.

L'origine della galleria, nella sua forma strutturale e dal punto di vista funzionale, è da rintracciare in Francia attraverso l'analisi di documenti e di esempi ancora esistenti. Lo scopo iniziale di questo spazio è, come verrà analizzato successivamente, quello di collegamento tra gli ambienti privati dell'edificio, in particolare con la cappella; tuttavia le successive connotazioni, quali l'abbondanza di illuminazione, l'affaccio sul paesaggio e la presenza di opere d'arte, fanno di esso un luogo sempre di più dedito agli incontri e alle celebrazioni. In particolare, come ricorda Julius von Schlosser, è proprio la funzione di contenitore di opere d'arte che rimanda ad un fenomeno del tutto italiano e che si estende a macchia nelle principali capitali del Rinascimento. La ragione principale a cui imputare lo sviluppo dell'ambiente della galleria, in primis, in Francia, e successivamente in tutta Europa, si riscontra, particolarmente, nella distribuzione spaziale dei palazzi; in essi le stanze si susseguono creando in modo autonomo ambienti che, eliminate le pareti divisorie, creano strutture dalla lunghezza ragguardevole. Inoltre, il passaggio da ambulacro, dedito al passaggio da un ambiente all'altro, a galleria risulta spontaneo nelle regioni il cui clima è più sfavorevole per consentirne, appunto, l'utilizzo durante le stagioni più fredde.

Il testo di Wolfram Prinz, del 1970, costituisce uno dei punti cardini da cui ricavare le informazioni puntuali circa l'origine delle gallerie: l'originaria derivazione dal termine *ambulacrum*, menzionato già nel 1440 a Tolosa, allude non tanto alla forma strutturale quanto alla funzione del passeggio; l'associazione al modello strutturale classico del portico si avvia nella prima metà del '500 con la traduzione di Jean Martin del trattato di Vitruvio il quale sostituisce al termine *ambulationes* quello di *galeries*: si costruisce pertanto l'idea della galleria come l'ambiente posto al di sopra delle arcate del portico, chiuso da finestre. Prinz identifica nella galleria del castello Plessis-Bourré il prototipo dei modelli francesi; Jean Guillam

avvalora questa tesi, indicandola come il primo esempio perfettamente conservato di un'organizzazione che sarà utilizzata nei grandi castelli francesi per i due secoli successivi. La medesima ubicazione della galleria viene confermata negli stessi anni anche da Sebastiano Serlio per il progetto di Ancy-Le-Franc. La funzione ricreativa, in taluni casi, viene sottolineata dall'allestimento interno caratterizzato da trofei di caccia da cui la denominazione di Galerie des Cerfs, la quale si riscontra, come primo esempio, all'interno del castello di Blois. Ben presto, le esigenze a cui risponde la galleria mutano radicalmente: lo svago ricreativo del signore si sostituisce con lo scopo di celebrazione della sua famiglia, come dimostrano i programmi mitologici e allegorici di molti esempi reali, da Fontainebleau a Versailles.

Molti artisti, che operano in Francia durante il XVI secolo, sottolineano il modello delle gallerie francesi come più facilmente assimilabili alla loggia italiana, la cui origine si rifà all'ambulacro, essendo anch'essa caratterizzata come un passaggio ad arcate; è il caso della galleria di Francesco I descritta da Benvenuto Cellini. Fu proprio quest'ultima che diede la spinta in Italia alla proliferazione delle gallerie all'interno dei palazzi, utilizzata come modello dalle più importanti famiglie dell'epoca. Nel secondo '500 la galleria entra a tutti gli effetti nel contesto architettonico e culturale italiano per essere interpretata in seguito, tra la fine del secolo e per tutto il '600 e il '700, come ambiente utile alla raccolta e all'esposizione.

Ciò che segue è quindi una rassegna delle gallerie più rappresentative che si sono sviluppate, dapprima in Francia e successivamente in Italia, a partire dal XV secolo, le quali permettono di delineare i percorsi che, dalle forme primordiali, conducono ad un modello maturo diffuso in tutta Europa.[57]

[57] Testi di riferimento: Wolfram Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di Claudia Cieri Via, Modena 1988; Louis Hautecoeur, *Histoire de l'architetture classique en France*, Parigi 1948; Patricia Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces*, New York 1990; Paul Vitry, *Hotels et maisons de la Renaissance française: recueil de documents sur l'architecture privée des XV et XVI siècles*, Parigi 1910; Guillame Jean, *La galerie dans le château français: place et fonction*, in Revue de l'Art, 1993, n°102, pp. 32-42.

2.1: LE PRIME GALLERIE FRANCESI DEL ‘400

Il tesoriere di Carlo VII, Jacques Coeur, fece edificare un Hôtel a Bourges (1443-1453)[58]: dalla pianta si osserva che le arcate del cortile sostengono, al piano nobile, degli ambienti allungati che posseggono una volta unitaria, illuminati su di un lato, o su entrambi, da grandi finestre.

Queste originarie caratteristiche possono condurre all’identificazione di alcuni spazi destinati a ciò che verrà definito successivamente galleria. All’interno dell’edificio sono disposte due gallerie: una nell’ala sinistra (a sud) e l’altra nell’ala di ingresso, ai lati della cappella. A differenza delle altre ali dell’hotel, è soprattutto l’ambiente B ad essere identificato come tale (fig. 12): esso costituisce un collegamento tra il *corps de logis* e l’anticamera della cappella. Sulla base dell’apparato decorativo che si identifica sul camino, si intuisce che la funzione di questo spazio era prettamente pubblica e dedita alle feste e agli incontri, intesa come un grande salone: vengono raffigurati coppie di persone che conversano, che giocano a scacchi, scene ginniche che riportano alla concezione della galleria come uno spazio dedito al movimento. Lo spazio centrale che possiede connotazioni simili, posto sopra le arcate, tuttavia, può identificarsi come un semplice corridoio di comunicazione tra l’ambiente sopracitato e la cappella.

Un importante esempio di castello francese, paragonabile all’ Hôtel di Jacques Coeur, le cui fonti letterarie abbondano, è il castello dell’abate Jacques d’Amboise: l’ Hôtel de Cluny (fig. 13)[59], all’interno del quale si identifica un ambiente con le medesime caratteristiche della galleria dell’Hotel di Bourges (1485-1498).

Al di sopra dell’ala sinistra del cortile, si installa un ambiente allungato, illuminato da quattro grandi finestre che si aprono verso il cortile: tuttavia, è possibile sottolineare la differenza con l’esempio precedente sia per quanto riguarda il soffitto, in questo caso piano a travatura, sia per l’estensione. Questo ambiente, infatti, ha dimensioni ridotte e non si estende su tutta la lunghezza dell’ala del palazzo: funge, piuttosto, come “galleria di servizio”, secondo la concezione di

[58] Paul Vitry, *op. cit*.; p.5
[59] Paul Vitry, *op. cit*., p. 40

Viollet-Le-Duc[60], per connettersi con uno spazio somigliante ad uno *studiolo*, corredato di camino e di scala a chiocciola.

Il castello di Blois (fig. 14)[61] risale all'epoca di Luigi XII. Dalle fonti è possibile evidenziare che esso possedeva due gallerie: la prima risulta interessante per la sua ubicazione che rivoluziona, in un certo senso, la distribuzione degli appartamenti reali, in quanto dallo scalone di rappresentanza si giungeva alla galleria e, successivamente, alla sala centrale che divideva simmetricamente gli appartamenti del Re, da un lato, e della Regina, dall'altro. Tuttavia, non si è a conoscenza dell'allestimento e pertanto non rimane altro che la tipologia strutturale per identificarla come tale.

Ma è della seconda galleria che si hanno maggiori informazioni: come si è indicato nel capitolo precedentemente, Antonio de Beatis[62] fornisce un'accurata descrizione dell'allestimento interno che viene identificato per la prima volta come la *Galerie des Cerfes*, decorata con teste di cervo, una tendenza che rimase in voga in Francia per tutto il secolo successivo. Quest'ultima galleria era illuminata da ambedue i lati, da cui si accedeva dal giardino della Regina per mezzo delle scale nel torrione.

[60] Viollet Le-Duc, *op. cit*., pag. 8
[61] François Gebelin, *Les châteaux de France*, Parigi 1962, p. 55
[62] Ved. Capitolo I, nota 6

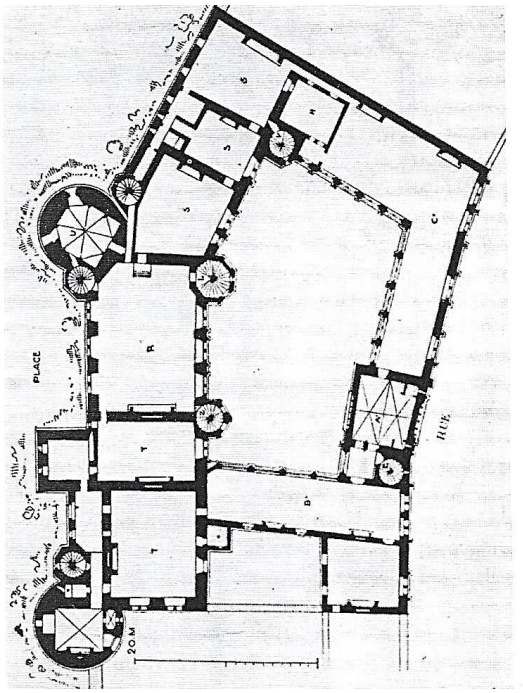


Figura 12. Pianta dell'Hotel Jacques Coeur, Bourges; Prinz, 1988, fig. 40;

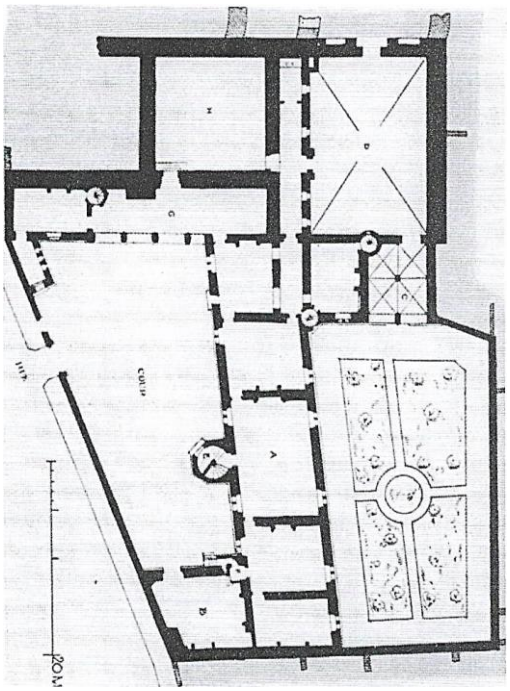


Figura 13. Pianta dell'Hotel de Cluny, da Paul Vitry; Prinz 1988, fig. 42

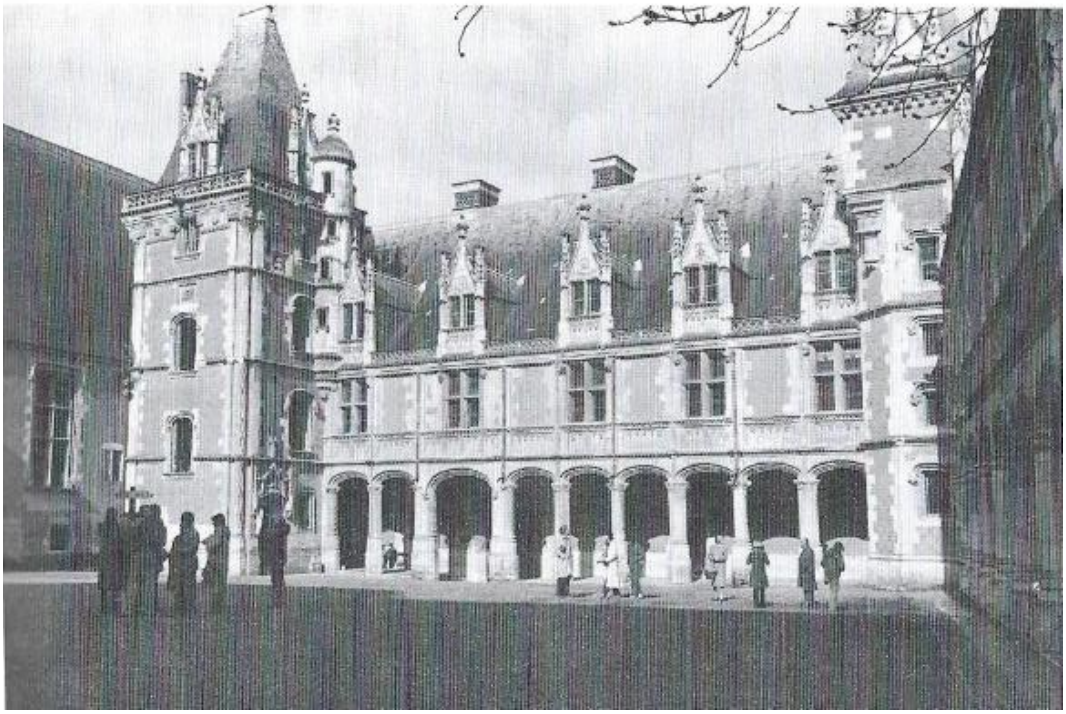


Figura 14. Castello di Blois, ala di Luigi XII; Prinz 1988, fig. 49

2.1.1: Galleria del Castello di Plessis-Bourré (fine ‘400)

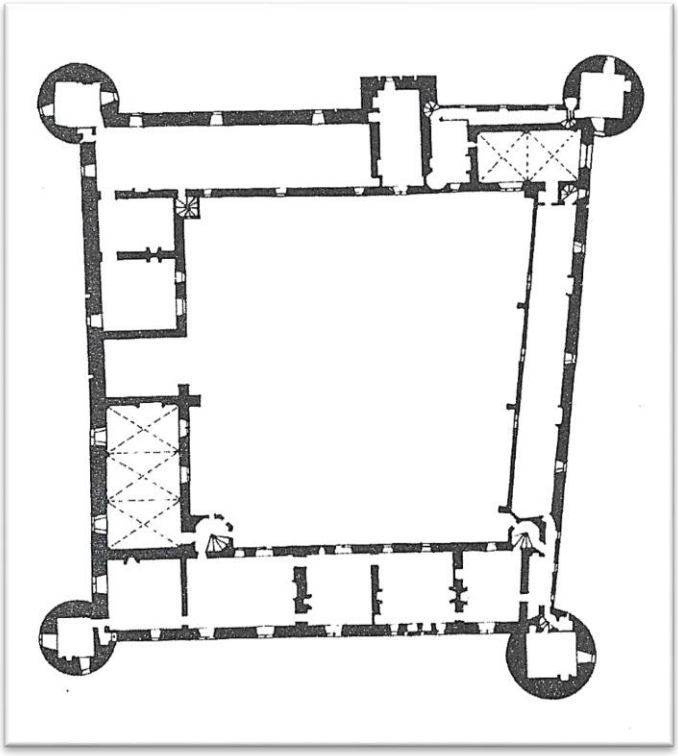


Figura 15. Pianta del Castello di Plessis-Bourré; Prinz, 1988, fig. 44;

Il castello di Plessis-Bourré, che venne costruito a partire dal 1465, offre un esempio pratico dell’organizzazione degli spazi che sarà utilizzata successivamente all’interno dei castelli. La galleria commissionata dal tesoriere di Luigi XII, Jean Bourré, fu, tra le galleria del XV secolo, quella che pose le basi per l’effettivo modello di galleria francese che verrà rilevato nei due secoli successivi.[63] Con una lunghezza di 36 metri, illuminata da tre finestre, la galleria si trovava al di sopra delle nove arcate e collegava, come divenne consueto, il *corps de logis* alla cappella in modo tale che il padrone e la sua famiglia potessero assistere alla messa senza mescolarsi con la servitù. Nella parte terminale di questo spazio è presente una scala secondaria da cui è possibile giungere nel cortile, così da accompagnare il visitatore in modo discreto. Proprio per la sua ubicazione, risulta difficile credere che essa fosse utilizzata come salone di ricevimento, pertanto la sua funzione non può che essere essenzialmente privata. Il sistema del castello francese risulta quindi già ben consolidato all’inizio del XVI secolo e ciò che risulta ampiamente evidente è che la galleria diviene

[63] Jean Guillaume, *op. cit.*, p.32

sempre più una tendenza, una moda, uno spazio di rappresentanza a cui non si voleva rinunciare ed è pertanto che spesso veniva collocata come elemento aggiuntivo al castello già completato.

2.2: LE GALLERIE FRANCESI TRA XVI E XVII SECOLO

Le gallerie che sorgono nel XVI secolo hanno un ruolo ben più importante rispetto a quanto visto finora. Spesso vengono commissionate dai Re di Francia e vanno, dunque, necessariamente considerate in quanto manifestazione politica al servizio del Re, dell'immagine di sé stesso come Sovrano, della Monarchia e della Francia. La loro realizzazione tende a soddisfare le esigenze del regno: non si tratta di semplici spazi di collegamento ma fungono da elemento rappresentativo in relazione alla loro ubicazione rispetto del castello, con conseguente differenziazione sull'accessibilità, sull'allestimento interno e sulla decorazione.

2.2.1: Le gallerie reali al Castello di Fontainebleau (1528-1600 ca.)

2.2.1.1. Galerie François I (1528-1540)

Figura 16. Interno della Galerie François I, Castello di Fontainebleau; Prinz, 1988, fig. 28;

Divenuto re, Francesco I avviò la ricostruzione del suo castello a Fontainebleau, sulle fondamenta dell'antico castello feudale risalente al XII secolo. A ovest di tale struttura, risiedeva, un tempo, un convento ed è a tal fine che Francesco I

decise di realizzare una galleria, in modo da consentire il collegamento della cappella, che poco dopo venne spostata, con la sua stanza privata.

Nell'ambito delle gallerie francesi, essa rappresenta una forma architettonica già matura e divenne il modello a cui si ispirano le gallerie italiane.[64] Le dimensioni rilevanti di questa galleria, con 64 metri di lunghezza e 6 di larghezza, servono, successivamente, per collegare gli appartamenti reali della Cour Ovale e la Chiesa della Trinità nella Cour du Cheval Blanc.

L'intero corpo di questo edificio è composto da tre piani: il primo in basso, che contiene i vari ambienti di rappresentanza, il secondo è occupato dalla Galleria di cui si parla e nel terzo, infine, si trovava la biblioteca.[65] La galleria venne quindi realizzata come struttura autonoma nel 1528, illuminata da ambedue i lati attraverso otto ampie finestre per lato: tale impostazione permetteva di godere della vista verso la Cour de la Fontaine, sul lago e la fontana. Originariamente l'accesso alla galleria avveniva mediante una porta posta al centro della parete settentrionale; tuttavia, venne successivamente eliminata, ed oggi si accede dalle porte poste sui lati corti dell'ambiente.

La decorazione della galleria venne affidata, innanzitutto a Rosso Fiorentino nel 1530 che, insieme ad una squadra di stuccatori, completò il lavoro in circa due anni, dal 1537 al 1539; essa è composta, innanzitutto, da un ciclo di episodi mitologici dipinti ad affresco nella parte alta delle pareti, lasciata libera dalle *boiseries*. Al lavoro del Rosso si sommano quelli di Francesco Primaticcio: due superbi ovali stanti sulle pareti corte, una "*Danae e la pioggia d'oro*" ed una "*Semele consumata dal fuoco del suo divino amante*"[66], e, nonostante originariamente non fosse concepita come galleria di statue, accolse le copie dell'antico, eseguite in bronzo, da lui realizzate a partire dal 1542. Esistono differenti interpretazioni sulla decorazione della galleria come nel caso di Panofsky, il quale sostiene ancora la teoria dello storico del seicento Pièrre Dan, secondo la quale si tratterebbe di un racconto allegorico della vita di Francesco I.

---

[64] Luis Hautecoeur*, op. cit*., p.498; Boudon Françoise et Blècon Jean; *Le château de Fontainebleau de François I er à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Parigi, 1998.
[65] Dan Pierre, *Le tresor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris,1642, pp. 86-94.
[66] Sabine Frommel, *Francesco Primaticcio architetto*, Milano, 2005, p. 74

Vi è sicuramente più certezza sulle modalità di utilizzo di questo luogo: il Re amava questo luogo al punto da conservarne le chiavi, come venne riportato da un ambasciatore inglese in visita, il quale rappresentava il culmine del suo mecenatismo. Si trattò pertanto di uno spazio essenzialmente privato che poteva essere aperto ed illustrato dal Re agli ospiti, come avvenne durante la visita di Carlo V nel 1539[67].

Il raddoppio della galleria, operato sotto Luigi XVI, ebbe un notevole effetto: infatti, in origine, era inondata di luce tutto il giorno, illuminata da due file di finestre, come una sorta di androne all'italiana, come lo definisce Benvenuto Cellini, che visitò Fontainebleau. Questa caratteristica mutò: nel 1786 perse una serie delle sue finestre, in quanto Luigi XVI allineò un'ala dell'edificio che ospitò il suo appartamento e che provocò, chiaramente, una minore illuminazione a discapito dell'arredamento.

La galleria si presenta oggi come un corridoio senza interruzioni lungo il percorso. In precedenza, al centro, si aprivano, su entrambi i lati, due *cabinet,* oggi scomparsi: inoltre, i sopra-camini tra le finestre, restaurati, dovevano essere decorati: uno venne realizzato nel XVI secolo, da Primaticcio; l'altro, sotto Luigi XIV, anche se il dipinto che è oggi presente risale solo al XIX secolo.

2.2.1.2. Galerie d'Ulysse (1538-1566)

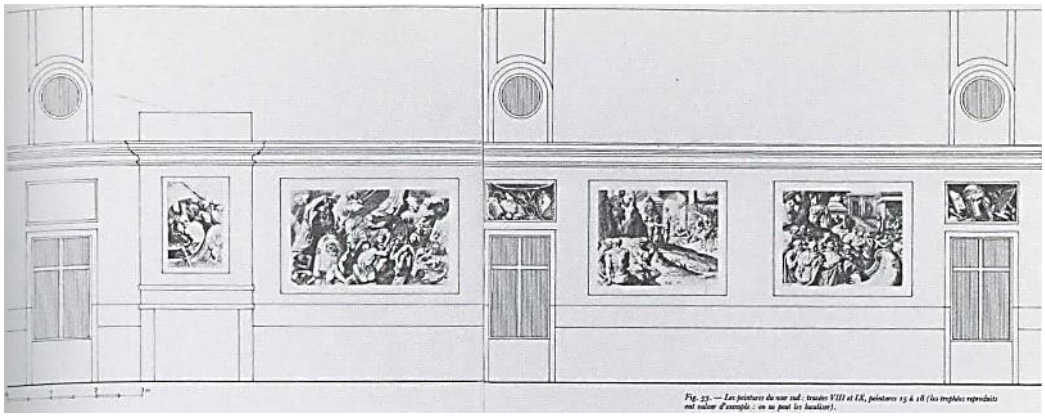


Figura 17. Galerie d'Ulysse, Fontainebleau. Ricostruzione della decorazione del muro sud di Jean Guillame; Prinz 1988, fig. 83;

Restando al castello di Fontainebleau, attorno alla Cour du Cheval Blanc dell'ala sud, nacque anche una nuova galleria, voluta sempre da Francesco I. Tale galleria riprendeva la caratteristica di Plessis-Bourré, occupando un'intera ala del

[67] Sylvie Béguin, *La galerie François I au chateau de* Fontainebleau, Parigi 1972, p. 168

castello che delimitava il cortile, illuminata da quindici finestre e caratterizzata da una copertura a volta, primo esempio in Francia.

La decorazione si realizzò, con numerose interruzioni sotto la direzione di Francesco Primaticcio: i quindici compartimenti della volta con episodi di carattere mitologico erano incorniciati da stucchi, mentre sul registro alto delle pareti, negli spazi tra le finestre, vennero dipinti due cicli sul viaggio (parete sud) e sul ritorno in patria (parete nord) di Ulisse per un totale di 58 scene in totale. [68]

2.2.1.3. Galerie des Cerfs e Galerie de Diane, Fontainebleau (1600 ca.)

Sul finire del secolo, le ulteriori due imprese che risultano rappresentative per la delineazione dello sviluppo del modello francese della galleria sono commissionate da Enrico IV ancora al castello di Fontainebleau. La Galerie des Cerfs[69], come già evidenziato, riscuote particolare interesse in Francia già a partire dal castello di Blois la cui caratteristica principale è proprio l'allestimento.

Tale galleria, al castello di Fontainebleau, è decorata da grandi scene di caccia in cui Enrico II viene raffigurato in veste di cacciatore insieme ad altri nobili ed elenca tutti i castelli reali situati all'interno di una foresta.

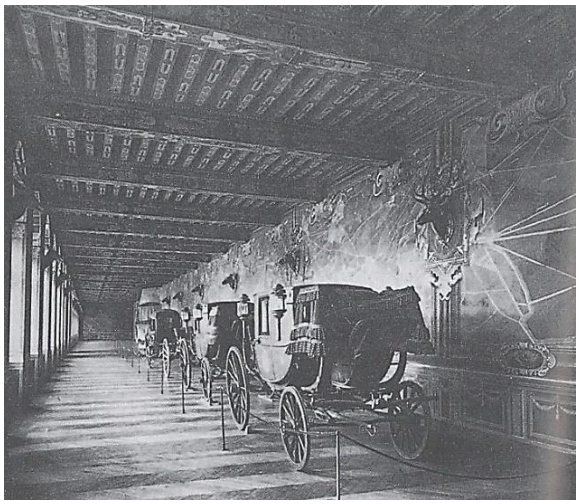


Figura 18. Galerie des Cerfs, allestimento interno;
Prinz 1988, fig. 90;

La galleria possiede comunque una particolarità: è la prima ad essere posta al piano terreno, illuminata solo da un lato mediante arcate chiuse da vetrate e l'accesso avviene dal cortile attraverso una porta posta al centro della parete

[68] Dan Pierre, *op. cit.*, p. 108-111.
Prinz Wolfram, *op. cit.*, p. 39.
[69] Dan Pierre, *op. cit.*, p. 152

lunga. Inoltre, le statue sono poste sulla facciata, sia ai lati dell'ingresso, sia al piano superiore in cui si trova la Galerie de Diane.

Questa nuova galleria, lunga ben 80 metri per 10 di larghezza, doveva essere dedicata alla sua sposa, Maria de' Medici, come nuova regina di Francia. La galleria ricevette un ciclo decorativo a soggetto mitologico dominato da due grandi ritratti di Enrico IV, nelle sembianze di Marte, e di Maria de' Medici, nelle sembianze di Diana.[70]

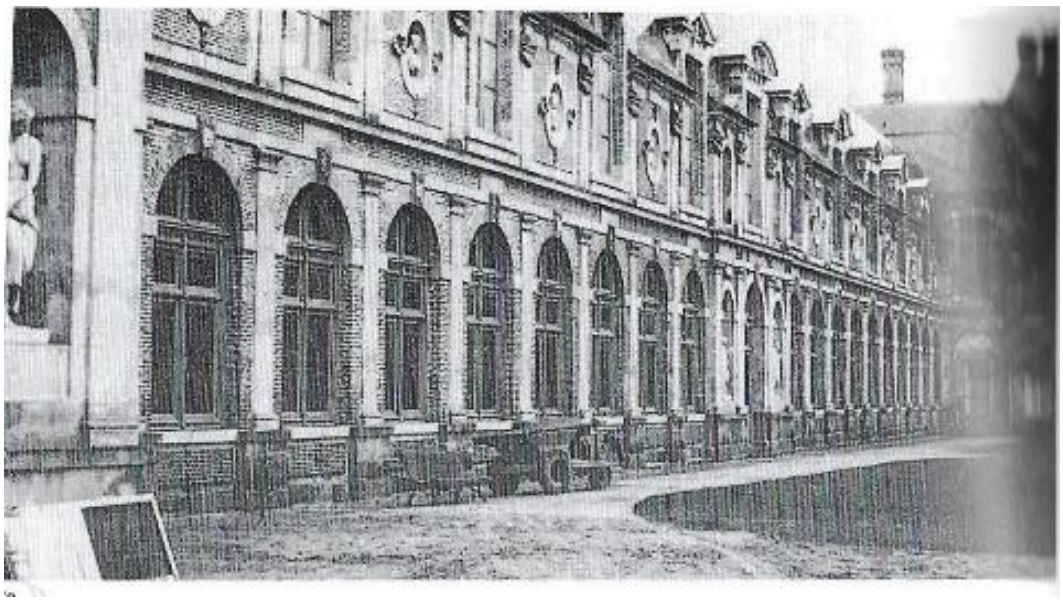


Figura 19. Galleria dei Cervi e Galleria di Diana, Fontainebleau, Prinz 1988, fig. 89

2.2.2: Le gallerie negli *châteaux* francesi

Il castello di Plessis-Bourré rappresentò un punto di riferimento per le gallerie che si innestano all'interno delle ali laterali dei castelli francesi. Un caso tipico è la galleria del castello La Verrerie commissionata da Carlo II d'Amboise e risalente al 1525 circa, la quale si sviluppa anch'essa al di sopra di nove arcate e illuminata da ambedue i lati.[71]

Una galleria significativa di cui si hanno le prime tracce riguardo l'allestimento interno riguarda il Castello di Gaillon (1509 ca.): la funzione in questo caso era di collegamento tra il *corps de logis* e la cappella, tuttavia, di essa si hanno poche notizie, in particolare la presenza di tre statue-ritratto e la presenza di *tête de*

[70] Dan Pierre, *op. cit.*, p. 147
[71] Prinz Wolfram, op. cit., pp. 34-44.

cerfs, [72] seguendo la tradizione che si stava sviluppando come nel caso della *Galerie de Cerfs* a Nancy di cui si conosce anche la decorazione parietale costituita da scene di caccia (fig. 20).

Una distribuzione peculiare si ritrova invece al castello a Ècouen (1538-1541): le due gallerie presenti collegano i due *corps de logis* nelle due ali del castello; la prima galleria, a destra, si innesta a partire dall'appartamento privato e conteneva scene di Amore e Psiche, la seconda funge invece da passaggio per giungere alla cappella, anche se la presenza di camini, sui due lati corti della galleria, dimostrano che essa venisse utilizzata anche per ulteriori funzioni (fig. 21).

Anche Sebastiano Serlio progettò il tipico castello francese ad Ancy avente una galleria con le connotazioni che più si stavano sviluppando in quell'epoca (1546).[73] Il modello a cui si ispirò fu il castello di Bury, collegando all'interno di un sistema unitario i due padiglioni che ospitavano l'uno la biblioteca, l'altro la cappella; la galleria in questo caso si estendeva lungo tutta l'ala posteriore del castello e illuminata da un solo lato mediante cinque finestre rettangolari in quanto occupava circa la metà della profondità della manica (fig. 23).

La posizione della galleria all'interno dei castelli francese varia a seconda delle esigenze e dell'organizzazione distributiva. Una costruzione importante riguarda il castello di Anet (1549-1551) che venne commissionato da Enrico II a Philibert De l'Orme[74]. La galleria, lunga 44 metri, occupa l'ala destra del castello al primo piano illuminata da ambedue i lati, collegata, chiaramente, alla cappella che in questo caso era stata progettata, nello stesso momento della progettazione della galleria. Sull'allestimento interno, come viene descritto da Denis Godefroy nel 1640, l'obiettivo è la glorificazione di Enrico II: questo rappresenta, nel quadro delle gallerie citate, un elemento innovativo in quanto si delinea una galleria contenente ritratti di famiglia e sovrani di Francia (fig. 24).

È interessante citare un ulteriore esempio di galleria poiché ci si pone di fronte ad una nuova situazione morfologica. Le gallerie dei castelli francesi possiedono la peculiarità di avere lunghezze notevoli, in quanto essendo corpi autonomi possono estendersi a seconda delle esigenze e questo risulta di facile

[72] Gebelin François, *op. cit*., p. 107.
[73] Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998, pp. 171-173.
[74] Antony Blunt, *Philibert de l'Orme*, ed. Italiana a cura di M. Morresi, Milano 1997, p. 28

esecuzione nei casi di castelli posti in pianura. Il castello di Fère-en-Tardenois a Soissons (1552-1562), invece, era posto in collina e, pertanto, venne attuata una diversa soluzione per la realizzazione della galleria: Jean Bullant[75] realizzò delle enormi arcate che richiamavano le forme dell'acquedotto romano, al di sopra del quale innestò la galleria con una lunghezza di 60 metri e una larghezza di poco più di 3 metri. Nulla, tuttavia, si conosce dell'allestimento interno (fig. 25).

