

Introduzione

Nell'ambito della ricca e diversificata attività artistica dell'architetto messinese Filippo Juvarra i suoi elaborati grafici sono spesso stati oggetto di studio, ma il rinnovato interesse degli ultimi anni si deve anche ai fondamentali lavori di catalogazione degli album e, più recentemente, alla digitalizzazione di una parte di essi.¹ Questi studi, oltre all'analisi dei *corpora*, delle tecniche grafiche e dei contesti dai quali scaturirono i disegni, si prestano anche a fare confronti con moltissimi ambiti artistici proprio in virtù della personalità poliedrica, della formazione eterogena, dell'interesse onnivoro per ogni espressione artistica, della fervente immaginazione e della sorprendente creatività di Juvarra. Com'è noto Filippo iniziò la sua carriera da argentiere nella bottega di famiglia a Messina e acquisì da autodidatta nozioni basilari di architettura. In seguito, trasferitosi a Roma, lavorò come scenografo per il cardinale Ottoboni e raggiunse una maturazione artistica sorprendente che applicò con talento, determinazione e versatilità nelle sue opere *in primis* come primo architetto dei Savoia a Torino. Produsse un repertorio di grafica copiosissimo, che comprende sia fogli di piccole dimensioni, sia formati più imponenti nei quali affronta, trasversalmente, i generi più vari e impiega tecniche diverse che consentono una classificazione orientativa del materiale:

- *taccuini di schizzi*, con i quali Juvarra fissava su carta monumenti, dettagli architettonici o, più semplicemente, annotava impressioni raccolte durante visite e viaggi che archiviava come modelli dai quali trarre ispirazione all'occorrenza. Questi *penzieri* erano generalmente raccolti in taccuini e sono stati in seguito riuniti e incollati in album senza un preciso sistema classificatorio, ma organizzati secondo la dimensione;
- *disegni di presentazione*, con restituzioni grafiche in pulito per i committenti e progetti per i singoli cantieri che Juvarra completava con le cosiddette «istruzioni» per gli artigiani e il personale specializzato²;

1 MILLON 1984; MILLON 1995, McPHEE 1993a; McPHEE 1993b; BARGHINI 1994, *Juvarra pensieri e architettura* 1999, *La forma del pensiero* 2008, RUGGERO 2010 [2012], RUGGERO 2011, RUGGERO 2014a, RUGGERO 2017, *Cultura, arte e società* 2018. Per il progetto di digitalizzazione degli album juvarriani conservati al Museo Civico di Torino cfr. ARNALDI DI BALME 2014, per quelli della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino cfr. *Juvarra regista di corti e capitali* 2020, RUGGERO 2021.

2 RUGGERO BARDELLI 1995.

- *studi per elementi decorativi* (insegne, finestre, porte, vasi, altari, targhe, ecc.) e per componenti architettoniche (in legno, stucco, ferro battuto, argento), ma anche materiale didattico per le sue lezioni accademiche;
- *capricci architettonici*, ossia fantasiosi allestimenti di grande forza evocativa, nei quali l'architetto mostra tutto il suo sapere teorico e pratico coadiuvato dalla sua abilità di grande scenografo;
- *disegni per lo studio di temi specifici*, come le *Memorie Sepolcrale*³ o i *Geroglifici sopra l'iconologia del Cavalier Ripa*⁴;
- *progetti per scenografie di opere teatrali*, ideate per rappresentazioni in teatri romani privati e per autorevoli committenti (tra cui il cardinale Pietro Ottoboni, l'imperatore Giuseppe I e la regina polacca Casimira Sobieski)⁵;
- *disegni preparatori* per edizioni a stampa, come la *Raccolta di varie targhe di Roma*⁶ (una sorta di sussidio didattico per gli studenti dell'accademia o campionario per gli architetti) o i rami incisi per immortalare importanti festeggiamenti, ma anche luoghi e monumenti simbolici⁷;
- *libri di disegni*, destinati a illustri e influenti personaggi spesso come omaggi, raffinatamente impiegati anche nella speranza di promuovere future commissioni⁸, i quali danno anche la misura di quale fosse la rete internazionale di contatti coltivati da Juvarra.

Appartiene a quest'ultima categoria il libro di *Disegni di Prospettiva Ideale*⁹, oggetto del presente studio, che permette di indagare un'interessante vicenda storico-artistica che nel 1732 coinvolse Filippo Juvarra, Augusto il Forte – in unione personale principe elettore sassone e re di Polonia – nonché un intermediario di origini torinesi al servizio di quest'ultimo: Giuseppe Antonio Gabaleone conte di Wackerbarth-Salmour. Attraverso i disegni inviati dal messinese al sovrano, discendente della dinastia dei Wettin, è possibile raccontare un singolare episodio che rientra nel più complesso fenomeno socio-culturale di portata europea legato all'arte del dono¹⁰, poiché documenta il tentativo, messo in atto

3 *Memorie Sepolcrale* 1735; *La forma del pensiero* 2008.

