

Filippo Juvarra (1678–1736): l'architetto e i suoi doni di grafica

«uno de' migliori Architetti che si ritrovino al presente,
anzi il migliore senza comparazione»³⁰

La fama internazionale goduta da Juvarra per oltre un quarto di secolo, fino alla metà degli anni trenta del Settecento, fu il risultato dell'intensa attività artistica iniziata subito dopo il suo arrivo a Roma nel 1705 e consolidata grazie alla posizione rivestita a Torino dal 1714 (fig. 5).³¹ Rilevanti per questo successo furono anche favorevoli congiunture storico-politiche, economiche e culturali legate al Regno sabauda, laddove il quarto decennio del Settecento si apriva all'insegna di decisivi cambiamenti all'interno della corte sabauda. Da ultima l'abdicazione di Vittorio Amedeo II (fig. 6) nel settembre del 1730 in favore del figlio Carlo Emanuele III (fig. 7), il quale, nonostante i tentativi del padre di reimpossessarsi del trono, già dopo un anno dalla rinuncia al potere, fece in modo che l'ex sovrano rimanesse rinchiuso nella prigione del castello di Rivoli fino alla primavera del 1732, anno della sua morte († 31.10.1732).³² Il regno di Vittorio Amedeo II era stato fondamentale per Juvarra poiché, proprio grazie al neoletto sovrano, era riuscito a ottenere l'ambito riconoscimento e la nomina a «primo architetto civile» di corte dei Savoia. Il suo incontro nel 1714 con il re a Messina, dove quest'ultimo era giunto per prendere possesso dell'isola, è un episodio noto, ma rimangono sempre suggestive le modalità con le quali i due uomini si conobbero stimandosi reciprocamente da subito:

[...] in pochi giorni fu [Juvarra] alla presenza di quella Maestà [Vittorio Amedeo] che appena veduto gli domandò che disegni avesse portati, et egli rispose, che aveva portato il tocalapis ed il tiralinee volendo con ciò dire che gl'averebbe dato l'animo di fare qualunque disegno gli fosse stato ordinato, che capita la risposta dal re, e per sperimentarlo gl'ordinò, che volendo lui terminare il famoso Palazzo Reale di Messina su la facciata del

³⁰ L'iscrizione è posta sul margine inferiore della caricatura di Juvarra eseguita da Pier Leone Ghezzi nel 1724 e compresa nel volume I–Rvat, Ottob. Lat. 3115, fol. 117. ROSTIROLLA 2001, pp. 318–319.

³¹ Per un approfondimento sulla produzione grafica juvarriana del periodo messinese e romano cfr. MANFREDI 2010b.

³² SYMCOX 2003, part. pp. 307–317.

porto ne avesse fatto il disegno, che in poco tempo eseguì i di lui comandi, e fece un disegno che niente degradava alla celebre architettura fondata da un eccellente maestro architetto fiorentino antico, [...] onde fu preso in gran concetto da quella Maestà lo dichiarò suo Primo Architetto, e lo condusse seco in Torino [...].³³