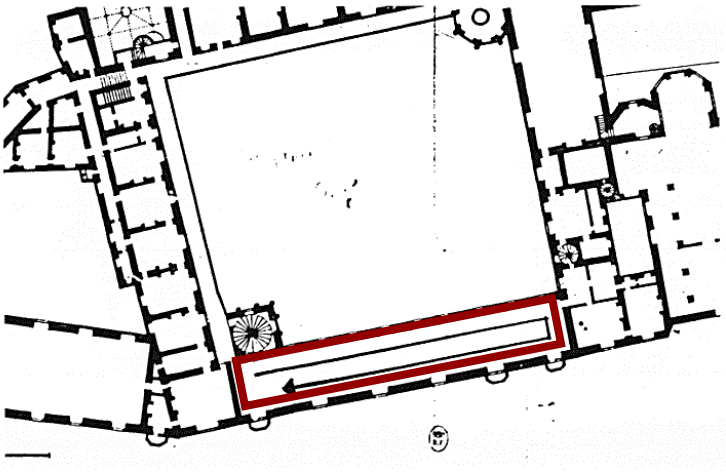


Figura 20. Galerie des Cerfs, Palazzo Ducale di Nancy; Guillame 1993, p.40

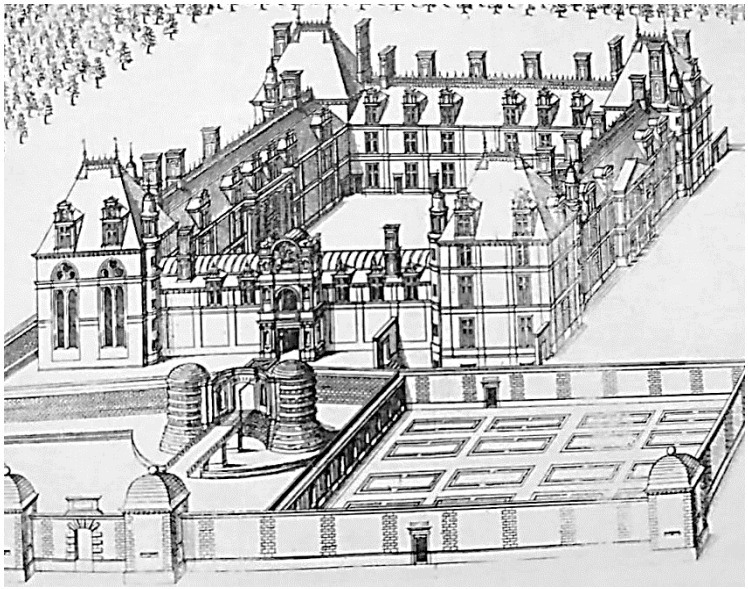


Figura 21. Castello di Ecouen, incisione di J.A. Du Cerceau; Prinz 1988, fig. 88

[75] François Gebelin, *op. cit.*, p.95

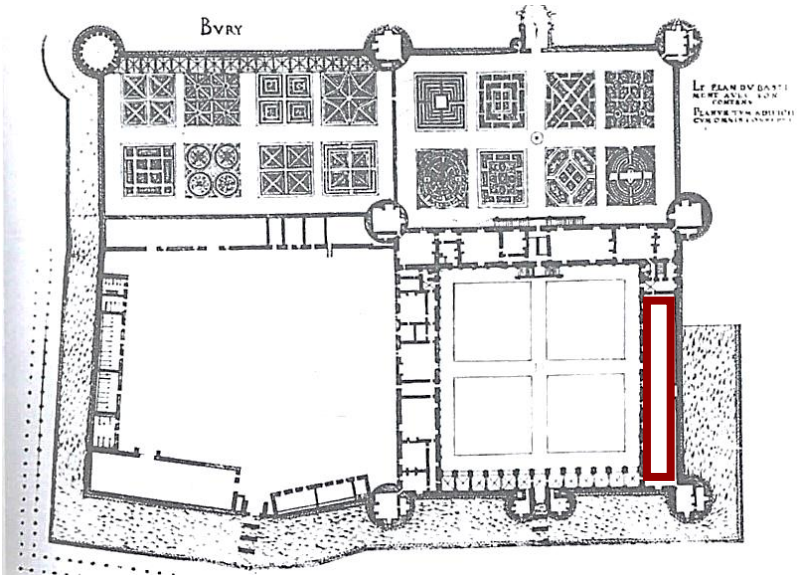


Figura 22. Pianta generale del Castello di Bury, Prinz 1988, fig. 59

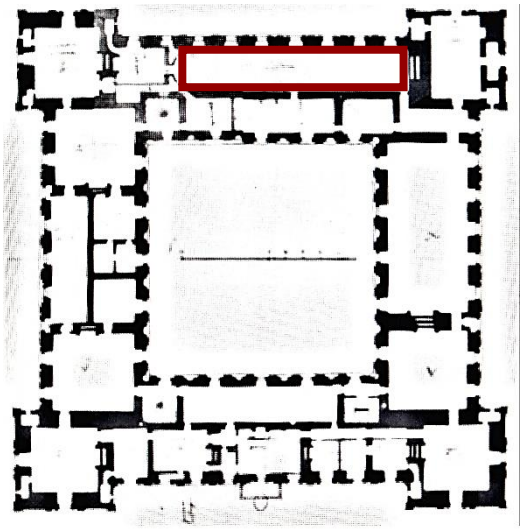


Figura 23. Pianta del piano nobile di Ancy-Le-Franc; Robert de Cotte 1685 in Frommel 1998, p. 96

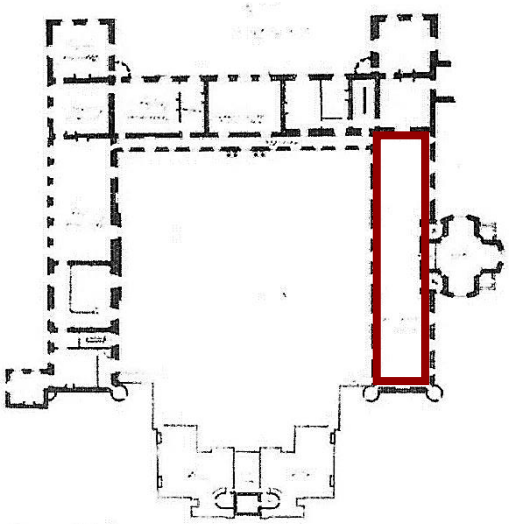


Figura 24. Pianta del Castello di Anet, Prinz 1988, fig. 74

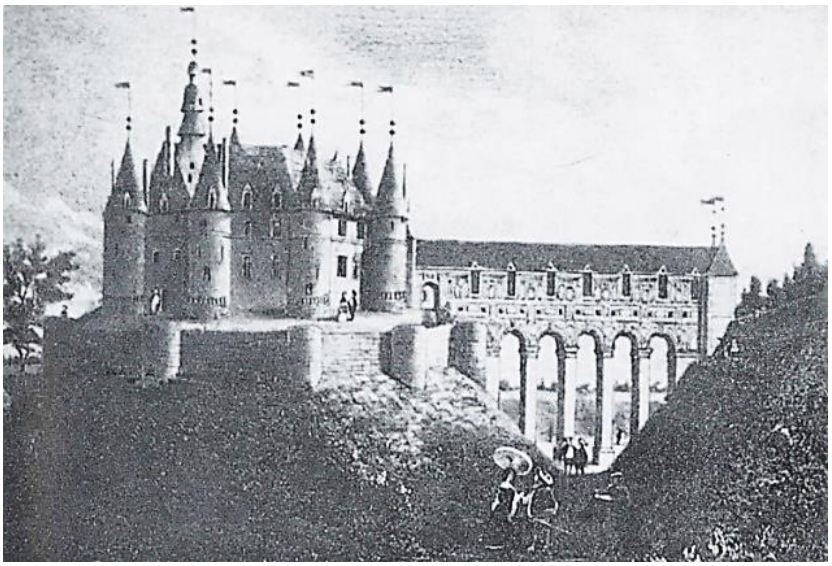


Figura 25. Castello di Feré-en-Tardenois, Prinz 1988, fig. 79

2.3: LA GALLERIA ITALIANA TRA XVI E XVIII SECOLO

2.3.1: Galleria Capodiferro-Spada, Roma (1540 ca.)

Figura 26. Galleria Capodiferro-Spada, Roma. Interno, Prinz 1988, fig. 29

Primo esempio di galleria italiana è la Galleria presente al Palazzo Capodiferro-Spada, a Roma. Ad un primo sguardo sono evidenti le somiglianze tipologiche con la Galerie François I, in particolare il disegno decorativo, le figure in stucco e gli affreschi mitologici. All'interno del palazzo, costruito presumibilmente intorno agli anni quaranta, la galleria è definita tale sin dall'inizio.

A differenza della Francia, in cui l'elemento della galleria viene aggiunto, in Italia, a causa della configurazione del palazzo italiano, spesso la galleria trova posto all'interno del palazzo stesso.

Aldilà del modello francese, la galleria seguiva, comunque, una tradizione prettamente italiana, basata sulla derivazione dalla loggia, installata al piano terra, sui portici della quale si delinea l'ambiente della galleria e da cui derivano,

quindi, le dimensioni: questo primo esempio è definito da una lunghezza di 13 metri e una larghezza di 2,5 metri. Esistono comunque alcuni esempi francesi che seguono questa tradizione, come nel caso della galleria progettata da Serlio[76], posta al di sopra della loggia d'ingresso del castello che, tuttavia, in Francia non ebbe seguito.

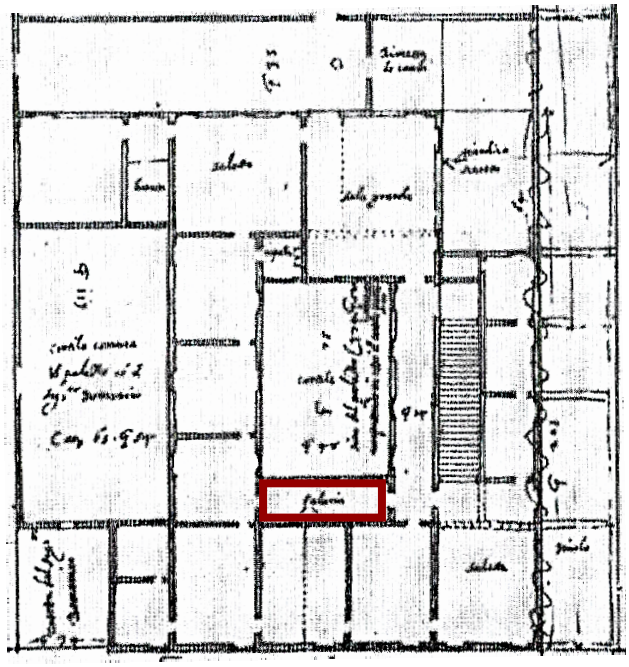


Figura 27. Pianta del Palazzo Capodiferro-Spada di Ottaviano Mascherino; Prinz 1988, fig. 30

La galleria Capodiferro-Spada si colloca in posizione adiacente agli appartamenti privati del cardinale: da uno dei lati corti è posizionata una porta che dà accesso alle stanze private; dall'altro lato, la galleria si collega ad un lungo corridoio che conduce alle sale di rappresentanza. Rispetto alla sua ubicazione e ai modelli francesi a cui si ispira, la galleria ha un'atmosfera molto intima, che si discosta dal carattere di rappresentanza.[77]

2.3.2: L'evoluzione delle gallerie italiane

La galleria Capodiferro-Spada ebbe una grande ammirazione a Roma, al punto che anche il cardinale Alessandro Farnese decise di realizzarne una all'interno del suo palazzo a Campo dei Fiori (fig.28), attraverso la costruzione di una nuova ala del giardino (1568-1589).

Il modello è chiaramente quello precedente ma con una particolare differenza: essendo stata aggiunta al palazzo già ultimato, la galleria venne posta sul lato del giardino con vista sul panorama esterno, interessante evoluzione che non si riscontra nella precedente, la quale si affaccia sul cortile interno. La galleria Farnese possiede anche dimensioni superiori, 20 metri per 6 metri, determinate anch'esse dalla loggia sottostante.

[76] Sebastiano Serlio, *op. cit.*, p. 43
[77] Wollfram Prinz, *op. cit.*, p. 19

L'accesso alla galleria avviene mediante una porta sul lato lungo, in corrispondenza della finestra centrale; da uno dei lati corti, anche in questo caso si accede agli ambienti adiacenti, mentre sull'altro lato corto è situata una seconda porta che è finta.[78] La parete del lato lungo è decorata con lesene corinzie e un gran numero di nicchie, all'interno delle quali sono posizionati busti e statue. Nell'inventario del 1568 vengono descritte le statue "*et cose antiche che sonno nella Camera grande dell'Il.mo Cardinale, detta la Galleria*[79]". Tale spazio sembra tuttavia riferirsi, seguendo la descrizione successiva, all'ambiente accanto alla loggia, mentre, successivamente, vengono esposte le antichità poste "*In Sala grande nuova*". L'allestimento segue, quindi, una pratica che ebbe origine nelle antiche corti di Roma, strutturate allo stesso modo. La galleria Farnese rappresenta un luogo inteso come opera d'arte nella sua totalità, una concezione che all'epoca risultò nuova.

L'ambizione di realizzare all'interno del proprio palazzo una galleria si estende a macchia, soprattutto tra le più importanti famiglie dell'epoca. Tra queste, a Mantova, si trovano i Gonzaga ai quali giunse, direttamente dalla Francia, la descrizione della galleria al Castello di Gaillon da parte di Jacopo Probo d'Atri.[80] Si determinò, allora, la trasformazione, nel 1572, della Loggia dei Mesi in una galleria, attraverso la chiusura delle arcate con delle vetrate (fig. 29). La porta su uno dei lati corti conduce alla Loggia di Eleonora de' Medici, e dal lato opposto si accede alla Galleria della Mostra, allestita successivamente, comunicante con la chiesa di Santa Barbara[81]: nell'ambito delle dotazioni delle gallerie italiane, anche questa risulta una ulteriore svolta. Si presuppone che la galleria, costituita da una volta a botte divisa da un grande anello in due sezioni uguali, partite a loro volta da lesene e fasci e in tre campate, sia stata realizzata in due momenti diversi. Durante la sistematizzazione e trasformazione da loggia in galleria, oltre al rialzo del pavimento di 17 centimetri, si demolirono dei gradini di granito, posti sotto alle finestre che affacciavano sul cortile della mostra.[82]

---

[78] Wolfram Prinz, *op. cit.*, p. 21
[79] *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia*, Volume I, Firenze-Roma, pp. 72-73.
[80] Ludwing von Pastor, *op. cit.*, p. 144
[81] Wolfram Prinz, *op. cit.*, p. 23
[82] Clinio Cottafavi, *La Galleria dei Marmi e la loggia di Eleonora Medici*, in "Bolletino d'Arte", 1933, pp. 136

L'allestimento richiama fortemente la Galleria Farnese per il ricco apparato scultoreo, da cui deriva il nuovo nome di Galleria dei Marmi, così come le dimensioni, lievemente inferiori.

Anche i Ruccellai, importante famiglia di banchieri fiorentini, seguirono il nuovo orientamento con la costruzione, al piano nobile, di una galleria situata su un'ala aggiuntiva del palazzo (1580 ca.). Differisce dalla originaria tipologia italiana in quanto caratterizzata dalla presenza di una fila di sette finestre, su entrambe le pareti longitudinali non più iscritte in arcate, e dalle notevoli dimensioni: una lunghezza di 28 metri e una larghezza di 7,5 metri (fig. 30).[83] La grandiosa decorazione sulla volta è opera di Jacopo Zucchi: rappresenta una sorta di enciclopedia mitologica sugli dei dell'età classica; sotto il cornicione sono invece inserite delle figure allegoriche sedute. L'allestimento segue la nuova strada in riferimento alla presenza di busti di imperatori romani posti all'interno di nicchie tra le finestre.

Una delle più grandi gallerie realizzate venne costruita per volere di Vespasiano Gonzaga, il quale la edificò, in occasione della fondazione della città di Sabbioneta, come edificio quasi completamente autonomo.
La costruzione venne iniziata intorno al 1583 e conclusa l'anno successivo, originariamente chiamata *corridor grande.*[84] La galleria, larga circa 6 metri e lunga ben 100 metri, prese il nome di Galleria degli Antichi[85] e venne collegata, solo tramite un piccolo corridoio, al Palazzo del Giardino, illuminata da ambedue i lati e ubicata al centro della piazza (fig. 31). Vespasiano aveva viaggiato in tutta Europa accanto a Filippo II nelle vesti di comandante militare e ciò gli permise di attingere quanto più possibile alle culture dell'epoca; queste conoscenze di manifestarono sull'allestimento interno che venne modificato prima di giungere a quello attuale: la prima volte venne allestita con ritratti di famosi condottieri; la seconda volta, seguendo la tradizione francese, ne fece una *Galerie des Cerfs*; ed, infine, installò all'interno di questo spazio la sua grandiosa collezione antiquaria:

[83] Wolfram Prinz, *op. cit.*, p. 25
[84] Müller Giuseppe, *Estratti del diario sabbionetano di Nicolò De' Dondi*, in *Raccolta di cronisti e documenti storici lombardi inediti*, Milano 1857, Vol. II, p. 320
[85] Wolfram Prinz, *op. cit.*, p. 54; *Mantova*, *Le arti*, III, Mantova 1965, p. 131

Nota come il mese di giugno 1569 in Sabbioneta sua eccellenza illustrissima ha fatto tirar giù delli muri dentro nel corridor grande certi homini antichi che vi erano retratti, quali sono stati capitani generali et dappoi gli ha fatto fare un altro ornamento con quadri et sopraretratti e messi con bell'ordine certi corni de diversi animali quali esso haveva fatto condurre da Praga.[86]

La nuova tendenza raggiunse anche Firenze: agli Uffizi infatti, il lungo corridoio, in cui un tempo erano allestite le logge vasariane, vennero chiuse quando Ferdinando de' Medici venne chiamato a Firenze come granduca. Francesco Bocchi, nel 1591 scrisse: «*Una Galleria così magnifica, e così regia, che piena di statue, di pitture nobili et di preziosissimi arnesi, delle più sovrane bellezze è hoggi di vero al modo notabil maraviglia*».[87]

L'attenzione principale fu, quindi, rivolta alle statue antiche e ai circa trecento ritratti: essi rispecchiavano, secondo la loro disposizione, la concezione teorica di Vincenzo Scamozzi, il quale, nella descrizione della galleria, suggerisce l'allestimento al fine di valorizzare le opere d'arte presenti.[88]

Come accennatato precedentemente, sul finire del secolo venne realizzata la galleria della Mostra adiacente alla Galleria dei Mesi all'interno del Palazzo Ducale (1592-1612). Il lavoro più consistente riguardò l'altezza della galleria che doveva risultare adeguata alla loggia sottostante e che raggiunse, a seguito della ristrutturazione, 6,80 metri (fig. 32). L'allestimento fu uno dei più preziosi d'Italia, anche se la sua durata fu piuttosto breve: nell'inventario del 1627 la Galleria ospitava 85 dipinti e 23 ritratti della famiglia Gonzaga, oltre a busti posti all'interno delle nicchie e statue a grandezza d'uomo.

In questi ultimi esempi risulta esplicito che tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII secolo, l'interessa si sposta dalla forma architettonica propria della galleria, alla sua funzione di collezione artistica.

[86] Müller Giuseppe, *op. cit.*, p. 348
[87] Francesco Bocchi, *Le bellezze della citta di Fiorenza*, Firenze 1591, p.45
[88] Vincenzo Scamozzi, *op. cit*., p.329

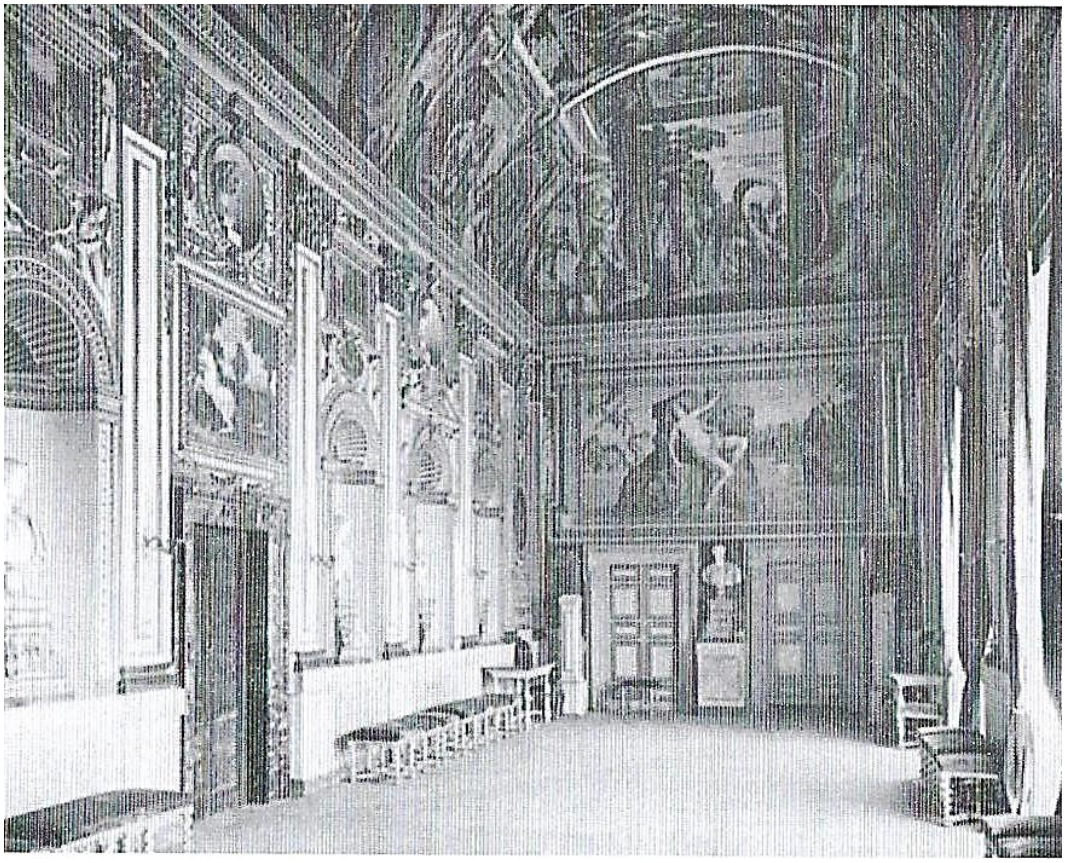


Figura 28. Interno della Galleria Farnese, Roma; Prinz 1988, fig. 31

Figura 29. Interno della Galleria dei Mesi, Mantova; Prinz 1988, fig. 37

Figura 30. Interno della Galleria Ruccellai-Ruspoli, Firenze; Prinz 1988, fig. 91

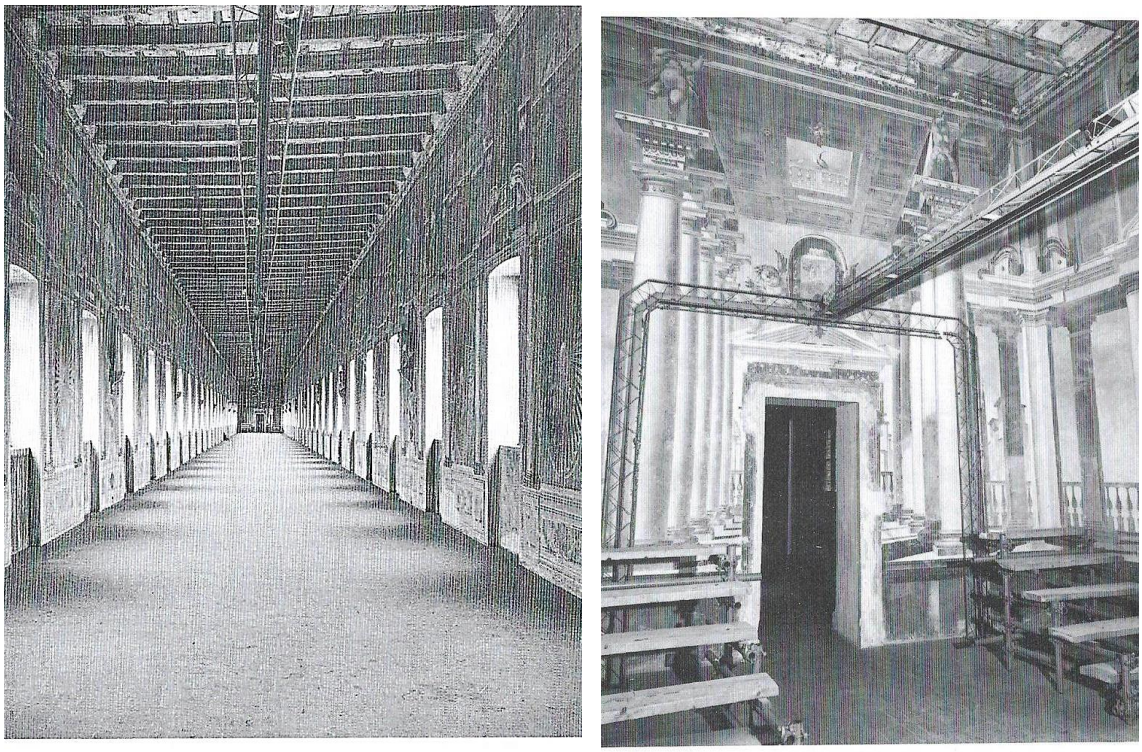


Figura 31. Interno della Galleria degli Antichi, Sabbioneta; Prinz 1988, fig. 12, 98

Figura 32. Interno della Galleria della Mostra, Mantova; Prinz 1988, fig. 100

2.3.3: La Galleria Pamphili, Roma (1647-1654)

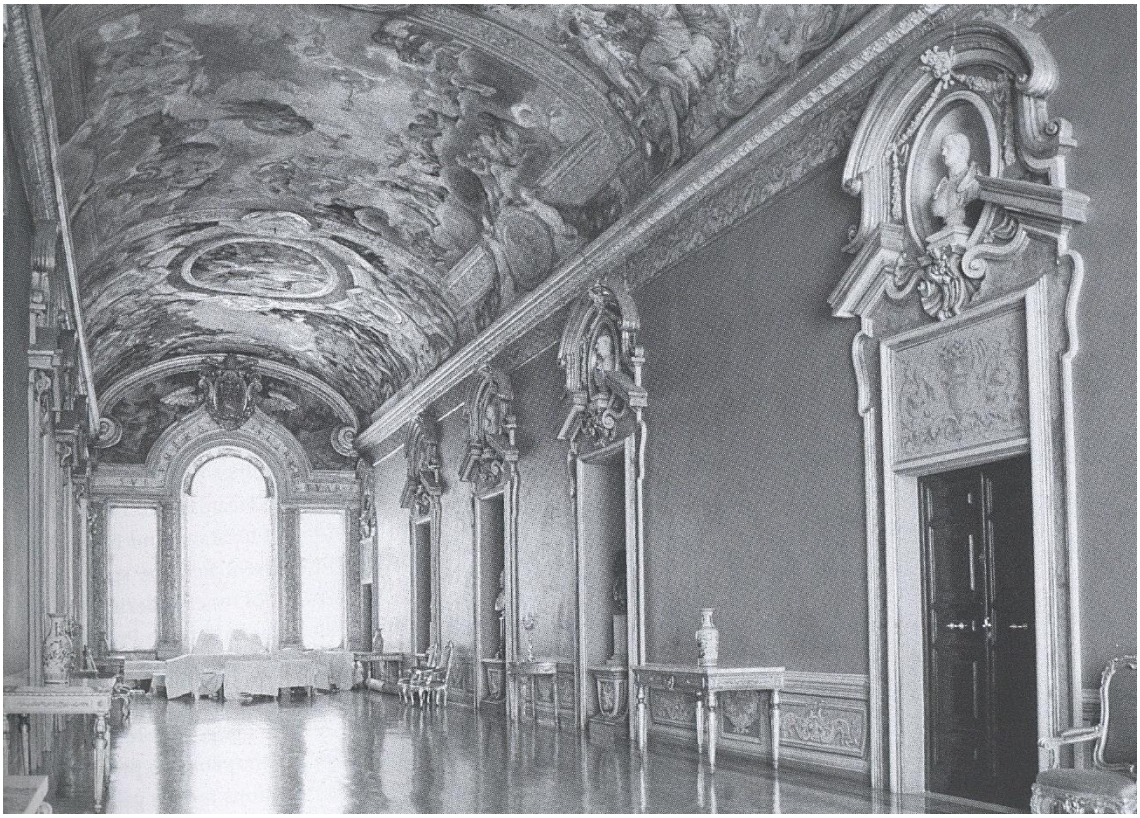


Figura 33. Galleria Doria Pamphili, Roma. Interno; Leone 2008, p. 160

Dalla metà del XVII secolo, Roma rappresenta il centro propulsore di queste nuove costruzioni, commissionate dalle famiglie del più alto rango dell'epoca. La famiglia Pamphili fu una di queste e l'opportunità più grande si presento in occasione della proclamazione di Innocenzo X a Papa. Egli avviò quindi un'espansione del palazzo esistente, dapprima sotto la direzione dell'architetto Carlo Rainaldi e, successivamente, in collaborazione con Francesco Borromini. il cui progetto si costruiva sull'esistente palazzo cardinalizio. Il contributo più significativo di Borromini fu la realizzazione di uno spazio completamente nuovo: essendo il risultato dell'unificazione di tre proprietà, Palazzo Pamphili, casa de Rossi e Palazzo Cibo, l'architetto suggerì di mantenere gli spazi abitabili di quest'ultimo attraverso l'unificazione di diverse stanze che diedero origine ad una straordinaria galleria (fig. 14). [89]

[89] Stagno Laura, *Da Genova a Roma: collezioni e palazzi Doria Pamphilj. Documenti, allestimenti, vicende*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di Magnani Lauro, Roma 2013; Leone Stephanie, *The Palazzo Pamphilj in Piazza Navona: constructing identity in early modern Rome*, London 2008; Lepri Giada, *Capolavori da scoprire:*

La notevole lunghezza della galleria, ben 33 metri, la collega ad un altro esempio significativo per dimensioni, ovvero la Galleria delle Carte Geografiche costruita nel Palazzo Vaticano: elemento caratteristico è la presenza della serliana che fin dall'antichità indicava il luogo dove l'imperatore si presentava ai suoi sudditi. All'interno della galleria Pamphili venne utilizzata sia per la finestra che si affaccia su via Santa Maria dell'Anima, sia per la grande finestra a cui è annesso il balcone verso Piazza Navona.

La decorazione originaria della galleria risulta singolare: spesso le gallerie, come nel caso di Palazzo Farnese, costituivano luoghi di svago in cui venivano rappresentati temi più leggeri e ricreativi; tuttavia, l'iconografia della Galleria Pamphili si accosta maggiormente alle sale di ricevimento più formali attraverso la rappresentazione delle gesta di Innocenzo X. Oggi la volta della galleria mostra le scene tratte dall'Eneide ad opera di Pietro da Cortona realizzate tra il 1651 e il 1654, ma all'origine dei lvori, nel 1647, venne incaricato Giovanni Antonio Galli per la realizzazione di «*sei medaglioni circolari e un ovale con le imprese di Innocenzo X*», le cui cornici erano in stucco. Anche le pareti erano decorate in stucco, caratterizzate da dodici nicchie rettangolari.

Figura 34. Galleria delle Carte Geografiche, Vaticano; Prinz 1988, fig. 93

Figura 35. Facciata della Galleria Pamphili su Piazza Navona, particolare della seriliana

Colonna, Doria Pamphilj, Pallavicini, Milano 2005; Golzio Vincenzo, *Il Seicento e il Settecento*, Torino 1960; Hempel Eberhard, *Francesco Borromini*, Vienna 1924.

