

POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

La prospettiva nella concezione e nella rappresentazione di residenze e di città sabaude. Un modello culturale per l'Europa

Original

La prospettiva nella concezione e nella rappresentazione di residenze e di città sabaude. Un modello culturale per l'Europa / Davico, Pia - In: Prospettive architettoniche. Conservazione digitale, divulgazione e studio, vol. II / Graziano Mario Valenti. - STAMPA. - Roma : Sapienza Università Editrice, 2016. - ISBN 9788893770132. - pp. 401-423

Availability:

This version is available at: 11583/2657735 since: 2021-02-19T18:47:42Z

Publisher:

Sapienza Università Editrice

Published

DOI:

Terms of use:

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

Publisher copyright

(Article begins on next page)

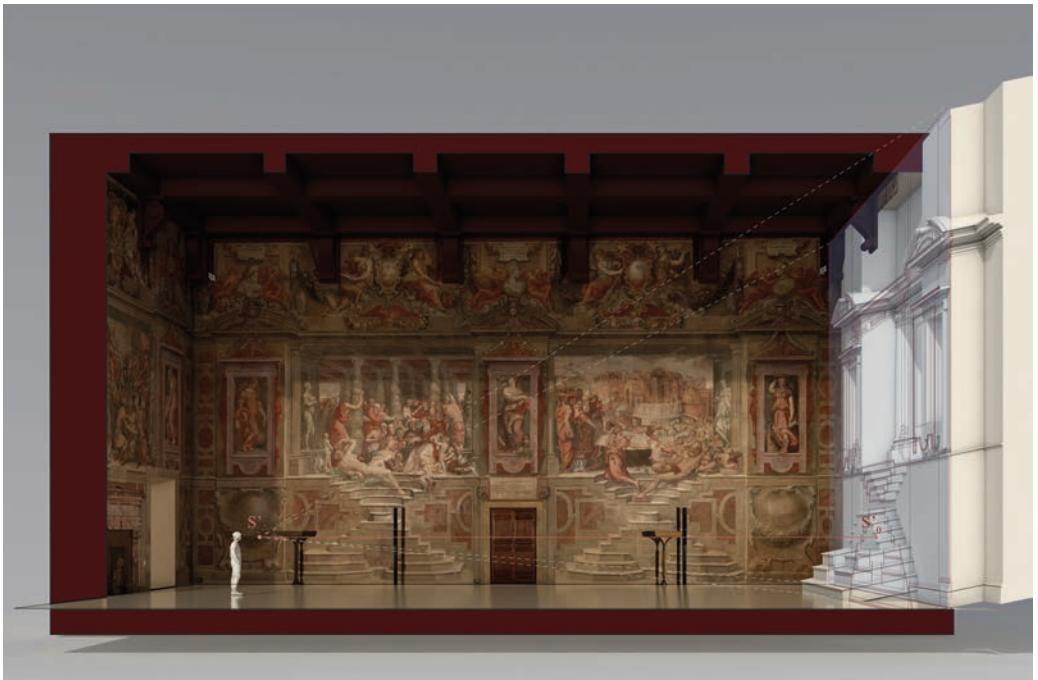
Prospettive architettoniche

conservazione digitale, divulgazione e studio

VOLUME II

TOMO II

a cura di
Graziano Mario Valenti



Cura redazionale: Monica Filippa

Organizzazione redazionale unità di ricerca locali:
Giuseppe Amoruso (Milano), Francesco Bergamo (Venezia),
Cristina Candito (Genova), Pia Davico (Torino),
Giuseppe Fortunato (Cosenza), Monica Lusoli (Firenze),
Barbara Messina (Salerno), Jessica Romor (Roma).

Copyright © 2016

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-013-2

Pubblicato a dicembre 2016



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: Modello dell'architettura illusoria della parete ovest della Sala dei Cento giorni, restituito secondo la chiave architettonica e geometrica per determinare la posizione dell'osservatore O'.
Immagine di Leonardo Baglioni

La prospettiva nella concezione e nella rappresentazione di residenze e di città sabaude. Un modello culturale per l'Europa

Pia Davico

Le città e le residenze sabaude costituiscono uno tra gli esempi europei più interessanti della concezione prospettica che, a partire dal XVII secolo, ha guidato l'impianto progettuale alle diverse scale, dall'urbana all'architettonica. Le vie porticate o i lunghi viali polarizzati sui complessi monumentali, essi stessi impostati in un'ottica prospettica, documentano, per il Piemonte, l'esistenza della cosiddetta 'scuola della corte sabauda' che vanterà Filippo Juvarra come il più illustre sulla scena internazionale tra i suoi padri, ma i cui preludi sono presenti nei decenni precedenti il suo operato. Tale impostazione, esasperata nel rigore progettuale, si ritrova anche attraverso le rappresentazioni iconografiche, che non solo ne sono testimoni, ma si adoperano nell'esasperarne il carattere scenografico, generato dal rincorrersi tra volumi articolati in profondità, sviluppato lungo assi visivi che impostano rigide simmetrie.

Un duplice aspetto dunque della prospettiva: fondamento strutturante l'impostazione progettuale di città, piazze e palazzi, ma anche, attraverso l'iconografia, strumento di affermazione politica prima, poi manifestazione di una cultura in evoluzione.

L'iconografia riguardante le città e le architetture sabaude tende talora a magnificarne la realtà¹, secondo una scelta che, a scala ridotta, viene proposta nell'architettura illusoria che arricchisce singoli edifici². Tale ricca iconografia risulta comunque nel complesso uno

¹ Il fenomeno si riscontra soprattutto in età barocca, quando il ducato, stato cuscinetto tra Francia e Spagna, gioca la propria sopravvivenza sulle alleanze variabili e sulla ostentazione di una 'magnificenza' che lo renderà degno del titolo regio.

² Sull'architettura dipinta, cfr.: Marotta 2014.

strumento fondamentale per la conoscenza della loro storia, che permette di metterne in luce le fasi di formazione e di trasformazione nel corso dei secoli, e di comprendere l'evoluzione del ruolo avuto all'interno della cultura europea.

Questo ruolo fondante della prospettiva viene qui analizzato nella sua doppia valenza, in due distinti paragrafi. Nella prima parte il ruolo come cardine di un'impostazione progettuale strutturante la fisionomia delle città (e non solo della capitale sabauda), nonché dei luoghi e dei palazzi di prestigio; nella seconda parte il ruolo assunto come veicolo per diffondere ed esaltare una visione prospettica degli spazi urbani e architettonici – già concepiti come tali, soprattutto in età barocca –: un fenomeno espressivo della rappresentazione che ne costituisce comunque un nucleo polare, pur mutando nel tempo, adeguandosi a esprimere un proprio approccio alle principali tendenze socio-culturali nelle varie fasi storiche.

