

Da Occidente ad Oriente: osservazioni sui luoghi della musica nel Settecento*

IACOPO BENINCAMPI¹

Abstract: Many times music and architecture have been associated, but much less often studies considered the social factors that intervened in the internal organization of the environments in which melodies were performed. Parties and banquets were always accompanied by instrumental melodies and, actually, this practice affected architecture both in Europe and in Middle East during Baroque Age.

Chi paga il musicista, sceglie la musica.
(antico proverbio)

Keywords: musica nel Settecento, Occidente-Oriente, sale da musica.

La reciproca influenza che da sempre ha interessato l'architettura e la musica non ha mai trovato una definitiva chiarificazione, essendo vari e mutevoli i punti e i momenti di contatto. In genere, l'attenzione si è concentrata a partire dal Rinascimento sulla comune volontà di queste due esperienze artistiche di essere entrambe espressione di un ordine cosmico, traducibile nella corretta composizione tanto degli intervalli armonici quanto delle proporzioni di un edificio². Si è poi osservato che la temporalità della musica è inevitabilmente connessa all'edificato; infatti, a una successione di valori sonori si può spesso associare la lettura in consecuzione delle varie parti di un organismo costruito.

Difficilmente però fra le diverse analogie riscontrate nel corso del tempo si è tenuto conto della semplice praticità della musica, e di coloro che necessariamente la portavano in scena, in rapporto alla progettazione architettonica degli spazi, specialmente se privati. Eppure, feste e banchetti da sempre furono accompagnati da melodie strumentali o cantate e, in vero, questa pratica è ancora oggi *in voga*.

1. Iacopo Benincampi, Sapienza, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura; email: iacopo.benincampi@uniroma1.it; *Desidero ringraziare il prof. Augusto Roca De Amicis, la prof. ssa Anna Irene Del Monaco e il prof. Lucio Valerio Barbera per la consueta disponibilità dimostratami, nonché per gli utili consigli e le numerose indicazioni offertemi durante la stesura del presente contributo.

2. SIMONCINI 1965, p. 67; GIANNONE 2010, p.18. Sul rapporto fra musica e architettura esiste una vasta bibliografia che spazia dalla composizione agli studi di natura tecnico-sonora. In particolare: ABBIATI 1967; BARBERA-NOTTOLI 2012.

Fra Seicento e Settecento la presenza di musicisti presso le corti reali d'Europa come le sedi dei potentati locali raggiunse la sua punta massima di espansione³. In un'epoca di grandi trasformazioni, in cui la figura del *principe* andava assumendo un ruolo sempre più essenziale in quanto centro gravitazionale attorno al quale orbitava tutto l'apparato burocratico di governo, la corte si prefiggeva l'arduo compito di omaggiarlo. Le grandi feste rappresentavano allora ancora l'occasione più adatta a tale scopo e, di conseguenza, si svilupparono articolati fastosi complessi residenziali con ampi saloni e immensi giardini, tutto per il compiacimento dei nobili. Sorsero quindi numerosi impianti di dimensioni più o meno significative in relazione all'importanza del mecenate, di cui *Versailles* ne rappresenta sicuramente l'apice, sebbene non si possano scordare casi come il posteriore palazzo della *Granja de San Ildefonso* nei pressi di Madrid, che nei desideri di Filippo V di Borbone (1683-1746) – nipote del Re Sole – sarebbe dovuto essere una riproposizione in piccolo dell'imponente reggia francese⁴.

Anche in Italia la festa si consolidò in un fenomeno di assoluta centralità⁵: dal più antico palazzo Barberini alla reggia di Caserta, passando per le residenze di caccia rivisitate dall'architetto Filippo Juvarra (1678-1736) che cingono e costellano l'entroterra torinese⁶. In tutti questi episodi la musica si configurava quale strumento sia di intrattenimento sia di delizia per gli ospiti e per i padroni di casa. Un ruolo di prim'ordine tuttavia non attribuito parimenti ai musicisti, considerati il più delle volte alla stregua di meri esecutori tecnici⁷.

Sono opportuni però dei *distinguo*. George Frideric Händel (1685-1759) ad esempio, dopo un inizio incerto, a Firenze fu accolto con stima e rispetto⁸; e anche lo stesso Farinelli (1705-1782), chiamato

3. PORTOGHESI 2012, p. 103. Nel Barocco la musica acquista sempre di più una capacità di raccontare e amplificare lo spazio, legandosi inevitabilmente anche all'architettura. (BASSI 1997, p. 139).

4. KUBLER 1957, pp. 200-205; MARTIN GONZALEZ 1994, p. 160; BLASCO ESQUIVAS 1995, pp. 105-106, 126; RODRIGUEZ RUIZ 2006, pp. 24-25, p.39.

5. FAGIOLO 2004, p. 4.

6. In particolare, è interessante notare come l'entroterra torinese puntellato dalla presenza di queste residenze di caccia spesso utilizzate a fini ludici, si sviluppi parallelamente a quello madrileño, che proprio in quegli stessi anni si andava arricchendo di nuove residenze di svago come il palazzo di *Aranjuez*.

7. RAVAGLIOLI 1985, p. 373; NIGITO 2012, p. 44. Ad esempio, durante un viaggio a Napoli nel 1701 Arcangelo Corelli dovette subire l'umiliazione di vedersi abbandonare la sala dal Vicerè, infastidito da un *sonata* a lui sgradita; un gesto di intolleranza che ben sottolinea la sufficienza con cui spesso la classe nobiliare dell'epoca considerava l'apporto artistico.