La funzione di questo spazio risulta incerta: pur essendo caratterizzato da un aspetto solenne, le dimensioni non risultavano adatte per le cerimonie ufficiali; tuttavia, poteva essere utilizzata per i banchetti o altre festività in quanto capace di ospitare un ricco tavolo centrale. Anche la sua ubicazione in relazione alle altre stanze del palazzo sostiene questa idea, in particolare la presenza delle cucine, poste al piano terra adiacenti alla scala quadrata che permetteva agevolmente di raggiungere il piano nobile; e ancora gli adiacenti saloni di ricevimento fanno presupporre che la galleria potesse essere usata come luogo di intrattenimento. In linea con le indicazioni ed il gusto dell'epoca, all'interno della galleria vengono esposte importanti opere d'arte: «*dipinti mirabili, messi in risalto da maestose cornici intagliate e dorate, al di sotto delle quali, con la giusta distanza, si potevano ammirare molte statue, poste su piedistalli scolpiti e dorati*».[90]

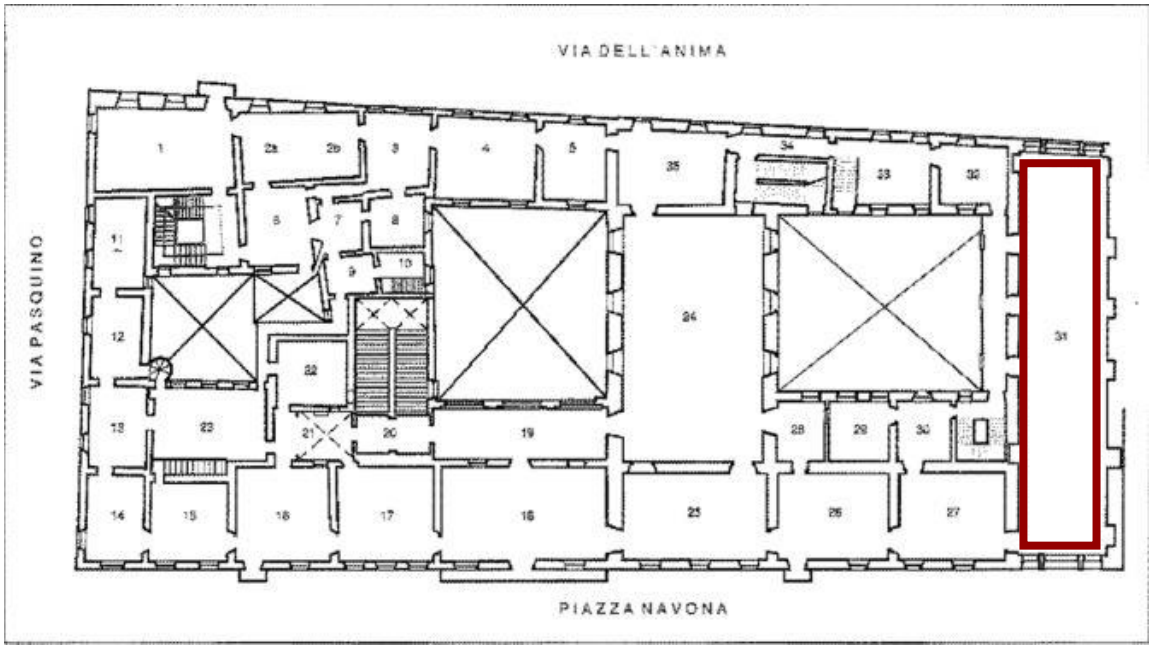


Figura 36. Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Pianta del piano nobile 1645-50. Ricostruzione di S. Leone, p. 200

[90] Bellori Gio Pietro, *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue, e pitture, ne' palazzi, nelle case, enei giardini di Roma*, a cura di Zocca Emma, Roma 1976, p. 42.

2.3.4: La Galleria Colonna, Roma (1661-1703)

Figura 37. Vista della sala centrale della Galleria Colonna, Roma; Safarik 1999, p. 136

La Galleria Colonna può essere considerata la "madre" di tutte le gallerie di corte che si sviluppano in Europa, in quanto rappresenta una forma architettonicamente matura di questo genere di spazi e, pertanto, si dedicherà un maggior approfondimento. [91]

[91] Testi di riferimento: Fagiolo Marcello, *La Festa a Roma: dal Rinascimento al 1870*, Torino 1997; Prinz Wolfram, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di Claudia Cieri Via, Modena 1988; Safarik Eduard, *Palazzo Colonna*, Roma 1999, pp. 128-136; Christina Strunck, *'The Marvel Not Only of Rome, But of All Italy': The Galleria Colonna, Its Design History and Pictorial Programme 1661–1700*, in *Art, Site and Spectacle. Studies in Early Modern Visual Culture*, Melbourne, 2007, pp. 78-98; Christina Strunck, *Il lieto fine di una lunga*

La storia di questa Galleria comincia a partire dal 1661e procedette per circa quarant'anni attraverso numerose interruzioni e la successione di ben sei architetti. La costruzione di questo spazio può essere interpretata come un'affermazione del rango di superiorità della famiglia Colonna, sottolineato, non solo dall'imponente struttura, ma soprattutto dal progetto decorativo. Il primo architetto che diede inizio alla costruzione del nuovo ambiente fu Antonio del Grande: la Galleria possedeva dimensioni pari a 10,67 x 40 metri, con un'altezza di 13 metri, e costituita da ben ventuno finestre per lato, successivamente ridotti in corso d'opera. Da come si può desumere, quest'ultimo aspetto rappresentava una novità, in quanto quasi tutti i trattati di architettura, come visto precedentemente, impongono la presenza delle aperture solo sul lato nord così da evitare un eccessivo calore nei mesi estivi ed un abbagliamento; questo implica che la funzione originaria della galleria, ovvero uno spazio dedito al passeggio, venne abbandonata così da creare uno spazio di rappresentanza, essenzialmente necessario per le grandi cerimonie. Si procedette, quindi, alla costruzione della muratura e, nel 1665, Johann Paul Schor si occupò della decorazione, dapprima della volta e, successivamente, delle pareti. L'idea iniziale fu quella di decorare le pareti di fondo con motivi ad arco trionfale, mentre le pareti lunghe attraverso un ciclo di dipinti storici che narrassero le avventure e le gesta del grande eroe della famiglia, ovvero Marcantonio Colonna. Tuttavia, a causa dell'eccessiva illuminazione, dovuta alle numerose aperture, Schor modificò tale ornamento, spostando i dipinti sulla volta e utilizzando uno schema ben preciso: l'obiettivo consiste nell'ottenere l'unità nella moltiplicità e ciò fu possibile attraverso la rappresentazione centrale delle azioni principali e i *quadri riportati* che fungono da flashback rappresentando eventi passati.

A seguito della sua morte, avvenuta nel 1674, venne coinvolto Gian Lorenzo Bernini il quale riuscì a fornire alla Galleria Colonna la sua forma attuale: egli aggiunse, al corpo principale, due ambienti laterali e ne sottolineò la divisione mediante quattro grandiose colonne, creando una sorta di cornice, riprendendo un'altra sua opera molto importante, ovvero l'altare di Sant'Andrea al Quirinale.

---

storia: l'apporto di Carlo e Girolamo Fontana alla realizzazione della Galleria Colonna di Roma, in *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco* a cura di Fagiolo Marcello e Bonaccorso Giuseppe, Roma 2008, pp. 225-236; Fagiolo Marcello, *Roma barocca: i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, Roma 2013; Spila Alessandro, Palazzo *Colonna nel Settecento: architettura e potere nella Roma del secolo dei Lumi*, Roma 2020.

Il suo progetto comportò importanti modifiche: infatti, originariamente, attiguo alla Galleria, era presente il Palazzo dell'Arcivescovado; a seguito del suo progetto fu aperto il muro che lo collegava creando una nuova sala, uguale alla sala orientale.

La sala posizionata ad est rispetto all'ambiente centrale mantenne il piano rialzato, delineando il punto di culmine di tutto il complesso; al posto della Colonna Bellica, già all'epoca si pensò di collocare un "letto di parata" che, dal punto di vista celebrativo, equivale ad un trono. Lo scopo era, infatti, quello di realizzare una Sala del Trono, la cui composizione di elementi che originano questo spazio, ovvero il podio con le colonne laterali, si stava già ampiamente sviluppando nel XVII secolo.[92]

Figura 38. Sala della colonna bellica, Palazzo Colonna; Safarik 1999

Alla morte di Bernini, avvenuta nel 1680, ciò che era stato realizzato erano le due sale laterali con le rispettive imponenti colonne, tuttavia, la decorazione si presentava ancora incompiuta. A capo dei lavori, intervenne quindi Matthia de' Rossi che cominciò ad occuparsi, innanzitutto, della parete sud facendo i conti con le inquadrature già realizzate sulla volta da Schor: venne quindi definita la

[92] Alcuni esempi in: Anthony Blunt, *Le teorie artistiche in Italia, dal Rinascimento al Manierismo*, 1966.

trabeazione, dalla quale si generò il ritmo dei pilastri di ordine corinzio e, infine, vennero aggiunti dodici capitelli compositi in stucco. La decorazione aveva lo scopo di creare un movimento e di focalizzare tutta l'attenzione del visitatore verso la Sala del Trono.

Dopo una breve interruzione dei lavori dovuta al periodo di assenza di Lorenzo Onofrio Colonna, che ottenne la carica di viceré d'Aragona, al suo ritorno nel 1681 divenne architetto di famiglia Carlo Fontana, allievo di Bernini. I lavori, quindi, ripartirono nel 1683 e l'attenzione principale fu rivolta specialmente al completamento della sala rialzata; si procedette, intanto, alla messa in opera del rivestimento marmoreo sia per le sei aperture del mezzanino, sia per le sei porte-finestre del piano inferiore. Obiettivo successivo è il completamento della sala centrale che, con Carlo Fontana, assunse un aspetto più aulico dedito a dimostrare la superiorità dei Romani attraverso l'utilizzo dell'ordine composito:

> *I romani composero questo Ordine quasi sdegnati di valersi delli Ordini delle Nazioni soggiogate, e per questo forse usarono disporre questo Ordine sopra tutti gli altri, e più ne gli Archi Trionfali, che Altracosa, per dimostrare che sicome li Romani erano Trionfatori di tutto il Mondo, così anco questo Ordine dovesse Trionfare di tutta l'Architettura.* [93]

Il progetto di Carlo Fontana mirava ad ottenere come risultato la celebrazione di Lorenzo Onofrio come un imperatore: la sala ad ovest non venne investita da importanti mutamenti, mentre la sala centrale della Galleria venne dotata di un nobile ordine di pilastri in stucco; ma fu l'ultima sala ad est, rialzata, ad essere riccamente decorata, mediante l'uso di marmi policromi, e intrisa di profondi significati.

Alla morte di Lorenzo Onofrio nel 1689, il figlio Filippo II Colonna proseguì i lavori per il completamento della Galleria, affiancato da Girolamo Fontana, nipote di Carlo Fontana. L'aspirazione fu quella di accrescere ulteriormente la funzione rappresentativa della Galleria, in particolare attraverso l'uso di sfarzosi materiali. La prima operazione fu l'asportazione degli stucchi dalla Sala centrale e il rivestimento totale di colonne, lesene ed infissi con marmi gialli e neri; inoltre il pavimento in marmi antichi bianchi, rossi, gialli e verdi venne messo in opera nel

[93] Montano Giovanni Battista, *Li cinque libri di architettura*, Roma 1691 libro I, p. 35

1694. Un altro importante aspettò, che modificò radicalmente l'uso stesso dello spazio fu la costruzione di un ponte che collegasse la Sala del Trono con il giardino; questo comportò, chiaramente, l'utilizzo della Sala solo in rare occasione per le celebrazioni e si affermava, poco alla volta, la concezione della galleria intesa come espressione culturale, contenente opere d'arte.

L'apposizione di quadri, tuttavia, risultava difficoltosa in un ambiente costituito da numerose aperture, e nel 1697 Girolamo Fontana decise di murare quattro finestre per lato. Anche la concezione dei dipinti seguiva uno schema ben preciso: la Sala occidentale era costituita principalmente da dipinti di paesaggi, considerato il genere inferiore della pittura; alla Sala centrale furono dedicati i dipinti storici; infine, alla Sala del Trono, cioè quella *da capo*, vennero posizionati principalmente ritratti. Alla fine del secolo la Galleria Colonna risulta quasi completata, come scrive Rossini nella sua guida di Roma descrivendola *finita*[94].

La funzione della galleria quindi, nel corso degli anni, viene ridefinita: inizialmente deputata a mostrare la genealogia della famiglia, principalmente mediante dei ritratti, successivamente diviene il fulcro che rivela la ricchezza, la cultura e il potere dei Colonna contenendo preziosi materiali ed opere d'arte. Essa è chiaramente destinata ad assurgere a funzioni rappresentative, sociali e politiche. Un esempio emblematico avviene in occasione della sua inaugurazione avvenuta nel 1703, che ospitò una grandiosa celebrazione descritta da Francesco Valesio:*In questa sera il contestabile Colonna nella galleria del suo palazzo fece un nobilissimo festino con copiosi rinfreschi e detta galleria era illuminata da più di trecento lumi con riflessi di cristallo.*[95]

[94] Rossini Pietro, *Il mercurio errante delle grandezze di Roma: tanto antiche, che moderne*, Roma 1715, pp. 45-51.
[95] Struck Christina, *op. cit*., p. 225

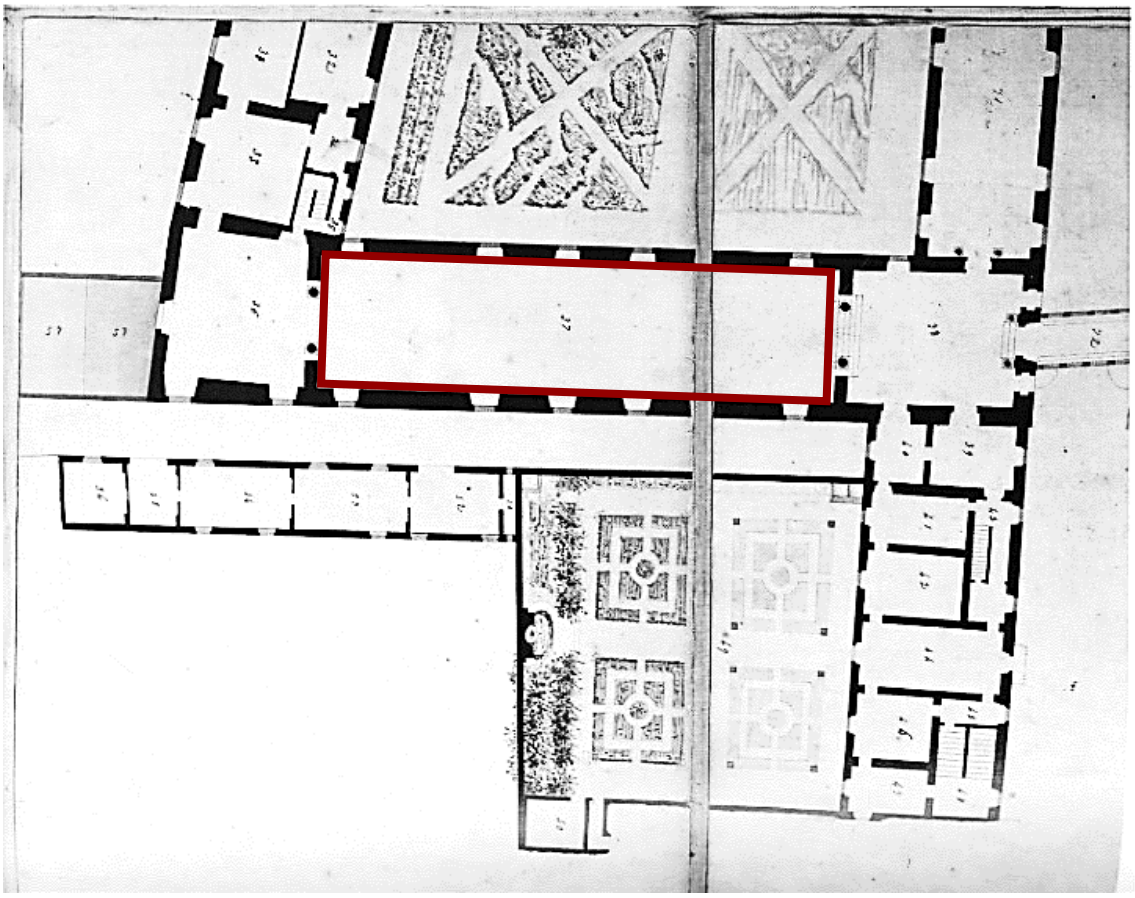


Figura 39. Pianta generale del piano nobile di Palazzo Colonna del 1850 circa, Archivio Colonna in E. Safarik 1999, p. 134

PARTE TERZA: LE GALLERIE DELLE RESIDENZE DI CORTE NEL XVII E XVIII SECOLO

3.1: L'ARCHITETTURA COME ETICHETTA DI CORTE

A partire dal Rinascimento, il sistema delle corti acquistò sempre più importanza in quasi tutti i paesi europei in quanto comincia a costituirsi come la matrice in grado di influenzare ogni aspetto della vita di una città. Chiaramente, fu la corte francese, ed in particolare quella di Luigi XIV, a rappresentare un modello di organizzazione: la corte, in quest'epoca, delinea una struttura sociale altamente determinata costituita da un solido legame tra gli individui che ne fanno parte le cui abitudini e stili di vita seguono regole ben precise che rispondono all'etichetta di corte.

Intesa come struttura sociale centrale, la corte esercita il suo potere attraverso l'esibizione della ricchezza e del lusso quale affermazione del più alto rango di appartenenza. A tal proposito, è possibile citare la teoria del sociologo Franz Oppeinheimer il quale descrive le corti «*sfarzosamente fornite di tutto ciò che consente i godimenti materiali*»; ma a ciò aggiunge che esse «*ambivano a possedere i mezzi per soddisfare un gusto più raffinato e un lusso perverso*».[96] Ciò che si andrà ad analizzare in questo capitolo sarà proprio l'architettura e, in particolare, il modo in cui essa risponde alle esigenze di etichetta di corte.

La prima grande dimostrazione di potere della corte è appunto la *casa* o, come viene definita in Francia, la *Maison Royale*, con annesse tutte le funzioni che ne derivano, le quali hanno come scopo non solo il soddisfacimento dei bisogni del Re e della corte, ma anche l'idoneità di governare tutto il paese. Il primo elemento identificativo delle dimore di corte è, appunto, la presenza di tutti, o almeno della maggior parte, gli uomini di corte all'interno della medesima residenza del Re.

Attraverso la distribuzione e la sistemazione degli spazi che compongono la casa reale, e che si andrà ad analizzare più a fondo successivamente, si comprende la struttura delle relazioni sociali e i princìpi che la governano; in quest'ambito il ruolo della galleria si delinea ancor di più: posizionata spesso su di un lato del grande salone centrale del palazzo, funge innanzitutto da filtro tra il cortile

[96] Norbert Elias, *La società di corte*, Bologna 1980, p. 26

principale e i giardini retrostanti così da catturare, laddove possibile, più luce mediante le ampie finestre che la compongono; inoltre la galleria è spesso ubicata sul lato del palazzo dedito alle visite ufficiali in cui abbondano sale e camere di parata; pertanto, nel corso dell'affermazione sempre maggiore della corte, viene riccamente decorata e dedita al contenimento delle opere d'arte che il signore mostra ai visitatori durante gli eventi e le cerimonie ufficiali. La suddivisione tra questa parte del palazzo, e quella posta sull'altro lato del grande salone centrale, più intima e privata, scandisce proprio la predisposizione di una zona di rappresentanza in cui l'etichetta fa essenzialmente da sfondo.

L'etichetta rappresentava, nella società di corte, la dimostrazione del rango di appartenenza e, di conseguenza, il prestigio che essa comportava nell'ambito della distanza tra coloro che ne facevano parte e gli inferiori: l'insieme dei comportamenti, dei rituali che costituivano il cerimoniale di corte veniva spesso espresso secondo regole ben definite che legano i membri della corte alla loro società. All'interno della dimora reale, è importante notare che il Re utilizzava, non solo le cerimonie, ed in generale, gli eventi ufficiali, ma soprattutto i suoi momenti più privati per sottolineare le differenze di rango; l'etichetta possedeva, pertanto, una funzione simbolica fondamentale.

> *Etichetta e cerimoniale divennero una sorta di perpetuum mobile che operava in modo sempre più indipendente da qualsiasi utilità pratica, mosso principalmente dal raggiungimento dello status e del prestigio che si svolgeva tra coloro che ne erano coinvolti.*[97]

La definizione dell'etichetta comincia a delinearsi, all'interno della corte francese, già a partire dal XVI secolo: alla corte di Enrico III vengono emanati dei regolamenti che si potrebbero definire i fondatori dell'etichetta dell'età moderna; in particolare, il primo fu il regolamento generale del 1578 ed il secondo quello del 1585 che modificarono radicalmente la vita quotidiana del Re di Francia.[98]

Il regolamento del 1578 non modifica l'assetto generale dell'appartamento reale, tuttavia gli spazi assumono una funzione differente, in quanto l'anticamera funge

---

[97] Norbert Elias, *op. cit.*, p. 100

[98] Boudon Francoise, Chatenet Monique, *Le logis du roi de France au XVI siècle*, in *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988,* a cura di Guillaume Jean, Paris 1994, p. 75-77.

da filtro tra coloro che possono entrare all'interno della camera del Re e coloro che, invece, devono attendere la sua uscita. Questo definisce il prestigio di cui ciascun membro della corte, a seconda del favore, gode presso il sovrano. Il secondo regolamento del 1585 introduce, invece, uno stravolgimento dell'impianto principale: la camera del Re è ormai preceduta da quattro spazi principali, ovvero la sala, l'anticamera, la camera di Stato e la camera di udienza. Questo sviluppo spaziale permette di ordinare un sistema di entrate; una sorta di *enfilade,* la quale diviene espressione materiale della distanza che separa i sudditi dal loro Re. È possibile sottolineare che questa successione di spazi trae origine dai palazzi romani; tuttavia, la sua introduzione alla corte francese è più da riportare alla Spagna in quanto, allo stesso modo, il cerimoniale di Filippo II, Re di Spagna, prevedeva il susseguirsi di quattro spazi posti di fronte al *sanctuaire* del Re.

Mentre alla corte di Francia, il Re concentrava il suo cerimoniale all'interno della Camera da letto governato da una rigida etichetta, a Vienna la situazione era radicalmente diversa: la camera da letto, che rappresentava il centro della routine quotidiana non costituiva un luogo accessibile. L'ordinamento emanato nel 1527 da Ferdinando I dispone che "*nessuno avrebbe avuto normale accesso alla camera da letto*"; oltre agli alti dignitari di corte, il *Kämmerer* di servizio e il *Kämmerdiener*, avevano accesso solo coloro espressamente invitati. Questo si configurava attraverso una successione di stanze che regolavano ancor di più gli ingressi all'interno degli alloggi privati del Re: oltre alla *Ritterstube*, l'anticamera, la *Ratstube* e la *Retirade*, venne aggiunta una seconda anticamera che fungeva da filtro tra gli spazi pubblici e quelli prettamente privati.[99]

Il cerimoniale del sovrano ha, quindi, una precisa riflessione sulla dimensione spaziale del palazzo, attraverso la distribuzione di spazi che fanno da sfondo ai diversi rituali di corte. Come citato precedentemente, ciò che riveste particolare rilevanza sono le visite ufficiali. Quest'ultime ed, in particolare, i rapporti sociali della corte rivestono un duplice ruolo: da un lato consentono lo svago e il divertimento, ma dall'altro offrono opportunità per affari importanti e quindi fonti essenziali di guadagno e accrescimento della ricchezza e del potere del sovrano. Per questo motivo, si mette in luce la dispendiosa realizzazione, o

[99] Jeroen Duindam, *Vienna e Versailles*, Roma, 2004, pp. 223-250.

trasformazione, di camere di parata, in cui venivano accolti uomini di alto rango, il cui carattere rilevante è quello ufficiale.

L'etichetta assunse una notevole importanza a Roma durante il XVII secolo, al punto da richiedere manuali che ne esponessero i principi; uno dei più importanti fu il trattato di Francesco Sestini da Bibbiena, *Il Maestro di Camera*, pubblicato per la prima volta nel 1621. Chiaramente, come avveniva già in Francia, il primo passo è il riconoscimento del rango di appartenenza di ciascun membro. L'etichetta romana si riflette direttamente sulle impostazioni architettoniche dei nobili; il compito dell'architettura risiede, infatti, oltre che nella distribuzione degli spazi adeguati, nella rappresentazione della magnificenza e del prestigio di chi li abita; questo concetto di magnificenza e di ricchezza spesso si identifica nella grandezza dell'edificio, le cui dimensioni si rivelano fondamentali per il numero di funzioni che esso riesce a contenere e per l'efficienza e la comodità di cui si può godere.

La cerimonia di ricevimento, per esempio, mette in luce la sequenza delle camere presenti nell'appartamento, alle quali era possibile accedere: l'ospite in genere arrivava con la sua carrozza ai piedi dello scalone d'onore e, in base al rango di appartenenza, poteva essere annunciato dal suono della campana nella tromba delle scale; salite le scale si giungeva al piano nobile, in cui era presente la grande sala, e dalla quale si accedeva prima alle due anticamere, e, finalmente, alla camera di udienza. Aldilà di quest'ultima è ubicata la camera privata. Le varie camere hanno caratteristiche distinte e sono frequentate da determinati membri del nucleo familiare.[100]

Il numero delle anticamere poteva variare a seconda del prestigio di chi le abitava e, allo stesso tempo, le camere private potevano essere completate dallo *studiolo*[101] oppure da gallerie. Altro elemento fondamentale dei palazzi romani era la presenza della cappella: attraverso una piccola stanza, a partire da una

[100] Waddy Patricia, *The Roman Apartment from the Sixteenth to the Seventeenth Century*, in *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988,* a cura di Guillaume Jean, Paris 1994, p. 155-156.
[101] Wolfgang Liebenwein, *Studiolo: storia e tipologia di uno spazio culturale*, a cura di Claudia Cieri Via, Modena 1988.

delle anticamere, era possibile ascoltare la messa privatamente, cosicché il residente non si mescolasse con il resto della folla.

Alla fine del XVII secolo, l'etichetta e l'architettura si configurano come due sistemi interdipendenti ben definiti, di cui vengono forniti regole e dettagli.

3.2: DISTRIBUZIONE DEGLI SPAZI ALL'INTERNO DELLE RESIDENZE REALI

L'accentramento sempre maggiore del potere richiede spazi adeguati a mostrare il rango della famiglia, pertanto le residenze di corte, a partire dal XVII secolo, rappresentano l'involucro adatto a contenere e ad esprimere un nuovo senso di regalità. Contemporaneamente, lo sviluppo del Barocco metteva in luce una scenografia totale, nell'ambito della quale giocava un ruolo fondamentale la sede del potere.[102]

Come visto precedentemente, l'etichetta governa la vita di corte ed implica, di conseguenza, una distribuzione di spazi che la segua, nella quale la galleria assume una centralità sempre più riconosciuta. Il centro di potere da cui esordire è sicuramente la Francia, dalla quale si sviluppa un nuovo tipo di regalità assoluta sotto il regno di Luigi XIV e che si riflette nella grandiosità della Reggia di Versailles.

La nuova sede di potere sintetizza al meglio le sperimentazioni e le innovazioni nell'ambito della distribuzione degli spazi, esplorati in precedenza nei grandi castelli francesi: una vivida testimonianza della fertilità artistica del XVII secolo è sicuramente Vaux-le-Vicomte che combinò tradizione ed innovazione, ponendo le basi per i canoni di un nuovo stile che doveva ispirare Versailles e tutte le corti d'Europa:[103] costruito a partire dal 1641, esso si adegua completamente alla

[102] Testi di riferimento: Blondel Jacques-Françoise, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en general*, Paris, 1737; Norberg-Schulz Christian, *Architettura barocca*, Milano 1979; Coope Rosalys, *The gallery in England: names and meanings*, in *Architectural History*, vol. 27, 1984, p. 446-455; Conti Flavio, *Palazzi reali e residenze signorili*, Novara 1986, pp. 25-31; Klingensmith Samuel John, *The utility of splendor: ceremony, social life, and architecture at the Court of Bavaria*, 1600-1800, Chicago, 1993; Guillam Jean, *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988*, Paris 1994.

[103] Maggiori approfondimenti sul Castello di Vaux-Le-Vicomte: Bordier Cyril, Turbergue Jean Pierre, *Vaux-Le-Vicomte: genèse d'un chef-d'oeuvre*, Paris 2014; France Anatole, *Il castello di Vaux-le-Vicomte*, Palermo 2006; Cornaglia Paolo, *Filippo Juvarra tra Stoccolma e Berlino. I progetti per le nuove sedi del potere regio: palazzo Madama e il castello di Rivoli*, in *Maria*

tradizione del XVII secolo, mediante l'ubicazione dei servizi al piano terra e allo scalone che permette di giungere al piano nobile posto al primo piano. Inoltre segue la consueta trilogia data da camera, anticamera e *cabinet;* al contempo introduce un'innovazione all'interno della distribuzione pratica della pianta attraverso l'inserimento di un corridoio centrale che separa fisicamente gli appartamenti rivolti a sud, verso il giardino, da quelli rivolti verso la corte; ulteriore novità è il raddoppio del volume: le stanze, che fino ad allora erano accessibili l'una dall'altra formando una sorta di *enfilade*, in questo caso creano un *appartement double* attraverso la presenza di un vestibolo posto di fronte al salone centrale a cui si accede mediante lo scalone celebrativo, raddoppiando l'intero corpo centrale. Anche in questo progetto, come molti altri del periodo, il grande salone centrale rappresenta il centro nevralgico sia da punto di vista strutturale che funzionale. È significativo citare questo esempio, in quanto le innovazioni esplorate verranno successivamente riconosciute nelle grandi residenze europee, come, si vedrà in seguito, nel caso della Reggia di Venaria Reale.[104]

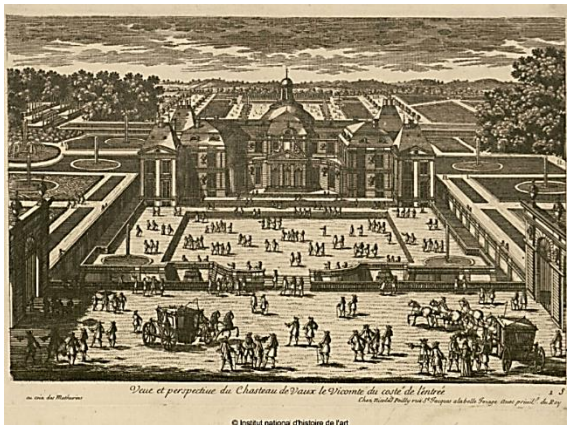


Figura 40. Vista del castello, in Institut national d'histoire de l'art

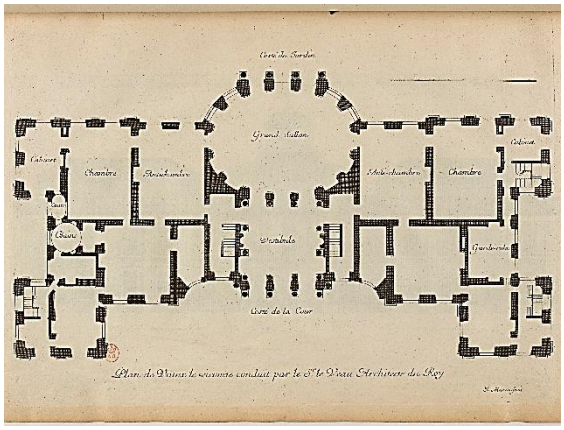


Figura 41. Pianta del piano nobile del castello Vaux-Le-Vicomte, in Institut national d'histoire de l'art

Il Re Luigi XIV, invitato all'inaugurazione di questo nuovo imponente castello, ne rimase affascinato e commissionò agli stessi architetti la realizzazione della

Giovanna Battista di Savoia-Nemours. Stato, capitale, architettura, a cura di Devoti Chiara, Torino 2021, pp. 449-473.