I prodromi dell'iconografia sabauda e il disegno della città barocca

La produzione iconografica raffigurante Torino e i territori cisalpini di quello che fu il ducato sabauda, per quanto assai ricca a partire dal XVII secolo, si realizzò tardi rispetto ad altre città italiane come Roma, Venezia, Firenze, e solo dopo il trasferimento della capitale da Chambery in Piemonte. La prima veduta nota è del 1538, ma bisogna aspettare sino al 1572 per avere una rappresentazione della città – a firma di Giovanni Carracha, pittore di Emanuele Filiberto – che ne descriva, pur con ingenuità rappresentative, i principali caratteri della conformazione urbana (Figura 1)³. L'incisione, pur raffigurando la città in modo approssimativo, ambisce chiaramente a esaltarne i principali punti di riferimento emergenti rispetto all'impianto urbano; un impianto organizzato per isolati di forma prevalentemente regolare e circondato dall'importante disegno delle mura e della cittadella, inserito in un paesaggio pianeggiante, concluso dal fondale delle montagne da un lato e dal fiume Po dall'altro. Il tentativo di avvicinarsi a una rappresentazione realistica della città pare ben chiaro per l'attenzione rivolta dall'autore ad annotare gli aspetti formali caratterizzanti gli edifici di

³ L'incisione è stata esaminata in varie chiavi, dalla araldica alla simbolica; come fonte per leggere la struttura urbana cfr.: Comoli 1983, pp. 12-16.

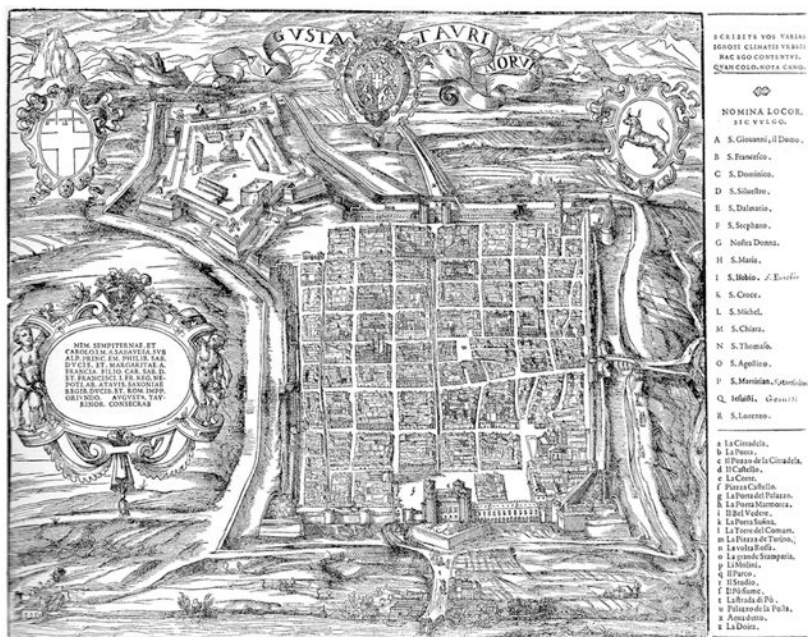


Fig. 1. Torino nell'immagine di Giovanni Carracha, 1572.

maggior prestigio, poli per la città, come ad esempio il castello – nei secoli simbolo del potere politico e fulcro dell'organizzazione urbana –, le porte entro le mura, chiese, campanili, ponti. Il disegno, mentre descrive con una certa proprietà gli elementi emergenti, propone per il tessuto costruito minore un'immagine tridimensionale incontrollata, di compromesso tra una rappresentazione simil-prospettica in alcune parti, e un'assonometria approssimativa in altre.

A tale importante riferimento documentario seguono raffigurazioni gradualmente sempre più attente nella descrizione dei luoghi e delle architetture, e precise nella rappresentazione (dalla piccola alla grande scala), ma bisognerà in realtà attendere sino a metà Seicento per avere un'iconografia sufficientemente attendibile per le affinità (riscontrabili dalla documentazione storica e talvolta dallo stato attuale) con la fisionomia di singoli palazzi, mentre i luoghi sono ancora descritti in modo incontrollato, in particolare nei rapporti di proporzione tra l'edificato e il contesto. Questa situazione, in parte dovuta a un ancora scarso controllo delle regole prospettiche, è in parte voluta per porre in risalto alcuni edifici di prestigio, esaltandone le dimensioni soprattutto in altezza. L'obiettivo era subordinato alla precisa volontà del potere

ducale sabauda di utilizzare l'iconografia a fini propagandistici: dalla testimonianza di una presenza diffusa sul territorio, agli eventi maggiormente rappresentativi, quali feste civili o religiose, o parate militari. Un esempio è l'incisione su disegno di Giovanale Boetto, del 1650, realizzato in occasione di un torneo per le nozze di Adelaide di Savoia con Ferdinando di Baviera (Figura 2)⁴. In questa, come in altre raffigurazioni coeve, l'edificato più rappresentativo (il castello, il padiglione ostensorio sullo sfondo e quello appositamente eretto al centro della piazza) risulta esaltato negli aspetti dimensionali ma ben descritto anche nell'apparato decorativo. La forza visiva delle quinte architettoniche si integra con la ricca scena di schieramenti umani, rappresentativa della numerosa partecipazione all'importante evento.

L'acme del processo evolutivo nella rappresentazione, a scopo di esaltazione dinastica delle terre e delle costruzioni monumentali in proprio possesso, viene raggiunto con la celeberrima pubblicazione del *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis*⁵ nel 1682.

Questa preziosa e ampia raccolta di disegni costituisce il più importante riferimento iconografico per conoscere l'assetto dell'intero territorio ducale. Essa testimonia la volontà esplicita di rappresentare (in pianta e in prospettiva) non solo Torino e la corona delle residenze, i palazzi e i castelli ducali, bensì di illustrare anche le località minori disperse sul territorio onde esprimere la dimensione e la auspicata – e mai raggiunta – ricchezza del piccolo ducato, a sostegno del rango cui ambiva e che rivendicava nel panorama italiano ed europeo. Così, parallelamente a raffigurazioni di importanti città, paesi, palazzi e possedimenti aulici, simbolo esaltato di ricchezza, se ne hanno altre di luoghi di minor dimensione e impatto visivo (come Benevagienna e Dogliani, in Piemonte, o Sallanches e Villefranche-sur-mer, in territorio oggi francese); di per sé insignificanti, costituiscono tuttavia un panorama complessivo capace di offrire una visione completa dei domini dei Savoia, al di qua e al di là delle Alpi, onde celebrarne il potere. Un potere, più auspicato che reale, che attraverso la rappresentazione

⁴ Il documento è conservato in: Archivio Storico della Città di Torino (ASCT) nella *Collezione Simeom* (d'ora in poi *Collezione Simeom*).