8. ABBIATI 1967, pp. 298-300; MORELLI 1985, p. 113, 116. Händel visse dal 1706 al 1710 in Italia, dove affinò la sua tecnica compositiva adattandola a testi in italiano; rappresentò opere nei teatri di Firenze, Roma, Napoli e Venezia conoscendo musicisti coevi come Scarlatti e Corelli. All'età di diciotto anni compose l'opera

al cospetto dei Borbone di Madrid da Elisabetta Farnese (1692-1766), godé del favore della famiglia reale tanto da diventare punto di riferimento per gli altri artisti e protettore dell'architetto Giacomo Bonavia (1705-1759)⁹, ottenendo peraltro da questi un progetto per una casa a lui destinata nei pressi del palazzo reale di Aranjuez¹⁰.

Per tutti gli altri musicisti però, sopravvivere costituiva un imperativo categorico. E a ben vedere seppure l'artista fosse ammirato e ricercato, ciò che realmente veniva apprezzato erano le composizioni e le esecuzioni.

D'altronde, l'organizzazione stessa della società dell'*Ancien Régime* strutturata per ceti e divisa in gruppi sociali di norma rigidamente separati favoriva una simile concezione dell'artista quale impiegato al servizio di un blasonato, suo benefattore e fautore della sua fortuna. Sempre Händel a Roma fu infatti al servizio del cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740), patrono delle arti nonché protettore del musicista Arcangelo Corelli (1653-1713) e del già citato Juarra¹¹. Ma nella seconda metà del XVII secolo nella capitale pontificia la musica non trovò più grandi spazi; né per esprimersi, né per essere ascoltata. E questo perché, al di là di pochi significativi episodi¹², nell'Urbe la pratica musicale si svolgeva per lo più presso i collegi religiosi di maggiore importanza o nei teatri privati dei palazzi delle grandi famiglie aristocratiche come erano appunto gli Ottoboni (Fig. 1) o i Barberini, la cui residenza addirittura ospitò il primo teatro privato cittadino che,

Rodrigo, per la quale ottenne un regalo di 100 zecchini e un servizio d'argento, segno evidente della fiducia accordatagli dal principe di Toscana.

9. TOVAR-MARTIN 1996, pp. 48, 58-61; TOVAR-MARTIN 1997b, pp. 124-155; SUGRANYES FOLETTI 2010, pp. 193-215, in particolare, pp. 201, 204. SUGRANYES FOLETTI 2000, pp. 531-566, in particolare pp. 544-546; RODRIGUEZ RUIZ 2010, pp. 145-147. Santiago (Giacomo) Bonavia fu uno dei principali protagonisti dell'architettura spagnola della prima metà del XVIII secolo. Giunto da Piacenza a Madrid nel 1728, divenne in breve il più importante progettista della cerchia della regina Elisabetta Farnese.

10. BLASCO ESQUIVAS 1995, p. 128; BONET-CORREA 1995, p. 90; TORRIONE 1996, pp. 324-325; TOVAR-MARTIN 1997a, p. 23 ARMELLINI 2002, pp. 112-113; BENINCAMPI 2015, pp. 65-68. Nato come Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi, Farinelli fu uno dei più famosi cantanti lirici castrati della storia. Invitato nel 1737 ad esibirsi davanti la famiglia reale di Spagna per allietare il re, questi ottenne il favore di Filippo V. Divenuto quindi *criado familiar*, non perse mai il proprio prestigio all'interno della corte.

11. RAVAGLIOLI 1985, p. 353, GRISERI 1996, p. 67; NIGITO 2012, pp. 45-46, DE ROSSI 2013, pp. 68-71. L'attività di Arcangelo Corelli, virtuoso romagnolo del violino, fu il primo nelle sonate e nei concerti a definire la posizione del solista posto a confronto con un insieme strumentale di dimensioni variabili. Egli si alternò fra i *regni romani* di Cristina di Svezia e Casimira Sobieski di Polonia, la quale ultima, insediata in palazzo Zuccari della Trinità dei Monti interpellò proprio Juarra perché progettasse e realizzasse la loggia aperta verso la città come un teatro.

12. FERRERO 1970, p. 87; RAVAGLIOLI 1985, p. 357; AGGARBATI 1987, pp. 12-13.

edificato attorno al 1630, era capace di ospitare fino a tremila spettatori¹³.

La stagione teatrale, e insieme musicale, era quasi sempre limitata al periodo del *Carnevale* e anche durante questo momento dell'anno restavano comunque vietati gli spettacoli se coincidenti con celebrazioni straordinarie¹⁴. I libretti tuttavia non mancavano e, seppure fossero per la maggior parte oratori o composti prevalentemente da religiosi, si inserivano all'interno di un contesto di forte domanda di attrazioni di cui spesso i nobili si facevano portavoce e promotori.

A fronte però di una produzione artistico-musicale non indifferente – sebbene concentrata in un preciso e ridotto arco temporale – il sistema e la qualità dei luoghi deputati all'esecuzione e alla rappresentazione non era assolutamente paragonabile¹⁵: una deficienza a cui si cercò di porre rimedio, come testimoniano il teatro di Tordinona, realizzato per volontà di Cristina di Svezia (1626-1689) e poi demolito¹⁶, il teatro di casa Capranica e il progetto irrealizzato di un anfiteatro da fabbricarsi nei pressi del palazzo Riario alla Lungara, prima residenza della sovrana stessa. Quest'ultima proposta, in particolare, si concretizzò in diverse soluzioni architettoniche che paiono spaziare da una sala dalle dimensioni più moderate, possibile con qualche adattamento dell'immobile, a un vero e proprio teatro da erigersi di fronte all'edificio stesso. Due disegni conservati a Stoccolma¹⁷ (Figg. 2 e 3) probabilmente

13. ZILLI 2013, p. 62. In particolare il teatro dei Barberini fu aperto al pubblico sicuramente nel 1652 in occasione del matrimonio fra Maffeo Barberini, principe di Palestrina, e Olimpia Giustiniani, pronipote del papa allora regnante Innocenzo X Pamphilj (ADEMOLLO 1969, p. 66). Il teatro Ottoboni si trovava invece in una sala del secondo piano del Palazzo della Cancelleria e si estendeva al piano superiore. Juvarra stesso viveva nel medesimo edificio, ospite del suo protettore. (WARNER 1964, pp. 37-45; BOSCARINO 1973, pp. 153-166; AGGARBATI 1987, p. 14; TABARRINI 1999, p. 53).