Comincia così con un *Disegno a più idee del regio palazzo a Messina da proseguirsi, ordinato dalla Maestà di Re Vittorio*³⁴ del 1714, la fortuna di Juvarra al fianco dei Savoia. Il compito affidatogli non era quello di progettare ex-novo il Palazzo Reale, ma di modernizzare le strutture preesistenti del vecchio complesso architettonico mitigandone l'austero aspetto militaresco e conferendo, invece, una nuova magnificenza, soprattutto interna, alla sede dell'attuale potere regio sull'isola.³⁵ Seppur vincolato dalle dimensioni e dall'ubicazione del sito Juvarra, mutava l'orientamento del palazzo, riuscendo a creare un nuovo rapporto con il territorio circostante, ma soprattutto con la città e il porto, inoltre, anteponeva un immenso giardino geometrico che rispecchiava i canoni e i gusti analogamente diffusi in Europa.³⁶ Questi progetti vanno messi in relazione anche con le vedute di Messina raffiguranti la città in diversi momenti storici – dall'antichità (età preistorica, romana, normanna) all'epoca moderna – laddove Juvarra arriva a fare delle proposte concrete per la sua risistemazione urbanistica (figg. 8–12),³⁷ sebbene alla fine l'idea sarà abbandonata. L'architetto messinese inizierà però la sua vera e propria affermazione professionale in Piemonte sotto il regno di Vittorio Amedeo II, dopo che il trattato di Utrecht del 1713 sanciva la nascita della nuova monarchia e di Torino come capitale degli Stati sabaudi e del Regno di Sicilia. Il governo del primo re sabardo si sviluppò all'insegna di una politica volta a consolidare posizione e potere del nuovo Stato, attuando un consistente programma di riforme. Vittorio Amedeo II diede un'organizzazione moderna ed efficiente all'esercito e alle Segreterie di Stato (ministeri), fece redigere le Regie Costituzioni (1723 e 1729) e stipulò nel 1727, dopo anni di trattative, il Concordato con la Santa Sede in base al quale il papa riconosceva all'oramai re di Sardegna il diritto di nomina dei vescovi. Il sovrano trasformò e limitò, inoltre, il potere dei nobili confiscando molti dei loro beni, obbligandoli a pagare e a riconoscere l'autorità regia su di essi. Abolì inoltre i privilegi finanziari goduti fino a quel momento dalla Chiesa, elevò a cariche di prestigio abili rappresentanti dell'alta borghesia che divennero i suoi principali collaboratori, formò la rete degli intendenti (funzionari statali sul territorio, paragonabili agli attuali prefetti), mise ordine nei conti pubblici, risanando le finanze, stimolò la produzione manifatturiera, l'esportazione di beni pregiati e attuò riforme scolastiche. Anche sotto il profilo sociale e culturale il re si dedicò, nel periodo dal 1713 al 1730, a rinnovamento, ammodernamento e riqualifica della città di Torino e del territorio circostante,

33 *Vita Juvarra* 1981, pp. 281–282.

34 SACCHETTI 1994, p. 464.

35 SUTERA 2005.

36 *Juvarra architetto delle capitali* 1995, pp. 342–344; MANFREDI 2010b, pp. 478–483.

37 SCOTTI TOSINI 1995, part. pp. 82–84 e nota 55; da ultimo MANFREDI 2010b, pp. 20–22.

dopo i danni causati dalle vicende belliche dei secoli precedenti fino all'assedio francese del 1706 e alla Guerra di Successione Spagnola (1701–1713).³⁸ Tutte queste riforme fecero sì che lo Stato sabaudo ne emergesse rafforzato, efficiente e organizzato, anche se sottoposto al potere centrale e, più precisamente, all'autorità personale del sovrano, annoverandosi pertanto fra gli stati europei di stampo assolutista. La politica di Vittorio Amedeo II restituì di conseguenza stabilità interna risolvendo il nome e la reputazione del precedente ducato, facendogli conquistare considerazione e riconoscimento sul piano internazionale.

In questo programma generale ben si inseriva la figura del giovane abate–architetto messinese il quale, grazie alle competenze acquisite a Roma dalla frequentazione con Carlo Fontana, poi accresciute dal suo studio trasversale delle architetture dell'urbe, riuscirà a gestire con maestria i compiti a lui affidati, ottenendo risultati sorprendenti. Juvarra coordina tutta l'architettura – civile, religiosa, militare, effimera o dei giardini – della corte, del tessuto urbano di Torino e del territorio annesso, ma anche l'apparato decorativo degli ambienti pubblici e privati, conferendo un'impronta internazionale all'architettura del Settecento.³⁹ Il segreto del successo di Juvarra risiede, oltre che nella sua competenza, anche nella capacità di saper far dialogare tradizioni, epoche e stili diversi pur non perdendo di vista le specifiche esigenze del periodo in cui lavora. A questo proposito basti citare la basilica votiva di Superga (fig. 13), che sarà presa ad esempio in tutta Europa – di cui la *Karlskirche* viennese di Fischer von Erlach ne è l'opera di filiazione più famosa⁴⁰ –, e che rappresenta una sintesi del barocco romano più maturo di matrice berniniana, borrominiana e cortonesca.⁴¹ Secondo il vocabolario formale sia classico che moderno di provenienza prevalentemente romana sono declinati anche la cappella di Sant'Uberto a Venaria⁴² (fig. 14), le residenze di caccia di Venaria Reale (fig. 15) e Stupinigi (fig. 16)⁴³, i palazzi e le chiese di città, che fanno trasparire gli insegnamenti del maestro Fontana, interpretati e tradotti da Juvarra nel suo personale e ricercato linguaggio innovativo. Di fatto Roma rimarrà per lui sempre il porto di partenza, ma anche l'anelato approdo nel tentativo di affermarsi presso la corte pontificia che, in nessuna occasione, asseconderà però le sue ambizioni di attuare un progetto su commissione papale.