⁵ D'ora in poi *Theatrum Sabaudiae*, con riferimento all'edizione a stampa: Archivio Storico della Città di Torino (a cura di R. Rocca), *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, Torino, 2000.



Fig. 2. Piazza Castello durante il torneo per le nozze di Adelaide di Savoia con Ferdinando di Baviera.

esalta – a volte in modo immaginifico – il sistema fortificatorio, esplicitando l’agognato controllo del territorio che la storia ci documenta⁶.

Il ricco repertorio iconografico è realizzato da disegnatori topografi con differenti capacità grafiche, accomunati però tutti dalla capacità di cogliere i principali caratteri dei luoghi e del costruito. Per quanto i risultati grafico-espressivi rivelino appunto più o meno marcate capacità professionali tra i singoli rilevatori e disegnatori, bisogna riconoscere loro uno sforzo immane nell’aver peregrinato per i territori del ducato – in buona parte montuosi – in condizioni spesso disagiate, muovendosi a piedi, a cavallo o a dorso di mulo, carichi dei bagagli per la sopravvivenza e degli strumenti di misura e livellazione, per il disegno nonché per l’orientamento, necessari per il loro lavoro. Tra i tecnici più prestigiosi emergono i nomi di Giovenale Boetto, Giacomo Antonio Biga e Simone Formento, disegnatori e paesaggisti di valore, e quelli di Pietro Arduzzi e Michelangelo Morello, ingegneri militari di testata esperienza. La scelta di ricorrere a tecnici competenti è emblematica della volontà ducale di dare all’opera un’impronta topo-

⁶ Dal momento in cui Emanuele Filiberto arma la nuova capitale con la potente cittadella pentagonale, si forma a Torino una vera e propria ‘scuola militare’ di alto livello: le fortificazioni, così come il gioco diplomatico delle alleanze alterne sono i due capisaldi della politica sabauda.

grafica, soprattutto del sistema difensivo; anche se successivamente veniva corretta 'a tavolino' da interpretazioni della realtà richieste ai disegnatori al fine di ritrarre i luoghi in modo da farli apparire nella "più bella positura". In effetti le rappresentazioni variano da quelle fedeli alla realtà, ad altre corrette in alcune parti, sino ad alcune immaginate, dando come esistenti opere magari progettate ma mai edificate.

Questa complessa e imponente raccolta, come si può intuire, è stata ultimata in vari passaggi: dall'idea iniziale (dal 1657), quando si pensava di limitare l'opera dando un'immagine parziale dei possedimenti ducali, a momenti successivi, decidendo poi di completarla, sino a raggiungerne la pubblicazione e la diffusione, venticinque anni dopo⁷. L'intenzione di ottenere un risultato da utilizzare a fini politico-propagandistici presso le corti europee è ben individuabile anche in una lettera ducale del 1661 a firma di Carlo Emanuele II in cui si legge: "E perciò abbiamo voluto significarvi con questa che il desiderio nostro è che 'l detto Teatro non si doni alle stampe senza che vi sia memoria de' luoghi più conspicui di detti nostri Stati"⁸.

Le raffigurazioni del *Theatrum Sabaudiae* costituiscono anche un documento di analisi territoriale; esse sono, come è stato evidenziato, "non solo il primo tentativo di un catasto figurato generale degli Stati sabaudi, ma anche l'unico e non superato esempio di un corpus iconografico regionale"⁹.

L'ambizione a raggiungere visibilità e prestigio attraverso questo importante lavoro da parte dei Savoia conduce anche, di riflesso, a un fondamentale risultato storico: di inserirsi in un fenomeno generale che ha trasformato nettamente i modi della diffusione delle immagini in età moderna mediante l'uso della stampa, con la possibilità di moltiplicare i disegni incidendoli su rame e diffonderle nelle più importanti istituzioni culturali di tutta Europa¹⁰.

Nel *Theatrum Sabaudiae*, il tentativo di raffigurare sia le forme architettoniche, sia la presenza dei possedimenti nel loro rapporto col territorio, ha prodotto immagini che ritraggono luoghi ed edifici at-

⁷ Sulle varie vicende di formazione della raccolta cfr.: A. Peyrot, *La diffusione del «Theatrum»*, in *Theatrum Sabaudiae*, pp. 91-98.

⁸ Il testo è nella lettera ducale del 19 luglio 1661 conservata all'Archivio Storico Comunale (ASCT).

⁹ Cfr.: A. Peyrot, *Le immagini e gli artisti*, in *Theatrum Sabaudiae*, p. 31.

¹⁰ Sulla diffusione della raccolta a mezzo della stampa cfr.: I. Ricci, R. Rocca, *La grande impresa editoriale*, in *Theatrum Sabaudiae*, p. 15.

traverso un approccio per lo più prospettico, tuttavia non univoco nei modi e nei risultati. Vi sono infatti rappresentazioni in cui il disegnatore controlla ancora poco la costruzione geometrica della prospettiva, proponendo immagini con distorsioni tali che in alcune parti divengono vere e proprie assonometrie, altre in cui la profondità di campo è delegata in particolare al paesaggio, in una successione tra avvallamenti, promontori e altre forme naturali tali da mitigare le eventuali incertezze costruttive della prospettiva entro la discontinuità attribuibile al paesaggio stesso; in molti altri casi, soprattutto trattando del costruito, vengono invece adottate prospettive di straordinaria bellezza e geometricamente corrette, nelle quali la scelta dell'inquadratura e del punto di vista denota le capacità del disegnatore nell'interpretare, a volte precedendola, quella concezione prospettica che sta alla base del progetto e della realizzazione della città barocca.

Una città la cui impronta, che ne ha ispirato a lungo le forme, si realizza attraverso un'impostazione prospettica, dall'insieme urbano al singolo elemento architettonico, nella quale i volumi si articolano in profondità, generando vere scenografie a cielo aperto.

L'impostazione geniale fornita da Ascanio Vitozzi introduce infatti nella progettazione urbana un sistema polare incardinato su fulcri contrapposti di architetture simbolo del potere politico ed economico¹¹; è il caso dell'asse dell'odierna via Roma, incentrato a nord sul nuovo palazzo ducale (oggi Palazzo Reale) e a sud sulla porta d'ingresso alla città, creando una linea di sviluppo che nell'Ottocento si prolungherà sino all'odierna piazza Carlo Felice, una 'nuova porta' per la città borghese¹².

Tale concetto di sviluppo urbano, perseguito nei progetti – in parte realizzati, in parte rimasti sulla carta – di altri grandi nomi della storia dell'architettura (Carlo e Amedeo di Castellamonte, Benedetto Alfieri, Filippo Juvarra) ha contribuito a creare una struttura caratterizzata dal disegno di collegamenti polari, secondo un sistema viario ramificato, impreziosito da piazze e palazzi, fulcri di visuali prospettiche assiate. Un sistema adottato ancora per tutto il secolo XIX, che ancora oggi costituisce un segno di forte caratterizzazione per la città.