4 *Geroglifici* 1734; RUGGERO 2011.

5 VIALE FERRERO 1970; MANFREDI 2014a; BADOLATO 2016; BADOLATO 2018.

6 *Raccolta di Targhe* 1711.

7 SCLAVO 1701; MANFREDI 1999.

8 Soprattutto i libri di disegni per lord Burlington (*Prospettive Burlington* 1730) e per Augusto il Forte, oggetto di questo studio. WITTKOWER 1949; RUGGERO 2010 [2012]; RUGGERO 2014a; RUGGERO 2017.

9 Il titolo scelto da Juvarra – DISEGNI / DI PROSPETTIVA IDEALE / DEL / CAV D FILIPPO YUVARA / ARCHITETTO / E DAL MEDESIMO DEDICATI / ALLA SAGRA REAL MAESTA / DEL / RE AVGVSTO / DI POLONIA – verrà citato in seguito in forma abbreviata come *Disegni di Prospettiva Ideale*.

10 FALCKE 2006; *Arte del dono* 2013.

dall'affermato primo architetto regio dei Savoia, di garantirsi l'appoggio e possibili commissioni da parte della corte sassone.

Il libro di *Disegni di Prospettiva Ideale*, conservato presso il Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe (*Kupferstich-Kabinett*) di Dresda con la segnatura Ca 66, raccoglie una serie di imponenti fantasie architettoniche arricchite da magnifiche citazioni di sculture ispirate all'Antico, al Rinascimento e al Barocco. I disegni offrono una sintesi pressoché unica di quello che era il concetto di spazialità tardo-barocca e settecentesca applicato soprattutto alla progettazione delle grandi città italiane, francesi e di ambito tedesco nel XVIII secolo. Alla concezione dello spazio si aggiunge la dimensione storica, dove il forte interesse per le culture classiche (egizia, greca, romana), ma anche per quelle più vicine, in termini temporali, permette una rilettura dei soggetti in chiave moderna, poiché le opere di antichità vengono accostate a capolavori coevi che Juvarra, da abile scenografo, riesce a coordinare fra loro, quasi con qualità pittoriche, inserendoli in una dimensione nuova, seducente, ricca di riferimenti e di associazioni per chiunque si appresti a consultare il volume. Questi disegni non descrivono perciò soltanto il genere, apparentemente frivolo, del capriccio architettonico, ma sono vere e proprie fonti di ispirazione per architetture reali e possiedono soprattutto un valore come opere d'arte autonome.¹¹

Scopo di questo studio è dare visibilità a un lavoro di altissima qualità artistica e interesse storico che non ha ancora ricevuto il dovuto apprezzamento scientifico. L'atmosfera vivace e lo spirito esuberante che animavano il Settecento ben traspaiono dai disegni che possono essere definiti dei veri e propri anticipatori della felice stagione piranesiana, grazie alle loro originali combinazioni, derivanti dall'indole creativa del loro artefice e dove teatro ed effimero convivono con la stessa dignità e lo stesso prestigio al fianco di manifestazioni artistiche più consolidate.

Juvarra propose ad Augusto il Forte delle prospettive architettoniche di matrice romana che, seppur fantastiche, sottoponevano all'attenzione del sovrano dei modelli ai quali potersi ispirare nel suo programma di *renovatio urbis* di Varsavia, la capitale del regno polacco, ma anche, e soprattutto, di Dresda che continuava a essere la residenza dei principi elettori sassoni. Il ruolo rivestito da Roma, ma anche da altre città della penisola, come modello di riferimento artistico e culturale, è confermato dalle scelte operate da reggenti, committenti o collezionisti delle grandi corti europee e viene amplificato in modo erudito nei *Disegni di Prospettiva Ideale*. Tuttavia Juvarra non propone progetti concreti per edifici o monumenti ma, in maniera singolare, declina una suggestiva serie di libere citazioni di grande qualità, impatto e forza evocativa, evitando però una specifica contestualizzazione topografica. E' come se Juvarra pensasse di conferire un tocco di «tradizionale attualità» alla città sassone che fin dalla metà del Cinquecento accoglieva pittori, architetti, scultori, diplomatici, militari e nobili ma anche compositori, musicisti, attori e cantanti italiani che, per le sue testimonianze artistiche e architettoniche, verrà sopranno-

11 *Capriccio als Kunstprinzip* 1996.