38 WÜNSCHE-WERDEHAUSEN 2009, part. pp. 13–16.

39 Numerosi aspetti sono stati trattati delle relazioni del convegno internazionale *Filippo Juvarra (1678–1736). Architetto dei Savoia, architetto in Europa*, cfr. Juvarra 2014; PIERGUIDI 2020, *passim*.

40 TAMMARO 2016; KARNER 2021 con bibliografia precedente.

41 CARBONERI 1979; WÜNSCHE-WERDEHAUSEN 2009, cap. IV e IX.

42 DARDANELLO 2014.

43 *La reggia di Venaria e i Savoia* 2007; *Stupinigi* 2014.

Mentre le architetture progettate e fatte realizzare da Juvarra in Piemonte sono ampiamente studiate⁴⁴, così come lo sono gli anni giovanili di formazione⁴⁵, è utile, invece, ripercorrere le strategie di autopromozione adottate dal siciliano, caratterizzate da un'inusitata intraprendenza e dirette a ottenere incarichi presso le corti reali, imperiali, ma anche principesche e aristocratiche in tutta Europa, poichè «quella di Juvarra fu [...] una carriera sviluppata proprio all'insegna della esaltazione del ruolo creativo del progetto, dell'affermazione di una elevata esperienza tecnica e tecnologica e del riconoscimento di una adeguata posizione sociale dell'architetto [...]. Grande e versatile creatore di modelli, attento e scrupoloso ordinatore del lavoro di cantiere [...] Filippo fu anche attento a rispettare le convenzioni cerimoniali che sembravano dominare le corti settecentesche [...]».⁴⁶

Come usava fare con i *penzieri* per colleghi e amici che egli stimava e dei quali voleva celebrare il ricordo, in più occasioni Juvarra ricorse proprio ai suoi omaggi grafici per presentarsi a influenti personaggi – nonchè potenziali committenti – in ambito internazionale. Il coinvolgimento dell'architetto messinese in progetti destinati a personaggi di alto lignaggio e di origine straniera aveva però avuto inizio ancor prima della sua chiamata a Torino e anche prima del suo affermarsi a Roma nel 1705 e perciò ancor prima dell'assunzione presso la corte ottoboniana nel 1709.⁴⁷

Nel 1701 Juvarra eseguiva i disegni preparatori per le incisioni contenute nel volume dedicato a FILIPPO V DI BORBONE, *Amore ed ossequio di Messina in solennizzare l'acclamazione di Filippo Quinto di Borbone ...*, stampato da Nicolò Maria Sclavo.⁴⁸ Si tratta di otto fogli nei quali sono riprodotte le decorazioni dei palazzi, le fontane, le macchine e gli apparati realizzati per adornare la città durante i festeggiamenti svoltisi dal 6 all'8 marzo 1701 in occasione della salita al trono di Filippo V di Spagna e della cerimonia di possesso a Messina, territorio della corona. Juvarra era quindi un suddito del primo re di Spagna della dinastia dei Borbone ed esordiva con questi lavori, in un ruolo ancora oscillante tra la professione di orefice e quella di progettista di grandi macchine effimere, proprio per quel sovrano che sarà anche il suo ultimo mecenate nel 1735 a Madrid, dove l'architetto sarà chiamato a progettare il nuovo Palazzo Reale. Poichè al margine delle incisioni è riportata la scritta *D. Filippo Juvarra Disegnò e Intagliò*, ma anche *delineò, fece o fecit*, è facile supporre che egli avesse fornito i disegni e fosse stato anche l'ideatore delle decorazioni (figg. 17–18).⁴⁹