[104] Cornaglia Paolo, *Architettura, distribuzione e cerimoniale nel Settecento. Le residenze di corte in Piemonte*, in *Residenze sabaude come cantieri di conoscenza*, a cura di Volpiano Mauro, Torino 2005, p. 134-148.

nuova dimora reale.[105] L'originario castello, costruito da Luigi XII circa quarant'anni prima, fu inglobato all'interno del Nuovo Castello che si presentò, verso il giardino, con una nuova facciata costituita da due avancorpi uniti fra loro da una lunga terrazza posta su arcate; in un progetto successivo, ad opera di Jules Harduin-Mansart, quest'ultima fu coperta costituendo la grande Galleria degli Specchi. Ai lati della galleria vengono posti i Grandi appartamenti, quello del Re a nord e quello della Regina a sud, riservati alla vita pubblica del sovrano, che si distinguono dai Piccoli appartamenti che possiedono invece un carattere più privato. L'appartamento del Re, ricavato da Mansart all'interno del corpo centrale dell'antico Castello è composto da cinque stanze: la Sala delle Guardie, l'Anticamera, il *Salone dell'occhio-di-bue*, la Camera di Luigi XIV e la Stanza del Consiglio.

La reggia francese diviene d'ispirazione in tutta Europa: l'Italia, che aveva ormai perso la sua posizione di avanguardia e di imposizione architettonica conseguita durante il periodo rinascimentale nel corso dei due secoli precedenti, tuttavia, non seguì passivamente il modello sopracitato, ma elaborò nuovi edifici regali.

Chiaramente, l'esempio più dinamico è il Piemonte nell'occasione decisiva in cui passa dal modesto rango di ducato a quello molto più alto di regno nel 1713:[106] in questo caso, più che un'unica reggia dominante, i sovrani sabaudi creano, attraverso programmi di ampliamenti successivi, un sistema di residenze rappresentative. Il fulcro del potere, attorno al quale si sviluppa la *zona di comando*, è il Palazzo Reale di Torino: all'interno di esso, l'etichetta di corte identifica precisi spazi in cui si svolgono gli eventi ufficiali e quotidiani affinché ogni ambiente possedesse una funzione specifica, sottolineata dagli arredi e dalla decorazione. Il cuore politico del Palazzo Reale è la camera di parata del Re, la quale si configura come sede delle più importanti cerimonie ufficiali, quali udienze pubbliche degli ambasciatori e giuramenti dei ministri; al suo interno è

[105] Dunlop Ian, *Royal Palace of France*, Londra 1985; Nolhac Pierre de, *Versailles and the Trianons*, Londra 1906; Toqueville Alexis de, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Parigi 1856.
[106] Cornaglia Paolo, *Il teatro della corte e del cerimoniale: il Palazzo Reale di Torino*, in *Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna,* a cura di Bianchi Paola e Merlotti Andrea, Torino 2010, pp. 147-160; Cornaglia Paolo, *Distribuzione, spazi e funzioni alla corte di Torino. Dagli appartamenti di Vittorio Amedeo I e Cristina di Francia a quelli di Carlo Emanuele II e Francesca d'Orléans (1620-1663)*, in *Le prince, la pricesse et leurs logis. Manières d'habiter dans l'élite aristocratique européenne (1400-1700),* a cura di André Chastel e Jean Guillame, Parigi 2014, pp. 285-300.

contenuto il trono, ovvero il baldacchino posto al di sopra della sedia con bracci e sopraelevato su dei gradini. La camera di parata è posta all'interno dell'appartamento del Re che si sviluppa, come quello della Regina, al piano nobile del corpo centrale del palazzo costituito da una doppia manica. L'organizzazione degli appartamenti seguono uno schema distributivo tradizionale, che si delinea già nei grandi palazzi romani del Seicento[107] ma intensificato e rappresentativo per il rango reale: sono presenti tre anticamere, alle quali seguono la camera di parata, la camera di udienza e la camera da letto vera e propria; da quest'ultima poi si snodano una serie di ambienti minori privati: il gabinetto di toeletta, il pregadio e il guardaroba. Tale distribuzione, infatti, diviene normativa all'interno delle residenze sabaude già a partire dal 1663, in occasione del matrimonio tra il duca Carlo Emanuele II e Francesca d'Orléans; i due appartamenti risultano speculari, quello del duca ubicato a sud e quello della duchessa a nord, attorno ad una zona comune in cui sono collocate le sale pubbliche, e procedono attraverso un percorso che dal pubblico giunge al privato mediante la sequenza di camera di parata per le udienze pubbliche, una sala per le udienze di minore rilevanza ed, infine le camere da letto e guardaroba.

In posizione adiacente agli appartamenti fu realizzata, a partire dal 1684, la Galleria del Daniel dall'architetto Carlo Emanuele Lanfranchi, la quale prende il nome dal pittore Daniel Seyter, viennese, che ne affrescò la volta nel 1690: gli affreschi sono distribuiti entro cinque scomparti incorniciati da stucchi dorati, raffiguranti scene mitologiche che alludono alle glorie sabaude. Anche la Galleria del Beaumont venne completamente rimaneggiata dal 1732, la quale si costituiva come lo spazio di collegamento tra Palazzo Reale e Palazzo Madama. Le gallerie risultano, infatti, luoghi di rappresentanza all'interno delle quali sono raffigurati cicli allegorici che celebrano la famiglia reale, ma sono altresì un ulteriore spazio caratteristico nell'imponente percorso cerimoniale di corte in quanto si necessitava di luoghi spaziosi, come avvenne nel 1750: «*la sera vi fu un concerto in corte nella Galleria detta del Daniel nel quale s'erano radunati le migliori voci.*

[107] Waddy Patricia, *Seventeenth- century Roman palaces: use and the art of the plan*, Cambridge 1990.

Dopo terminato il concerto vi fu una cena (…). Questa cena fu data nella Galleria detta del Beaumont.»[108]

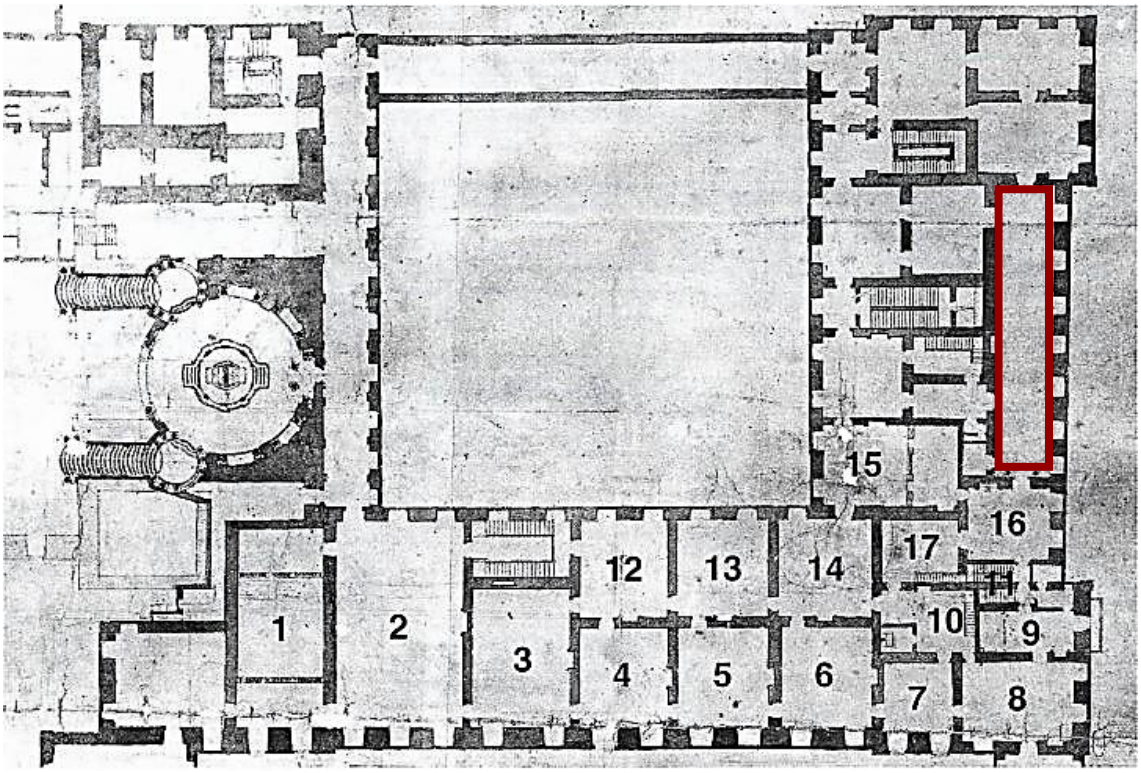


Figura 42. Pianta del piano nobile del Palazzo Reale di Torino, appartamento di Carlo Emanuele II e Francesca di Orléans del 1662 (AST, Corte, Palazzi Reali, Torino, Palazzo Reale, n.1) in P. Cornaglia p. 299.

Protagonista indiscusso nel panorama architettonico italiano ed europeo, che ragionò costantemente sulla realizzazione delle opere che esprimessero il rango reale, è sicuramente Filippo Juvarra. Egli eredita molti cantieri rimasti incompiuti, tra cui Rivoli e Venaria Reale per quanto riguarda le residenze extraurbane, le quali segnano un forte legame con le realizzazioni architettoniche centro-europee. Il primo esempio è lo Schloss di Berlino, anch'esso ampliato in occasione della proclamazione di Federico I nel 1701 a Re di Prussia, e ancora il Palazzo Reale di Stoccolma. Questi edifici presentano il livello degli appartamenti di parata al secondo piano, collegati nel corpo centrale dell'edificio da un salone-galleria, al quale si giunge mediante uno scalone monumentale. Il corpo principale costituito dalla galleria rimane sempre d'ispirazione francese, sia per quanto riguarda l'allestimento interno, con la presenza degli specchi sul lato cieco nel caso della galleria di Stoccolma, sia nella decorazione dei due *cabinet*

[108] Carlo Amedeo Salmatoris, *Cerimoniale di Corte 1750-1752*, Biblioteca Reale di Torino, fol. 57.

posti alle due testate, la quale riprende i temi della guerra e della pace; così come la distribuzione ed in particolare l'ubicazione della camera di parata di Gustavo III adiacente alla testata ovest riprende i modelli francesi.

Un esempio che si avvicina molto di più all'impianto generale di Versailles è la Reggia di Caserta ad opera di Luigi Vanvitelli e voluta da Carlo III di Borbone; la principessa Gonzaga-Nevers, in seguito alla visita alla Reggia di Caserta avvenuta nel 1790, scrisse al marito: «*C'est la Versailles des rois de Naples. Le palais serait digne des anciens maîtres du monde. Vanvitelli qui en est l'architecte a été là rival de Michel Ange par la grandeur des idées et la noblesse du style*».[109]

Essa, tuttavia, mantiene comunque un carattere chiuso, una sorta di blocco monolitico che si accosta a quello dell'Escorial di Spagna. Ci sono, tuttavia, ulteriori differenze sostanziali: a Versailles il punto focale è costituito, come visto precedentemente dalla camera da letto del Re; a Caserta, invece, il centro è costituito da un atrio ottagonale, da cui si sviluppano i diversi bracci collegati tra di loro attraverso una galleria. Altro elemento importante nel confronto con il modello francese è la capacità di poter distinguere, all'interno della Reggia di Caserta, ciascun elemento architettonico in quanto le singole parti sono percepibili come elementi isolati, mentre a Versailles i singoli elementi si mescolano nell'insieme dell'intero complesso. Tuttavia, la reggia napoletana subisce un destino differente: essa verrà utilizzata dalla famiglia reale solo durante il periodo estivo, in quanto considerata di dimensioni troppo elevate per soddisfare le esigenze della corte.

In tutta Europa si riscontrano notevoli esempi, che combinano tradizione ed innovazione distributiva, dai quali si sottolinea l'ubicazione della galleria, in relazione con le camere principali, che assume differenti ruoli e funzioni. La corte spagnola, all'inizio del XVII secolo, offre considerevoli spunti di riflessione sulla distribuzione della dimora reale, all'interno della quale vigeva soprattutto il principio della separazione: il Re e la Regina, infatti, vivevano vite separate e questo implicava che la serie di spazi destinati ai reali fosse raddoppiata. In genere, l'appartamento reale, sia del Re che della Regina era costituito da una camera da letto, un'alcova, il guardaroba, l'anticamera, la sala da pranzo privata

[109] Conti Flavio, *op. cit.*, pp. 374-385.

e una galleria. Questo schema viene eseguito all'interno dell'Alcazar, a Madrid, in cui le lunghe gallerie erano collegate ad un'estremità della stanza; il medesimo schema viene riproposto anche ad El Prado, in cui la galleria a sud si trova all'interno del lato del Re, mentre quella ubicata sul lato ovest è destinata alla Regina. Tuttavia per quanto riguarda la sfera pubblica, oltre alle sale di ricevimento, anche le gallerie rappresentavano un luogo di incontro, uno spazio in cui ospitare persone del sesso opposto. Ma il punto cruciale della vita pubblica era la grande sala, che nel grande palazzo dell'Alcazar viene definita come *Sala dela Emperatriz*, posta al piano nobile, in cui il Re e la Regina apparivano insieme e partecipavano a banchetti, matrimoni e spettacoli teatrali. [110]

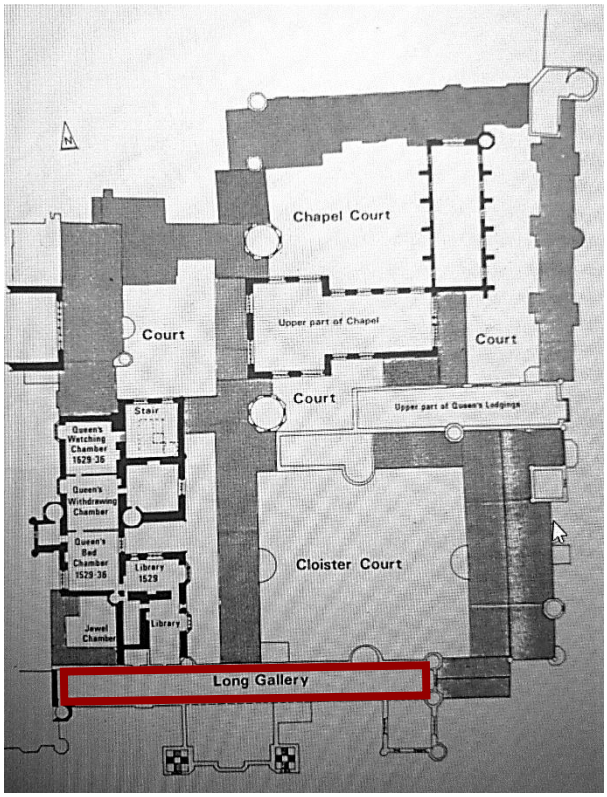


Figura 43. Hampton Court, pianta del secondo piano in J. Guillame 1993, p. 249

In Inghilterra, la disposizione della galleria all'interno degli appartamenti reali comincia a delinearsi a partire dalla metà del '500.[111] L'esempio che è possibile citare come precursore è la galleria superiore di Wolsey all'interno del palazzo reale ad Hampton Court del 1529: tale galleria venne costruita con l'intento di fornire al re una galleria *ricreativa* posta allo stesso livello della biblioteca, che seguiva quindi il concetto della galleria come luogo di svago privato del proprietario. Nel tardo XVI secolo la galleria è spesso ubicata in un'ala del palazzo, oppure in aggiunta alla struttura principale; ma le innovazioni più importanti riguardavano l'introduzione di questi spazi rispetto alle camere

[110] Wilkinson-Zerner Catherine, *Women's Quarters in Spanish Royal Palaces*, in *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988*, a cura di Guillaume Jean, Paris 1994, p. 127-134.
[111] Rosalys Coope, *The Gallery in England and its Relationship to the principal room (1520-1600)*, in *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988*, a cura di Guillam Jean Paris 1994, pp. 245-248.

principali. Quest'ultima modalità si discostava, tuttavia, dalla pratica francese in cui, dalle incisioni di Jacques Androuet Ducerceau, le gallerie esistevano solo laddove fosse possibile collocarle fiancheggiando un cortile o posizionate come un filtro tra il cortile e i giardini retrostanti. Esiste, inoltre, una ulteriore peculiarità che si riscontra sia nelle gallerie inglesi che in quelle francesi ovvero la relazione con la cappella domestica, la quale deriva da un'eredità della pratica medievale, oltre alla vicinanza con il grande scalone centrale.

Queste principali tendenze, che cominciano a prendere forma dalla metà del XVII secolo, formano un quadro all'interno del quale si colloca la galleria, la quale si costituisce come lo spazio più emblematico e rappresentativo di tutto il complesso.

3.3: LE GALLERIE NELLE RESIDENZE DI CORTE

3.3.1: Francia: Galleria degli Specchi, Reggia di Versailles; Versailles (1678)

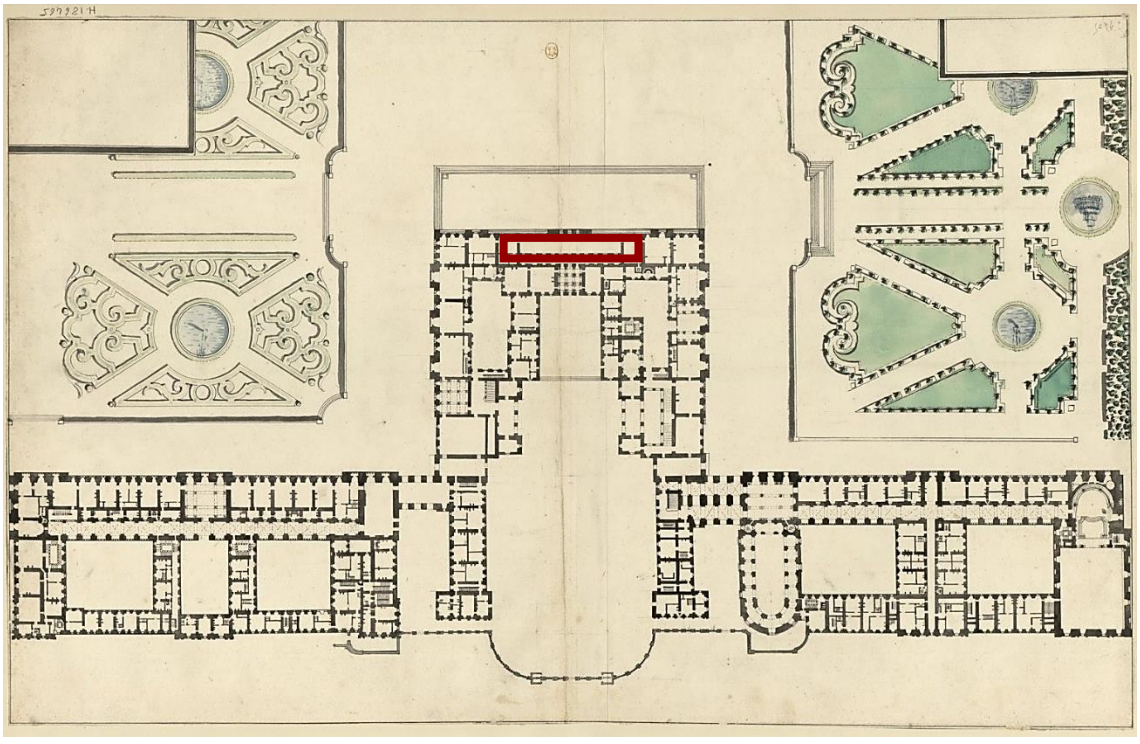


Figura 44. Agence Robert de Cotte, 1685, Plan du château de Versailles, Paris, Bibliothèque Nationale

Le più grandi corti europee si dotarono di residenze maestose che potessero comunicare al resto del mondo il potere che esse detenevano. In tal senso, non si può non esordire con la corte di Luigi XIV e la sua Reggia di Versailles, la quale, nell'ambito delle gallerie europee, possiede l'esempio più emblematico: la

Galerie des Glaces.[112] Essa rappresentava un luogo d'incontri e di passaggio, in cui spesso i cortigiani speravano di incontrare il re; ma soprattutto costituiva uno strumento politico, che permetteva di mettere in scena lo splendore e la forza del regno. Come verrà successivamente esposto, tutto l'arredamento è costruito con l'obiettivo di esporre i successi della Francia, in particolare, il grandioso progetto decorativo della volta dipinta da Charles Le Brun. Inoltre, questa galleria illustra la qualità artistica francese in quanto opera di un gruppo di artigiani e artisti di grande fama. L'elemento caratteristico degli specchi, 357 in totale, dimostrano la superiorità della manifattura francese in grado di competere con Venezia.

In occasione dell'ampliamento del castello, Luigi XIV commissionò a Jules Hardouin Mansart, tra gli altri vari lavori, la sostituzione della terrazza che si affacciava sui giardini, realizzata originariamente da Le Vau, con una imponente galleria coperta. Il passaggio, completamente aperto, era oramai ritenuto indegno e impraticabile in caso di maltempo. La prima ispirazione di galleria proviene sicuramente dall'Italia, inizialmente dalla galleria Farnese, ma in particolare dalla Galleria Colonna caratterizzata dall'esibizione di gesta, trofei e vittorie di Marcantonio Colonna. Il progetto per la nuova Galleria degli Specchi, tuttavia, ambiva a superare questo modello.

I primi lavori cominciano nel 1678 con la demolizione della terrazza e l'innalzamento delle mura della galleria e dei due saloni alle estremità; l'anno successivo avvenne l'acquisto dei principali materiali per lesene, capitelli, stipiti e feritoie e allo stesso tempo si cominciano a chiamare gli artisti più acclamati dell'epoca. La galleria è lunga ben 73 metri, larga 10,50 e alta 12,30 metri, è illuminata da 17 finestre arcuate che corrispondono ad altrettante arcate poste sulla parete lunga opposta decorate con specchi. Lungo tutta la galleria, tra le aperture sono disposte 48 lesene, due delle quali sono angolari e fanno posto ad altrettante colonne. Le varie modifiche apportate per trasformare la terrazza hanno provocato all'interno della galleria delle asimmetrie che non sempre permettono di accoppiare le lesene; per ovviare a ciò, vennero aperte quattro

[112] Testi e sito di riferimento: Vatout Jean, *Le palais de Versailles*, Paris 1837; Nolhac, Pierre de, *Versailles, résidence de Louis XIV: Versailles et la cour de France*, Paris, 1925; Cortequisse Bruno, *La galerie des glaces: de Louis XIV à nos jours*, Paris 1999; Duindam Jeroen, *Vienna e Versailles (1550-1780): le corti di due grandi dinastie rivali*, Roma 2004; Spawforth Tony, *Versailles: a biography of a palace*, New York 2008.
https://chateauversailles-recherche.fr/;

nicchie al centro della galleria. Alle due testate della galleria furono affiancate due sale che rappresentavano il Salone della Guerra a nord e il Salone della Pace a sud, rispettivamente. La Galleria degli Specchi era connessa con queste due sale, le quali a loro volta erano comprese rispettivamente negli appartamenti del re e della regina.

La decorazione del soffitto fu affidata a Charles Le Brun, Primo Pittore del Re; il soggetto chiaramente era la glorificazione di Luigi XIV inizialmente in chiave mitologica: nel progetto iniziale, la volta è occupata da grandi ovali accoppiati a due a due, dove il disegnatore ha indicato le fatiche di Ercole. Al centro viene rappresentata la preparazione della festa degli dei e delle dee, nell'Olimpo, dove viene accolto l'Ercole divinizzato. Tuttavia, si pensò che questa allegoria rischiava di non essere capita da tutti, e il Re decise che sarebbe stato rappresentato con le sue vere gesta. Pertanto sulla volta della Galleria, Le Brun traccia gli avvenimens che condussero la Francia dalla Guerra d'Olanda fino alla Pace di Nimega. Il 12 ottobre 1686 è la data del completamento di questa grande opera.

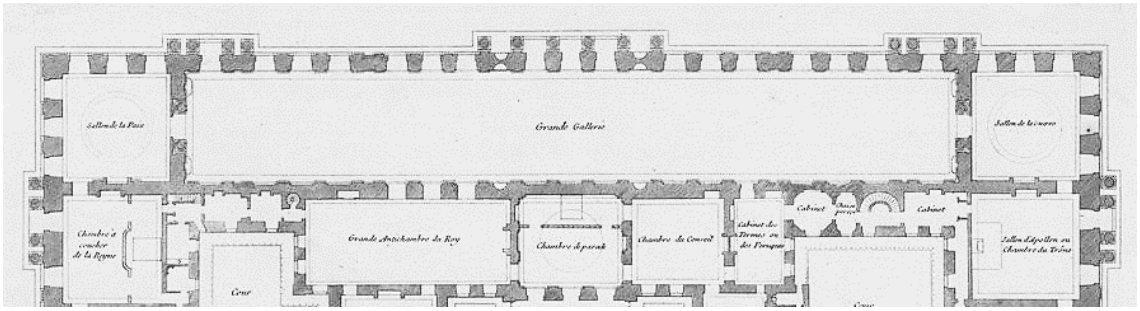


Figura 45. Galerie des Glaces, Plan du premier étage de l'avant-cour du château de Versailles, J.F. Blondel (1705-1774); Paris, Bibliothèque Nationale

Prima di qualsiasi altra funzione, la galleria è un passaggio che collega l'ala del Re con l'ala della Regina; inoltre, il Re la attraversava ogni giorno per recarsi alla cappella ed attorno a lui si accalcavano numerose persone, venute per chiedere la grazia, o un favore, o qualsiasi altra cosa. Durante la vita quotidiana, essa fungeva da luogo di incontro in cui parlare e passeggiare allo stesso tempo, continuamente presente nella corsa ordinaria all'interno della Reggia.

L'obiettivo del Re è certamente quello di impressionare coloro che giungono alla reggia: le cerimonie ufficiali venivano celebrate all'interno della camera del Re, che rappresentava la sala più solenne. Tuttavia, durante il regno di Luigi XIV, in

Figura 46. Jacques Edmond Leman, Louis XIV Receiving Ambassadors from Siam at Versailles, olio su tela, 1865-67

rare occasioni, venne utilizzata la galleria per questi eventi in risposta a particolari moventi politici: la più celebre si tenne il 1° settembre 1686. In occasione dell'arrivo degli ambasciatori del Siam, che vennero ricevuti all'interno della galleria, venne organizzata una grandiosa cerimonia in cui è presenta una grande folla. Gli ambasciatori, secondo il cerimoniale dell'epoca, erano obbligati a compiere tre profondi inchini: il primo all'inizio della galleria, il secondo al centro, ed, infine, l'ultimo ai piedi del trono, costituito da argento massiccio, posto in cima agli otto gradini in fondo alla galleria in cui stava il Re circondato dalla corte.

È in questo spazio che si organizzavano balli e feste, essendo essa stessa simbolo di regalità; uno dei più emblematici ebbe luogo il 7 dicembre 1697, in occasione del matrimonio del Duca di Borgogna con Maria Adelaide di Savoia:

> *La galerie du château fut éclairée de quatre mile bougies, pour un bal où les dames parurent toutes en velours noir, étincelantes de pierreries. Les hommes étaient également chargés de diamants. Le bal fut suivi d'une collation aussi somptuese qu'élégante; elle offrait, en plein hiver, tous les agréments du printemps réunis aux richesses de l'automne. Une infinité de tables ambulantes présentaient des parterres émaillés de fleurs. Ce service étonna tous les honneurs. Des filous trouvérent le moyen de se glisser parmi cette riche assemblée: ils y volèrent beacoup de pierreries; ils allèrent même jusqu'à couper un morceau de la robe de la duchesse de Bourgogne, pour enlever une agrafe de diamants.*[113]

[113] Vatout Jean, *op.cit.,* p. 158-162. Traduzione in italiano: "La galleria del castello era illuminata da quattromila candele per un ballo in cui le dame apparivano tutte in velluto nero, scintillanti di pietre preziose. Gli uomini erano anche carichi di diamanti. Il ballo è stato seguito

La galleria mantenne la medesima funzione per molti anni e allo stesso modo: anche i matrimoni venivano celebrati in questo ricco spazio, come avvenne il 25 febbraio del 1745 in occasione del matrimonio del Delfino, figlio di Luigi XV, durante il quale la galleria risplendeva totalmente, completata dall'eleganza degli ospiti. Ciò che colpisce maggiormente, durante questi eventi è il contrasto tra le cerimonie, regolate da rigidi protocolli, e la folla che si accalca attorno ad esse, caratterizzate dal fatto che i balli fossero eseguiti all'interno di uno spazio centrale rettangolare delimitato da banchetti e poltrone.

Seguì, tuttavia, un periodo di forte decadenza in seguito alle Rivoluzione Francese, durante il quale la galleria venne spogliata e il castello rischiò di cadere in rovina. La sera del 5 ottobre del 1789 racconta così Madame de La Tour du Pin: "*Si camminava avanti ed indietro, senza scambiarsi una parola in questa Galleria, testimone di ogni Grandezza della Monarchia da Luigi XIV*".

Il primo segno di rinascita avvenne nel 1837, grazie a Luigi Filippo che trasformò la Reggia in un museo aperto al pubblico, in grado di raccontare le glorie della Francia. Questo aprì un nuovo capitolo per la galleria che divenne un luogo di rappresentanza politica. Il primo ad utilizzare nuovamente questo spazio fu Napoleone III in occasione del ricevimento della Regina Vittoria d'Inghilterra nel 1855:

> *La Galleria degli specchi offriva i più abbaglianti colpi alla vista. Ai quattro angoli erano sistemati 4 orchestre, formate da 2000 artisti e diretti da Strauss e Dufresne. Dei Bouquets di dalie, di peonie, di allori rosa, di arbusti che nascondevano i musicisti. Delle ghirlande pendevano dalla volta e si risollevavano tra loro, formando la più leggera e la più affascinante delle decorazioni: migliaia di lampadari, di girandole, di torcere si riflettevano*

---

da una collazione tanto sontuosa quanto elegante; offriva, in pieno inverno, tutti i piaceri della primavera uniti alle ricchezze dell'autunno. Un'infinità di tavolini mobili presentava letti smaltati di fiori. Questo servizio ha stupito tutti gli onori. I ladri trovarono il modo di intrufolarsi in questa ricca assemblea: rubarono molte pietre preziose; arrivarono persino a tagliare un pezzo dell'abito della duchessa di Borgogna, a togliere un fermaglio di diamanti."

all'infinito nel gioco degli specchi, versavano torrenti di luce sui brillanti costumi degli invitati, tutti ornati d'oro e arricchiti di diamanti. [114]

Pochi anni dopo l'imperatore fu costretto all'esilio e la Prussia, che detenne il potere, scelse proprio la Galleria degli Specchi come sede per dichiarare la proclamazione dell'impero tedesco nel 1871. Tuttavia, Versailles restò pochi giorni sotto il dominio dei tedeschi che successivamente furono evacuati e il palazzo ridivenne capitale della Francia: in questo particolare periodo furono alloggiati dei letti di campo all'interno della galleria che divenne una sorta di ospedale.

La galleria tornò ad essere la cornice di importanti eventi politici a partire dalla fine della Prima Guerra Mondiale: fu all'interno di questo spazio che venne firmato il Trattato di Versailles il 28 giugno del 1919. Da allora, gli ospiti ufficiali della Francia sono stati ricevuti dal Presidente della Repubblica in questa importante galleria.

Figura 47. Agence Meurisse, 1919, Galerie des Glaces per la firma del trattato di pace, in BNF

[114] *Le Moniteur Prussien de Versailles*, Paris 1870. .