Nel configurare la nuova immagine della Torino barocca, espansa secondo i tre noti ampliamenti sei-settecenteschi, vennero introdotti

¹¹ L'identificazione del sistema urbanistico vitozziano è di Comoli 1983.

¹² Cfr.: Archivio Storico della Città di Torino (a cura di V. Comoli, R. Rocca), *Progettare la città. L'urbanistica di Torino tra storia e scelte alternative*, Torino 2001.

anche altri elementi dell'architettura consoni a giocare un doppio ruolo, dalla piccola alla grande scala, nella creazione dell'immagine dei luoghi: i portici. La loro insita ritmicità, cadenzata dall'alternanza tra pieni e vuoti, risultò un elemento architettonico utile a esaltare – nella visione d'insieme e di dettaglio di vie, piazze e palazzi – la profondità e la continuità prospettica delle loro volumetrie, in un susseguirsi di visuali articolate in un unico scenario dalla suggestione teatrale¹³.

Entro il disegno per assi polarizzati a più ampia scala, interessando anche i territori extraurbani della capitale, venne introdotto il segno distintivo dei viali e dei rondò alberati, atti anch'essi a cadenzare visivamente l'incunarsi nella profondità prospettica di spazialità estese¹⁴. Così, attraverso i progetti a firma dei prestigiosi protagonisti della scena architettonica barocca, chiamati appositamente a corte per dare un nuovo volto alla Capitale, si intese il disegno che intendeva legare la città ai fulcri esterni, costituiti dai ricchi palazzi di supporto all'attività venatoria o per la villeggiatura che, nel loro insieme, costituiscono la oggi denominata *Corona di delizie*¹⁵. Si disegnò così un sistema che coinvolse il territorio dalla piccola alla grande scala, legando funzionalmente e visivamente i complessi architettonici aulici; un sistema in cui il tema portante è individuabile nella contrapposizione visiva, e nel contemporaneo legame materiale, tra polarità di un sistema progettuale concepito prospetticamente, in cui ogni parte riveste un ruolo fondamentale nella creazione di un'immagine di continuità territoriale. Un'immagine che, per quanto alterata nel corso dei secoli dalle trasformazioni della città e delle aree limitrofe, è permansa in buona parte, permettendo ancor oggi di rivivere con lo sguardo quel modo di concepire la spazialità dei luoghi e dell'architettura in epoca barocca.

Ad esaltare le scelte dell'approccio progettuale già proposto dai suoi predecessori, interviene Filippo Juvarra, i cui progetti, in parte solo disegnati, in parte realizzati, esprimono appieno la sua 'visione prospettica' dei luoghi e delle architetture quale loro fondamento. Sia le sue realizzazioni, sia i suoi famosi disegni esprimono in modo

¹³ Cfr.: Coppo, Davico 2001.

¹⁴ Un esempio significativo è la doppia polarizzazione con il sistema dei viali alberati del Castello del Valentino sin dal XVII secolo: al convento di san Salvario (corso Marconi) e alla porta urbana meridionale (tratto oggi distrutto).

¹⁵ Il sistema delle residenze reali extraurbane (a cura di C. Roggero). In *Città di Torino, Assessorato all'Urbanistica. Qualità e valori della struttura storica di Torino*. Torino 1992, pp. 130-140.

immediato, con segni essenziali, la volontà di creare spazi generati dal giocoso articolarsi in profondità dei volumi, creando una sorta di abbraccio verso l'osservatore, in grado di introdurlo virtualmente all'interno della scena. Questo suo rapporto intimo con l'architettura, estremamente sentito sia nei disegni, sia nelle architetture, si evidenzia comunque. Basti pensare ai casi – dalla scala territoriale, alla scala urbana, all'architettonica – della Palazzina di caccia di Stupinigi, del Castello di Rivoli, dei Quartieri militari e di Palazzo Madama: accomunati tutti da un'impostazione articolata in profondità lungo un asse di simmetria dominante, in grado di espanderne visivamente la forza compositiva al di là dei propri confini materiali¹⁶.

L'impostazione progettuale barocca nella concezione spaziale alle varie scale viene confermata in tutto l'Ottocento, creando a Torino, come in altre città sabaude, un sistema di fughe viarie polarizzate su edifici o piazze-simbolo, ben documentate dall'iconografia nonché dalle città stesse¹⁷. Un fenomeno che ha lasciato un vero 'disegno prospettico' all'interno del tessuto urbano, in cui nella continuità materiale e visiva tra cannocchiali polarizzati su edifici e luoghi simbolo, si distinguono gli interventi barocchi, dalle forme armonicamente movimentate, e quelli ottocenteschi, gradualmente irrigiditi nella composizione formale da un'impronta neoclassica. I progetti ottocenteschi ribadiscono la concezione prospettica barocca, anche attraverso la riproposizione dei portici, dei lunghi viali, e di piazze e rondò alberati di matrice francese, che si dipanano nel disegnare nuove parti delle città liberate dalle fortificazioni, ricongiungendo il disegno consolidato della città più antica a quello della città in divenire.

Tra gli esempi che pongono gli interventi piemontesi all'attenzione di un dibattito internazionale, sono da citare le piazze sorte sui siti delle antiche porte urbane nei principali centri del Piemonte (a Torino, Asti, Cuneo e in molti altri), concepite come le nuove porte della città ottocentesca¹⁸. Con un impianto rigidamente simmetrico (ricercato e rispettato dove possibile, dovendo adattarsi ai problemi di cucitura tra il tessuto preesistente e quello nuovo), incardinato visivamente su edifici e luoghi nodali, le nuove 'piazze-porte' sono generalmente caratte-

¹⁶ Cfr. ad esempio le immagini in Comoli 1995, pp. 69, 136.

¹⁷ Sul tema cfr.: A. Peyrot. La Città attraverso i secoli. In Archivio Storico della Città di Torino (a cura di L. Firpo). *Immagini della Collezione Simeom*, Torino 1983, pp. 75-174.

¹⁸ Cfr.: Boido, Davico 2004.

rizzate dalla presenza di portici e dalla complementarietà con lunghi canali prospettici alberati, concepiti per conferire un'immagine aulica a chi proveniva dai territori extraurbani¹⁹.

È da annotare che il sistema urbano contraddistinto dai collegamenti tra fulcri visivi e simbolici sedimentatosi nel corso dei secoli si sgretolò per Torino con il Piano regolatore del 1906, che (anziché il sistema per assi che reggono una scacchiera di isolati) introdusse nel disegno espansionistico della città un sistema radiale, generando una nuova immagine dei luoghi, privata dei cannocchiali prospettici caratterizzati dalla consequenzialità assaiata di piazze e architetture²⁰.