14. ADEMOLLO 1969, p. 189; CAGLI 1986, p. 12; MANFREDI 2010, p. 312. La musica infatti non era sempre proibita in città, in quanto allietamento ed evasione dalle difficoltà della vita. Tuttavia, si limitavano le feste in quanto ritenute momenti di aggregazione incontrollabili, facilmente micce di tumulti o rivolte. Normalmente il periodo dell'anno adibito ai festeggiamenti era il *Carnevale*, sebbene ogni anno si dovesse attendere che il papa concedesse la licenza di tenerlo. Infatti, negli anni di Giubileo solitamente l'intero programma veniva soppresso e sostituito da celebrazioni liturgiche di penitenza.

15. AGGARBATI 1987, p. 48; MANFREDI 2010, p. 318. In città «più che i teatri pubblici furoreggiavano i teatri privati» (CLEMENTI 1939, p. 632) e, in verità, fra il 1513 e il 1870 si attestano presenti nell'Urbe cinquantatré teatri, di cui solo dodici costruiti nel XIX secolo. Tuttavia, la ridotta dimensione di questi spazi rendeva questi luoghi angusti e di difficile frequentazione. A tal proposito, Francesco Milizia osservava nel suo scritto *De teatro*, (1773), che a Roma esistevano per lo più teatri irregolari e sconci nelle forme, difettosi ed incomodi negli accessori, ed impropri fino al sudiciume» (MANFREDI 2000, p. 67).

16. ADEMOLLO 1969, pp. 194-196; AGGARBATI 1987, pp. 10-11; MANFREDI 2000, p. 74; MURDOCH 2012, p. 271. Il teatro costruito da Carlo Fontana nel 1670, fu ricostruito nuovamente dal medesimo nel 1697, per essere poi distrutto e riedificato solo nel 1733-1734 da Domenico Gregorini e Pietro Passalacqua.

17. VANJE 1966, p. 378; ZILLI 2013, p. 57. Si tratta di due fogli raffiguranti altrettante proposte di estensione di palazzo Riario, di cui una talmente ardita da prevedere addirittura l'abbattimento di villa

della stessa mano sebbene attualmente ancora sconosciuta sembrano segnalare un principio di ricerca in questa direzione, proponendo in una prima ipotesi di affiancare al palazzo il teatro e gli ambienti di servizio, mentre nella seconda di isolare l'auditorium collocandolo di contro al caseggiato in affitto alla monarca. La qualità grafica generale e delle rifiniture dei due tracciati lascia pensare che si tratti di schizzi restituiti, senza quindi una precisa intenzione di presentazione: un canovaccio di considerazioni da tenere a mente. Centrale nelle varie proposte resta comunque la liberazione di palazzo Riario dall'incombenza delle rappresentazioni fornendo alle stesse un più degno e adeguato sito. E, in effetti, questa tendenza rientra negli orientamenti propri del periodo, rivolti verso una nuova formula ibrida di teatro¹⁸, in cui la posizione dell'orchestra dinanzi al palco situato ad un capo della sala e separata dalla platea per mezzo di una balaustra di legno determina una serrata gerarchizzazione degli spazi; un'organizzazione, questa, chiarita dal perimetro allungato ad "U", il quale sarebbe stato attrezzato con file di panche per il pubblico meno abbiente e completato in alzato dal sistema semicircolare delle tribune a palchi, forse ad ordini sovrapposti aggettanti gli uni sugli altri.

A controaltare di tutto questo slancio innovativo, l'insegnamento della musica e del canto era però da controllarsi il più strettamente possibile. Ne dà testimonianza la pubblicazione nel 1716 degli statuti riguardanti la Congregazione dei musicisti di Santa Cecilia¹⁹, attraverso cui papa Clemente XI Albani (reg. 1700-1721) intendè non solo chiarire definitivamente le modalità di selezione dei *maestri di cappella* ma, soprattutto, ribadire in maniera univoca e puntuale la necessità di salvaguardare il decoro della musica sacra secondo i principi della Controriforma; preoccupazione questa che trova conferma parimenti in alcune suppliche sottoposte all'attenzione del pontefice nel 1718 da parte dei *poveri giovanetti di San Michele a Ripa*, in cui si richiedeva l'intervento stesso del Santo Padre affinché nominasse un «maestro di musica stabile, che insegni sotto la *direttione* e soprintendenza della Cappella Pontificia, la quale debba haver l'arbitrio di riconoscere se detti figlioli siano ben diretti», giacché «con tal musica ricevono molta

Farnesina.

18. BASSI 1997, p. 140.

19. LUISI 2001, p. 66. Emesso con *Breve* del 9 settembre 1716, questo documento confermava sostanzialmente i dettami già precedentemente emanati da Innocenzo XI il 18 maggio 1684 e definiva chiaramente la procedura attraverso cui ottenere la «patente di maestro di cappella».

edificazione della pietà Apostolica anche li forestieri, come seguì nella venuta del Re della Gran Bretagna Giacomo III, il quale sentendo messa nella chiesa del Luogo pio gradi molto di sentire la devota musica»²⁰.