44 Cfr. nota 36 e 39 con bibliografia precedente.

45 MANFREDI 2010b.

46 SCOTTI TOSINI 1998, p. 69

47 MANFREDI 2008.

48 SCLAVO 1701.

49 Cfr. «Festeggiamenti a Messina per l'acclamazione di Filippo V nel 1701», in: *Juvarra architetto delle capitali* 1995, pp. 307–311; MANFREDI 2010b, pp. 34–54.

Nonostante le soddisfazioni per tali incarichi «conoscendosi intanto D. Filippo capace in Architettura desiderava al più alto segno venire a Roma per vedere, e copiare le architetture antiche di tanti valent'uomini». ⁵⁰ Ad aprirgli le porte di una gloriosissima carriera fu la mediazione di suor Vittoria Ruffo, che scrisse quella lettera commendatizia al fratello Tommaso – «Mons. Ruffo allora Maestro di camera della Santità di Clemente XI» – che permise a don Filippo di essere accolto nella numerosa colonia siciliana dell'urbe. E così il giovane abate «si portò a Roma, raccomandato al Cavaliere [Carlo] Fontana, Architetto di grido». ⁵¹ Juvarra partecipò proficuamente all'attività della bottega del maestro, il quale nel 1705 lo incoraggiò a partecipare al Concorso Clementino, dal quale uscì vincitore con il primo premio per il *Progetto ideale per una villa di delizia per tre personaggi illustri* (figg. 19–20), e le cui vicende sono ben note. ⁵² Nel giro di pochi mesi Juvarra era dunque riuscito a tradurre perfettamente nel suo progetto quanto aveva appreso dal ticinese: una villa costituita da tre corpi di fabbrica intorno a un cortile centrale di forma esagonale, a loro volta circondati da un complesso sistema di giardini e spazi complementari. Ma fu sempre la rete di contatti provenienti dalla comunità siciliana a favorire il suo successivo avanzamento professionale che sarebbe risultato alquanto difficile «se Francesco Pellegrini, nobile Messinese, non avesse fatto conoscere il suo talento al Sign. Cardinale Ottoboni, di cui era Maestro di camera; e non avesse ottenuto da lui che fosse arrolato al suo servizio». ⁵³

Dei disegni donati alle persone a lui più vicine fa parte la fantasia architettonica datata 6 settembre 1705 ed eseguita mentre si trovava a Messina in occasione della morte del padre. Allo scultore LORENZO OTTONI, che era stato uno dei giudici del Concorso Clementino di quell'anno, è indirizzata questa composizione con una dedica posta sul margine superiore destro del foglio che recita: *Per il Sig.re Lorenzo Ottone, Primario scultore in Roma, fatto a 6. Settembre 1705; in Messina* (fig. 21). ⁵⁴ A un altro amico, JÖRAN JOSUA (GIORGIO GIOSUÈ) TÖRNQUIST, architetto del re di Svezia, meglio noto come ADEL-CRANTZ, è destinato il volumetto del 1706 comprendente dei *Pensieri Scenichi Inventati e disegnati da me Filippo Yuvarra in Roma l'anno 1706. Consacrati al merito, Del Moll:to Ill.mo Sig.re GIORGIO GESVE' TÖRNQVIST* (figg. 22–23), nei quali si annunciano temi e soggetti degli album successivi e della sua futura attività di scenografo. ⁵⁵ Poiché anche Törnquist – come Nicodemus Tessin il Giovane e molti altri artisti stranieri, durante il loro soggiorno a Roma – aveva frequentato lo studio di Carlo Fontana, è plausibile un contatto professionale tra lo svedese – che fu presente in città tra la primavera e l'autunno del

⁵⁰ *Vita Juvarra* 1981, p. 277.

⁵¹ MAFFEI 1738, p. 194.