3.3.2: Svezia: Galleria degli Specchi; Palazzo Reale; Stoccolma (1697)

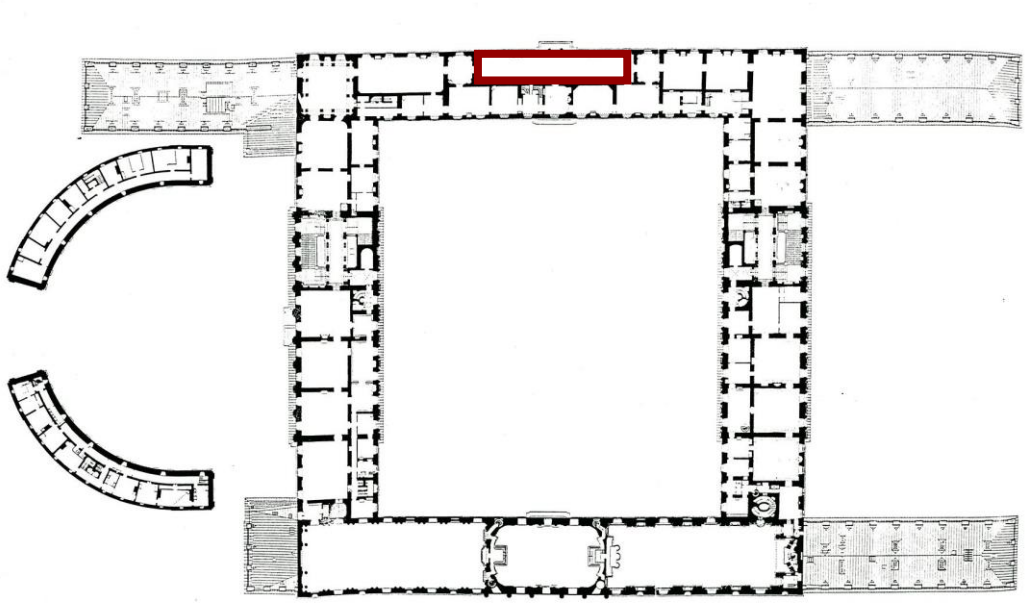


Figura 48. Pianta generale del piano nobile del Palazzo Reale di Stoccolma, Swedish Institute 2001, p. 185

La Galleria degli Specchi di Versailles rappresentò un capolavoro a cui tutte le corti d'Europa si ispirarono; numerosi furono i viaggiatori, ma anche monarchi e artisti stranieri che si recarono presso la reggia per ammirarla e farne un modello. L'esempio più eclatante si trova a Stoccolma.[115]

A seguito di un disastroso incendio, avvenuto nel 1697, si rese necessaria la ricostruzione di gran parte dell'antico castello reale delle Tre Corone, commissionata all'architetto Nicodemus Tessin secondo un progetto di ampliamento già elaborato a partire dal 1690, per volere del Re Carlo XI. La formazione dell'architetto, prettamente italiana, costituì un punto di partenza per la realizzazione di un nuovo edificio: a differenza del modello francese, il palazzo si caratterizza come un grande blocco definito da quattro maniche che ruotano attorno ad una grande corte d'onore. Tuttavia la distribuzione interna segue l'esempio di Versailles: varcando l'ingresso, si prosegue attraverso uno scalone d'onore che giunge al piano nobile, in cui, a seguito di una sala di ricevimento, si varca l'ingresso della grande galleria, lunga ben 43 metri, ubicata all'interno della

[115] Testi di riferimento: Olof Hultin, *The complete guide to architecture in Stockholm*, Stockholm 1998; The swedish Institute, *A swedish architecture*, Swedish 2001; Olin Martin, *An Italian Architecture Library under the Polar Star: Nicodemus Tessin the Younger's Collection of Books and Prints*, Stockholm 2001; Martin Rörby, David Powell, Susanna Janfalk, *Architecture in Sweden: function, design and aesthetic through the ages*, Stockholm 2007.

manica nord dell'edificio. Essa funge da elemento di collegamento tra gli appartamenti reali, rivolti ad est e ad ovest.

Anche questa galleria possiede alle due estremità due *cabinet* che, al medesimo modo, si configurano come la Sala della Guerra, sul lato del Re, e la Sala della Pace, su quello della Regina. Tuttavia è presente una sostanziale differenza: questi due spazi sono incorporati all'interno della galleria, separati solo da un grande cornicione aldilà del quale di innestano immagini di guerra e violenza da un lato, e di pace e prosperità dall'altro, giungendo al grande affresco centrale in cui viene mostrato il Re trionfante, in riferimento alla guerra di Scania avvenuta nel 1670.

La decorazione fu affidata ad un pittore francese, Jacques Fouquet, oltre alla presenza di numerosi artisti, tutti provenienti dalla corte di Francia. L'iconografia rappresenta il Re in abiti classici da comandante militare di Roma e le opere sono intrise di mitologia classica. Il soffitto fu creato assieme alla collaborazione dello scultore René Chauveau.

Il Re di Svezia organizza circa dodici ricevimenti ufficiali ogni anno, ma questa tradizione comincia a configurarsi solo a partire dal XX secolo. Attualmente, il re e la regina tengono le loro cene di gala ufficiali nella galleria in occasione delle visite di stato, all'interno della quale viene apparecchiata una lunga tavola per circa 150 commensali.

Figura 49. La galleria di Carlo XI, allestita in occasione della cena di gala dei premi Nobel, Corte Reale Svedese

3.3.3: Italia: Galleria del Beaumont, Palazzo Reale di Torino (1732)

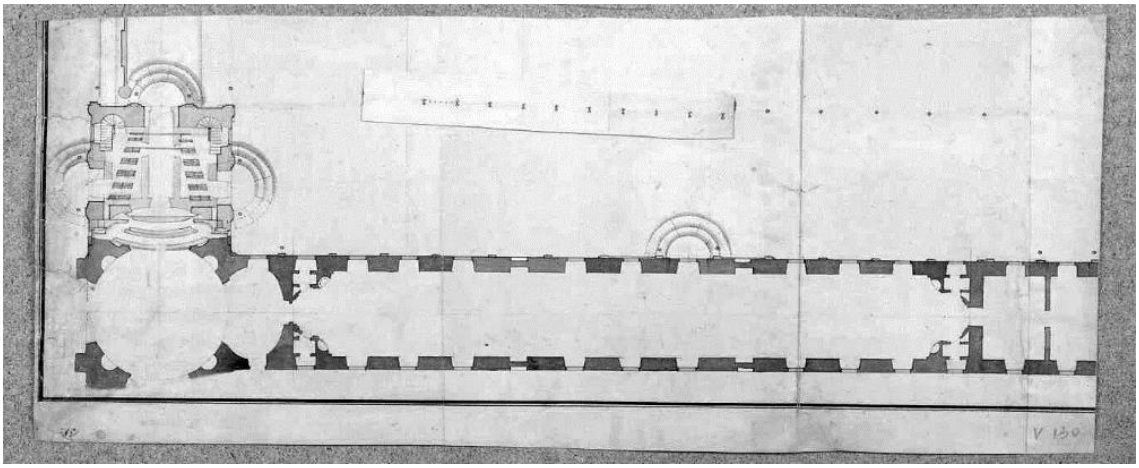


Figura 50. Pianta della Galleria del Beaumont con progetto per il Teatrino del Rondò, Equipe di F. Juvarra, 1734 M.C.To., in G. Gritella 1992, p. 351

La Galleria del Beaumont, oggi sede dell'Armeria Reale di Torino, possiede una storia tortuosa, caratterizzata da lunghi anni di sospensione dei lavori e vari rimaneggiamenti, a partire dal 1732 ad opera di Filippo Juvarra, sino ad un secolo dopo, con la conclusione dei lavori alla galleria nel 1832.[116] L'ambiente rappresenta il punto di collegamento tra il Palazzo Reale e Palazzo Madama e si sostituisce alla Grande Galleria, voluta da Carlo Emanuele I, che ospitava la ricca collezione di libri e oggetti del sovrano.

La Galleria, prima dell'intervento di Juvarra, si presentava con una volta ribassata, un cornicione in stucco eseguito per mano dello stuccatore Somasso e 12 finestre per parte. I primi lavori che durano circa un decennio, iniziati nel 1732, mantengono la costruzione esistente; viene, tuttavia, demolito il cornicione e vengono aggiunte due absidi, una nord e l'altra a sud, alle testate della galleria. Inoltre, viene ricostruito il tetto, realizzato nel 1684 ritenuto non più idoneo. A seguito di questi lavori, viene affidata a Pietro Filippo Somasso e Pietro Giuseppe Muttoni l'esecuzione degli stucchi sulla volta, in cui vennero già previsti dei campi piani per accogliere le pitture di Claudio Francesco Beaumont: la decorazione

[116] Testi di riferimento: Mazzini Franco, *L'Armeria Reale riordinata: rapporto dei lavori 1969-1977*, Torino 1977; Bellini Amedeo, *Benedetto Alfieri*, Milano 1978; Gritella Gianfranco, *Juvarra: l'architettura*, volume II, Modena 1992; Cornaglia Paolo, *Una cornice incompiuta per le cerimonie dell'Impero: la Galleria del Beaumont negli anni del governo francese*, Torino 1993; Rovere Clemente, *Descrizione del Palazzo Reale di Torino*, Torino 1995; Venturoli Paolo, *La Galleria del Beaumont 1732-1832. Un cantiere ininterrotto da Carlo Emanuele III a Carlo Alberto*, Torino 2003.

della volta è incentrata su temi mitologici che ripercorrono le Storie di Enea, con la tecnica dell'olio a muro all'interno di ampi riquadri incorniciati da stucchi dorati.

Alla morte di Juvarra, prese la direzione dei lavori Benedetto Alfieri, il quale commissionò nel 1742 l'esecuzione degli stucchi delle due testate della galleria a Domenico Ferretti; al contempo viene nominato scultore regio Simone Martinez: per lui vengono commissionati quattro grandi rilievi ovali che rappresentino i quattro "*Elementi*" e quattro grandi statue con le quattro "*Stagioni*" che tuttavia non saranno inseriti all'interno della Galleria e troveranno posto in ambienti differenti. In particolare, i primi verranno posti nella Sala del Trono della Regina al primo piano del Palazzo Reale, mentre le quattro "*Stagioni*" verranno inserite all'interno della Piccola Galleria di Venaria Reale nel 1752, realizzata su progetto di Benedetto Alfieri, che collega la Grande Galleria alla Chiesa di Sant'Uberto.

Negli anni '50 del Settecento, terminata la volta, si procede con i lavori alle pareti mediante una prima scelta dei quadri che verranno posti all'interno di cornici dorate, la verniciatura del pavimento e la messa in opera degli infissi per le finestre laterali affinché si avviasse la conclusione del cantiere. La descrizione di Cavalleri di Groscavallo definisce in modo puntuale la condizione della galleria: «*Questa Galleria non ha altro di terminato che la Volta, dovendo esser ornata di Marmi con Statue, Busti, Bassoriglievi, e Quadri. Nella Volta vi sono dipinti del Cav Beaumont i Fatti d'Enea con alcuni Chiaroscuri in certi compartimenti che danno ben rissalto a tutta la Pittura della Volta, nella quale sono anche belli gli Ornati di Stucco stati disegnati da D. Filippo Juvarra*».[117]

Il completamento per la decorazione scultorea della galleria viene affidato, a partire dal 1760, ai fratelli Ignazio e Filippo Collino che eseguono quattro grandi sculture, espressione delle più importanti virtù: la *Beneficenza*, la *Fortezza*, la *Rettitudine* e *l'Affidabilità*. Inoltre, vengono scolpiti busti di marmo di imperatori da collocare sulle mensole progettate da Alfieri ai lati delle finestre. Il grande progetto di Alfieri riguardò soprattutto il rivestimento marmoreo della galleria, che

[117] C.E. Cavalleri di Groscavallo, *Descrizione delle Pitture o sculture et altre cose più notabili del real Palazzo di Torino*, 1754.

rimase solo agli inizi prima di essere interrotto dall'invasione francese. Ad essa seguì un periodo di stallo.

L'ultima fase di trasformazioni della galleria che portò al suo compimento, anche se per pochi anni prima di subire una diversa destinazione d'uso, si realizza a partire dal 1807 il cui impegno principale fu la riorganizzazione della decorazione indirizzata ai fasti del nuovo Imperatore.

> *La Galerie peinte par le Chevalier Beaumont, la plus vaste du Palais Impérial de Turin, et la seule à pouvoir donner des fêtes les grands jours de Cérémonie. Devroit être toute incrustée en marbres du pays. (…) Cette Galerie une fois perfectionnés selon le dessin seroit l'unique, peut-être, de son immense Empire, et des autres Etats de l'Europe.*[118]

Così venne descritta dall'architetto Giuseppe Battista Piacenza e, sempre nel 1807, infatti, lo scultore Giacomo Spalla viene incaricato della realizzazione dei quattro bassorilievi mancanti che, chiaramente, raffigureranno quattro episodi napoleonici: le battaglie di Jena, di Austerliz e di Marengo e l'Incoronazione. Queste opere furono concluse nel 1810 ma non videro mai la luce. Ma il lavoro principale riguarda il rivestimento marmoreo della galleria: per il pavimento venne riutilizzato quello della Galleria Grande di Venaria Reale caratterizzato da lastre di marmo bianco e verde. Dopo una ulteriore interruzione, i lavori vennero terminati per volere di Vittorio Emanuele I a partire dal 1820, che adeguò il palazzo al nuovo contesto e alle nuove esigenze; la decorazione marmorea venne completata ad opera di Giacomo Spalla, al contempo i bassorilievi realizzati in epoca napoleonica non furono mai messi in opera e ne vennero ordinati di nuovi i cui temi tracciano le battaglie e gli assedi della corte sabauda. Nel 1832 avverrà la sistemazione definitiva.

L'uso della galleria fu, in linea con ciò che avveniva in altre residenze di corte europee, quello di un ambiente di rappresentanza, di celebrazione della vita della famiglia reale, prima, dei fasti napoleonici, poi. Tale ambiente, talvolta in occasioni particolari venne utilizzato per grandi ricevimenti, come accadde il 4 maggio del 1740 in occasione del matrimonio del Principe Luigi di Carignano con la Principessa Rheinfels Rottemburgo:

[118] Cornaglia Paolo, *op. cit.*, p. 388.

Volle il Re in questa stessa sera dare dei Contrasegni del suo contento per un tale Matrimonio, e per tal motivo furono, e Le Dame, e Li Cavalieri avvertiti di ritrovarsi nel farsi della notte alla Corte e mi ordinò la M.S. in quest'occasione di notificare agli Ambasciatori e di Francia, e di Spagna che poteano alla sera intervenire al Concerto nonostante che fosse divertimento privato. A tal fine tutte le Camera, s'interne, ch'esterne furono illuminate, e vi fu il concerto nella Galleria, ove v'intervennero li Musici migliori, e li stromenti più scelti.[119]

Al Palazzo Reale, inoltre, non mancavano i visitatori ed è interessante citare la lettera di Charles de Brosses in occasione della sua visita, in cui rimarca la freddezza degli ambienti: «*di corsa ho visto i quadri: ce ne sono di buoni e in gran numero. Mi sono guardato dal divertirmi a prendere appunti su queste pitture glaciali: le gallerie infatti non sono visibili a causa del freddo che ci regna. Si può resistere soltanto di fronte ai caminetti*».[120]

Oggi l'Armeria Reale presenta una collezione unica nel suo genere in tutta Europa che raccoglie il materiale proveniente dagli arsenali di Torino e Genova; essa fu voluta da Carlo Alberto che affida al colonnello Vittorio Seyssel d'Aix l'incarico di raccogliere le opere esposte.

Figura 51. Allestimento attuale dell'Armeria Reale

[119] Carlo Salmatoris, *Cerimoniale di Corte 1739-1743*, Biblioteca Reale di Torino, fol. 49.
[120] Brosses Charles de, *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis, en 1739 et 1740*, Parigi 1858.

3.3.4: Spagna: Galleria degli Ambasciatori; Palazzo Reale; Madrid (1735)

Un'esposizione differente si deve, invece, alla Galleria del Palazzo Reale di Madrid, in quanto il grandioso progetto per il nuovo edificio ad opera di Filippo Juvarra rimase solo sulla carta; in seguito alla morte dell'architetto, avvenuta nel 1736, una nuova costruzione fu realizzata per mano del suo collaboratore Giovanni Battista Sacchetti.

Tuttavia, l'idea originale e maestosa di Juvarra rimase sempre un punto di riferimento, un modello di ispirazione per la rappresentazione del potere assoluto.[121] A seguito del rovinoso incendio avvenuto nel 1734, che provocò la distruzione del Real Alcazar, divenuto palazzo reale dell'Impero spagnolo a partire dal XVI secolo, fu commissionata da parte di Filippo V la realizzazione di un nuovo palazzo, affidata a Filippo Juvarra.[122] Del suo operato rimasero i disegni iniziali di impostazione del progetto ed una meticolosa distribuzione degli ambienti del piano terra; scomparve invece il modello ligneo del quale tuttavia furono ricavate le informazioni circa il progetto originario: nel 1741 fu infatti incaricato l'architetto José Pérez di ricavarne accurati disegni; un altro gruppo di disegni è invece attribuito all'architetto Ventura Rodriguez. Le indagini su tali disegni sono stati oggetto di vari studi che ne discutono, in dettaglio, assonanze e differenze tra di essi.

[121] Testi di riferimento: Sancho José Luis, *El Palacio Real de Madrid. Alternativas y crìticas a un proyecto*, Madrid 1989, pp. 167-180; Iglesias Helena, *El Palacio Real de Madrid*: *un recorrido a través de su arquitectura dibujado por la Segunda cátedra de Análisis de Formas Arquitectònicas de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid*, Madrid 1990; Gritella Gianfranco, *Juvarra: l'architettura*, volume II, Modena 1992; Garms Jorg, *Il progetto di Juvarra per il Palazzo Reale di Madrid*, in *Filippo Juvarra: architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, a cura di Vera Comoli, Mandracci e Andreina Griseri, Milano 1995, pp. 153-163; Comunidad de Madrid, *Palacios de Madrid*, Madrid 2010, pp. 64-71; Sancho José Luis*, El proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Marid*, in *Filippo Juvarra: 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, a cura di Paolo Cornaglia, Andrea Merlotti, Costanza Roggero, Roma 2014, pp. 273-288.

[122] Battisti Eugenio, *Juvarra a San Ildefonso*, Roma 1958.

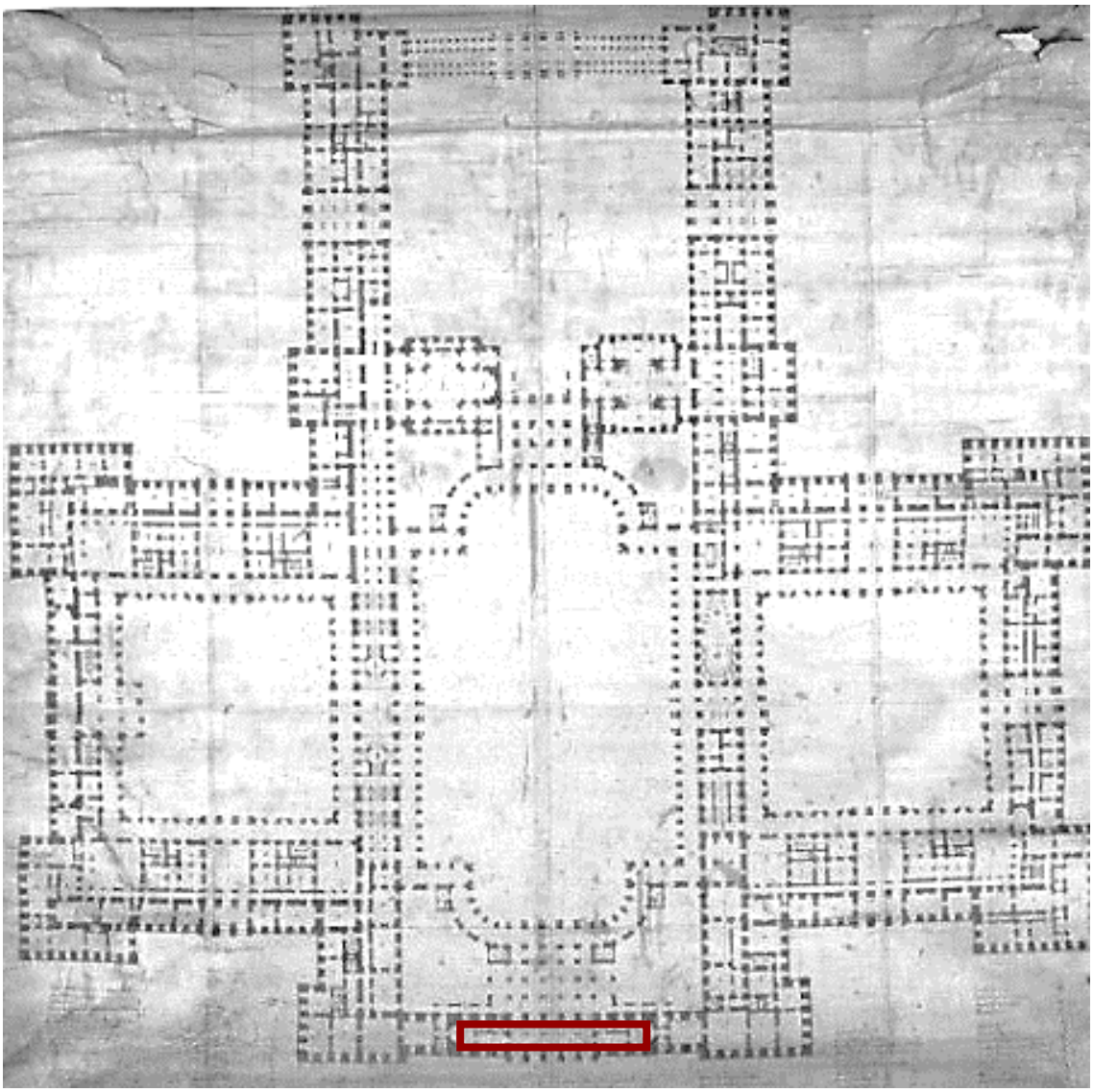


Figura 52. F. Juvarra, Pianta del piano terra per il Palazzo Reale di Madrid, 1735, A.P.R. Madrid, planos, n. 2202; in L. Sancho 2014, p. 275

Ciò che rappresenta l'oggetto di questo paragrafo riguarda in particolare l'ubicazione della galleria all'interno della complessa distribuzione degli ambienti. L'articolazione dei numerosi spazi del progetto juvarriano risultò difficoltosa in quanto il nuovo edificio doveva costituire sia la sede governativa, sia la residenza della famiglia reale e di tutti i membri accreditati presso la corte. Elemento caratteristico del progetto è la forte orizzontalità che permise la suddivisione dell'edificio su tre piani principali. Oltre alla puntuale descrizione della destinazione d'uso degli ambienti al piano terra, non è presente alcuna legenda per quanto riguarda il piano nobile; tuttavia seguendo la linea dei corpi principali si possono evidenziare le destinazioni d'uso di alcuni gruppi di ambienti.

Dalla disposizione delle funzioni commerciali ubicate al piano si terra si deduce che il blocco ovest è costituito dagli appartamenti reali che hanno ingressi ben differenziati e sono collocati rispettivamente a sud quello del Re e a nord quello della Regina; essi si incontrano in una grande galleria che occupa il centro della manica ovest del palazzo, chiamata *Salón de Audiencia en el Apartamento de los Reyes*, la quale divenne parte integrante anche all'interno della distribuzione del palazzo del Sacchetti. Ma l'epicentro del palazzo è costituito dal grande salone d'onore che occupa il corpo centrale del palazzo. Esso è direttamente comunicante alla lunga Galleria degli Ambasciatori, absidata, mediana alla facciata principale rivolta verso sud. Essa è inserita pertanto all'interno del sistema di sale di rappresentanza, destinate alle funzioni più solenni e cerimoniali e fa, pertanto, supporre che potesse essere utilizzata sia per l'esibizione delle collezioni artistiche, sia, talvolta, per le importanti cerimonie ufficiali. Ma non solo; costituisce un punto di collegamento tra gli appartamenti reali: salendo attraverso lo scalone d'onore, collocato nella manica ovest che separa il cortile orientale dal patio centrale, si giunge ad un imponente vestibolo che conduce agli appartamenti reali. Sul versante opposto della galleria, ad est, la manica rivolta a sud è invece occupata dagli appartamenti dei Principi Infanti.

Un insieme di ragioni storiche, economiche e topografiche costrinsero Sacchetti a progettare e realizzare il nuovo Palazzo Reale sul medesimo luogo dell'Alcazar; questo provocò una drastica riduzione di scala del progetto precedente, dovuta alle caratteristiche del sito, che comportò tuttavia una maggiore estensione in altezza del nuovo edificio. Si riscontrano, tuttavia, similitudini riguardo la distribuzione: gli appartamenti reali infatti permangono sul lato ovest, le sale cerimoniali all'interno della manica sud, mentre il centro del palazzo è occupato dalla *Galería de Basamanos*, che costituisce oggi l'attuale Sala del Trono, la quale si collegava direttamente alla cappella ubicata al piano nobile. Tuttavia questa disposizione permane solo fino al 1742, quando, a seguito di varie pressioni, l'architetto spostò la cappella sulla manica settentrionale. La Galleria, come nel progetto originario, si trova nel punto mediano della facciata principale

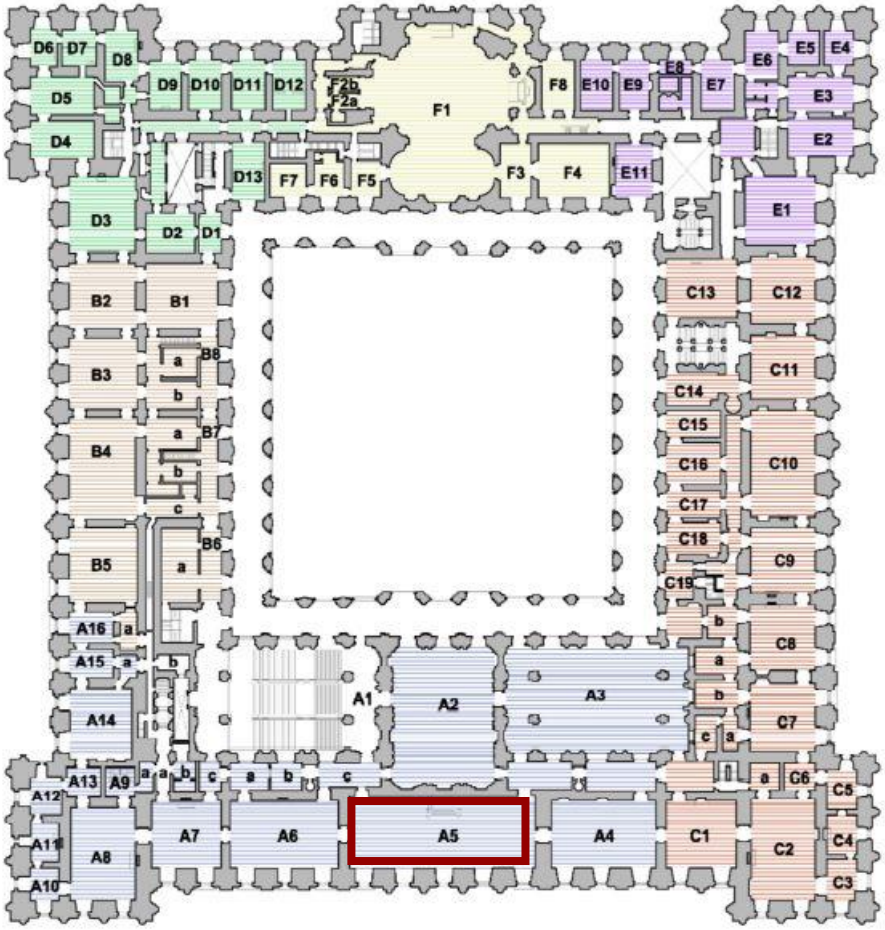


Figura 53. Patrimonio Nacional de Madrid, pianta del piano principale del Palazzo Reale di Madrid durante in regno di Carlo III, ricostruzione di L. Sancho 2010 (A5: Salòn del trono)

rivolta a sud e possiede dimensioni (27 metri di lunghezza e 10,5 metri di larghezza) che la configurano più come una sorta di salone-galleria.

Essa conserva la decorazione originaria: Carlo III ordinò per questa galleria una decorazione omogenea costituita da mobili in legno dorato, specchi e una serie di affreschi. I grandi specchi derivano dalla produzione della fabbrica reale di San Ildefonso, che chiaramente avrebbero dovuto superare lo splendore degli specchi contenuti nella Grande Galleria di Versailles. Ma ciò che rappresenta il vero punto focale all'interno di questo ambiente è il grande affresco sul soffitto realizzato da Giambattista Tiepolo tra il 1761 e il 1764.[123] Il programma iconografico si fonda su due idee principali: la monarchia spagnola quale potenza mondiale, con la rappresentazione dei territori dominati affinché si esprimesse

[123] Riaza Joaquìn, Sancho José Luis, *Le discours allégorique dans les galeries au XVIII siècle et l'Espagne. La salle du Trone au Palais Royal de Madrid*, in *Les grandes galeries européennes XVII-XIX siècle*, Versailles 2007, pp. 91-110.

l'estensione imperiale; la rappresentazione del nuovo Re, il quale rappresenta l'apoteosi, con le sue virtù e le sue qualità. La sua iconografia permette di riflettere sull'immagine delle monarchie europee e sulla loro propaganda all'interno delle stanze reali nelle dimore del Settecento.

3.3.5: Austria: Gran Galleria; Palazzo di Schönbrunn; Vienna (1746)

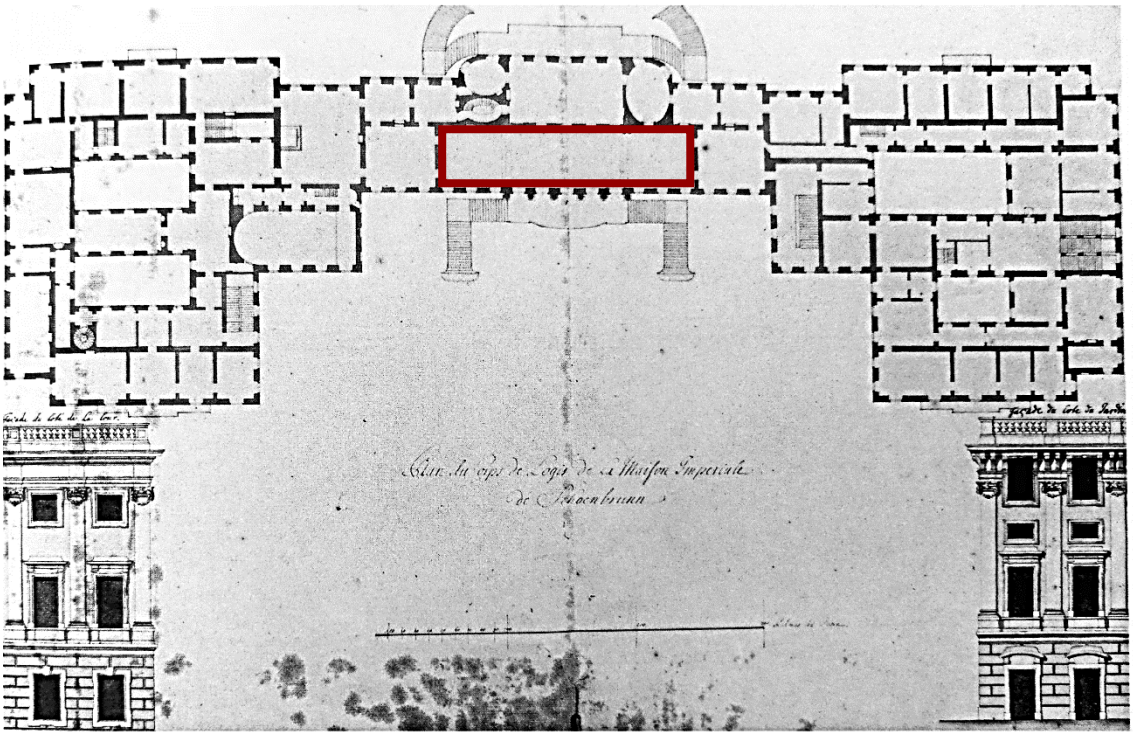


Figura 54. Pianta del piano nobile del castello di Schonbrunn, progetto attribuito a Nikolaus Pacassi, 1743/44, E. Iby 2000, p. 91

Il Palazzo di Schönbrunn, che si caratterizzava come una dimora di caccia, non fu risparmiato dalla devastazione associata al secondo assedio turco nel 1683; la ricostruzione fu pertanto necessaria e l'interesse, in ambito architettonico, era rivolto all'Italia. Ed è per questo che Fischer von Erlach, formatosi a Roma e Napoli, riuscì, non appena rientrato a Vienna, a diventare uno degli architetti più eminenti della corona a cui fu commissionato il progetto del nuovo castello, capace di accogliere la corte, completato nel 1700.[124]

Il nuovo complesso, edificato sulle fondamenta della costruzione precedente, si sviluppa lungo un asse centrale dominante che viene sottolineato dalla corte d'onore antistante e culmina nei giardini retrostanti. Il castello è caratterizzato da

[124] Testi di riferimento: Molin Pradel Mario, *Il castello di Schönbrunn*, Novara 1983; Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, a cura di Giovanna Curcio, Milano 1996; Elfriede Iby, Alexander Koller, *Schönbrunn*, Vienna 2000; Toman Rolf, *Vienna. Arte e architettura*, Koln 2000; Hassmann Elisabeth, *Von Katterburg zu Schonbrunn*, Weimar 2004.

un lungo corpo con ali laterali aggettanti verso il cortile d'onore e, nella parte antistante il corpo centrale, l'architetto progetta un imponente scalone, il quale consente l'accesso al piano nobile.