Se a Roma dunque le elaborazioni architettonico-musicali incontravano restrizioni di carattere religioso e politico, ciò invece non accadeva nel settentrione della penisola dove, con maggiore libertà, i committenti potevano patrocinare opere e favorire artisti ai fini del loro proprio godimento personale. Caso emblematico di questa situazione è la villa Contarini a Piazzale del Brenta. La residenza forense, probabilmente progetto di Andrea Palladio²¹ (1508-1580), subì importanti lavori di ampliamento fra il 1660 e il 1667 ad opera di Marco Contarini, procuratore di San Marco e appassionato di musica, il quale desiderava trasformare la villa in un gigantesco apparato effimero utile al suo compiacimento e al diletto dei suoi visitatori²². Il fine ludico-musicale perseguito nell'architettura della residenza era in tal senso simbolicamente espresso dal *salone della chitarra rovesciata*: un ambiente posto al centro dell'edificio dal soffitto modellato come una cassa armonica nel quale, prendeva posto l'orchestra in occasione delle feste. Da qui la musica, attraverso un oculo balaustrato e una serie di ingegnosi *escamotage* acustici, si diffondeva fin nella sala inferiore – soprannominata non a caso *Sala delle Audizioni* – avvolgendo i presenti, ignari di dove provenisse l'invisibile melodia.

Ben evidente era invece la musica nelle più tarde residenze torinesi in cui intervenne Juvarra su commissione di Vittorio Amedeo II di Savoia (1666-1732). Nella palazzina di Stupinigi ad esempio, costruita fra il 1729 e il 1733 nelle sue linee essenziali, il cuore pulsante dell'intero complesso è incarnato dal grandioso salone centrale a doppia altezza, in cui l'affaccio mistilineo svolge una funzione di mediazione fra la vera e propria sala da ricevimenti sottostante e le immense finestrate del livello superiore; mansione questa esaltata dall'enfaticizzata accentuazione delle mensole a voluta della balconata, che suggeriscono un'attenzione scenografica e uno slancio spaziale proprio solo di uno stabile che ambiva ad essere espressione di quell'assolutismo illuminato allora ideale indirizzo della monarchia

20. Archivio Albani, *Memoriali, lettere, e suppliche di varie persone sopra diversi affari, e bisogni presentate alla santa memoria di Papa Clemente XI*, 2-42-152: lettera del 12 aprile 1718.

21. PUPPI 1975, pp. 13-17; LAVARONE 1996, p. 26-27.

22. PALAZZETTI 1997, p. 42; VISENTINI 2007, p. 341.

sabauda²³. Infatti, l'originaria destinazione quale casino di caccia aveva ormai ceduto il passo a ricevimenti, e matrimoni, facendo delle occasioni venatorie sempre più spesso l'opportunità per feste danzanti e suggestivi cortei. In questo contesto la musica, come di consueto, accompagnava i grandi eventi che si succedevano e i musicisti trovavano il loro posto nella lunga balconata che, cingendo l'invaso al di sotto, lo articolava e arricchiva spazialmente, generando visioni suggestive e visuali inaspettate²⁴. Che il ballatoio fosse stato un tema di profonda riflessione lo si intende dai diversi schizzi prodotti dall'architetto, intento a ricercare la soluzione formale più elegante e adatta a delineare un ambiente con chiare valenze sceniche, senza tuttavia dimenticare gli aspetti tettonici della costruzione; elementi, questi, appresi a Roma, durante la probabile frequentazione dell'*entourage* del cardinal Ottoboni²⁵, il che chiarirebbe in parte anche l'attenzione alla luce e agli effetti di trasparenza, nonché l'organizzazione in senso più ampio degli spazi plateali. Peraltro, l'utilizzo stesso della pensilina già di per sé configurava un'eccezione nel panorama residenziale degli stati italiani settecenteschi, a riprova di una gestazione progettuale attenta alle nuove istanze in circolazione.

Uno studio attento dell'ambiente sonoro come accadde nella villa Contarini probabilmente però non ci fu in questo caso; ciò nondimeno, la scelta organizzativa interna sottolinea la volontà di strutturare con ordine il salone, facendo di questa maestosa aula una sorta di piccolo teatro dove spettatori, attori e musicisti ricoprivano ognuno un ruolo e, di conseguenza, un posto specifico.

Una rappresentazione dell'interno del salone da ballo del palazzo di Stupinigi raffigurata dal pittore Giovanni Battista Bagnasacco²⁶ sembra confermare questa ipotesi (Fig. 4). La tela, elaborazione tardo settecentesca, mostra gruppetti di nobili a passeggio, mentre sulla balconata si collocano sullo sfondo i musicisti, rappresentati mentre sono intenti ad eseguire una qualche melodia a cui però nessuno sembra prestare alcuna attenzione. La sala, all'epoca, aveva definitivamente

23. CARESIO 1987, p. 9; DEFABIANI 1995, pp. 141-142, CORNAGLIA 2005, p. 133; CORNAGLIA 2012, p. 141. L'edificio, fulcro della composizione, crebbe poi nell'arco di quasi tutto il Settecento per mezzo di ulteriori prolungamenti e ampliamenti (MILLON 1963, p. 24; SIMONCINI 1995, p. 3).

24. GRITTELLA 1992, p. 193.

25. DEBENEDETTI 1999, pp. 5-6.

26. In verità, il dipinto conservato presso la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte a Torino non presenta né data né firma. (BERTANA 1994, pp. 397-398).

assunto il suo ruolo di centro della vita mondana di corte e questo è suggerito dalla presenza in primo piano dei sovrani, Carlo Emanuele IV (1751-1819) e la sua sposa, Maria Clotilde di Francia (1759-1802), a cui un cortigiano rende omaggio inchinandosi.