⁵² SALVAGNI 2008; MANFREDI 2010b, pp. 111–124.

⁵³ MAFFEI 1738, p. 195

⁵⁴ MANFREDI 2010b, p. 139.

⁵⁵ MANFREDI 2010b, pp. 180–181; cfr. anche la tesi di Stefanie Alexa Stork (STORK 2016), in part. il capitolo «Die «Pensieri», Filippo Juvarras Geschenk an Göran Josuæ Törnquist», pp. 63–71.

1706 – e Juvarra, che può aver decretato la nascita di un'amicizia personale. Anche il disegno per uno stemma di NICODEMUS TESSIN, che il Nostro integrò con un'iscrizione – *Impresa, ò arme del Sig.re Marascial di Tesino Gra.de Sopraintendente del Maestà Svedesa* – confermerebbe tali scambi di doni fra gli artisti.⁵⁶

Juvarra, oltre che con l'ambiente romano, nel corso della sua carriera coltivò sempre intensi contatti con notabili lucchesi attivi in imprese mercantili in Sicilia e nel sud della penisola, nel commercio della seta e in attività bancarie. Di loro faceva parte anche l'amico e gentiluomo di origini siciliane CORIOLANO ORSUCCI, che Juvarra conosceva probabilmente sin dai tempi in cui viveva a Messina, assieme al quale compì il suo viaggio di ritorno a Roma nel 1706 e per il quale ideò un monumento funebre contenuto nel volume di *Memorie Sepolcrale* del 1735 (fig. 24).⁵⁷

[...] tornò [Juvarra] in Roma assieme con il Signor Coriolano Orsucci Cavaliere Lucchese di gran merito, e molto stimato da D. Filippo che con l'occasione di tal'amicizia si portò in Lucca, e proposto dall'Orsucci per la bella fabbrica del Palazzo del Pubblico [...].⁵⁸

Juvarra fece diversi progetti per la villa e per il giardino dell'amico a Segromino (Lucca, fig. 25), ma anche per numerose residenze di campagna di altri gentiluomini nell'entroterra toscano, dei quali ci rimangono alcuni disegni acquerellati di forte impatto.⁵⁹ Inoltre, sempre grazie alla mediazione dell'Orsucci, al giovane architetto fu chiesta una consulenza per completare il palazzo comunale di Lucca.⁶⁰

La già menzionata, tanto strepitosa quanto inaspettata, vittoria del Concorso Clementino del 1705 aveva sancito l'ingresso di Juvarra nella scena artistica romana e i suoi disegni furono tanto apprezzati da essere esposti nelle sale dell'Accademia di San Luca e utilizzati come materiale didattico per gli studenti. Anche per queste qualità di disegnatore Juvarra sarà ammesso al sodalizio romano come accademico di merito nel 1706, diventando in seguito insegnante di architettura (1707-1708, 1712) e di prospettiva (1711).

L'intraprendenza del messinese non si limitò a Roma, alla sua nobiltà e agli artisti stranieri che vi soggiornavano per assimilare la millenaria tradizione artistica della città, ma varcò i confini della penisola. Juvarra cercò ripetutamente di instaurare rapporti di collaborazione a livello internazionale, non di rado rivestendo anche indirettamente ruoli diplomatici. Fu proprio grazie alla rete di conoscenze curata a Roma che Juvarra riuscì anche a entrare in contatto con influenti personaggi stranieri, per mezzo dei suoi elaborati

56 MILLON 1984, p. 176, MM 006.

57 *Memorie Sepolcrale* 1735, fol. 36. Cfr. scheda di Alessandra del Nista, in: *La forma del pensiero* 2008, pp. 296-299.

58 *Vita Juvarra* 1981, p. 279.

59 DEL NISTA 2007; MANFREDI 2010b, p. 200, fig. 266, pp. 457-468.

60 ROVERE/VIALE/BRINCKMANN 1938, p. 54; GRITTELLA 1992, II, pp. 25-49.

grafici che l'architetto faceva pervenire ai suoi interlocutori, spesso come risposta a commissioni precise, ma altrettanto sovente anche come omaggi «mirati», attraverso i quali egli sperava di conquistare la fiducia e il gradimento di potenziali committenti.