Quanto realizzato *ex novo*, nonché le trasformazioni di intere parti della città nel corso dell'Ottocento – in seguito alla nuova regolamentazione edilizia elaborata in quel periodo, introducendo un nuovo principio di disegno compositivo a scala variabile, ancor oggi caratterizzante luoghi ed edifici – hanno la miglior testimonianza dal ricco repertorio iconografico sul territorio piemontese, e in particolar modo da quello raffigurante la capitale sabauda.

Il disegno di città e residenze sabaude da strumento celebrativo a testimonianza di una società in trasformazione

Non soltanto – come si è visto – il ruolo della prospettiva ha costituito l'elemento cardine nel progetto delle città e dei possedimenti dei Savoia, ma identico ruolo ha occupato nella rappresentazione concepita per enfatizzare una visione prospettica dei luoghi e delle architetture. Questo secondo ruolo può essere evidenziato da esempi del periodo tra XVII e XIX secolo, segnato da una graduale ma totale trasformazione del modo di rappresentare il costruito e l'ambiente. All'interno dell'ampio patrimonio raffigurativo consultabile, vengono qui scelte le immagini più significative per evidenziare i principali passaggi evolu-

¹⁹ A titolo esemplificativo, si citano alcuni casi che hanno mantenuto una bipolarità indiscussa: piazza Carlo Felice, porticata, con la stazione di Porta Nuova, l'infilata anch'essa porticata di via Roma, piazza Castello, centro di comando. Piazza Statuto, perimetrata da portici, dall'invaso aperto verso i territori esterni alla città, incardinata visivamente sul Palazzo Madama. L'asse tra l'antico castello e il ponte sul Po, vero canale prospettico barocco dell'omonima via, originariamente concluso dall'essedra di piazza Vittorio Veneto – poi concluso dal nucleo della Gran Madre di Dio, nuovo fulcro visivo che sancisce l'espansione di Torino al di là della barriera fluviale.

²⁰ Cfr.: *Progettare la città*, 2001, cit.

tivi della rappresentazione: da quella finalizzata a esprimere il potere dei Savoia, a quella successiva, gradualmente sempre più attenta a descrivere le trasformazioni sociali in atto, con l'emergere della nuova classe borghese²¹. L'analisi sintetica qui proposta (che auspico di riuscire ad approfondire in futuro) tende infatti a individuare pur soltanto attraverso dei *flash* alcuni dei principali passaggi di quell'articolato sviluppo del linguaggio espressivo adottato nell'iconografia dei luoghi: un linguaggio in cui si rilevano le caratteristiche grafico-espressive del singolo disegnatore, ma che risulta in ogni modo ancorato ai fenomeni culturali e sociali nelle varie fasi storiche.

Ancora una volta devo rifarmi anzitutto al caposaldo del *Theatrum Sabaudiae* che, al di là della non totale attendibilità descrittiva, esplicita appieno le scelte strategiche per la comunicazione fatte a priori, che nel disegno trovano espressione. Le varie vedute della raccolta si differenziano anzitutto per il soggetto, variabile da quelli rivolti a descrivere il costruito alle diverse scale di osservazione, a quelli riguardanti un paesaggio poco antropizzato, in cui compaiono solo alcuni capisaldi del sistema di controllo del territorio. Un altro aspetto variabile è l'inquadratura (estesa, ravvicinata, a volo d'uccello, ...), oltre a quello, ovvio, delle capacità grafiche ed espressive del singolo disegnatore: in alcuni casi approssimative, in altri di elevato livello qualitativo. Ciò che, invece, accomuna le diverse raffigurazioni è il fatto per cui ogni disegnatore, nel descrivere i caratteri connotanti ciascuna realtà da rappresentare, sceglie sempre un punto di vista in grado di restituire un'immagine che ne enfatizzi l'aspetto dimensionale e qualitativo, e che al contempo metta in risalto gli edifici e i luoghi più significativi nel rappresentare il prestigio sabauda. Anche se a volte gli elaborati, come è risaputo, venivano poi sottoposti a modifiche ottenute con il disegno, che aggiungevano dettagli o variavano le dimensioni²², con lo stesso fine ben evidenziato dalle parole di Luigi Firpo che rileva: "l'intento di proporre una rappresentazione

²¹ Dovendo selezionare, si sono escluse a priori le immagini preposte a esaltare conquiste militari e battaglie, nonché quelle più attente al paesaggio naturale, per consentire uno spazio maggiore all'analisi del costruito.

²² Approfittando delle innate distorsioni della prospettiva, per arricchire l'immagine aulica del costruito, i disegnatori camuffavano le correzioni dimensionali, e in alcuni casi riuscivano anche ad aggiungere elementi architettonici emergenti, come campanili e torri.

scenica, paludata e solenne, di tipico gusto barocco, una coreografia che si trasmuta in coreografia della regalità”²³.

Il fine, implicito nel nome stesso di *Theatrum*, è individuabile soprattutto nelle raffigurazioni di contesti urbani. Le inquadrature vengono studiate infatti anche per sottolineare gli aspetti compositivi che caratterizzano la produzione architettonica barocca – dalla piccola alla grande scala –, in particolare la consequenzialità prospettica tra pieni e vuoti incardinati lungo un asse di rigida simmetria. Un asse che non solo accompagna lo sguardo dello spettatore attraverso il dipanarsi di architetture ritmate dal disegno delle aperture di portici e finestre, ma che al contempo controlla l’elegante articolarsi in profondità di forme plastiche, che creano spazialità uniche nel loro genere.

Un esempio significativo è la veduta (a firma di Giovanni Tommaso Borgonio) della Venaria Reale (Figura 3), il cui protagonista è lo scenario urbano polarizzato sulla reggia, completato dal paesaggio circostante e dall’ambientazione di attori tra i quali si distinguono carrozze, cavalieri, e militari: un significativo specchio di quell’impronta socio-politica legata al ducato che si voleva marcare²⁴. Dello stesso autore è un’inquadratura di poco più tarda di piazza Castello a Torino (Figura 4), in cui il punto di vista, alto, è stato scelto per evidenziare la forza compositiva del cannocchiale prospettico incardinato sul Palazzo Reale e, al contempo, per descrivere, pur per sommi capi, l’estensione del costruito della città, oltre la piazza, che in un arco di tempo relativamente breve stava ingrandendo i propri confini. L’attenta descrizione dei dettagli architettonici si completa con quella delle figure umane (sovradimensionate rispetto al costruito, soprattutto quelle in primo piano), tra le quali emerge ancora una volta una consistente presenza di soldati, che ben rappresenta l’intento propagandistico di una supposta potenzialità militare sabauda.

Analoga è l’impostazione concettuale della tavola che raffigura un insediamento cinto da fortificazioni, entro un paesaggio collinare ancora dominato dal verde: la cittadina di Moncalieri, oggi ai margini del capoluogo piemontese (Figura 5). Per quanto la presenza del paesaggio agreste e dei corsi d’acqua abbiano un peso rilevante nell’immagine, è il nucleo costruito a emergere, al centro dell’inquadratura, descritto attraverso i principali elementi connotanti: l’anello difensivo scandito

²³ Cfr.: L. Firpo, *Immagine di un regno sognato*, in *Theatrum Sabaudiae*, p. 12.