Quasi parallelamente a tutte queste vicende, nella remota città di *Isfahān*²⁷, capitale dell'impero safawide di quella che un tempo fu l'antica Persia, prendeva forma nei primi anni del Seicento il palazzo-portale di *Ali Qapu* (Fig. 5), una sorta di accesso monumentale alla residenza reale e ai suoi giardini che, tuttavia, assolveva all'occorrenza pure a compiti di rappresentanza²⁸. Il sovrano, infatti, qui riceveva i dignitari e gli ambasciatori stranieri, passava in rassegna le truppe affacciato sulla piazza di *Meydān-e Shāh*²⁹ e offriva nelle stanze più alte e isolate del palazzo ricchi banchetti. La sala prescelta per ospitare tali manifestazioni assume oggi la denominazione di *Stanza della musica*, seppure in vero si tratti di un sistema di più locali. Il curioso soprannome proviene dalla articolazione parietale sviluppata secondo un'alternanza continua di pieni e vuoti, la qual cosa consentiva allora come oggi di creare un sistema di multiple casse di risonanza, utile ad abbattere qualsiasi forma di riverbero³⁰. Nel dettaglio, la scelta di traforare secondo differenti sezioni tutte le superfici verticali permetteva di assorbire diverse frequenze sonore, garantendo così un suono pulito e non impastacciato. Realizzate probabilmente in stucco armato ovvero stucco su tela essiccato, questi accorgimenti acustici si tramutarono poi essi stessi in un'occasione di decorazione, assumendo le forme più varie,

27. HOAG 1975, p. 345; KLEISS 1993, p. 269. I *safawidi* furono forse la prima dinastia veramente nazionale della Persia, seppure originari del Kurdistan persiano. In principio, i sovrani furono essenzialmente impegnati nella difesa della Persia dall'invasione ottomana lungo il confine nord-occidentale e dagli *ubzeki saibanidi* lungo quello nord-orientale; sicché, pertanto, non riuscirono a sviluppare né i commerci, né le arti. Solo con il regno di *Shāh 'Abbās I*, detto *il Grande* (1587-1629), attraverso un alternato uso della forza e della diplomazia si conseguì un generale ricompattamento del paese. In questa situazione di ritrovato equilibrio, *Esfahān* divenne la capitale, con sottolineato – peraltro – dalle molte importanti opere urbanistiche che vi si avviarono: ad esempio, la costruzione della moschea dello *Shaykh Lotf Allāh*, che venne eretta fra il 1602 ed il 1619.

28. HOAG 1975, pp. 347-350; MICARA 1985, pp. 158-159. Il palazzo di *Ali Qapu* rappresentava non solo l'entrata principale alla residenza del sovrano, le cui dimensioni erano paragonabili ai grandi complessi europei di Versailles o Caserta; altresì, l'edificio era una vera e propria residenza indipendente, a pianta rettangolare, che si sviluppava su sei piani (per circa 48 metri di altezza) articolati da un vasto ambiente loggiato nella sua parte frontale, che all'occorrenza poteva essere utilizzato come padiglione di ricevimento principale, ossia il *selamlık* del palazzo. Sul palazzo: GALDIERI 1974, pp. 380-383.

29. Chiamata ora ufficialmente *Meydān Naqsh-e Jahān* ovvero «Piazza Metà del Mondo»; il precedente nome significava «Piazza dello Scìà».

30. NADERI, ROMANO 2012, pp. 226-228.

seppur sempre nel rispetto del *leit-motiv* generale della musica (Fig. 6). In tal maniera, le raffigurazioni del liuto e del tamburello – strumenti tipici della cultura persiana – divennero i simboli della *fiesta*, come peraltro lasciano intendere le poche testimonianze pittoriche pervenute di quell'epoca³¹, le quali mostrano regali convitti arricchiti ai lati da gruppetti di musicisti. Plausibilmente, nel caso di Ali Qapu, questi artisti trovavano collocazione nelle due stanze laterali, mentre il sovrano e i suoi ospiti sedevano nell'ambiente principale; o così, per lo meno, pare intuirsi dall'organizzazione degli spazi, in cui le bucatore interne non sono allineate con le finestre esterne e quindi ragionevolmente non pensate per garantire una migliore illuminazione della camera centrale, ma piuttosto per facilitare l'ascolto dei musicanti³². L'aspetto melodico pertanto, informava presumibilmente l'intera strutturazione di questi vani, e ciò sembrerebbe suggerito anche dal propagarsi di questi *ritagli* nella muratura degli spazi voltati, articolanti innovativamente quella decorazione a *muqurnas*³³ propria dell'arte islamica e tipica degli *iwān* delle moschee (Fig. 7).

Forse, la raffinata sofisticazione di questi ambienti e la ricerca di un punto di sintesi fra arti e tecniche differenti potrebbe rappresentare il simbolo di un misticismo persiano nazionale, differente dalle concezioni arabe e proiettato ad affermare l'identità autonoma di una nazione adesso chiaramente definita nei suoi ambiti territoriali. Del resto, la musica, come le festività tradizionali, erano state fino ad allora fortemente limitate, se non totalmente negate dal califfato arabo. Una ripresa dunque del mecenatismo artistico rappresentava perciò sicuramente un momento di auto-affermazione e rilancio delle tradizioni. Il monarca, non più isolato e rinchiuso nei suoi alloggi, ora era partecipe della collettività. E in relazione con questa. L'architettura assumeva di qui un ruolo di filtro³⁴ e, se da una parte riproponeva tematiche dell'antica Persia per distinguersi dai gusti imposti dai dominatori, dall'altra veniva incontro alle necessità di magnificenza della nuova classe dominante, legando innovazioni scientifiche a soluzioni tradizionali con risultati unici, come è appunto la *Stanza della Musica*.