Ma il periodo che proclamò il palazzo residenza imperiale comincia a partire dal secondo decennio del Settecento. Nel 1728, infatti, subentrò l'imperatore Carlo VI che donò il complesso alla figlia Maria Theresia, la quale aveva sempre mostrato una predilezione per il palazzo e i giardini circostanti. Il regno di Maria Teresa fu un'epoca gloriosa per Schönbrunn, il quale divenne il centro della vita cortigiana e politica a partire dal 1743, all'interno del quale la corte risiedeva per buona parte dell'anno, da aprile a novembre.

Sotto la sua personale influenza e sotto la direzione dell'architetto Nikolaus Pacassi, l'ex casino di caccia di Giuseppe I fu convertito in residenza estiva e ampliato. I lavori iniziati nel 1746 procedevano per tappe: inizialmente fu prevista la creazione degli appartamenti imperiali nell'ala est del castello a cui fu legata la costruzione di una scala adeguata per l'accesso a tali spazi; successivamente avvenne una trasformazione del corpo centrale: al posto del grande salone d'onore con affresco, realizzato da Fisher, avente orientamento nord-sud, furono realizzate la Gran Galleria, sul lato nord con affaccio sul cortile d'onore, e la Piccola Galleria, prospicente il giardino, mediante l'accorpamento di stanze attigue. Questi spazi prevedevano la demolizione del grande scalone d'onore centrale progettato da Fischer sul lato del cortile principale per creare un ampio androne di passaggio al piano terra e l'accesso al piano nobile sovrastante. Tali ambienti dovevano infatti essere raggiungibili mediante nuove scale a due bracci, che sfociavano su un pianerottolo posto di fronte alle gallerie.

La Piccola e la Gran Galleria, fino alle ulteriori trasformazioni verificatesi nel 1755, possedevano una copertura piana ed erano separate mediante porte di vetro. Successivamente, fu ordinato dall'imperatrice la realizzazione delle volte nelle gallerie. Anche le destinazioni d'uso differivano l'una dall'altra: la Piccola Galleria era riservata alla sola famiglia imperiale, mentre la Grande Galleria fungeva come zona di attesa per coloro che dovevano essere ammessi alle udienze o altri personaggi della corte e, talvolta, diveniva salone per feste e balli o fungeva da sala da pranzo in grande stile. La Gran Galleria, infatti, permetteva l'ingresso agli spazi adiacenti posti nell'ala est del castello che erano destinati alle stanze di udienze.

La Gran Galleria possiede una lunghezza di 43 metri e una larghezza di circa 10 metri, scandita da imponenti pilastri di ordine corinzio; lungo la parete meridionale cinque campate si aprono sul balcone dello scalone d'onore, mentre le restanti tre sono chiuse da finte porte. Nella parte opposta, tre campate collegano gli spazi alla Piccola Galleria, nella restante parete sono collocate cristalliere semicircolari ricoperte in oro.

L'allestimento interno costituisce un'opera d'arte totale: gli stucchi bianchi e oro, realizzati da Albert Bolla, furono cominciati nel 1755 e completati entro il 1761. Essi si impongono sull'antica pannellatura della parete e sembrano eliminare il confine tra parete e soffitto, costituiti da ghirlande di fiori dorati e consolle sospese che giungono sino alla volta.

Ma l'elemento principale riguarda l'affresco sul soffitto della galleria: fu dipinto da Gregorio Guglielmi e completato nel 1760.[125] La volta della Gran Galleria è suddivisa in tre parti: la parte centrale è un'esaltazione dell'Imperatore e dell'Imperatrice, circondata da allegorie rappresentanti le virtù della Monarchia austriaca, in cui viene soprattutto esaltato il loro ruolo di protettori delle arti. Le altre due frazioni della volta esaltano, da un lato, la potenza militare dell'Austria attraverso una rassegna delle varie componenti dell'esercito imperiale, dall'altro, vengono rappresentate le Terre della Corona asburgica, ciascuna con le sue ricchezze e risorse, attraverso figurazioni che mostrano le più importanti attività economiche di questi territori.

[125] Riaza Joaquìn, Sancho José Luis, *op. cit.*, pp. 100-110.

La Gran Galleria era lo spazio centrale per eventi di rappresentanza e celebrazioni ufficiali; ha sempre mantenuto tale funzione pubblica e sin dalla fondazione della repubblica, è stata spesso utilizzata per concerti e ricevimenti importanti.

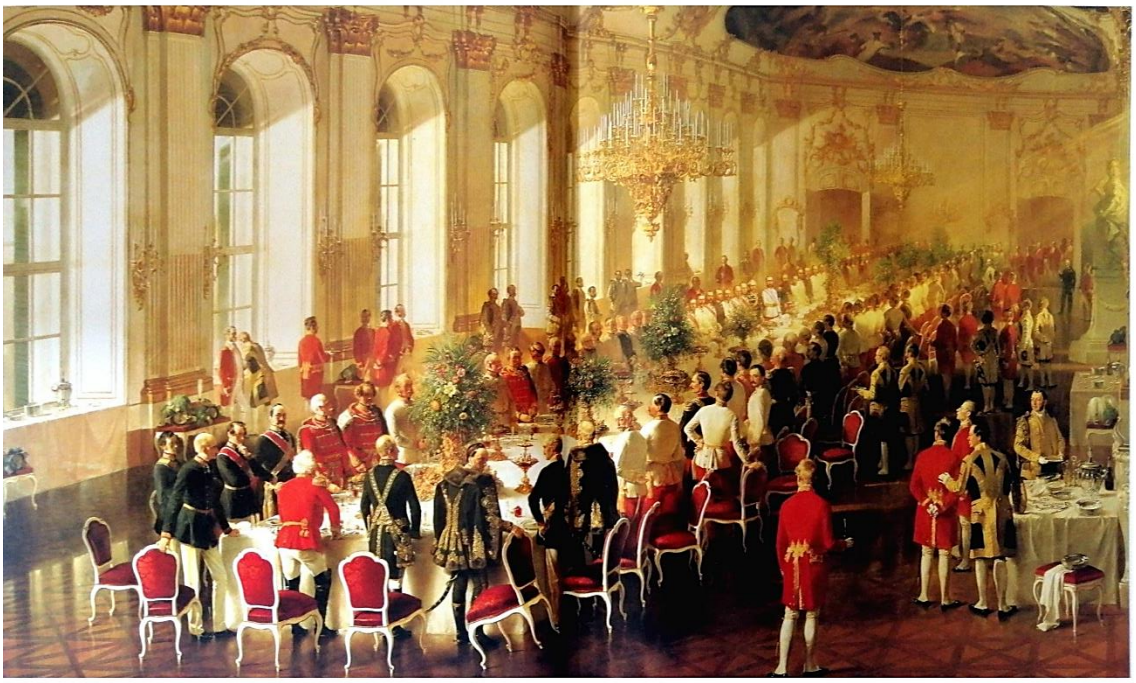


Figura 55. Banchetto organizzato nella Gran Galleria in occasione del centenario dell'Ordine di Maria Teresa, F. L'Allemand, 1857

PARTE QUARTA: LA GALLERIA GRANDE DI VENARIA REALE, TORINO

In un periodo storico in cui la pratica della caccia acquisiva sempre maggior rilievo, la corte sabauda ritenne fondamentale la costruzione di una dimora adeguata alla pratica venatoria. Si venne a costituire una nuova residenza di caccia, negli stessi anni in cui si collocano i lavori di Luigi XIV per la trasformazione della residenza di Versailles. L'istituzione di residenze secondarie, rispetto alla sede governativa, era infatti consuetudine tipica delle corti in tutta Europa, come avvenne in Francia o, ancora, a Vienna con la costruzione della residenza estiva di Schönbrunn.

La Reggia di Diana, progettata da Amedeo Castellamonte, tuttavia, a seguito della costituzione del Regno di Sardegna, risultò inadatta ad esprimere la magnificenza e il potere del nuovo rango. La trasformazione del complesso di Venaria Reale è un esplicito esempio del profilo che il nuovo Re, Vittorio Amedeo II, nel passaggio da ducato a regno, pretende per le nuove architetture di cui egli è promotore. Essa viene trasformata nella più grande residenza sabauda extraurbana, ponendo le basi per quel ruolo di principale casa di campagna del Re, costituendosi come rappresentazione dell'ambizione e della fortuna politica del regno sabaudo: «*Venaria Reale à une lieue & demie de Turin, est la principale maison de campagne du Roi, cell qui est la mieux bâtie, la plus décorée & où il va le plus volontiers se promener & passer une partie de l'automne*.»[126]

Inizialmente improntato su modelli prettamente francesi, l'intervento di Filippo Juvarra consente di ottenere un nuovo accento romano, in parallelo a ciò che avveniva alla corte di Vienna e nel resto d'Europa. [127]

---

[126] Lalande Jérôme, *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Venezia 1769, p. 203.

[127] I testi su Venaria Reale sono moltissimi. Sui principali cenni storici si vedano in particolare: Castellamonte Amedeo, *Venaria Reale. Palazzo di piacere, e di caccia, ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II Duca di Savoia, Re di Cipro & c. Disegnato, e descritto dal Conte Amedeo di Castellamonte l'Anno 1672*, Torino 1674; Gianazzo di Pamparato Enrico, *Il Castello della Venaria Reale. Cenni storico-artistici con note, documenti e tavole illustrative*, Torino 1888; Griseri Andreina, Le metamorfosi del Barocco, Torino 1967; Roggero Bardelli Costanza, Vinardi Maria Grazia, Defabiani Vittorio, *Ville Sabaude*, Milano 1990, p. 311; Pommer, Richard, *Architettura del Settecento in Piemonte: le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, a cura di Giuseppe Dardanello, Torino 2003.

4.1: LA REGGIA DI VENARIA REALE: DA RESIDENZA DI CACCIA A *MAISON ROYALE*

4.1.1: La Reggia di Diana di Amedeo Castellamonte

Il duca Carlo Emanuele II, all'inizio del XVII secolo, commissionò all'architetto di corte, Amedeo Castellamonte, la realizzazione di una residenza dedita al piacere; è l'architetto stesso che descrive gli obiettivi principali di quest'opera tanto voluta dal duca: la prima ragione è costruzione di una residenza che completasse la corona di delizie che circonda la città di Torino; la seconda riguardava proprio la pratica venatoria e, in particolare, l'importanza della caccia del cervo. Per questi scopi, il luogo deputato ad accogliere la nuova residenza fu proprio un piccolo borgo, chiamato Altessano Superiore, il quale godeva delle comodità atte a soddisfare i bisogni sopracitati e che venne ribattezzato col nome di Venaria Reale.[128]

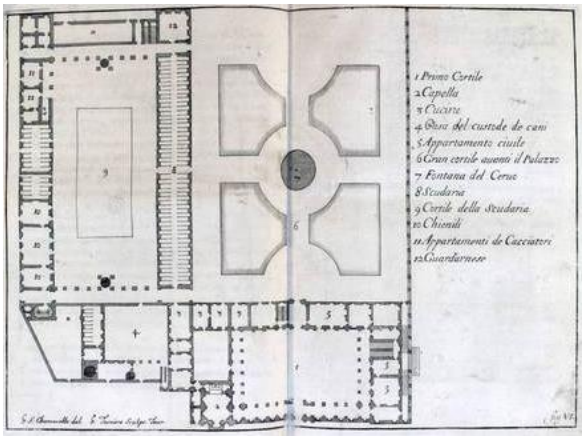


Figura 56. Pianta del complesso della Reggia di Diana. Incisione di Georges Tasnière su disegno di Giovanni Francesco Baroncelli, in A. Castellamonte, tav. VI

Figura 57. La facciata della Reggia di Diana. Incisione di Georges Tasnière su disegno di Giovanni Francesco Baroncelli, in A. Castellamonte, tav. X

L'idea principale era la celebrazione di un carattere unitario del sistema urbanistico che convogliava, nella medesima visione prospettica, il palazzo e l'abitato circostante: si identifica quindi un lungo asse che unisce il borgo alla residenza, trapassando il grande salone d'onore centrale, e che prosegue nell'allea alberata dei giardini. La descrizione della pianta dell'edificio, esplicitata dall'architetto, è molto chiara e concisa: il palazzo è costituito da quattro piani, di cui il primo è seminterrato in cui vengono disposti gli spazi di servizio illuminati

[128] Castellamonte Amedeo, *op. cit.,* p. 6

dal primo ordine di finestre che girano attorno al basamento del palazzo, il secondo è considerato il piano nobile in cui sono ubicati gli appartamenti reali, ed il terzo è, infine, destinato alle dame, cavalieri e ufficiali vicini alla famiglia reale. L'ultimo, aggettante, è il belvedere. La pianta ha forma rettangolare, con quattro padiglioni angolari che racchiudono due cortili disposti lungo l'asse principale e che servivano a fornire luminosità alle stanze che su di essi si affacciavano; la parte centrale di tutta la costruzione è occupata da un grande salone che divide, ai lati, i due appartamenti costituiti, in sequenza, da anticamera, camera di parata e camera con gabinetto, e dai quali si sviluppano altrettante camere per le abitazioni private. La stessa distribuzione viene, poi, ripetuta al piano superiore, al quale si accede mediante scale laterali che si innestano a partire dal salone centrale e dalle quali è possibile giungere sino al belvedere. Il palazzo è, chiaramente, intitolato Reggia di Diana in riferimento alla Dea della Caccia.

4.1.2: I progetti di Michelangelo Garove

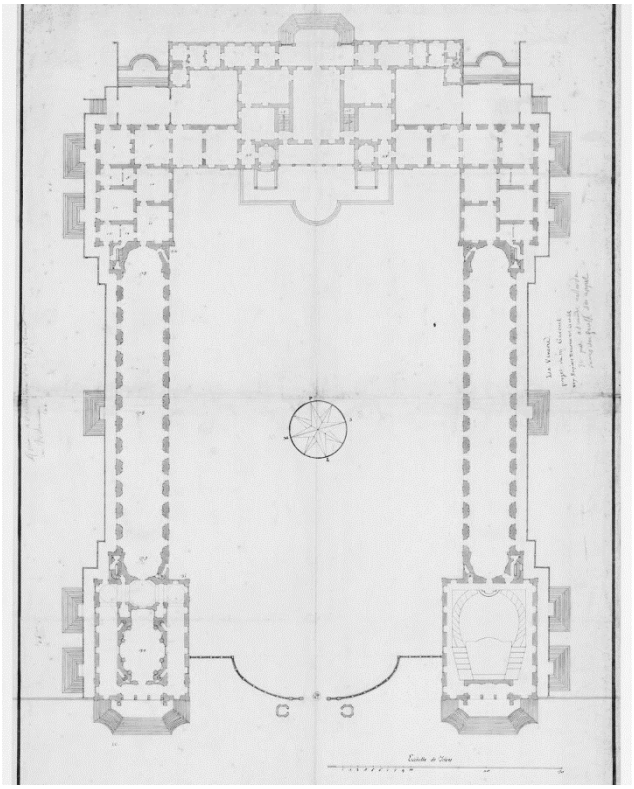


Figura 58. Michelangelo Garove, Plan du Palais de la Venarie Royale, 1699, Paris, Bibliothèque Nationale, in P. Cornaglia 2006, p. 42

L'occasione che ha permesso il rinnovamento della Reggia di Diana si venne a creare durante l'assedio di Torino del 1693, con l'invasione delle truppe francesi, le quali provocarono ingenti danni ed un rovinoso incendio. Le condizioni in cui versa l'edificio, alla fine del conflitto, vengono descritte in una lettera riportata integralmente nel testo di Giannazzo di Pamparato, dedicato al Castello della Venaria Reale, in cui si legge, tra l'altro: *«L'incendio cominciò al Belvedere e poi al teatro delle commedie: indi*

andarono sotto i portici dove accesero il fuoco alla grande scuderia ed alla fenera di sopra».[129]

Le successive modifiche, apportate dall'architetto Michelangelo Garove, coincidono inoltre con un nuovo panorama politico, configurandosi *«come un programma globale di sintesi unitaria [...] risultato oggettivo dell'affermarsi di uno Stato burocratico e imprenditoriale».*[130] Il passaggio dal Seicento al Settecento si rivelò infatti cruciale per il complesso edilizio: ciò che era stato realizzato da Amedeo Castellamonte, appariva ora modesto, di piccole dimensioni e non adatto a rappresentare il gusto dell'epoca.

Michelangelo Garove comincia a subentrare nella realizzazione della Reggia già a partire dal 1672, accanto ad Amedeo Castellamonte in qualità di Sovrastante, ma diviene attivo solo intorno alla fine del Seicento; il suo lavoro comincia con una modifica importante, attraverso l'unificazione dei due cortili trasformati in una grande corte d'onore unica, avendo come chiaro riferimento la Reggia di Versailles. Il modello francese risulta infatti chiaro, non solo nella volumetria dei tetti e nella copertura in ardesie, ma soprattutto nell'impostazione generale[131]: uno dei punti più innovativi, che si discosta dall'impianto castellamontiano è l'utilizzo dello schema a "*U*" e l'ubicazione degli appartamenti nei torrioni angolari; ulteriore stravolgimento è la predisposizione dell'*apartment double*, in sostituzione al classico *aparment simple*, caratterizzato da una manica doppia al cui interno si sviluppano due appartamenti. I progetti di Michelangelo Garove, datati tra il 1699 e il 1700, mostrano una cronologia assai complessa; i disegni inviati a Parigi, otto in totale, mostrano: una planimetria senza titolo, la pianta del corpo centrale, tre prospetti, due sezioni e il progetto dei giardini.[132]

---

[129] Giannazzo di Pamparato Vittorio*, op. cit.,* pp. 19-23.
[130] Roggero Bardelli Costanza, *Il sovrano, la dinastia, l'architettura del territorio*, in *Ville Sabaude*, di Roggero Bardelli Costanza, Vinardi Maria Grazia, Defabiani Vittorio, Milano, Rusconi, 1990, p. 28.
[131] Cornaglia Paolo, *Giardini di marmo ritrovati. La geografia del gusto in un secolo di cantiere a Venaria Reale*, Torino, 1994, pp. 42-47
[132]Archivio di Stato (a cura di), *I rami incisi dell'Archivio di Corte. Sovrani, battaglie, architettura, topografie*, Torino, 1982, pp. 311-312; Fossier François, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France: architecture et décor*, Parigi, 1997; Cornaglia Paolo, *Venaria Reale e le residenze nobiliari: architettura e distribuzione tra modelli francesi e tradizione seicentesca* in *Michelangelo Garove 1648-1713. Un architetto per Vittorio Amedeo II* a cura di Cornaglia Paolo, Roma 2010.

Garove progetta un nuovo vestibolo a cui si accede dalla corte per mezzo di una scalinata. Ai lati del Salone di Diana sono presenti due anticamere a doppia altezza, voltate, che permettono di seguire due percorsi diversi: la prima grande anticamera funge da accesso ai due appartamenti, secondo lo schema dell'apartment double. Attraverso il passaggio di altre anticamere, si giunge alla camera da letto, posta nel padiglione angolare; quest'ultimo è quindi costituito da anticamera, camera da letto e guardaroba. Questa anticamera comunica, a sua volta, con altre due stanze che consentono l'accesso alla seconda camera da letto che si affaccia sul Giardino a Fiori e comunicante con il *cabinet* e il *garderobe*; dal *cabinet* è possibile accedere alla terrazza che circonda tutta l'ala della reggia e che funge anche da belvedere, mentre, attraverso uno stretto spazio, posto oltre il guardaroba, mediante delle scale, si giunge ai piani superiori.

Dal grande salone centrale poi si accede al secondo *petit apartment*: quest'ultimo è composto da due camere da letto e da un piccolo guardaroba. La galleria orientata verso Sud misura ben 86,3 metri di lunghezza, 10, 7 metri di larghezza, al termine della quale è ubicata, all'interno dell'ultimo padiglione, la cappella. Per tutta la parte orientata a Nord, Garove prevede un'identica distribuzione degli spazi, con l'unica differenza che al termine della galleria gemella viene ubicato un teatro.

Il cantiere viene avviato nell'estate del 1700[133] ed il primo intervento riguarda la costruzione del padiglione sud-ovest all'interno del quale ubicare l'appartamento reale.

Ciò che viene realizzato durante gli anni di servizio dell'architetto è la manica occidentale con la costruzione della galleria e dei due padiglioni; la parte orientale corrispondente, che comprendeva una galleria gemella e la presenza del teatro, rimane invece solo sulla carta.

Le nuove costruzioni vengono quindi allestite in parte tra il 1703 e il 1704, poi bloccate fino al 1708 a causa dell'assedio di Torino; in seguito, le operazioni

[133] Cornaglia Paolo, *Venaria Reale. La più importante residenza dei duchi di Savoia e dei Re di Sardegna*, in *La reggia di Venaria Reale e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, a cura di Enrico Castelnuovo, Torino 2007, pp. 188-198.

vengono riprese ed il cantiere rimane attivo fino alla morte dell'architetto avvenuta nel luglio del 1713.

4.1.3: Gli interventi di Filippo Juvarra e Benedetto Alfieri

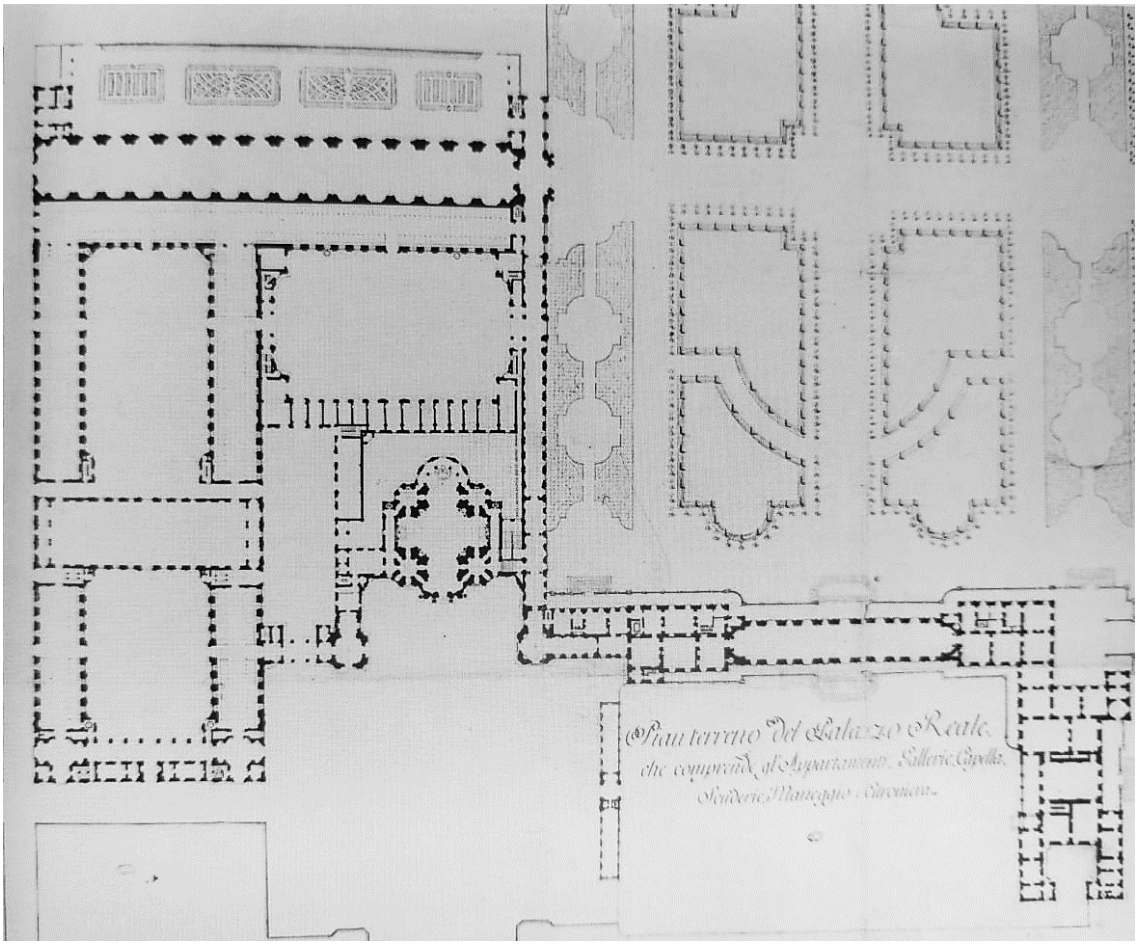


Figura 59. Piano terreno del Palazzo Reale, comprese le strutture di Juvarra e Alfieri, 1762-1770 (Archivio di Stato di Torino) in P. Cornaglia 2006 p. 47

Un'occasione decisiva, che segna una svolta importante nell'ambito politico e culturale dei Savoia, avviene nel 1713 con il passaggio da ducato a Regno. Questo implicò per il nuovo Re, Vittorio Amedeo II, dal punto di vista architettonico, una nuova sistemazione ed un nuovo adattamento degli edifici al nuovo titolo. Venaria Reale rappresenta proprio l'ambizione, nonché la fortuna politica dei Savoia: l'ampliamento da residenza di caccia a *Maison Royale* ottenne questo risultato grazie, soprattutto, agli interventi effettuati dall'architetto messinese Filippo Juvarra. Nel corso del Settecento, infatti, dopo aver delegato alla residenza di Stupinigi il ruolo di residenza di caccia, la Reggia di Venaria Reale diviene la principale residenza di villeggiatura del Re. La corte si sposta a

Venaria sia durante il periodo autunnale compreso tra settembre e novembre, sia in primavera dalla fine di marzo alla fine di maggio.[134]

Filippo Juvarra, divenuto architetto ufficiale di corte, interviene alla Reggia di Veneria, a seguito della morte di Garove, prendendo in mano un cantiere aperto di cui era stata impostato solo il lato sud della corte seicentesca e la zona centrale dell'edificio; i lavori cominciano già a partire dal 1714, come dimostra il catalogo del Sacchetti il quale contiene "*quattro idee differenti per gli ornati della galleria grande*".[135]

L'obiettivo dei lavori commissionati dal Duca era la realizzazione di un luogo che costituisse la Reale Rappresentazione della Caccia, pertanto gli interventi principali che furono effettuati sotto la direzione di Filippo Juvarra, in sintesi, furono: il completamento della galleria, la costruzione della Chiesa, della scuderia e della Citroniera. I lavori sulla galleria proseguirono sino al 1718 e, allo stesso tempo, nel 1717, si pongono le fondamenta per la realizzazione della cappella di Sant'Uberto che venne ultimata solo nel 1728. Al 1720, invece, risalgono i disegni della scuderia e della Citroniera la cui costruzione si avvia a partire dal 1722 e si conclude nel 1729.

Per quanto riguarda la distribuzione degli appartamenti, al piano terra sono collocati gli appartamenti del Re e gli appartamenti dei duchi di Savoia sul lato sud, collegati dalla grande galleria così da trovarsi l'uno di fronte l'altro; in questi appartamenti le camere pubbliche sono disposte a nord lungo l'asse distributivo della galleria, le stanze private, invece, a sud per godere di una migliore esposizione. In corrispondenza, al piano superiore sono ubicati gli appartamenti delle principesse e quello dei reali infanti. La sequenza delle stanze è chiaramente numerosa: per il duca si dispongono camera di ricevimento, camera da letto, gabinetto, guardaroba e una serie di ulteriori spazi minori; anche la duchessa dispone di un congruo numero di stanze, in particolare camera di ricevimento, camera da letto, gabinetto, gabinetto di toeletta, *boudoir*.[136]

---

[134] Merlotti Andrea, *Una corte itinerante*. *Tempi e luoghi della corte sabauda da Vittorio Amedeo II a Carlo Alberto (1713-1831)*, in *Architettura e città negli Stati Sabaudi* a cura di De Pieri Filippo, Macerata, 2012, p. 61

[135] Pommer, Richard, *op. cit.*, appendice III, p. 149.

[136] Paolo Cornaglia, *Architettura, distribuzione e cerimoniale nel Settecento. Le residenze di corte in Piemonte*, in *Residenze sabaude come cantieri di conoscenza*, a cura di Volpiano Mauro, Torino 2005, pp. 142-148.

Sarà il successore di Juvarra, Benedetto Alfieri, ad occuparsi del rifacimento e del completamento della Reggia di Venaria.[137] La sua presenza è documentata già a partire dal 1739, ma diviene decisiva nel 1751 in quanto produce uno sviluppo delle nuove strutture juvarriane. Il suo intervento consiste in una *messa a regime* dell'intero complesso, abbandonando l'idea di costruire la manica nord gemella, originaria del progetto garoviano, e mettendo in scena un insieme di percorsi connettivi che legassero le varie parti dell'edificio in modo organico.

In particolare, vengono ampliate le zone attigue alla chiesa mediante la realizzazione di una manica parallela alla scuderia e alla Citroniera che servisse da collegamento tra la galleria e la cappella. Inoltre, sull'estremo est, produsse un impianto a due corti parallele, divise da un corpo di fabbrica che, tuttavia, non fu mai realizzato. La manica di collegamento fra il padiglione sud-est e la cappella riprende, in parte, le porte-finestre garoviane conferendo maggiore verticalità attraverso un ritmo molto più fitto. All'interno, a nord, si collocano la Piccola Galleria e il Rondò, a sud l'appartamento del duca di Savoia.

Intorno alla fine del secolo, si verificò una nuova occasione che portò ad una rinnovata modifica nella distribuzione interna degli appartamenti, ovvero le nozze dei duchi d'Aosta avvenute nel 1789. In questo periodo, lavorano alla reggia Giuseppe Battista Piacenza insieme al collaboratore Carlo Randoni. Il nuovo appartamento venne realizzato al primo piano, con annesso uno scalone aulico realizzato nell'angolo sud-ovest del cortile.

Lo scoppio della Rivoluzione francese segna un ribaltamento della situazione politico-sociale in Piemonte: le rivolte spinsero Carlo Emanuele IV ad abbandonare la città di Torino nella notte del 9 dicembre 1798. Questo provocò il completo abbandono e la rovina del palazzo; mentre le altre residenze come Palazzo Reale, Stupinigi, il Castello di Racconigi, entrano a far parte delle dimore imperiali, la Reggia di Venaria Reale ha un destino diverso: le truppe infatti proseguirono con la spoliazione del palazzo, l'asportazione e la vendita dei mobili; stesso destino tocca al parco, progressivamente privato delle sue alberature. Si legge in una lettera dell'Architetto Nazionale Perini dell'11 maggio

[137] Cornaglia Paolo*, La messa a regime delle sedi del potere e delle residenze di corte: la Zona di Comando, Venaria Reale, Stupinigi. Architettura, distribuzione e confort*, in *Benedetto Alfieri. 1699-1767, architetto di Carlo Emanuele III*, a cura di Cornaglia Paolo, Kieven Elisabeth e Roggero Costanza, Roma 2012, pp. 133-148.

1799: «*Avendo percorso tutte le camere degli appartamenti superiori ed inferiori dell'interio Palazzo, e sue adiacenze, abbiamo riconosciuto che sono stati interamente levati tutti i mobili nei sud.ti appartamenti esistenti alla riserva dell'imboesaggio di alcuni gabinetti*»[138]

Durante tutto il corso dell'Ottocento, si verifica una decadenza del lusso e della maestosità che aveva segnato la vita della reggia, perdendo i suoi tratti caratteristici che l'avevano resa al pari delle grandi residenze di corte europee. La destinazione del palazzo sarà quindi quella di caserma militare, dove gli ampi spazi boscosi si sposavano bene con l'uso dell'allevamento dei cavalli al punto da organizzare delle vere e proprie scuole di veterinaria. L'uso improprio di una reggia come Veneria Reale lascia tracce indelebili sulla struttura: l'obiettivo era quello di ridurre al minimo le spese di manutenzione che comportò la tamponatura delle grandi vetrate della Citroniera, la destinazione a deposito della Galleria Grande e a scuderia la Galleria alfieriana; le nuove costruzioni ad opera di Benedetto Alfieri vennero adibite a reparti di servizio per la caserma militare; molti spazi al piano terra, risalenti alla costruzione di Castellamonte divennero mense e cucine, mentre le decorazioni di stucchi e marmi rivestite con piastrelle; gli ambienti aulici vennero suddivisi in modo errato. Tuttavia, durante questo periodo, la presenza di organismi militari all'interno del palazzo ha garantito una sorta di tutela da parte di atti di vandalismo: ciò che avviene nel Ventesimo secolo, infatti, aggrava ulteriormente la situazione. Nel dopoguerra, si verifica un progressivo abbandono da parte dei militari che porta il complesso ad essere oggetto di devastazione, saccheggiato di qualsiasi tipo di materiale: finestre, porte, pavimenti, grondaie, marmi, legni, e così via. Il momento di vera rinascita comincia a partire dagli anni '90 del secolo scorso con l'avvio del *Progetto La Venaria Reale* improntato sulla ricostruzione della materia mancante, il cui obiettivo principale è il riuso di parti componenti dell'edificio e l'attuazione della formula del cantiere aperto, così da permettere un maggiore avvicinamento dei cittadini al restauro in corso e la conservazione di un prezioso patrimonio culturale.