Nel 1709 il CARDINAL OTTOBONI,⁶¹ presso il quale il giovane messinese era appena entrato a servizio, richiese all'Accademia di San Luca, della quale Juvarra era membro, di preparare dei disegni che rappresentassero delle vedute del Campidoglio antico e moderno, da regalare a FEDERICO IV DI DANIMARCA, in quel momento in visita in Italia. Juvarra realizzò un disegno di presentazione di dimensioni inconsuete per l'epoca (ca. 1,8 mt). A esso vanno collegati, oltre a 20 schizzi di studio (contenuti nel volume Ris. 59.4), anche dieci incisioni del Campidoglio da libri e altri disegni conservati nell'album ex-Tournon,⁶² al Metropolitan Museum⁶³ e al Museo di Roma⁶⁴ che rappresentano il colle Capitolino sia com'era all'epoca, sia nelle ricostruzioni dell'aspetto che esso doveva aver avuto nell'antichità. A questi si aggiungevano dei disegni della piazza progettata da Michelangelo, che danno un'idea dell'interesse di Juvarra per tale soggetto (figg. 26-28), oltre a un foglio raffigurante – come recita l'iscrizione – *Arme dell Re di Danimarca, fatta da me a un disegno della veduta dell Campidoglio di Roma per darcelo nell'accademia di S. Luca di Roma.*⁶⁵

D. Filippo [...] si propose ricavare, e dalle ruine antiche, dai libri, e da qualche medaglia il vero Campidoglio antico tal qual era impresa assai difficile che con gran fatica, e molti sudori gli riuscì compirla, facendo un disegno in grandezza di otto palmi, che oltre la gran fatica di mezzo vi fece d'intorno un fregio di le medaglie di tutti l'Imperatori e Consoli antichi [...].⁶⁶

Il disegno di presentazione doveva costituire un dono per il re di Danimarca, Federico IV, che nel suo viaggio in Italia di quell'anno avrebbe raggiunto Roma, se la peste che stava dilagando nel paese non lo avesse fatto desistere dall'avanzare fino alla corte pontificia.⁶⁷ Su consiglio di Charles Poërsen – direttore dell'Accademia di Francia a Roma – Juvarra

61 MANFREDI 2008.

62 GRISERI ANG. 1998.

63 *Architectural and Ornamental Drawings* 1975, pp. 27-33, cat. n. 36 e appendice, pp. 55-56.

64 PINTO 1980; MANFREDI 2010b, pp. 69-80, 295-309.

65 BNUTO, Ris. 59.4, fol. 52r, dis. n. 1. ROVERE/VIALE/BRINCKMANN 1938, p. 52; *Juvarra regista di corti e capitali* 2020, pp. 93, 97.

66 *Vita Juvarra* 1981, p. 280. Cfr. *Architettura del Settecento a Roma* 1991, p. 30: «[...] comunque è evidente che l'architetto intendeva organizzare il foglio con più raffigurazioni, seguendo il modello della grande incisione del porto di Ripetta di Alessandro Specchi.

67 Per i numerosi festeggiamenti organizzati nelle varie città italiane in occasione della visita del sovrano danese cfr. PUPPI 1981 e PUPPI 2007. Anche nel caso di Vicenza, nonostante i meticolosi preparativi, non poterono essere realizzati due apparati effimeri progettati da Francesco Muttoni, a causa del cattivo tempo.

inviò allora il disegno a Louis–Antoine de Pardaillan de Gondrin, duca d'Antin, che era Sovrintendente dei Batiments di Luigi XIV, nella speranza di trovare forse un impiego nella capitale francese. Lo stesso Poërsen annunciava al duca, prima con una lettera del 23 luglio e poi con una del 3 agosto 1709, l'arrivo «du dessin du Campidoglio, que l'Architecte Messinois a eu l'honneur de vous dédier»,⁶⁸ facendo capire che Juvarra, pur facendo ufficialmente parte, dal luglio di quell'anno, dei familiari al servizio dell'Ottoboni e sebbene impegnato nei lavori della cappella Antamoro a San Girolamo della Carità assieme a Francesco Fontana,⁶⁹ «auroit un grand desir d'aller en France. Ansi, Monseigneur, si vous jugez qu'il pùsse servir parmi les Dessinateurs qui sont aux Bureaux de Sa Majesté, vous aurez la bonté de m'honorer de vos ordre, et je le exécuterai ponctuellement».⁷⁰