31. In particolare, pitture di tale soggetto sono a tutt'oggi visibili nel palazzo *Chehel Sutun*, noto anche come *Palazzo dalle Quaranta colonne*.

32. Garantita nell'ambiente centrale anche dalla presenza di un lucernaio.

33. Con tale termine si deve intendere uno sviluppo spazio-tridimensionale a nicchie angolari suddivise, a loro volta, in altre più piccole.

34. HILLENBRAND 2000, p. 381; KLEISS 1993, p. 271.

In definitiva, la festa e la musica rappresentarono perciò senza dubbio il passatempo principale del patriziato sei-settecentesco: una oligarchia desiderosa di vivere appieno la propria esistenza e attenta a quelle innovazioni, nelle macchine come nel pensiero, allora in atto.

In realtà però, solo pochi governanti illuminati si resero conto delle importanti mutazioni sociali in corso, mentre i più semplicemente non prestarono attenzione ai segnali di cambiamento. La musica, come l'architettura, in questa *circumstantia rerum* seguiva allora le mode del momento lasciandosi andare a complesse concatenazioni, tuttavia atte a una precisa funzione. D'altronde, i valori espressi da Händel e Bach – come dallo stesso Juvarra e per certi versi, dai locali architetti di Isfahan – si legavano intimamente fra loro, manifestando tutti una generale adesione a quel razionalismo che, riconosciuto come carattere unitario del periodo, si declinava tanto nella meticolosità compositiva quanto nell'applicazione della simmetria³⁵, principio di ordine e immagine di chiarezza.

Bibliografia

ABBIATI 1967

F. Abbiati, *Storia della musica. Il Seicento e il Settecento*, 5 voll. (II), Garzanti 1967.

ADEMOLLO 1969

A. Ademollo, *I teatri di Roma nel Secolo Decimosettimo*, Forni Editore, Bologna 1969.

AGGARBATI 1987

F. Aggarbati, R. Costacurta, C. Saggio, M. Sennato, *L'architettura dei teatri di Roma 1513-1981*, Edizioni Kappa 1987.

ARMELLINI 2002

M. Armellini, *Le stanze della musica: artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900*, Silvana Editoriale 2002.

BENINCAMPI 2015

I. Benincampi, *Il portico del Santuario di Loyola e la fortuna di un modello romano in Spagna*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.63, 2015, pp. 59-71.

BARBERA, NOTTOLI 2012

L.V. Barbera, G. Nottoli, *Invenzioni a due voci*, in L.V. Barbera, G. Nottoli (dirett.), AA.VV. (a cura di), *Musica & Architettura*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2012, pp. 5-22.

35. SIMONCINI 1965, p. 68.

BASSI 1997

P. Bassi, *Musici e Musicisti in Torino capitale europea: teatri e vita teatrale*, in C. Caramellino (a cura di), *Per conoscere Torino, Capitale europea*, Grafiche 2 emme 1997, pp. 139-148.

BERTANA 1994

C.E. Bertana, *Giovanni Battista Bagnasacchi: Vista panoramica del Salone da Ballo del Palazzetto di caccia di Stupinigi alla fine del secolo XVIII*, scheda], in A. Bonet Correa, B. Blasco Esquivias, *Filippo Juvarra 1678-1736, De Mesina a Palacio Real de Madrid*, catalogo della mostra (Madrid, aprile-luglio 1994), Ministerio de Cultura, Electa 1994, pp. 397-398.

BLAIR-BLOOM 1996

S.S. Blair, J.M. Bloom, *The art and Architecture of Islam 1250-1800*, The Yale University Press Pelican Histor 1996.

BLASCO ESQUIVAS 1995

B. Blasco Esquivias, *Filippo Juvarra alla corte di Madrid: l'architettura nella capitale della Spagna attorno al 1736*, in V. Comoli Mandracci, A. Griseri, B. Blasco Esquivias (a cura di), *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid, 1714-1736*, Fabbri editore 1995, pp. 105-141.

BONET-CORREA 1995

A. Bonet Correa, *Filippo Juvarra e la grande architettura borbonica in Spagna*, in V. Comoli Mandracci, A. Griseri, B. Blasco Esquivias (a cura di), *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid, 1714-1736*, Fabbri editore 1995, pp. 87-103.

BONET-CORREA-BLASCO ESQUIVAS, CANTONE 1998

A. Bonet Correa, B. Blasco Esquivias, G. Cantone (a cura di), *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, Electa 1998.

BONET-CORREA, BLASCO ESQUIVAS, 2002

A. Bonet Correa, B. Blasco Esquivias (a cura di), *Fernando VI y Bárbara de Braganza. Un reinado bajo el signo de la paz. 1746-1759*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2002.

BOSCARINO 1973

S. Boscarino, *Juvarra Architetto*, Officina Edizioni 1973.

BERTAGNA 1977

U. Bertagna, *Le feste di Stupinigi*, in "Cronache economiche", 3-4, 1977, pp. 3-16.

CAGLI 1986

B. Cagli, *Produzione musicale e governo pontificio*, in B. Cagli (a cura di), *Le Muse Galanti. La musica a Roma nel Settecento*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 1985, pp. 11-22.