[138] Cornaglia Paolo, *op. cit.*, p. 386.

4.2: LA GALLERIA GRANDE, VENARIA REALE (1703)

4.2.1: Tappe di realizzazione

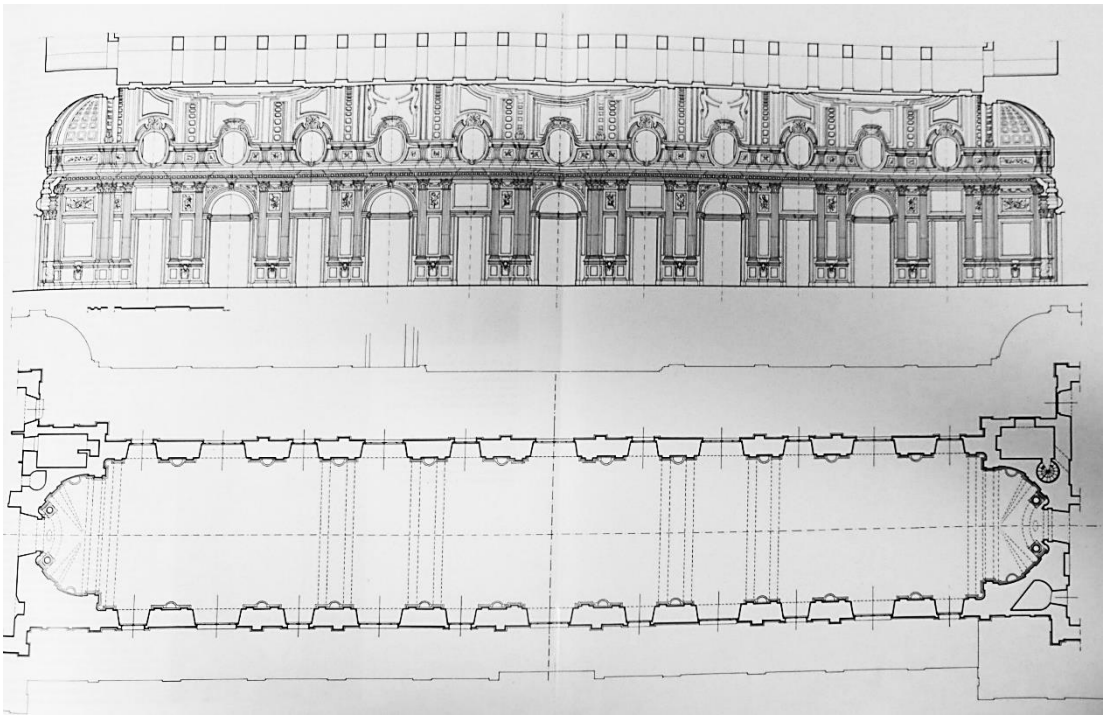


Figura 60. Pianta e sezione longitudinale della Galleria Grande, G. Gritella 1992, p. 183

Come citato precedentemente, il progetto di Garove prevedeva la presenza di due gallerie simmetriche alle cui estremità si attestano il teatro e, dalla parte opposta, la cappella, la cui ubicazione viene successivamente mutata da Filippo Juvarra.

La prima questione riguardava il rapporto tra la galleria e la corte unica, che determinò una riduzione della lunghezza iniziale della galleria e una ridimensione del padiglione a cui era destinata la cappella; inoltre venne creato un nuovo asse, ortogonale all'asse principale, che attraversa la galleria trasversalmente. Per quanto riguarda il prospetto della galleria, Garove progetta inoltre alcuni dettagli, come parte della decorazione e alcuni portali, così da movimentare la parte centrale del disegno, reso ripetitivo dalla presenza di elementi tutti uguali, e li rende adatti per creare un sistema di rinforzo per le mura della galleria stessa.[139]

[139] Maria Grazia Vinardi, *La Venaria Reale*, in Pernice*, Il Castello di Venaria. La Galleria di Diana*, pp. 21-34.

I lavori cominciano a partire dal 1703 attraverso la realizzazione della galleria e del padiglione e, contemporaneamente, la citroniera posta nella parte sottostante la galleria; al 4 marzo 1704 risalgono i rendiconti dei capi mastri Francesco Pagano, Domenico Fontana e Antonio Camerata, impresari della Citroniera e della Galleria per i lavori eseguiti nell'anno precedente. In seguito all'assedio di Torino, nel 1706, si abbandona l'idea di realizzare la seconda manica parallela verso la Ceronda e il Giardino basso.

Nel momento in cui Filippo Juvarra interviene nei lavori di realizzazione della Galleria Grande, subentrando all'architetto Garove, la struttura architettonica esiste già, ad eccezione della volta che, nell'idea originale, era stata progettato a pieno centro ma che, successivamente, verrà realizzata con monta ribassata. La struttura muraria definisce uno spazio a manica semplice lungo 73,50 metri, largo 10, 90 e alto 14, 75 metri, concluso alle due testate da absidi incorniciate da una grande arcata aggettante in cui si aprono i due ingressi opposti. [140]

I disegni di Michelangelo Garove mostrano l'impostazione iniziale prima dell'intervento di Juvarra: le pareti longitudinali erano scandite da 11 porte-finestre architravate, poste ad un interasse costante, a cui corrispondono altrettante finestre circolari poste al di sopra della trabeazione, nella zona di imposta della volta; negli ingressi, inoltre, Garove dispone coppie di colonne che verranno mantenute dell'architetto messinese adattandole al nuovo impianto decorativo, seguendo la sua solida conoscenza del repertorio decorativo classico che maturò durante l'esperienza romana.

I lavori, diretti da Filippo Juvarra, prendono avvio a partire dal 1716: i pagamenti iniziano il 21 agosto per «*ingrandimento delli Finestroni*» e per «*rompere le Finestre et a fare le Spale et le Volte delle Grande Finestre della Grande Galleria*»[141]; in particolare, le prime azioni riguardarono la realizzazione della volta a sesto ribassato, in modo tale da ricavare degli spazi praticabili nel sottotetto. Anche le aperture vengono parzialmente modificate, ampliando 5 di esse per lato che divennero arcate a pieno centro. Per ciò che riguarda le absidi poste alle due testate della galleria, le nicchie laterali alle porte d'ingresso

[140] Gritella Gianfranco, *Juvarra. L'architettura*, vol I, pp. 178-187
[141] Archivio di Stato, *Camerale*, *Recapiti per Venaria Reale*, art. 810, mazzo 21, p. 52, citato in M.G. Vinardi 1990; G. Gritella 1992, p.178; P. Cornaglia 2006, p. 41.

vennero sostituite da lesene binate dove, nel piedistallo, Juvarra inserisce dei basamenti circolari che serviranno a sostenere le statue.

Dai documenti che riportano il repertorio dei lavori effettuati durante il periodo juvarriano, si costruiscono in maniera dettagliata le fasi costruttive che riguardarono la Galleria Grande: il 29 maggio 1717[142], Juvarra redige l'istruzione per la realizzazione della volta della galleria, quindi la sua costruzione, intonacatura e la realizzazione delle camere soprastanti costituite da tramezzi di assito, solai in *plafond* e pavimenti in cotto.

Per ciò che riguarda la struttura muraria, si forniscono ulteriori indicazioni: Juvarra, infatti, predispone l'utilizzo di un nuovo modello di laterizi avente dimensioni differenti e precisa la provvista di 140 mila mattoni forniti da Carlo Maria Ugliengo.[143] I lavori vengono completati entro i termini del contratto e, a partire dall'aprile del 1718, interviene Pietro Filippo Somasso, stuccatore incaricato della realizzazione della parte alta delle pareti: in dettaglio, si occupa delle cornici attorno alle finestre circolari e gli ornati del piano mansardato fino all'imposta della volta. Nell'istruzione redatta da Juvarra per la realizzazione degli stucchi, viene lasciata ben poca libertà allo stuccatore, precisando: «*Fra un cornice e l'altro ci saranno le lesenette scanalate con qualche intaglio co' sua base parimente intagliata e fra una lesenetta e l'altra ci sarà i Geroglifichi delle Virtù che si daranno, e saranno tutti differenti l'uno dall'altro*».[144] Nello stesso periodo, infine, vengono acquistati e messi in opera i telai delle aperture inferiori.

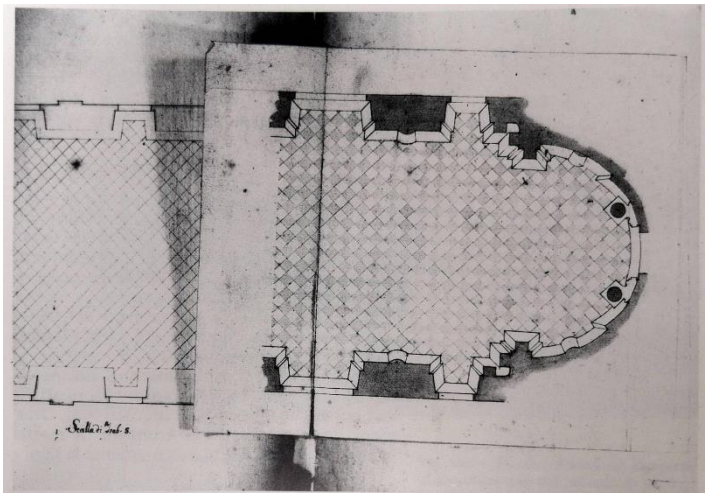


Figura 61. Collaboratore di F. Juvarra, Disegno per l'esecuzione del pavimento in marmo verde e bianco della Galleria, ASTO, Sez. Riun., Contratti Fabbriche e Fortificazioni, reg. 7, 1720, fol. 290, in G. Gritella 1992, p.187

Terminata questa prima stagione decorativa, nel 1719, restano comunque incompiuti la volta e buona parte delle pareti; tuttavia si

[142] Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, *Contratti Fabbriche e Fortificazioni*, 1717-1718, fol. 56 (7 giugno 1717), citato in P. Cornaglia 2006, p. 56
[143] *Ibidem*, fol. 66, citato in P. Cornaglia 2006, p. 57
[144] *Ibidem*, fol. 208, citato in P. Cornaglia 2006, p.57

passerà alla realizzazione del pavimento così da rendere agibile, il più presto possibile, lo spazio della galleria. Infatti dopo questo periodo, i registri non mostrano altre spese sino al 1720, anno in cui viene commissionata la realizzazione dei pavimenti in marmo bianco e verde.

Figura 62. Decorazione a stucco di Pietro Somasso e Giuseppe Bolina, in P. Cornaglia 2006, p. 59

Figura 63. Porzione della parete nord della galleria, in particolare una delle finestre maggiori ricavate ad arco da Juvarra separata da coppie di lesene composite, G. Gritella 1992, p.185

I lavori che riguardarono la decorazione della galleria proseguirono negli anni successivi ma a rilento, come dimostrano le successive spese negli anni 1725 e 1726 e, comunque, per tutto il Settecento la decorazione rimane incompiuta.

L'impianto decorativo viene realizzato su un telaio architettonico costituito da paraste composite, dal fusto scanalato, che sorreggono una grande trabeazione. Lo slancio verticale prosegue poi nei catini absidali, coinvolgendo tutto il perimento dello spazio e, infine, nella volta caratterizzata da fasci intradossati, alcuni interrotti dalle cornici che inquadrano le scene centrali incise a bassorilievo. L'elemento caratteristico della compagine decorativa è l'assenza, quasi totale, del colore; il complesso è pertanto affidato a stucchi bianchi, la cui profondità è spesso fornita da una leggera bitonalità.

Nelle pareti longitudinali, le paraste binate, collocate a fianco alle arcate dei finestroni, sono raccolte a due a due da un leggero aggetto nella trabeazione. Rispetto all'impostazione di Garove, Juvarra, come accennato precedentemente,

amplia le dimensioni delle aperture al fine di aumentare la luminosità, la quale accentua la rifrazione dovuta all'omogeneità del bianco degli stucchi.

Anche dopo la scomparsa di Filippo Juvarra, nel 1736, il programma decorativo rimase vincolante con il supporto di numerose istruzioni e disegni, ma soprattutto rappresentazioni grafiche in scala 1:1. È possibile citare una *Relazione a Sua Maestà* del 1768 in cui avviene la ripresa dei lavori, attraverso la stuccatura di una campata, ad opera di Giuseppe Bolina, secondo il «*Disegno del Fu Primo Arch. Juvarra esistente sulla muraglia della stessa galleria*».[145] Nel 1769 Carlo Emanuele III indusse una gara d'appalto[146] per il completamento della decorazione della galleria a cui partecipa lo stesso Bolina, aggiudicandosi l'appalto delle diverse fasi di lavoro. Ed è proprio grazie al documento redatto per l'andamento della gara d'appalto che si intuiscono quali siano le condizioni della Galleria Grande al termine del periodo juvarriano: si tratta di un ambiente voltato, quasi completamente spoglio in cui era stato realizzato il cornicione e altri pochi stucchi che cingono le finestre ovate; per il resto le superfici erano quasi del tutto nude.[147]

L'obiettivo di Carlo Emanuele III era il completamento dell'opera nel minor tempo possibile: oltre agli stucchi delle pareti, si intrecciano i lavori per la realizzazione della volta. Bolina rispetta questo rigido calendario e già nel 1770 gli stucchi per finestre e finestroni risultano completati; per la volta saranno necessari ulteriori due anni di lavori completando il grandioso progetto decorativo cominciato ben quarant'anni prima.

[145] AST, Sezioni Riunite, *Fabbriche e Fortificazioni, Relazioni a Sua Maestà*, mazzo 20, anno 1768, 28 giugno, fol. 219, citato in P. Cornaglia 2006, p. 58
[146] AST, Sezioni Riunite, *Fabbriche e Fortificazioni, Relazioni a Sua Maestà*, mazzo 21, anno 1769, 16 luglio, fol. 203, citato in P. Cornaglia 2006, p. 60
[147] Cornaglia Paolo, *op. cit.*, p. 60

4.2.2. Abbandono e restauri della Galleria

Figura 64. Galleria utilizzata come magazzino militare e deposito, si nota la tamponatura delle aperture; F. Pernice 2006, p. 77

Durante gli anni che accompagnano l'occupazione francese del Piemonte, la Reggia di Venaria subì un clamoroso periodo di decadenza e di conseguenza anche lo spazio della Galleria: nell'ambito del più ampio progetto di trasformazione della residenza in Scuola Veterinaria, la galleria fu destinata a scuderia per i cavalli; in particolare l'architetto Carlo Sada progettò la suddivisione in tre livelli dell'ambiente con il conseguente tamponamento delle aperture al primo livello. L'intervento tuttavia non fu attuato e, per quasi tutto il secolo successivo, la galleria fu adibita a magazzino militare, accogliendo casse, gomme e gli oggetti più disparati.

Fu solo nel XX secolo che furono attuati lavori di restauro: in particolare nel 1961, in occasione del centenario dell'Unità d'Italia, furono stanziati oltre 200 milioni per i lavori di restauro nel palazzo e nella Galleria «*meravigliosamente restituita all'aspetto originario, dalla Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte, che si valse anche dell'opera dell'ingegnere Bartolomeo Gallo*».[148] Nella perizia di spesa n. 8 del 30 aprile 1966, il Soprintendente Umberto Chierici descrive, infatti, i lavori che possono essere realizzati in questo ambiente con gli ulteriori fondi: «*Con i lavori di cui alla allegata perizia si intende ultimare l'opera di restauro già intrapresa nel biennio 1961/1963. Si tratta infatti di portare in opera un pavimento marmoreo e di tinteggiare stucchi e infissi già a loro tempo restaurati*».[149]

[148] Bernardi Marziano, *Torino. Storia e arte. Guida della città e dintorni*, Torino 1975, p. 179.
[149] Pernice Francesco, *Ombre e luci della Venaria Reale*, Torino 2006, p. 84

I lavori più ingenti furono attuati a partire dal 1997; si lavorò per il rifacimento degli stucchi: essi erano intaccati da umidità di risalita dalle pareti e da infiltrazioni dalla volta che hanno causato, in parte, il crollo di elementi in aggetto. A seguito di una prima analisi dei materiali e del consolidamento degli stucchi presenti, le operazioni successive riguardarono la ricostruzione delle cornici, il rimodellamento dei calchi e degli elementi decorativi mancanti.

Inoltre, furono riaperte le arcate per la ricollocazione delle finestre, ma il principale intervento riguardò la messa in posa del pavimento in marmo, in quadrettoni bianchi e verdi di dimensioni 40x40 cm, posti in diagonale, che seguì l'originale progetto juvarriano, nel quale venne predisposta una griglia con cassette di derivazione per impianti elettrici e di supporto, per accogliere mostre ed esposizioni.

Figura 65. Rifacimento degli stucchi in occasione del restauro conservativo iniziato nel 1997; in https://www.restaurimarello.it/dettaglio.php?cerca=stucchi-reggia-venaria&id=53&cat=9

Figura 66. Rifacimento del pavimento in marmo con l'inserimento di impianto polifunzionale; F. Pernice 2006, p. 151

Figura 67. Fasi di restauro della Galleria Grande: rifacimento degli stucchi, degli impianti e del pavimento; F. Pernice 2006, p. 153

4.2.3: Aspetti politico-decorativi

La decorazione della Galleria Grande viene affidata nel 1718 all'equipe, composta da ben 18 stuccatori, di Pietro Filippo Somasso e, come indicato precedentemente, l'architetto Juvarra fornisce indicazione ben precise circa la realizzazione.[150] L'intenzione di Vittorio Amedeo II era che la decorazione esprimesse le virtù del Monarca: pertanto i primi elementi si configurano negli stemmi che campeggiano, ancora oggi, sui due portoni della galleria che rappresentano il Re di Sicilia, nonostante il periodo storico-politico coincidesse con le vicende che portarono alla perdita della Sicilia e alla configurazione del Regno di Sardegna. A ciò si accompagna il progetto di Juvarra caratterizzato da venti metope, messe poi in atto tra le 22 finestre della galleria, che delineano i simboli della regalità: seguendo l'Iconografia di Cesare Ripa, le metope raccontano, da un lato, le Virtù militari quali la Magnanimità, la Potenza, la Prudenza, la Forza, la Vigilanza, virtù tipiche di un sovrano militare, dall'altro le virtù civili del sovrano, quali la Sapienza, la Fortezza, la Benignità e così via, creando un percorso che racconti la storia del grande monarca sabaudo.

È con Carlo Emanuele III che la decorazione della galleria giunge a compimento; gli stucchi realizzati sulla volta da un'equipe di stuccatori svizzeri, tra cui spicca la figura di Giuseppe Bolina, identificano tre grandi rilievi: ai lati, il primo rilievo identifica l'Allegoria delle Arti e delle Scienze, quindi un'esaltazione del monarca quale protettore di esse; d'altra parte, il rilievo rappresenta le virtù pacifiche che portano il Re ad ottenere la fama ed il potere, ovvero la Clemenza, la Bontà, la Giustizia; in quello centrale spicca il Carro del Sole, circondato da figure allegoriche che rimandano all'agricoltura e al commercio, ossia la rappresentazione della politica del buon governo. Si intuisce quindi un cambio di rotta nell'espressione della decorazione, non più incentrata unicamente sulla potenza militare, ma una politica di pace e prosperità.

Anche l'apparato scultoreo fu progettato, ma mai del tutto attuato, e seguiva una linea già molto in voga in tutti i palazzi reali, ovvero la rappresentazione sotto

[150] Sulla decorazione di Venaria Reale: Castelnuovo Enrico*, Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna (1773-1861),* Torino, 1980; Paolo Astrua, *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di Sandra Pinto, Torino 1987; Romano Giovanni, *Figure del Barocco in Piemonte: la corte, la città, i cantieri, le provincie*, Torino 1988; Griseri Andreina, Romano Giovanni, *Filippo Juvarra a Torino: nuovi progetti per la città*, Torino 1989.

forma di allegorie dei territori del regno. Allo scultore Ignazio Collino venne commissionata la realizzazione di queste statue nel 1775: l'unica integralmente realizzata di cui si ha testimonianza riguarda la provincia di Alessandria, ancora oggi esistente, trasferita al Palazzo Reale di Torino. L'idea era quindi la configurazione della galleria come un teatro che narrasse le vicende del regno sabaudo lungo tutto il Settecento.

4.2.4: Uso della galleria

La Galleria Grande rappresenta uno spazio in grado di competere con le grandi gallerie europee, grazie all'espressione di magnificenza che ne deriva a seguito del completamento della decorazione; essa assume differenti funzioni: oltre ad identificarsi come elemento principale di collegamento tra il palazzo e la cappella, costituisce lo spazio di unione tra i due appartamenti più importanti, quello del Re e quello del principe ereditario posti l'uno di fronte all'altro. La galleria, tuttavia, costituisce solo il lato nord della manica di collegamento tra palazzo e cappella, destinando il lato sud agli ambienti privati dell'appartamento del duca e della duchessa di Savoia, posti nel padiglione adiacente. La galleria è completamente separata dagli ambienti privati, orientati a nord, mentre la camera di udienza, attigua a quella di parata, costituisce lo spazio di filtro tra la sfera pubblica e quella privata. In seguito agli interventi di Filippo Juvarra, la Galleria non si limita ad identificarsi solamente come spazio di comunicazione tra i vari ambienti della residenza, ma diviene il luogo per i fastosi raduni della corte a seguito delle battute di caccia e, inoltre, il fulcro all'interno del quale si celebrano i riti di corte.[151] Essendo la maggiore residenza extraurbana, la Reggia di Venaria veniva utilizzata dalla corte per alcuni mesi dell'anno; è soprattutto durante il regno di Carlo Emanuele III che raggiunge il suo massimo splendore. Molti personaggi, mentre la corte risiedeva a Venaria, si trovavano di passaggio a Torino e richiedevano di essere ricevuti dal Re. Come è stato menzionato precedentemente, la galleria rivestiva un ruolo essenziale durante le visite ufficiali in quanto rappresentava il diretto collegamento tra l'appartamento del Re e quello del Duca di Savoia.

[151] Gritella Gianfranco, *op. cit*., p. 184.

Le numerose visite hanno lasciato notevoli testimonianze di elogi della Galleria Grande, in cui si sottolinea la bellezza ma, al contempo, il carattere di incompiutezza che ha segnato la storia di questo spazio.

L'abate Jérôme Richard, nel volume dedicato al viaggio in Italia avvenuto nel 1762, rimane stupito dalle imponenti dimensioni in riferimento alla galleria di Versailles:

> *Une grande galerie plus élevée et plus longue que celle de Versailles; l'ordre de pilastres qui la décore étant furmonté d'un attique percé de croifées; aux deux extremites de cette galerie sont deux sallon en dôme, sont tenus par des colonnes qui ont l'effet le plus noble & le plus piquant; tout cela richement orné & eu même temps fort simple; car il n'y a ni peintures ni dorures; tout y est blanc, le travail seul en fait la beauté.*[152]

Anche Edward Gibbon, scrittore e politico inglese, elogia la galleria durante la sua visita nel 1764 nella sua opera dedicata al viaggio in Italia: «*Vi è una bellissima Galleria, lunga forse un duecentocinquanta piedi, ma non ancora arredata*».[153]

Ed, inoltre, Jérôme Lalande sottolinea ancora una volta l'assenza di decorazione: «*On passe ensuite dans une grande galerie qui a onze croisées sur la longueur avec des oeils de boeufs au-dessus de fa corniche. elle n'a d'autre décoration que celle de son architecture*».[154]

Come è stato esposto finora, gli usi delle gallerie durante il XVIII secolo sono molteplici: costituiscono, prima di tutto, un fondamentale elemento distributivo, le sedi per rappresentazioni allegoriche del sovrano, e della monarchia in generale, con le sue virtù, il luogo deputato ad accogliere le collezioni d'arte. Ma, al contempo, si sviluppa un'ulteriore funzione probabilmente connessa alla permanenza, sempre più lunga, della famiglia reale all'interno di queste nuove residenze, ovvero sono passaggi coperti all'interno dei quali risiedere durante i periodi freddi e le stagioni piovose. Un caso emblematico è la Galleria degli Specchi, a Versailles, un tempo terrazza ritenuta inadatta e scomoda per il passaggio dei sovrani, e di conseguenza trasformata.

---

[152] Jérôme Richard, *Description historique et critique de l'Italie*. Paris, 1766.
[153] Edward Gibbon, *Viaggio in Italia*, Milano 1965, p. 47.
[154] Lalande Jérôme, *op. cit*., p. 247.

Nel caso della Galleria Grande, il Re stesso amava passeggiare all'interno della Galleria, come viene raccontato da Johann Georg Keyssler, uno scrittore tedesco in visita alla Reggia di Venaria nel dicembre del 1729: «*The King generally takes a turn here before dinner, especially in bad weather, and then it is easy to come to the speech of him*».[155]
Inoltre, tale funzione viene confermata in una lettera del 7 aprile 1731 della Regina Polissena al marito Carlo Emanuele: «*Je vais tous les jours à la promenade quand le tems le permet et je promène à pied au jardin du Valentin et je fais aussi tous les jours quelque tour dans la Galerie*».[156]

La galleria, dagli anni '30 nel Settecento divenne quindi l'epicentro attorno al quale ruotava tutta la vita della corte.

4.3: VENARIA REALE E I CERIMONIALI DI CORTE

L'analisi da me condotta sui cerimoniali di corte mira ad analizzare la vita della corte durante i periodi in cui risiede a Venaria Reale e l'uso della Galleria Grande nel suo contesto. Purtroppo non è stata rilevata alcuna informazione utile su quest'ultima in quanto non viene citata in maniera esplicita dai cerimonieri.

I cerimoniali consultati cominciano dall'anno 1713 sino all'anno 1773; ma è a partire dal 1750 che vengono registrate maggiori informazioni sugli avvenimenti alla Reggia. La scelta di questo periodo coincide con il maggiore utilizzo della reggia, in particolare sotto il lungo regno di Carlo Emanuele III, la quale diviene la principale residenza reale extraurbana; in precedenza, con Vittorio Amedeo II, la galleria risulta ancora in fase di costruzione e di conseguenza non pienamente agibile, invece, dopo il 1773 durante il regno di Vittorio Amedeo III, Venaria Reale verrà utilizzata dalla corte solo un mese all'anno, dalla metà di maggio alla metà di giugno circa, in quanto la residenza di maggior rilievo diviene Moncalieri.

Duranti gli anni analizzati, la corte generalmente vi trascorreva alcuni mesi primaverili, a partire dalla metà di maggio sino alla metà di giugno, e il periodo autunnale, dalla fine di settembre sino a fine dicembre quando la corte faceva ritorno a Torino in occasione del Natale. In maniera saltuaria, e non sistematica,

[155] Keyssler Johann Georg, *Travel through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy and Lorrain*, London 1756, p. 236.
[156] AST, Corte, *Lettere Duchi e Sovrani*, mazzo 78, fasc. 2, *Lettere di Polissena Cristina d'Hesse-Rheinfels*, n. 39, pubblicata in P. Cornaglia 2010, p. 157.

viene annunciato il momento in cui la corte si sposta a Venaria[157]; ogni anno, a partire dal 1749, vengono celebrate alla Venaria Reale le seguenti festività: il 21 giugno e il 26 giugno in occasione, rispettivamente, del giorno della natività del Duca di Chiablese e del Duca di Savoia, in cui si riporta generalmente: «*Sendo oggi il giorno della natività di S.A. Reale il Sig. Duca di Savoia, la nobiltà tutta in gala concorsa in gran numero alla Venaria a far corte a questo Principe, sendovi anche andati tutti i Ministri forastieri che qui si trovano*»[158]; mentre, in autunno, la corte celebra il giorno del 4 novembre, in occasione della festa di San Carlo «*che porta il nome di M.S.*»[159] e il 17 novembre, giorno della natività della Real Duchessa Madama di Savoia: «*Vi fu oggi gran concorso alla Venaria, tanto de' Ministri forastieri, quanto della Nobiltà principale, i quali ebbero l'onore di complimentarla, ed inchinarla nel suo Gabinetto, prima che andasse alla Messa*.»[160]

Le ulteriori annotazioni riportano le visite effettuate in occasione del passaggio a Torino di importanti personaggi. Di consueto, le visite ufficiali si svolgevano come segue: il visitatore giungeva alla Camera di Parata annunciato dal Cerimoniere al Gentiluomo della Camera di Guardia, il quale a sua volta lo introduceva al Re; successivamente, veniva condotto alla Camera di Parata del Duca di Savoia, in cui era presenziava anche il Duca di Chiablese; ed infine si recava all'appartamento della Real Duchessa di Savoia. Cito, solo come esempi tipici di numerose altre udienze, la visita del Sig. Principe di Brandeborgo d'Ompack avvenuta il 17 novembre del 1751[161], del Sig. Abbate de Berny il 7 ottobre del 1752[162], e ancora la visita del Sig. Conte di Mercy del 17 giugno 1754.[163]

[157] Sui cerimoniali è trascritto solitamente: «*Il Re e la Famiglia Reale partirono oggi per la Venaria*». Le partenze sono attestate il 21 settembre 1749; il 27 settembre degli anni 1750-1751-1752; il 25 settembre 1756; il 2 ottobre 1758; il 4 ottobre 1759.
[158] C.A. Salmatoris, *Registro de' cerimoniali*, BRT, Storia e Patria 726/7, reg. 3, fol. 104.
[159] C.A. Salmatoris, *Registro de' cerimoniali*, BRT, Storia e Patria 726/7, reg. 2, fol. 201.
[160] C.A. Salmatoris, *Registro de' cerimoniali*, BRT, Storia e Patria 726/7, reg. 3, fol. 187.
[161] *Ibidem*, fol. 189.
[162] *Ibidem*, fol. 274
[163]C.A. Salmatoris, *Registro de' cerimoniali*, BRT, Storia e Patria 726/7, reg.4, fol. 94.

4.4: LA GALLERIA GRANDE NEL QUADRO EUROPEO

Lo studio condotto sulle principali gallerie europee del ‘700 ha permesso di identificare in che misura la Galleria Grande di Venaria Reale si inserisce in tale contesto.

Innanzitutto, si riscontra il legame tra le connotazioni fondamentali di questi spazi e le istruzioni che emergono dai trattati di architettura, le quali vengono applicate in taluni casi in maniera accurata, in altri si rilevano delle variazioni. Certamente il primo elemento che identifica la presenza di una galleria sono i rapporti dimensionali ed in particolare, come esplicitato da Vincenzo Scamozzi «*La loro forma estendasi molto in lungo, farà contra la larghezza*», pertanto la lunghezza della galleria spesso viene indicata come almeno tripla o quadrupla rispetto alla larghezza: la grandiosità della Galleria Grande è infatti stata ribadita più volte, paragonabile alla galleria di Versailles, così come imponenti risultano le dimensione della Galleria Beaumont; mentre le gallerie svedese e austriaca, pur seguendo l’indicazione, posseggono dimensioni inferiori. Ma ancora minore è la lunghezza della galleria del Sabatini a Madrid che, effettivamente, si identifica come un grande salone.

Le maggiori indicazioni sui trattati esposti, pubblicati tra il XVII e il XVIII secolo, propongono, inoltre, l’esposizione sul lato nord, o al massimo ad est, sul quale vengono collocate le aperture in modo tale da evitare la luce diretta del sole: questa normativa generale è seguita in quasi tutte le gallerie analizzate ad eccezione della galleria di Palazzo Reale di Madrid, la cui esposizione è rivolta verso sud. Ciò che differenzia la Galleria Grande dalle altre, in assonanza con la galleria di Palazzo Reale, è la collocazione degli infissi su entrambi i lati lunghi, sfruttando l’esposizione nord-sud.