²⁴ Il disegno è del 1670.



Fig. 3. Il nucleo di Venaria Reale e il castello secondo il progetto di Amedeo di Castellamonte.

da porte e torri, il tessuto urbano che evidenzia gli edifici più significativi, e all'apice il castello, che viene rappresentato frontalmente per sottolinearne lo sviluppo in profondità lungo un asse di simmetria, dalla fontana antistante ai giardini. L'impianto dell'immagine incentrata di fatto sul castello, anziché sul costruito dell'abitato – pur definito nella caratterizzazione architettonica –, riesce comunque a imprimere, in modo inequivocabile, quel segno del dominio sul territorio che i Savoia intendevano rendere esplicito²⁵.

Negli anni a cavallo e successivi al *Theatrum Sabaudiae*, l'iconografia si arricchisce di altre raffigurazioni che nei soggetti e nelle inquadrature, in generale, continuano a immortalare soprattutto quegli aspetti della scena urbana e dell'architettura che più rappresentano le città nella nuova veste barocca, mentre si differenziano per la capacità grafica ed espressiva dimostrata dai disegnatori. Una capacità variabile da casi che palesano un ancora scarso controllo delle regole del disegno in prospettiva (cui spesso si abbina un'altrettanto scarsa capacità gra-

²⁵ I tre esempi qui trattati, come quasi tutti nella raccolta, riportano la 'firma' tipica barocca, in cui l'immagine descrittiva è completata da cartigli, stemmi, drappi e putti.



Fig. 4. La piazza di fronte all'attuale Palazzo Reale, con la manica divisoria poi abbattuta, in un disegno di Giovanni Tommaso Borgonio, 1674.



Fig. 5. L'insediamento di Moncalieri, dominato dal castello, su disegno di Simone Formento, 1661.

fica nel descrivere i dettagli dell'architettura) ad altri che, all'opposto, esplicitano una considerevole abilità del disegnatore. Tale situazione si manifesta a fasi alterne, non seguendo una generale progressiva acquisizione di capacità grafiche ed espressive raggiungibili con l'esperienza, rendendo arduo sia una organizzazione cronologica, sia il confronto tra esempi realizzati anche in uno stesso arco temporale.

Al di là dei singoli risultati, la rappresentazione dei luoghi e dell'architettura manifesta, a partire dal Settecento, un graduale avvicinamento a risultati man mano sempre più atti a descriverne con precisione gli aspetti caratterizzanti alle varie scale. Se a inizio secolo l'attenzione è ancora perlopiù rivolta a magnificare per fini propagandistici i luoghi simbolo di quel piccolo Stato alla ricerca di una completa legittimazione a livello internazionale, i cambiamenti politici in atto e i conseguenti riflessi sociali e culturali, portano gradualmente la rappresentazione a descrivere in modo più obiettivo le realtà di quello che nel frattempo era divenuto un regno²⁶.

L'iconografia settecentesca piemontese permette infatti di ripercorrere la graduale trasformazione culturale postuma alla pace di Utrecht, che tende a raffigurazioni in cui le quinte urbane (al di là dell'edificio emblematico) costituiscono lo spunto per esplicitare la dimensione e la bellezza compositiva delle principali città, pur se nel contempo l'architettura viene descritta in forme che esplicitano ricercatezza ed eleganza. I cannocchiali visivi proposti da quei progettisti di indubbia capacità che fornivano alle città un nuovo volto (in particolare a Torino) risultano spesso i protagonisti di inquadrature volutamente assiate per sottolineare il rigore compositivo dei nuovi complessi di architettura civile. L'attenta descrizione dei luoghi veniva completata dall'ambientazione con carrozze, dame e gentiluomini, persone di Chiesa e del popolo, bambini e cani, sempre più prossima alla descrizione realistica che stava avendo, sotto varie vesti, i primi successi nella cultura, e che nell'Ottocento troverà poi la massima espressione.

Queste caratteristiche, riscontrabili in molte raffigurazioni settecentesche, sono presenti ad esempio nei disegni della *Raccolta di vedute ottiche di Città italiane* del 1770 circa, di cui qui riporto quella di via Po

²⁶ L'evento storico che inflù in modo sostanziale a determinare questo cambiamento fu, dopo la guerra di secessione spagnola, il riconoscimento del titolo regio ai Savoia, consentendo loro un più riconosciuto peso presso le corti europee.



Fig. 6. Via Po vista dall'esedra dell'attuale piazza Vittorio Veneto.



Fig. 7. L'attuale via Roma in una immagine del secondo decennio del XIX secolo.

(Figura 6)²⁷: è caratterizzata dalla quinta scenica dell'esedra dell'odierna piazza Vittorio Veneto (ex piazza d'armi) e dalla prospettiva della via porticata, polarizzata sulla piazza Castello, della quale non enfatizza il complesso monumentale del castello degli Acaja.

²⁷ L'incisione su rame, di autore ignoto, è in *Collezione Simeom*, cit., p. 125.

Un'impaginazione concettualmente simile risulta in una veduta della via Nuova (oggi via Roma), presente in una raccolta del 1817 (Figura 7)²⁸: l'inquadratura, vista dall'attuale piazza San Carlo e assaiata sul Palazzo Reale, quasi lo ignora, mentre dedica attenzione alle architetture di contesto, configurando un ambiente entro il quale si collocano azioni e movimenti della quotidianità. Secondo tali impostazioni 'realistiche' in primo piano, un tempo occupato da scene di fatti emblematici, compaiono animali, o oggetti della quotidianità e, altrettanto, si evidenziano sulle facciate macchie di umidità, ovvero situazioni di degrado che descrivono uno stato di fatto, senza più voler spettacolarizzare positivamente la scena urbana.

Un'altra testimonianza dell'inversione culturale in atto, volta a raccontare la città reale, è fornita dalla preferenza accordata alle visioni di scorcio, anziché frontali. Ne è un esempio la veduta di piazza delle Erbe (oggi Palazzo di Città) datata intorno al 1820 (Figura 8)²⁹. L'invaso alfieriano – perfettamente simmetrico e assaiato sul palazzo municipale – è qui inquadrato lateralmente, sminuendone il forte carattere compositivo d'impronta barocca, configurandolo come spazio scenografico di contorno all'attività del mercato (storicamente radicato in quel luogo) che ne diviene il protagonista. Un'impostazione dai caratteri analoghi è sottesa ad uno scorcio della piazza Castello, questa volta non più raffigurata nella sua veste aulica né come polo di importanti visuali prospettiche alla scala urbana, bensì attraverso l'infilata dei *Portici della Fiera*, volta ad accogliere la fiera (Figura 9)³⁰.