CARESIO 1987

F. Caresio, *Stupinigi: la Real Palazzina di Caccia*, Editurist 1987.

CLEMENTI 1939

F. Clementi, *Il carnevale romano*, Edizioni R.O.R.E. – NIRUF 1939.

CORNAGLIA 2005

P. Cornaglia, *Architettura, distribuzione e cerimoniale nel Settecento. Le residenze di corte in Piemonte*, in M. Volpiano (a cura di), *Le residenze sabaude come cantieri di conoscenza*, voll. 2, Quaderni del Progetto Mestieri Reali 2005, II, pp.133-150.

CORNAGLIA 2007

P. Cornaglia, *Matrimoni alla corte sabauda nel Settecento*, in M. Fagiolo (a cura di), *Le Capitali della Festa, Italia Settentrionale*, De Luca Editori D'Arte 2007, pp. 96-98.

CORNAGLIA 2012

P. Cornaglia, *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 P. Cornaglia, E.Kieven, C. Ruggero (a cura di), *Benedetto Alfieri, 1699-1767, Architetto di Carlo Emanuele III*, Campisano editore 2012.

DEBENEDETTI 1999

E. Debenedetti, *Borrominismo e borrominismi*, in E. Debenedetti (coord.), "Borrominismi", LITHOS editrice 1999, pp. 5-7.

DEFABIANI 1995

V. Defabiani, *La palazzina di caccia di Stupinigi*, in V. Comoli Mandracci (a cura di), *Itinerari Juvarriani*, CELID 1995, pp. 135-143.

DE ROSSI 2013

L. De Rossi, *Benedetto Pamphilj, Pietro Ottoboni, Carlo Colonna: tre eminenti cardinali che esercitarono il loro ruolo di grandi mecenati delle arti nella Roma "in musica" a cavallo fra Seicento e Settecento*, in "Arte documento", n. 29, 2013, pp. 68-71.

DEL MONACO 2012

A. I. Del Monaco, *La ricerca compositiva in musica e architettura: convergenze parallele*, in L.V. Barbera, G. Nottoli (dirett.), AA.VV. (a cura di) *Musica & Architettura*, Edizioni Nuova Cultura 2012, pp. 49-62.

DOCCI 2012

M. Docci, *Rapporti armonici in architettura*, in L.V. Barbera, G. Nottoli (coord.), "Musica & Architettura", Edizioni Nuova Cultura 2012, pp. 71-79.

FAGIOLO 2004

M. Fagiolo Dell'Arco, *La festa barocca a Roma: sperimentalismo, politica, meraviglia*, in "Analecta musicologica", n. 33, 2004, pp. 1-40.

FERRERO 1970 – M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo 1970.

GALDIERI 1974

E. Galdieri, *Les Palais d'Isfahan*, in "Iranian Studies", vol. 7, n. 3/4, IN "Studies on Isfahan: Proceedings of the Isfahan Colloquium", Part II, 1974, pp. 380-405.

GIANNONE 2010

G. Giannone, *Architettura e Musica. Questioni di composizione*, Edizioni Caracol 2010.

GRISERI 1996

A. Griseri, «*Aequa potestas*» tra architettura e pittura, in R. Gabetti, A. Griseri (a cura di), *Stupinigi luogo d'Europa*, Umberto Allemandi & C. 1996, pp. 59-82.

GRITELLA 1992

G. Gritella, *Juvarra: l'architettura*, vol. II, Panini 1992.

HILLENBRAND 2000

R. Hillenbrand, *Islamic architecture*, Edinburgh University press, 2000.

HOAG 1975

J.D. Hoag, *Architettura islamica*, Electa Editrice 1975.

LAVARONE 1996

B. Lavarone, *Contributi per l'attribuzione al Palladio del progetto di Villa Contarini*, in "Padova e il suo territorio", 62, 1996, pp. 26-27.

LENZI 1975

D. Lenzi, *La tradizione dell'architettura teatrale bolognese in età illuminista*, in "Palladio", 1975, pp. 309-322.

LUISI 2001

F. Luisi, *Musica nella Roma di Clemente XI*, in G. Cucco (a cura di), *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, Marsilio editore 2001, pp. 65-67.

KLEISS 1993

W. Kleiss, *Safavid Palaces*, in "Ars Orientalis", 23, 1993, pp. 65-67.

KUBLER 1957

G. Kubler, *Ars Hispaniae: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Editorial Plus-Ultra 1957.

MALLÈ 1968

L. Mallè, *Stupinigi. Un capolavoro del Settecento europeo fra barocchetto e classicismo*, Tipografia Torinese Editrice 1968.

MANFREDI 2000

T. Manfredi, *Del Teatro. Il Trattato di Francesco Milizia e l'Architettura dei Teatri a Roma nel Settecento*, in *Francesco Milizia e il Neoclassicismo in Europa*, atti del Convegno Internazionale di Studi Oria, Novembre 1998, Edizioni Laterza 2000, pp. 61-120.

MANFREDI 2010

T. Manfredi, *Mecenatismo e architettura per la musica nel primo Settecento romano*, in "Analecta musicologica", 44, 2010, pp. 307-329.

MARCHESINI 1996

M. Marchesini, *La palazzina di caccia a Stupinigi: un capolavoro tra novità e tradizione*, in "Parametro", 213, 1996, pp.74-75.

MARTÍN GONZÁLEZ 1994

J. J. Martín González, *Arquitectura y urbanismo del siglo XVIII*, in J. Rivera Blanco, F. J. de la Plaza Santiago, S. Marchán Fiz (a cura di), *Historia del arte de Castilla y León*, Ambito Ediciones 1994, pp. 117-220.