Questo aspetto si lega all’affaccio che la galleria deve possedere; si sottolinea infatti la necessità del rapporto con il paesaggio, soprattutto in ragione del fatto che le gallerie divengono il principale luogo di passeggio durante le stagioni fredde e piovose. Ad eccezione di Schönbrunn e del Palazzo Reale di Madrid, in cui le gallerie sono poste sul punto mediano della facciata principale, prospicente sul cortile d’onore, le restanti hanno diretto affaccio sul giardino; la Galleria Grande in particolare sfrutta il doppio affaccio collegando il *Giardino a fiori* al *Giardino basso*.

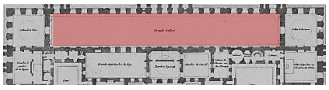
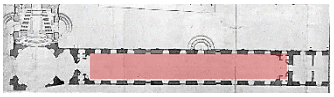
Infine, ultimo punto saliente che si riscontra in tutte le differenti gallerie, e che diviene fondamentale per i palazzi reali, è l'impiego di materiali preziosi. Come ricorda Charles D'Aviler: «*Le gallerie est l'endroit qu'on s'attache le plus à rendre magnifique. On y étalle tout ce que l'on a de plus précieux en Meubles, en Tableaux, en Marbres, en Bronzes, et autres curiositez pareilles*»; l'uso di materiali pregiati, quali rivestimento in marmo, la presenza degli specchi, stucchi dorati, e finissimi dipinti sono elementi imprescindibili che servono a comunicare il lusso e la ricchezza della famiglia.

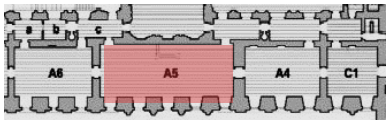
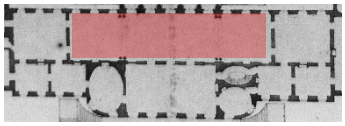
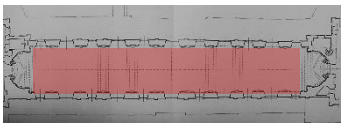
La funzione principale della galleria è quella di collegamento; J.F. Blondel sottolinea a tal proposito: «*qui servent a la communication de ces appartements*». La Galleria Grande riprende il caratteristico collegamento tra gli appartamenti reali ma, a differenza di Versailles, e di conseguenza di Stoccolma che segue la medesima sequenza distributiva, le quali si pongono come punto d'incontro tra l'appartamento del Re e quello della Regina, essa mette in diretto rapporto l'appartamento del Re con quello, in questo caso, del Duca di Savoia.

Un orientamento diverso si riscontra a Madrid e Vienna: le gallerie sono inserite nel blocco centrale dell'edificio, alle quali si accede dallo scalone d'onore, strettamente connesse ad una sequenza di camere di udienze e rappresentanza e dalle quali si giunge poi al blocco ovest in cui sono ubicati gli appartamenti reali. Si riscontra quindi un cambio di rotta nella collocazione delle gallerie: a differenze delle prime forme di questi spazi, le quali fungevano da collegamento, come visto precedentemente, tra il *corps de logis* dell'edificio e la cappella, o altre parti dell'edificio, in molti esempi di residenze di corte esse occupano il corpo centrale, configurandosi come un grande salone di ricevimento: a Venaria Reale, tuttavia, sin dal primo progetto di Garove, la galleria si rispecchia nel suo aspetto originario, ovvero un collegamento che permette la connessione di due padiglioni posti alle estremità di essa.

Le gallerie delle grandi residenze di corte, per la loro funzione e ubicazione, si configurano quindi come elemento rappresentativo, attraverso le quali esprimere la potenza dei regnanti. Questo compito, inizialmente affidato all'allestimento interno il quale identifica la galleria come contenitore di opere d'arte e di antichità, viene affidato, a partire dall'esempio della Galleria Colonna a Roma la quale diviene modello di ispirazione, principalmente alla decorazione i cui temi principali sono politici e militari; la Galleria del Beaumont ricorre ai temi mitologici

che, anche in questo caso, concorrono all'esaltazione del sovrano. La Galleria Grande si inserisce appieno nel quadro europeo il cui scopo principale è la glorificazione del committente e l'affermazione del ceto sociale come evidenziato da Scamozzi: «*si convengono solo a signori e gran personaggi*».

	VERSAILLES **Galleria degli Specchi**	**STOCCOLMA** **Galleria degli Specchi**	**TORINO** **Galleria Beaumont**
	  	 	 
Rapporto con i trattati	Esposizione a Nord; Aperture su un lato; Vista sui giardini; Uso di materiali preziosi	Esposizione a Nord; Aperture su un lato; Vista sui giardini; Uso di materiali preziosi	Esposizione Nord-Sud; Aperture su due lati; Vista sui giardini; Uso di materiali preziosi
Dimensioni	73x10,50	43x10	70x11
Collegamento	Appartamento del Re e Appartamento della Regina	Appartamento del Re e Appartamento della Regina	Palazzo Reale e Palazzo Madama
Decorazione	Temi politici e militari: affreschi sulla volta; dipinti tra le finestre; specchi sul lato cieco	Temi politici e militari: affreschi sulla volta; dipinti tra le finestre; specchi sul lato cieco	Temi mitologici: affreschi sulla volta; dipinti; attuale allestimento militare
Modelli	Galleria Colonna	Palazzi Romani Galleria degli Specchi	Galleria degli Specchi

MADRID **Galleria degli Ambasciatori**	**VIENNA** **Gran Galleria**	**VENARIA** **Galleria Grande**
  	 	 
Esposizione a Sud; Aperture su un lato; Vista sulla corte; Uso di materiali preziosi	Esposizione a Nord; Aperture su un lato; Vista sulla corte; Uso di materiali preziosi	Esposizione a Nord-Sud; Aperture su due lati; Vista sui giardini; Uso di materiali preziosi
27x10,50	43x10	73,50x10,90
Anticamera del Re e Sala da Pranzo	Camera del Carosello e Camera delle Lanterne	Appartamento del Re e Appartamento del Duca
Temi politici: affreschi sulla volta; dipinti; attuale allestimento a Sala del Trono	Temi politici e militari: affreschi sulla volta; stucchi in oro; specchi di cristallo	Temi politici e militari: decorazione in stucco sulla volta e sulle pareti
Galleria degli Specchi	Galleria degli Specchi	Galleria degli Specchi

CONCLUSIONI

La galleria rappresenta uno degli spazi più suggestivi nella maggior parte delle residenze di corte e si distingue dal resto delle altre stanze per sue peculiarità.

Nata come un semplice passaggio, un luogo di servizio, che permette di giungere agli ambienti principali della residenza, studiati e analizzati finemente, diviene il fulcro principale all'interno della quale si cela, spesso, la storia della famiglia che la abita. L'excursus storico dimostra uno sviluppo ed un cambiamento nel significato dello spazio della galleria, attraverso una progressiva autonomia che la definisce quasi come uno spazio indipendente. Si cristallizzano, inoltre, le seguenti caratteristiche, che determinano la definizione del termine galleria: la forma strutturale, la decorazione, le attrezzature, la funzione e lo scopo di realizzazione.

La trattazione sulle gallerie si rispecchia in parte sulle gallerie esaminate ed individua un percorso di apertura. Il XVI secolo individua, infatti, le forme, la struttura e i collegamenti delle gallerie, che costituiscono uno spazio di servizio o, al più, un luogo di svago privato. Tuttavia si sviluppa un passaggio a partire dal XVII secolo, sicuramente dovuto ad una maggiore consapevolezza del luogo, le cui connotazioni permettono di ospitare importanti opere d'arte; la forma allungata e le murature attraversate dalle finestre consentono di ricavare spazi adeguati per l'esposizione di quadri, per ricavare nicchie, angoli, su cui posizionare quadri e sculture; e la volta, che connota nella maggioranza dei casi la copertura della galleria, diviene l'area di maggior interesse, nella seconda metà del secolo, in cui narrare le gesta dei grandi uomini della storia. Tale coscienza si ritiene indispensabile per l'apertura della galleria al pubblico, affinché chiunque entrasse potesse coglierne la storia, il significato e il potere di chi abita quei luoghi. Chiaramente, tutto ciò si riflette sulle caratteristiche della galleria che diviene sempre più articolata nelle grandi residenze di corte.

La Galleria Grande rispetta la tradizione europea delle gallerie nelle residenze di corte: le gallerie esaminate, difatti, convergono in parte sia dal punto di vista distributivo che decorativo. Esse collegano gli appartamenti principali della famiglia reale, creando un percorso di visita che consente di apprendere, al contempo, la storia stessa.

Dal punto di vista funzionale divergono lievemente: la Galleria degli Specchi è, per eccellenza, quella che, fin dalla sua realizzazione, ospita anche le cerimonie ufficiali, oltre ad identificarsi come luogo molto affollato, di passaggio, durante la vita quotidiana. A differenza della galleria-salone del Palazzo Reale di Madrid, che diviene ufficialmente la Sala del Trono, le restanti gallerie, così come a Venaria Reale, si configurano come spazi che fanno da sfondo alla vita di corte, lungamente visitati, spazi ariosi e riccamente decorati per eventi e feste regali.

Fonti archivistiche

Biblioteca Reale di Torino

- Carlo Amedeo di Luserna*, Registro de' ceremoniali della corte sotto il gloriosissimo regno della Sacra Reale Maestà di Vittorio Amedeo re di Sicilia, Gerusalemme e Cipro incominciato il 21 settembre 1713 e continuato per tutto l'anno 1721 dal marchese d'Angrogna, Carlo Amedeo di Luserna, maestro delle cerimonie di Sua Maestà,* BRT, Storia patria 726/6
- Carlo Amedeo Salmatoris, *Registro de' ceremoniali di corte sotto il gloriosissimo e felicissimo regno di Carlo Emanuele [III] secondo re di Sardegna etc., del conte Carlo Amedeo Salmatoris*, BRT Storia patria 726/7, reg. 1 (1737-43)
- Carlo Amedeo Salmatoris, *Registro de' ceremoniali di corte sotto il gloriosissimo e felicissimo regno di Carlo Emanuele [III] secondo re di Sardegna etc., del conte Carlo Amedeo Salmatoris*, BRT Storia patria 726/7, reg. 2 (1744-49)
- Carlo Amedeo Salmatoris, *Registro de' ceremoniali di corte sotto il gloriosissimo e felicissimo regno di Carlo Emanuele [III] secondo re di Sardegna etc., del conte Carlo Amedeo Salmatoris*, BRT Storia patria 726/7, reg. 3 (1750-52)
- Carlo Amedeo Salmatoris, *Registro de' ceremoniali del conte Carlo Amedeo Salmatoris*, BRT Storia patria 726/7, reg. 4 (1753-giugno 1759)
- Francesco Antonio Vacca di Piozzo, *Registro de'cerimoniali di corte sotto il gloriosissimo e felicissimo regno di Carlo Emanuele [III] secondo re di Sardegna etc.,* BRT, Storia Patria 726/8, reg. 1 (luglio 1759-62)
- Francesco Antonio Vacca di Piozzo, *Registro de'cerimoniali di corte sotto il gloriosissimo e felicissimo regno di Carlo Emanuele [III] secondo re di Sardegna etc.,* BRT, Storia Patria 726/8, reg. 2 (1763-66)
- Francesco Antonio Vacca di Piozzo, *Registro de'cerimoniali di corte sotto il gloriosissimo e felicissimo regno di Carlo Emanuele [III] secondo re di Sardegna etc.,* BRT, Storia Patria 726/8, reg. 3 (1767-70)

- Francesco Antonio Vacca di Piozzo*, Registro de'cerimoniali di corte sotto il gloriosissimo e felicissimo regno di Carlo Emanuele [III] secondo re di Sardegna etc.,* BRT, Storia Patria 726/8, reg. 4 (1771-73)

Archivio di Stato di Torino

- ASTO, Camerale, Recapiti per Venaria Reale, art. 810, mazzo 21
- ASTO, Sezioni Riunite, *Contratti Fabbriche e fortificazioni*, mazzo 5, anni 1717-18
- ASTO, Sezioni Riunite, *Fabbriche e fortificazioni, Relazioni a S. M*., mazzo 20, anno 1768
- ASTO, Sezioni Riunite*, Fabbriche e fortificazioni, Relazioni a S. M*., mazzo 21, anno 1769
- ASTO, Corte, *Lettere Duchi e Sovrani*, mazzo 78, fasc. 2, *Lettere di Polissena Cristina d'Hesse-Rheinfels*, n. 39

Bibliografia

- Martin Jean, *Architecture ou Art de bien bastir, de Marc Vitruve Pollion*, Parigi, 1547.
- Du Cerceau Jacques Androuet, *Livre d'Architecture*, Parigi, 1559.
- De l'Orme Philibert, *Le première tome de l'architecture*, Parigi, 1567.
- Vasari Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, 1568
- Serlio Sebastiano, *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, Francoforte sul Meno, 1575.
- Du Cerceau Jacques Androuet, *Le premier volume des plus excellents bastiments de France*, Parigi, 1576.
- Paleotti Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bologna, 1582.
- Armenini Giovanni Battista, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna, 1587.
- Bocchi Francesco, *Le bellezze della citta di Fiorenza*, Firenze, 1591.
- De Montaigne Michel, *Les Essais*, 1595.
- De Laval Antoine, *Des peintures convenables aus basiluques et palais du Roy*, Paris, 1613.

- Scamozzi Vincenzo, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia, 1615.
- Dan Pierre, *Le tresor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, 1642.
- Le Muet Pierre, *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, Paris, 1647.
- Ottonelli, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, Firenze 1652.
- Bellori Giovanni Pietro, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672.
- Castellamonte Amedeo, *Venaria Reale: palazzo di piacere, e di caccia, ideato dall' Altezza Reale di Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Re di Cipro & c. Disegnato, e descritto dal Conte Amedeo di Castellamonte l'Anno 1672* Stam,peria Reale, Torino, 1674.
- Leoncini, *Instruttioni architettoniche*, Roma 1678.
- Savot Louis, *L'architecture françoise des bastimens particuliers*, Parigi 1685.
- D'Aviler Augustin Charles, Cous d'architecture, Parigi, 1691.
- Montano Giovanni Battista, *Li cinque libri di architettura*, Roma 1691.
- D'Aviler Augustin Charles, *Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique et des arts qui en dépendent*, Paris, 1693.
- De Cordemoy Jean Luis, *Nouveau traité de toute l'architecture*, Parigi, 1706.
- Bibiena Ferdinando Galli, Architettura civile, Parma, 1711.
- Decker Paulus, Fürstlicher Baumeister, Augsburg, 1711.
- Rossini Pietro, *Il mercurio errante delle grandezze di Roma: tanto antiche, che moderne*, Roma 1715.
- Blondel Jacques-Françoise, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en general*, Paris, 1737.
- Guarino Guarini, *Architettura civile*, Torino, 1737.
- Blondel Jacques-François, *De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, 1738.
- C.E. Cavalleri di Groscavallo, *Descrizione delle Pitture o sculture et altre cose più notabili del real Palazzo di Torino*, Torino 1754.

- Keyssler Johann Georg, *Travel through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy and Lorrain*, London 1756.
- Diderot Denis e Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi, 1757.
- Keyssler Johann Georg, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy, and Lorrain*, London, 1760.
- Jérôme Richard, *Description historique et critique de l'Italie*. Paris, 1766.
- Lalande Jérôme, *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Primo Volume, Venezia, 1769.
- Silhouette Étienne de, *Voyage de France, d'Espagne, de Portugal et d'Italie*, Volume 1, Paris, 1770.
- Diderot Denis, Jean Baptiste Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Lausanne, 1778-1781.
- Vatout Jean, *Le Palais de Versailles*, Paris, 1837.
- Milizia Francesco, *Principi di Architettura Civile*, Milano, 1847.
- Toqueville Alexis de, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Parigi 1856.
- Le-Duc Viollet, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, Edizione Bance-Morel, 1854-1868.
- Müller Giuseppe, *Estratti del diario sabbionetano di Nicolò De' Dondi*, in *Raccolta di cronisti e documenti storici lombardi inediti*, Francesco Colombo Editore-Libraio, Milano 1857.
- Brosses Charles de, *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis, en 1739 et 1740*, Parigi 1858.
- Burckhardt Jacob, *Der Cicerone eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Lipsia. 1869.
- *Le Moniteur Prussien de Versailles*, Paris, 1870.
- Littré Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Parigi, 1874.
- Cellini Benvenuto, *La vita di Benvenuto Cellini*, Sonzogno, Milano, 1878.
- *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia*, Bencini, Firenze-Roma, 1878.
- Du Cange Charles du Fresne, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, 1885.

- Gianazzo di Pamparato Enrico, Il Castello della Venaria Reale. Cenni storico-artistici con note, documenti e tavole illustrative, Torino 1888.
- Nolhac Pierre de, *Versailles and the Trianons*, Londra 1906.
- Schlosser Julius von, *Die Kunst-und Wunderkammern der Spatrenaissance*, Lipsia, 1908.
- Paul Vitry, *Hotels et maisons de la Renaissance française: recueil de documents sur l'architecture privée des XV et XVI siècles*, Lévy, Parigi 1910.
- Hempel Eberhard, *Francesco Borromini*, Schroll, Vienna 1924
- Nolhac, Pierre de, *Versailles, résidence de Louis XIV: Versailles et la cour de France*, Paris, 1925.
- Cottafavi Clinio, *La Galleria dei Marmi e la loggia di Eleonora Medici*, in "*Bollettino d'Arte*", 1933.
- Hautecoeur Luis, *Histoire de l'architecture classique en France*, Picard, Parigi, 1948-65.
- Mancini Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, 1614-1630, riedizione Roma, 1956.
- Battisti Eugenio, *Juvarra a San Ildefonso*, De Luca, Roma 1958.
- *Mantova: Le arti III*, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, Mantova, 1958-65.
- Golzio Vincenzo, Il Seicento e il Settecento, Utet, Torino 1960.
- François Gebelin, *Les châteaux de France*, Presses Universitaires de France, Parigi 1962.
- Bonelli Renato, Portoghesi Paolo, *Leon Battista Alberti. L'architettura. De re Aedificatoria*, a cura di Orlandi Giovanni, Polifilo, Milano 1966.
- Gibbon Edward, *Viaggio in Italia*, Edizioni del Borghese, Milano, 1965.
- Craveri Giovanni Gaspare, *Guida de' forestieri per la real città di Torino*, Le livre precieux, Torino, 1969.
- Duffer David, *Victoria Travels*, Londra 1970.
- Béguin Sylvie, *La galerie François I au chateau de Fontainebleau*, Flammarion, Parigi, 1972.
- Boscarino Salvatore, *Juvarra architetto*, Officina, Roma, 1973.

- Bernardi Marziano, *Torino, storia e arte: guida della città e dintorni*, Pozzo, Torino, 1975.
- Bellori Gio Pietro, *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue, e pitture, ne' palazzi, nelle case, enei giardini di Roma*, a cura di Zocca Emma, Roma 1976.
- Mazzini Franco*, L'Armeria Reale riordinata: rapporto dei lavori 1969-1977*, Torino 1977.
- Bellini Amedeo, *Benedetto Alfieri*, Electa, Milano 1978.
- Norberg Schulz Christian, *Architettura barocca*, Electa, Milano, 1979.
- Borsi Franco, *Bernini architetto*, Electa, Milano 1980.
- Castelnuovo Enrico*, Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna (1773-1861),* Stamperia artistica nazionale, Torino, 1980
- Norbert Elias, *La società di corte*, Il Mulino, Bologna, 1980.
- Archivio di Stato (a cura di), *I rami incisi dell'Archivio di Corte. Sovrani, battaglie, architettura, topografie*, Archivio di Stato di Torino, Torino, 1982.
- Borsi Franco, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale*, Officina Edizione, Roma 1983.
- Molin Pradel Mario, *Il castello di Schönbrunn*, De Agostini, Novara, 1983.
- Coope Rosalys, *The gallery in England: names and meanings*, in *Architectural History*, volume 27, 1984.
- Dunlop Ian*, Royal Palace of France*, Hamish Hamilton, Londra 1985.
- Conti Flavio, *Palazzi reali e residenze signorili*, De Agostini, Novara, 1986.
- Paolo Astrua, *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di Sandra Pinto, Torino 1987.
- Romano Giovanni, *Figure del Barocco in Piemonte: la corte, la città, i cantieri, le provincie*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1988.
- Prinz Wolfram, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Panini, Modena, 1988.
- Wolfflin Heinrich, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, a cura di Viani Simone, Vallecchi, Firenze, 1988.

- Griseri Andreina, Romano Giovanni, *Filippo Juvarra a Torino: nuovi progetti per la città*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1989.
- Sancho José Luis, *El Palacio Real de Madrid. Alternativas y crìticas a un proyecto*, Madrid 1989.
- Simoncini, *Il Palazzo del principe nella concezione di Pellegrino Tibaldi*, in *Il palazzo dal rinascimento a oggi, in Italia nel regno di Napoli, in Calabria: storia e attualità*, a cura di Valtieri Simonetta, Gangemi, Roma, 1989.
- Iglesias Helena, *El Palacio Real de Madrid: un recorrido a través de su arquitectura dibujado por la Segunda cátedra de Análisis de Formas Arquitectònicas de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid*, Patrimonio National, Madrid, 1990.
- Patricia Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces*, Architectural History Foundation, New York 1990.
- Roggero Bardelli Costanza, Vinardi Maria Grazia, Defabiani Vittorio, *Ville Sabaude*, Rusconi, Milano 1990.
- Vinardi Maria Grazia, *La Venaria: considerazioni per una aggiunta ai progetti di Michelangelo Garove inviati a Parigi*, Studi Piemontesi, Torino, 1990.
- De Benedictis Cristina, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1991.
- Gritella Gianfranco, *Juvarra: l'architettura*, Panini, Modena, 1992.
- Cornaglia Paolo, *Una cornice incompiuta per le cerimonie dell' Impero: la Galleria del Beaumont negli anni del governo francese*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1993.
- Guillaume Jean, *La galerie dans le château français: place et fonction*, in *Revue de l'art*, 102, 1993.
- Klingensmith Samuel John, *The utility of splendor: ceremony, social life, and architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800,* The University of Chicago Press, Chicago, 1993.
- Cornaglia Paolo, *Giardini di marmo ritrovati. La geografia del gusto in un secolo di cantiere a Venaria Reale*, Lindau, Torino, 1994

- Guillaume Jean, *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988*, Picard, Paris, 1994.
- Comoli Mandracci Vera e Griseri Andreina, *Filippo Juvarra: architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, Fabbri, Milano, 1995.
- Pernice Francesco, *Il Castello di Venaria. La Galleria di Diana*, Celid, Torino 1995.
- Fischer von Erlach Johann Bernhard, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, a cura di Curcio Giovanna, Electa, Milano, 1996.
- Blunt Antony, *Philibert de l'Orme*, a cura di Morresi Manuela, Electa, Milano, 1997.
- Connors Joseph, *Chi era Ottonelli?*, in *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale*, Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997.
- Fagiolo Marcello, *La Festa a Roma: dal Rinascimento al 1870*, Allemandi, Torino 1997.
- Fossier François, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France: architecture et décor*, Parigi, 1997.
- Olof Hultin, *The complete guide to architecture in Stockholm*, Arkitektur Förlag AB, Stockholm 1998.
- Boudon Françoise et Blècon Jean; *Le château de Fontainebleau de François I er à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Parigi, 1998.
- Frommel Sabine, *Sebastiano Serlio architetto*, Electa, Milano, 1998.
- Cortequisse Bruno, *La galerie des glaces: de Louis XIV à nos jours*, Librairie Académique Perrin, 1999.
- Feierabend Peter, *Prussia: art and architecture*, Könemann, Cologne, 1999.
- Kruft Hanno-Walter, *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Editori Laterza, Urbino,1999.
- Safarik Eduard, *Palazzo Colonna*, De Luca, Roma 1999.
- Elfriede Iby, Alexander Koller, *Schönbrunn*, Verlag Christian Brandstatter, Vienna 2000
- Toman Rolf, *Vienna: arte e architettura*, Könemann, Köln, 2000.
- The swedish Institute, A swedish architecture, Swedish 2001

- Olin Martin*, Nicodemus Tessin, The Younger. Sources, Works, Collections*, Nationalmuseum, Stockholm, 2001.
- Jean-Marie Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française: du milieu du XV siècle à la fin du XVIII siècle*, Picard, Parigi 2002.
- Monique Chatenet, *La cour de France au XVI siècle: vie sociale et architecture*, Picard, Parigi 2002.
- Pommer, Richard, *Architettura del Settecento in Piemonte: le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, a cura di Giuseppe Dardanello, Allemandi, Torino 2003.
- Venturoli Paolo, *La Galleria del Beaumont 1732-1832. Un cantiere ininterrotto da Carlo Emanuele III a Carlo Alberto*, Umberto Allemandi & Co., Torino 2003.
- Duindam Jeroen, *Vienna e Versailles (1550-1780): le corti di due grandi dinastie rivali*, Donzelli, Roma, 2004.
- Sancho José Luis, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional de Madrid, Madrid, 2004.
- Volpiano Mauro, *Residenze sabaude come cantieri di conoscenza*, Fondazione CRT, Torino, 2005.
- Lepri Giada, *Capolavori da scoprire: Colonna, Doria Pamphilj, Pallavicini*, Skira, Milano 2005.
- Sabine Frommel, *Francesco Primaticcio architetto*, Electa, Milano 2005.
- Anatole France, *Il castello di Vaux-le-Vicomte*, Sellerio, Palermo 2006.
- Cornaglia Paolo, *Giardini di marmo ritrovati: la geografia del gusto in un secolo di cantiere a Venaria Reale (1699-1798)*, Lidau, Torino, 2006.
- Pernice Francesco, Ombre e luci della Venaria Reale, Celid, Torino 2006.
- Castelnuovo Enrico, *La Reggia di Venaria e i Savoia: arte, magnificenza e storia di una corte europea*, Allemandi, Torino, 2007.
- Rörby Martin, *Architecture in Sweden: function, design and aesthetic through the ages,* Arkitekturmuseet, Stockholm, 2007.
- Riaza Joaquìn, Sancho José Luis, *Le discours allégorique dans les galeries au XVIII siècle et l'Espagne. La salle du trone au Palais Royal*

de Madrid, in Les grandes galeries européennes XVII-XIX siècle, Centre de recherche du château de Versailles, Paris, 2007.

- Strunck Christina, *'The Marvel Not Only of Rome, But of All Italy': The Galleria Colonna, Its Design History and Pictorial Programme 1661–1700*, in *Art, Site and Spectacle. Studies in Early Modern Visual Culture*, Melbourne, 2007.
- Fagiolo Marcello, *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Gangemi, Roma, 2008.
- Leone Stephanie, *The Palazzo Pamphilj in Piazza Navona: constructing identity in early modern Rome*, Turnhout, London 2008.
- Roggero Costanza, Vanelli Alberto, *Le residenze sabaude*, Allemandi, Torino, 2008.
- Tony Spawforth, *Versailles: a biography of a palace*, St. Martin's Press, New York 2008.
- Bianchi Paola, Merlotti Andrea, *Le strategie dell'apparenza: cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia*, Silvio Zamorani Editore, Torino, 2010.
- Comunidad de Madrid, Palacios de Madrid, Madrid 2010.
- Cornaglia Paolo, *Michelangelo Garove 1648-1713, un architetto per Vittorio Amedeo II*, Campisano Editore, Roma, 2010.
- Pernice Francesco, *Ombre e luci della Venaria Reale*, Celid, Torino, 2010.
- Strunck Christina, *Die galerie in der literatur* in *Europäische Galeriebauten: Galleries in a comparative European perspective* (1400-1800), Atti del Simposio Internazionale della Bibliotheca Hertziana Roma 23-26 Febbrario 2005, Monaco, 2010.
- Pernice Francesco, *La Venaria Reale: oltre il tempo e lo spazio*, Celid, Torino, 2011.
- Cornaglia Paolo, Kieven Elisabeth e Roggero Costanza, *Benedetto Alfieri. 1699-1767, architetto di Carlo Emanuele III*, Campisano, Roma 2012.
- De Pieri Filippo, *Architettura e città negli Stati Sabaudi,* Quodlibet*,* Macerata, 2012.

- Fagiolo Marcello, *Roma barocca: i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, De Luca Roma 2013.
- Magnani Lauro, *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni,* Gangemi Editore, Roma 2013.
- Bordier Cyril, Turbergue Jean Pierre, *Vaux-Le-Vicomte: genèse d'un chef-d'oeuvre*, Editions Italiques, Paris 2014.
- Chastel Andrè, Jean Guillame, *Le prince, la pricesse et leurs logis. Manières d'habiter dans l'élite aristocratique européenne (1400-1700),* Parigi 2014.
- Sancho José Luis, *El proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real de Madrid*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto in Europa*, a cura di Kieven Elisabeth, Ruggero Cristina, Campisano Editore, Roma, 2014.
- Cornaglia Paolo, Merlotti Andrea, Roggero Costanza, *Filippo Juvarra: 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, Campisano, Roma 2014.
- Cornaglia Paolo, *Tra Europa e Regno di Sardegna: Filippo Juvarra e il progetto per il Palazzo Reale di Madrid*, in *Rivista Storica Italiana*, CXXVII, 1, 2015.
- Sancho José Luis, *Funciòn y decoro. El mobiliario del Palacio Real de Madrid bajo Carlos III*, in Libros de la Corte, n°17, 2018.
- Spila Alessandro, *Palazzo Colonna nel Settecento: architettura e potere nella Roma del secolo dei Lumi*, De Luca, Roma 2020.
- Devoti Chiara*, Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours. Stato, capitale, architettura*, Leo S. Olschki Editore, Torino 2021.

Tesi

- Barullo Riccardo, Sovilla Massimiliana, *Le fabbriche alfieriane del Palazzo della Venaria Reale: processo architettonico e problemi di conservazione e restauro*; rel. Prof. Maria Grazia Vinardi, Vittorio Defabiani, Politecnico di Torino, Torino, luglio 1998.
- Mezzalama Giulia, *Michelangelo Garove a Venaria Reale: il cantiere e i progetti (1699-1713)*; rel. Prof. Vera Comoli Mandracci, Politecnico di Torino, Torino, dicembre 2002.

- Vassallo Daniela, *I restauri della Venaria Reale: lavori in corso*; rel. Prof. Carla Bartolozzi, Politecnico di Torino, Torino, luglio 2002.
- Milan Alessandro, *Residenze di corte tra XIX e XX secolo: storia e modernità: il Palazzo reale di Torino e il contesto europeo*; rel. Prof. Paolo Cornaglia, Politecnico di Torino, Torino, dicembre 2014.

RINGRAZIAMENTI

Dopo un lungo percorso accademico, mi è doveroso dedicare qualche riga per ringraziare tutte le persone che hanno contribuito affinché raggiungessi questo traguardo.

In primis, rivolgo un caloroso ringraziamento al mio relatore, il Professore Paolo Cornaglia, per la sua pazienza, per i suoi consigli indispensabili, per le conoscenze trasmesse durante tutto il percorso di stesura dell'elaborato.

Vorrei ringraziare i miei genitori, senza i quali non sarei ciò che sono oggi: grazie a mia madre, per avermi trasmesso la tenacia e la forza per superare ogni ostacolo; grazie a mio padre per avermi trasmesso il coraggio e la fiducia per raggiungere qualsiasi obiettivo. E un grande grazie va a mia sorella, Flavia, l'altra metà di me, per supportarmi e capirmi in ogni momento della mia vita.

Ringrazio Giovanni, per l'affetto e l'amore che mi ha trasmesso in questi anni, per essere stato al mio fianco nei momenti belli e brutti di questo percorso.

Grazie infinito ai miei amici, quelli conosciuti lungo questa esperienza universitaria e quelli che mi accompagnano da sempre; vi ringrazio per il sostegno, l'amicizia, le risate e le avventure che abbiamo affrontato.

Infine, dedico questo traguardo a me stessa, ai miei sacrifici e alla mia tenacia che mi hanno permesso di arrivare fino a qui. Questi anni, ricchi di studio e nuove esperienze, sono stati fondamentali per la mia crescita personale e professionale; rimarranno per sempre incisi nel mio cuore.

Grazie a tutti.

Erika