Anche le immagini riguardanti il territorio assumono gradualmente un carattere sempre più affine a quel Realismo che, dagli anni Quaranta nell'Ottocento, si sviluppa a partire dalla Francia. Ne sono un esempio diverse vedute del periodo, tra cui quella della piazza Vittorio Veneto (Figura 10)³¹, in cui l'invaso – ormai completato dalle palazzate di Frizzi e dal complesso al di là del Po polarizzato sulla chiesa della Gran Madre – è descritto con un'ambientazione ricca di dettagli, evi-

²⁸ L'immagine incisa a colori all'acquatinta, di Angelo Biasioli, appartiene alla *Raccolta di dodici principali vedute di Torino*, in *Collezione Simeom*, cit., p. 140.

²⁹ La veduta, con il caratteristico mercato, è di Marco Nicolosino.

³⁰ Si noti che il castello, visto dall'angolo dell'attuale via Roma, è raffigurato di fianco, in uno dei fronti più irrisolti, in cui compaiono brani di matrice medievale, vitozziana e juvarriana, non coordinati.

³¹ La litografia, su disegno di Nicolas Chapuy, è tratta da *L'Italie monumentale et pittoresque* del 1845.



Fig. 8. Il mercato nell'attuale piazza Palazzo di Città agli inizi dell'Ottocento visto dal portico del Municipio.

denziando la compresenza di borghesi e gente del popolo, in un quadro di quotidiana vita vissuta. Quest'immagine, come altre realizzate in quel periodo, anticipano di fatto il pensiero che più tardi Courbet esprime in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1855, asserendo: "ho voluto essere capace di rappresentare i costumi, le idee, l'aspetto della mia epoca secondo il mio modo di vedere, fare dell'arte viva"³².

Il distacco della corrente realistica, sempre più attenta agli aspetti della vita comune, rispetto alla rappresentazione celebrativa, è denunciato anche dalla scelta di soggetti molto lontani da quelli dell'iconografia dei secoli precedenti. Ne è un esempio la veduta prospettica del Manicomio di Torino, che introduce una realtà sociale fino ad allora nascosta: un tema anomalo, in qualche modo dissacrante ma trattato con rispetto, che descrive una disperata realtà umana raccolta in uno spazio architettonico di notevole qualità, in cui il gioco di luci e ombre sottolinea gli aspetti compositivi e volumetrici (Figura 11)³³. Paragonabile nel voler affrontare situazioni di emarginazione è il disegno del 1844 del borgo Rubatto di Torino (Figura 12), un piccolo nucleo sulla riva destra

³² La frase è tratta dall'opuscolo che illustra la mostra personale di Gustave Courbet al padiglione del Realismo.

³³ Il disegno, del 1836, è di Enrico e Francesco Gonin.

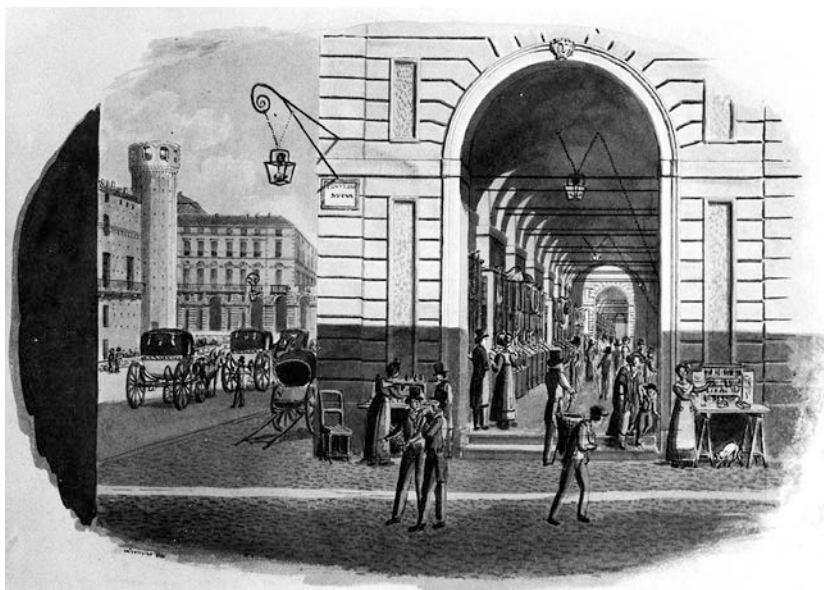


Fig. 9. Una rara inquadratura di piazza Castello dall'album *Vues des principaux édifices et monuments de la Ville de Turin*, su disegno antecedente al 1827.

del Po alle pendici collinari, poi distrutto nelle fasi di espansione della città³⁴. Il soggetto dell'inquadratura è il minuto aggregato delle case delle lavandaie, caratterizzato da volumi semplici e irregolari, che intendono documentare una realtà del territorio legata al suo aspetto rurale. Il rapporto con la natura tipico della corrente realistica ottocentesca – qui la presenza del fiume in primo piano e la quinta verde collinare sullo sfondo – è spesso presente in molte altre immagini dell'epoca. Si tratta di rappresentazioni di paesaggi bucolici o anche soltanto di ambienti urbani in cui il verde è elemento complementare dell'architettura (come parchi, giardini, o serre), che visualizzano il nuovo modo di vivere la città e il territorio secondo i valori della società borghese.

Intendo qui concludere con un'immagine che testimonia quel nuovo modo di 'vivere e vedere la città': vi si descrive un nuovo edificio nella sua consistenza reale, quale ritrovo per una società che stava creando una nuova immagine urbana, con interventi sull'esistente e soprattutto configurando nuovi settori edilizi. La litografia, del 1874, ritrae la Galleria dell'Industria Subalpina – inaugurata nello stesso anno –, proponendo l'immagine del tipico modello ottocentesco di

³⁴ Per note sul borgo del Rubatto cfr.: Davico, Devoti, Lupo, Viglino 2014, pp. 228-237.



Fig. 10. Litografia a colori con ritocchi a mano di Jean-Louis Tirpenne e Jules Monthélier di piazza Vittorio Veneto verso il fondale collinare.