MICARA 1985

L. Micara, *Architetture e spazi dell'Islam*, Carucci editore 1985.

MILLON 1963

H. A. Millon, *L'architettura barocca e rococò*, Rizzoli 1963.

MORELLI 1985

G. Morelli, *L'Europa dei musicisti; l'età di Bach, Handel, Scarlatti*, Cataloghi Marsilio 1985.

MURDOCH 2012

T. Murdoch, *Queen Christina of Sweden as a Patron of Music in Rome in the Mid-Seventeenth Century*, in D. Howard, L. Moretti (a cura di), *The music room in early modern France and Italy*, Oxford University press 2012, pp. 259-276.

NADERI, ROMANO 2012

K. Asfar Naderi, V. Romano, *Camere sonore nell'architettura persiana*, in L. V. Barbera, G. Nottoli (dirett.), AA.VV. (a cura di), *Musica & Architettura*, Edizioni Nuova Cultura 2012, pp. 225-236.

NIGITO 2012

A. Nigito, *La musica alla corte del Principe Giovanni Battista Pamphilj (1648-1709)*, Merseburger 2012.

PALAZETTI 1997

C. Palazetti, *Villa Contarini-Camerini a Piazzola sul Brenta*, in "I beni culturali", n. 5, 1997, pp. 39-43.

PORTOGHESI 2012

P. Portoghesi, *Corrispondenze tra Architettura, Letteratura e Musica*, in L. V. Barbera, G. Nottoli (dirett.), AA.VV. (a cura di) *Musica & Architettura*, Edizioni Nuova Cultura 2012, pp. 97-110.

PUPPI 1975

L. Puppi, *Una conferma per Palladio: villa Contarini-Camerini a Piazzola sul Brenta*, in *Storia architettura*, 3, 1975, pp. 13-18.

RAVAGLIOLI 1986

A. Ravaglioli, *Roma in festa e il genio di Corelli*, in R. Lefevre, A. Morelli (a cura di), *Musica e Musicisti nel Lazio*, Lunario Romano, 15, 1986, pp. 349-380.

RODRÍGUEZ RUIZ 2006

D. Rodriguez Ruiz, *El palacio y los jardines del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, in D. Rodriguez Ruiz, J.R. Aparicio Gonzalez (a cura di), *El Palacio Real de la Granja de Sant Idelfonso, Cuadernos de restauracion de Iberola*, Iberdrola 2006, pp. 17-69.

RODRÍGUEZ RUIZ 2010

D. Rodriguez Ruiz, *Madrid al tempo dei Rabaglio. Cultura architettonica e immagine della città*, in *Maestri d'arte del lago di Lugano alla corte dei Borboni di Spagna*, Edizioni dello Stato del Canton Ticino 2010.

SIMONCINI 1965

G. Simoncini, *Architettura e musica*, in "Palladio", Nuova serie, XV, 1965, pp. 67-70.

SIMONCINI 1995

G. Simoncini, *Residenze signorili, borghesi e popolari fra tardo Seicento e fine Settecento*, in G. Simoncini (a cura di), *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, Leo S. Olschki Editore 1995, pp. 1-24.

SUGRANYES FOLETTI 2000

S. Sugranyes Foletti, *El proyecto de Santiago Bonavia y la construccion de la iglesia de san Justo y Pastor de Madrid (1739-1754)*, in "Madrid. Revista de arte, geografia, e historia", 3, 2000, pp. 531-566.

SUGRANYES FOLETTI 2010

S. Sugranyes Foletti, *Vigilio e Pietro Rabaglio in Spagna (1737 - 1760)*, in *Maestri d'arte del lago di Lugano alla corte dei Borboni di Spagna*, Edizioni dello Stato del Canton Ticino 2010, pp. 193-215.

TABARRINI 1999

M. Tabarrini, *La fortuna artistica di Borromini nella prima metà del '700 e la polemica classicista*, in E. Debenedetti (a cura di.), *Borrominismi*, LITHOS editrice 1999, pp. 51-57.

TORRIONE 1996

M. Torrión, *La casa de Farinelli en el Real Sitio de Aranjuez, 1750-1760 (nuevos datos para la biografía de Carlo Broschi)*, in "Archivo español de arte", n. 69, 1996, pp. 323-333.

TOVAR MARTIN 1996

V. Tovar Martin, *El incendio del palacio de Aranjuez en el siglo XVIII*, in "Anales de historia del arte", 6, 1996, pp. 47-66.

TOVAR MARTIN 1997a

V. Tovar Martin, *Diseños de Santiago Bonavia para el trazado de la ciudad de Aranjuez*, Reales sitios, 133, 1997, pp. 19-25.

TOVAR MARTIN 1997b

V. Tovar Martin, *Santiago Bonavia, arquitecto principal de las obras reales de Aranjuez*, in "Anales de Historia del Arte", 7, 1997, pp. 124-155.

TOVAR MARTIN 2000

V. Tovar Martin, *Giacomo Bonavia en la Corte española. Su obra en La Granja de San Ildefonso*, in "El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey", catalogo della mostra, (Segovia, 23 Giugno-17 Settembre, 2000), pp. 127-137.

VÄNJE 1966

S. Vänje, *Queen Christina and the Vitruvian Theatre*, in M. von Platen (a cura di), *Queen Christina of Sweden. Documents and Studies*, P.A. Nordstedt & Soner 1966, pp.376-389.

VISENTINI 2007

O. Visentini, *Feste, musica e spettacoli in Villa Contarini a Piazzola sul Brenta (1679-86)*, in M. Fagiolo (a cura di), *Le capitali della festa. Italia settentrionale*, De Luca Editori d'Arte 2007, pp. 341-347.

ZILLI 2013

A. Zilli, *Cristina di Svezia regina della musica a Roma: le "canterine" al suo servizio*, Aracne Editore 2013.