Il disegno fu inviato a Parigi in data 1 agosto 1709, dove arrivò solo tre mesi dopo, il 30 ottobre. Poërsen scrisse ripetutamente a D'Antin chiedendo se il dono fosse stato di suo gradimento, poiché era stato eseguito da un artista attivo presso la corte del cardinale Ottoboni che proprio dal 24 agosto 1709 era stato nominato ufficialmente protettore della corona di Francia:

Cette Eminence a pris dans son Palais et à pension le Messinois de qui j'ai eu l'honneur de vous adresser le dessin du Campidoglio; il en fait beaucoup d'estime, Je souhaite que ce dessin ait le bonheur de vous plair; cela fera plai si à Son Eminence, qui soutient et fait du bien à ceux qui s'attachent à sa personne [...].⁷¹

Ma, da parte francese, giunse soltanto un biglietto di ringraziamenti del duca che scriveva di aver ricevuto e gradito l'elaborato grafico juvarriano – «j'ai reçu le dessein du Capitolle; e l'ai trouvé fort beau, Remerciez bien de ma part celui qui me l'a dédié»⁷² –, al quale si aggiunsero le congratulazioni personali di Poërsen: «En exécution de l'honneur de vos ordres, j'ay veu le S.r Dom Philipes, auteur de cet ouvrage, et l'ai congratulé de votre part. Il vous en fait, Mgr. Mille remerciemens et a ressenti cet honneur comme il devoit».⁷³ Il disegno rimase probabilmente a Parigi e neanche i tentativi intrapresi dal pontefice Clemente XI per riaverlo ebbero esito positivo, e a tutt'oggi il foglio sembra

68 MANFREDI 2010b, p. 317.

69 MILLON 1985; SCHELBERT 2002; DOBLER 2007.

70 *Correspondance* III (1699–1711), n. 1363, lettera di Poërsen a D'Antin, 3 agosto 1709, cit. da MANFREDI 2010b, p. 317, nota 1.

71 *Correspondance* III (1699–1711), n. 1382, lettera di Poërsen a D'Antin, 19 ottobre 1709, cit. da MANFREDI 2010b, p. 335, nota 62.

72 *Correspondance* III (1699–1711), n. 1385, lettera di D'Antin a Poërsen, 30 agosto 1709, cit. da MANFREDI 2010b, p. 309, nota 149.

73 *Correspondance* III (1699–1711), n. 1390, lettera di Poërsen a D'Antin 23 novembre 1709, cit. da MANFREDI 2010b, p. 309, nota 149.

scomparso, sebbene, sulla base dei disegni preparatori, sia stata suggerita un'identificazione delle scene che componevano il sontuoso elaborato.⁷⁴

Questo primo tentativo di Juvarra di sfruttare le sue qualità grafiche e le doti progettuali sotto forma di presente per un personaggio di alto rango fallì su due fronti: dapprima come dono per il giovane re danese che non poté mai ritirarlo e poi nel secondo tentativo, di omaggiare Luigi XIV che non se ne curò affatto, anzi sembra aver trattato con disinteresse il disegno, che forse andò anche perduto.