minata la «Firenze sull'Elba» (*Elbflorenz*) o la «Firenze del Nord» (*Florenz des Norden*).¹² A livello urbanistico quello di Juvarra è un tipo di intervento ideale che, sebbene sia rimasto soltanto una proposta su carta, sembra essere in sintonia con quanto affermava il sociologo statunitense Robert Ezra Park, ossia, che «La città [è] uno stato d'animo, un corpo di costumi e di tradizioni, di atteggiamenti e di sentimenti organizzati entro questi costumi e trasmessi mediante questa tradizione. In altre parole, la città non è semplicemente un meccanismo fisico e una costruzione artificiale; essa è un prodotto della natura, e in particolare della natura umana.»¹³ Il concetto è ribadito dalle parole di Hanns Gross: «La natura e il carattere di una città debbono esser cercati non soltanto nei suoi tratti peculiari – sociali, politici, economici – ma nel suo spirito e nel suo ethos, i quali discendono entrambi da questi tratti, e con essi interagiscono, pur se per altro verso li trascendono».¹⁴ In questo senso Juvarra vuole postulare per Dresda una grandezza antica, se non addirittura romana. Determinante è proprio la provenienza «italiana» dei disegni, realizzati dall'architetto appositamente per essere donati ad Augusto il Forte con l'obiettivo sotteso di spianarsi la strada per entrare al servizio del sovrano, come Juvarra stesso si appresta a sottolineare nella lettera accompagnatoria con la dedica:

[...] questi pochi fogli di Disegni di Prospettiva Ideale, quali offro in ossequioso tributo alla M.V. non perche gli reputi degni di un tanto Monarca, mà bensì per sodisfare all'ambizione, che da lungo tempo nudrisco di procacciarmi per questo mezzo il supremo suo Patrocinio.¹⁵

Questo libro di disegni non appartiene alla categoria dei doni diplomatici, scambiati fra le corti quale espressione di magnificenti virtù principesche, ma fa parte di una strategia promozionale per conquistare appoggio e protezione in campo artistico. Per questo il dono deve essere in sintonia con il gusto, le inclinazioni e gli interessi di chi lo riceve. I doni d'arte erano solitamente rappresentati da opere celebri e ambite, o di recente realizzazione, che costituivano – come nel caso di Juvarra – una sorta di biglietto da visita di chi le aveva realizzate o procurate.

I *Disegni di Prospettiva Ideale* non rappresentano però un'opera d'arte in senso tradizionale: Juvarra, nel trasferire l'architettura su carta, parte da un'idea più complessa che essa riveste, una funzione rappresentativa, di portavoce del linguaggio artistico e delle competenze professionali del suo esecutore. Inoltre l'elaborato grafico racchiude in sé un valore intrinseco, proprio per la qualità e l'apprezzamento che ricevevano in quegli anni i disegni e le incisioni, oltre che per l'importanza che stava acquisendo la costituzione del

¹² L'appellativo di Dresda come *Elbflorenz* si deve a Johann Gottfried Herder il quale, nel 1802, nel III volume di *Adrastea* al capitolo «Kunstsammlungen in Dresden» la definì «Firenze tedesca» per i suoi tesori artistici, p. 53. Cfr. inoltre *Scambio culturale* 2007; *Venedig–Dresden* 2010.

¹³ PARK 1968, p. 459.

¹⁴ GROSS 1990, p. 1.

¹⁵ *Disegni di Prospettiva ideale*, fol. 5.

Gabinetto di Disegni e Stampe presso la corte di Dresda. Questo libro di disegni offre, dunque, da un lato degli spunti e del materiale dal quale trarre ispirazione – non tanto nel singolo dettaglio, ma con riferimento a una realtà architettonica da riqualificare, a un innovativo linguaggio artistico da adottare e all’insieme degli spazi da concepire – mentre, dall’altro, rappresenta un prezioso *unicum* da inserire nella collezione di grafica. Ma ciò su cui probabilmente puntava Juvarra erano la competenza e la sensibilità del sovrano, appassionato cultore di architettura, dall’apprezzabile talento artistico e con una fondata capacità di giudizio, che andavano ben oltre le molte attività amatoriali diffuse nel Settecento. Incoraggiare tali interessi e sedurre il sovrano con tanta bravura e versatilità avrebbe potuto portare a delle commissioni importanti o addirittura a una nomina a corte. Con ossequioso rispetto Juvarra non si avvale, come aveva fatto in altre occasioni, del titolo di cavaliere, ormai conseguito da oltre un decennio, ma si pone davanti alla Real Maestà come suo «Umilissimo Devotissimo, e Obbligatissimo Servitore», in un atteggiamento di forte deferenza nei confronti del sovrano.