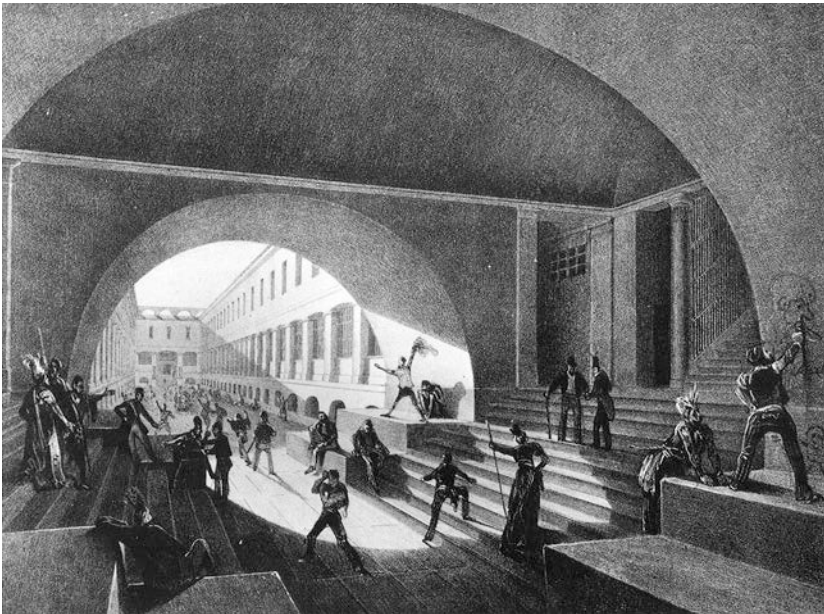


Fig. 11. L'interno del cortile del Manicomio di Torino, affacciato su corso Regina Margherita, in una litografia di Demetrio Festa.

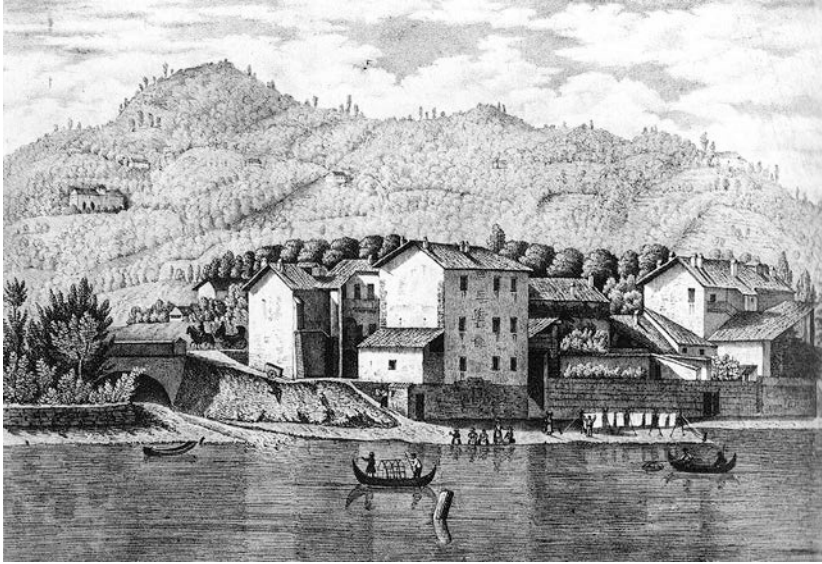


Fig. 12. Litografia del borgo delle lavandaie al Rubatto sul Po, oggi lungo il corso Moncalieri, in un disegno di Francesco Chardon, 1844.



Fig. 13. La Galleria Subalpina, sul modello dei *passages* parigini, tra le piazze Castello e Carlo Alberto, in una litografia del 1874.

area commerciale urbana, ispirata ai *passages* parigini, destinata allo svago borghese (Figura 13)³⁵. L'inquadratura prospettica risulta di particolare effetto in quanto il punto di vista scelto, collocato sopra alla balconata, permettere di cogliere l'insieme di ogni aspetto compositivo e di dettaglio della struttura, e, al contempo, di immortalare il passeggio dei nuovi protagonisti della scena sociale. Tale inquadratura non solo risulta controllata graficamente in ogni parte, ma riporta una così attenta descrizione dei dettagli da renderla confrontabile con la realtà, costituendo così, come altre raffigurazioni coeve, una fonte documentaria del tutto attendibile.

La marcata attendibilità e la gran quantità delle immagini rinvenute in particolare su Torino risultano pertanto lo strumento più atto a visualizzare i cambiamenti avvenuti in particolare a partire dalla seconda metà dell'Ottocento che, sia inglobando gli antichi insediamenti del territorio, sia disegnando le nuove parti della città industriale, ne ha configurato l'aspetto tuttora individuabile, nobilitato dal nucleo centrale che riporta, ancora oggi, a quelle immagini auliche che dal Seicento improntano l'iconografia dell'antica capitale sabauda.

³⁵ La litografia è in *Collezione Simeom*, p. 93.

Bibliografia

- AA.VV. *Architetti e ingeneri militari in Piemonte tra '500 e '700*. Torino: Omega, 2008. ISBN: 978-88-7241-551-1.
- ARCHIVIO STORICO DELLA CITTÀ DI TORINO (a cura di L. FIRPO). *Immagini della Collezione Simeom*. Torino 1983.
- ARCHIVIO STORICO DELLA CITTÀ DI TORINO (a cura di R. ROCCIA), *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*. Torino, 2000.
- ARCHIVIO STORICO DELLA CITTÀ DI TORINO (a cura di V. COMOLI E R. ROCCIA). *Progettare la città. L'urbanistica di Torino tra storia e scelte alternative*. Torino, 2001.
- BOIDO, C. , DAVICO, P. *Il disegno delle piazze porticate in Piemonte. Le nuove "porte" della città ottocentesca*. Torino: CELID, 2004. ISBN: 88-7661-595-4.
- CITTÀ DI TORINO, ASSESSORATO ALL'URBANISTICA. *Qualità e valori della struttura storica di Torino*. Torino 1992.
- COMOLI MANDRACCI, V. *Torino*. Roma-Bari: Laterza, 1983. ISBN: 88-4202-352-3.
- COMOLI, V. (a cura di). *Itinerari juvarriani*. Torino: CELID, 1995. ISBN: 978-88-7661-215-2.
- COPPO, D., DAVICO, P. (a cura di). *Il disegno dei portici a Torino. Architettura e immagine urbana dei percorsi coperti da Vitozzi a Piacentini*. Torino: CELID, 2001. ISBN: 978-88-7661-490-3.
- DAVICO, P. L'iconografia tradizionale tra schizzi e vedute. In COPPO, D., BOIDO, C. (a cura di). *Rilievo urbano. Conoscenza e rappresentazione della città consolidata*, Firenze: Alinea, 2010, pp. 94-105.
- DAVICO, P., DEVOTI, C. , LUPO, G. M., VIGLINO, M. *La storia della città per capire, il rilievo urbano per conoscere. Borghi e borgate di Torino*. Torino: Politecnico di Torino, 2014. ISBN: 978-88-8202-046-0.
- FIRPO, L. La dinastia: immagine e potere. In *Gente di Piemonte*. Milano: Mursia, 1983, pp. 99-109.
- MAROTTA, A. Per una mappatura del quadraturismo in Piemonte. Una riflessione: luce, colore e materia. In VALENTI G. M. (a cura di). *Prospettive architettoniche. Conservazione digitale, divulgazione e studio*. Vol. I. Roma: Roma: Sapienza Università Editrice, 2014, pp. 439-455.