L’ethos del dono, i.e. dell’album, rimane comunque sempre quello emblematico, che esalta il rapporto fra l’artista e il destinatario. Se, secondo la concezione degli scambi diplomatici il dono rifletteva le forme giuridiche del contratto bilaterale – del *do ut des* o del *quid pro quod*, formule più direttamente espresse nel famoso detto *manus manum lavat*, ossia del reciproco sostegno –, in questo caso, l’artista metteva a disposizione del sovrano il suo sapere, la sua abilità, l’esperienza e la fama oramai raggiunta a livello europeo e confidava in un patrocinio del re oltre che nella possibilità di essere ingaggiato da una corte prestigiosa e influente come quella sassone, divisa fra le città di Varsavia e Dresda, e proiettata verso significative trasformazioni.

Il desiderio di avanzare dalla posizione di primo architetto della casa regnante piemontese a un incarico di rilievo presso un’altra corte europea affermata come quella sassone – forse anche in virtù dei legami storici che legavano le dinastie dei Wettin e dei Savoia – e automaticamente anche di quella polacca, avrebbe contribuito a consolidare la fama di Juvarra a livello europeo, ma trovava anche una spiegazione sia negli avvenimenti storici di quegli anni, sia in una serie di sfortunate circostanze che non gli permisero di ottenere i tanto ambiti riconoscimenti da parte della corte pontificia.

- 1) Il Piemonte, al quale Juvarra faceva capo, era stato un territorio tradizionalmente sotto il controllo dei duchi di Savoia, che nel 1563 – in seguito alla Pace di Cateau Cambrésis (1559) – si erano stabiliti a Torino lasciando la capitale Chambéry e trasferendo in Italia la loro sfera d’azione. La regione era stata, inoltre, per secoli assoggettata alla Francia che nel 1706 aveva messo in ginocchio Torino con un lungo ed estenuante assedio. Ma, una volta conquistata l’indipendenza, la città e lo Stato sabauda si erano emancipati sia sul piano istituzionale, sia su quello culturale diventando un importante «cuscinetto» nel sistema geopolitico delle potenze europee e mantenendo una solida posizione fra le principali dinastie del continente, non da ultimo anche grazie all’attenta e calcolata politica matrimoniale perseguita dai Savoia nel corso dei secoli. Al termine della Guerra di Successione Spagnola (1701–

1713), per evitare che la corte piemontese – sostenitrice dell’Impero durante il conflitto – avanzasse pretese su altri regni, nel 1713, con l’*Act of Settlement* emanato dal parlamento di Londra, si decideva di elevare i Savoia al titolo regio assegnando loro, oltre al territorio omonimo, anche la Sicilia (che nel 1720 verrà scambiata con la Sardegna). Da questo momento i Savoia potevano considerarsi al pari di altre dinastie europee e dei principati tedeschi, ma soprattutto promuovere un programma di riqualifica e ammodernamento della città e del territorio a livello urbanistico, architettonico e artistico, del quale Juvarra era stato, fin dal suo arrivo a Torino nel 1714, il principale artefice. Essere al servizio di un re che aveva riposto grande fiducia nel suo lavoro e nelle sue capacità aveva certamente facilitato il compito all’artista messinese che, anche per questo, non smise mai di pensare «in grande» e di cercare sempre nuove sfide.

- 2) Proprio nel 1732 Juvarra era reduce dall’ennesima delusione derivante dal tentativo fallito di ottenere una commissione pontificia. Una tale «sconfitta» deve averlo senz’altro indotto a cercare un’alternativa con obiettivi e interlocutori attendibili. Questo poteva essere rappresentato proprio dalle corti di Dresda e di Varsavia, alla guida delle quali c’era un sovrano molto ambizioso e visionario che era riuscito a rivestire due posizioni strategiche, ponendosi alla guida di due paesi influenti come la Sassonia e la Polonia. Le manifeste iniziative di Augusto il Forte di trasformare la sua corte su modello di quella francese e il tentativo di legarsi indissolubilmente alla casa Asburgo, tanto da nutrire addirittura la speranza di porsi a capo dell’Impero, facevano presupporre l’esistenza di un terreno favorevole ad accogliere proposte magnificenti per un’architettura grandiosa che celebrasse i fasti di un regno che Juvarra cercava di esaltare paragonandolo a Roma che, sin dall’antichità, non aveva mai smesso di imporsi come modello di riferimento sulla scena internazionale.
- 3) Infine, con il dono inviato alla corte di Dresda Juvarra certamente auspicava di instaurare un rapporto con il principe elettore sassone Federico Augusto I, divenuto nel frattempo re di Polonia, così come aveva fatto il suo maestro, Carlo Fontana, all’inizio nell’aprile 1694, durante la visita a Roma del nobile tedesco che si era intrattenuto nello studio dell’architetto ticinese e dal quale ricevette in dono una copia del suo *Tempio Vaticano*, fresco di stampa.

Questi motivi e una serie di circostanze, che si esamineranno, portarono Filippo Juvarra alla realizzazione dei *Disegni di Prospettiva Ideale*, dei quali si vogliono approfondire in questo volume contenuto e valore artistico.