Nell'originale disegno di un palazzo per il LANGRAVIO CARLO DI ASSIA-KASSEL – *Pianta d'un gran Palazzo fatto / per il S.r Pr.pe di Asiacasell / in Germania cò obbligo di 8 cortili* (fig. 29) – Juvarra sviluppa i concetti espressi nel progetto del 1705 e si annunciano feconde soluzioni che verranno in seguito adottate a Venaria Reale e nella Palazzina di Stupinigi, tutte risonanze culturali dei grandi complessi della Roma classica.⁷⁵ Come è stato recentemente chiarito, è probabile che il progetto si riferisse a un castello indipendente da erigersi a chiusura della cascata sulla collina di Kassel, dove oggi si trova il castello Wilhelmshöhe. Per il disegno è stata proposta una data intorno al 1710, posticipando di due anni quella finora presunta.⁷⁶ Cronologicamente impossibile è un incontro tra il committente e l'architetto, poiché il langravio compì un viaggio di circa quattro mesi in Italia, in incognito, dal dicembre del 1699 all'aprile del 1700,⁷⁷ per vedere antichità e curiosità (*antiquittetten e curositet*),⁷⁸ mentre Juvarra era ancora a Messina. In occasione di questo viaggio si svilupparono, invece, i contatti tra il langravio, l'ingegnere-idraulico Giovanni Francesco Guerniero – che sarà incaricato di sistemare la rete idrica della cascata di Kassel – e lo scultore francese Pierre Etienne Monnot che realizzò per il nobile il *Marmorbad* tra il 1722 e il 1728 dopo essere stato l'artista di corte di don Livio Odescalchi, presso il quale il tedesco aveva abitato durante la sua permanenza a Roma.⁷⁹

Dal luglio al settembre del 1706, Carlo di Assia-Kassel compì un altro viaggio in Italia, motivato da interessi di natura militare, ma limitato alla Pianura Padana (Vicenza, Padova, Venezia, Verona) e nelle lettere che egli inviò alla consorte Maria Amalia, non ci sono indicazioni su cosa possa aver visitato. Oltre a fare riferimento alle truppe sotto il comando del figlio Federico, egli nomina ripetutamente il principe Eugenio di Savoia e la posizione del suo esercito, fornendo notizie riguardanti l'assedio di Torino, ma non emer-

74 KIEVEN 2008a, p. 197, fig. 69.

75 GRITELLA 1992, I, pp. 102-103; BERGMAYER 1999, pp. 127-129. Per altri progetti per il conte Carlo d'Assia cfr. FENNER 2017, pp. 245-254.

76 SCHERNER 2018, pp. 240-241.

77 KLAUTE 2006.

78 BAIER 2010, p. 96.

79 KIEVEN 2017; SCHERNER 2017; SCHERNER 2018.

gono dati rilevanti dal punto di vista storico–artistico.⁸⁰ Più proficuo per la nostra indagine è, invece, l'influenza esercitata da Guerniero sulla corte di Kassel,⁸¹ in particolare dopo il suo rientro a Roma con la nuova carica di *coudiutor* e successore di Francesco Fontana († 1708) in qualità di intendente delle acque e nel 1710 di architetto dell'Acqua Paola.⁸² La sua presenza a Roma e la vicinanza alla corte pontificia gli permisero di svolgere funzioni di intermediario e di gestire i rapporti tra l'ambiente romano e il langravio, ma presumibilmente anche tra il principe tedesco e Juvarra il quale, dopo la vittoria del 1705, iniziava a godere di una certa fama anche oltre i confini della penisola.⁸³ Carlo di Assia–Kassel è una figura finora poco considerata nel panorama delle committenze europee⁸⁴ ma, come è stato dimostrato, deve aver invece suscitato anche l'interesse di altri artisti, dal momento che l'incisore e amico di Juvarra, Nicolas Dorigny,⁸⁵ donò al principe tedesco delle riproduzioni di alcune pitture eseguite da Domenichino per i pennacchi di Sant'Andrea della Valle. Inoltre, come ha documentato Hellmut Lorenz, sulla base di una registrazione nell'inventario della famiglia Hatzfeld del 1782, conservato nell'archivio statale di Wroclaw (Breslavia), sarebbero esistiti ancora due disegni eseguiti da Juvarra per questi conti tedeschi della regione di Assia–Kassel: *Spaccato geometrico de Palazzo del Principe, e prospetto circolare del Cortile [...]* *Spaccato geometrico de Palazzo con sectione necessaria delle Scale de Sotterranei [...]* *architect Philip Juarra zu Rom 1708.*⁸⁶ La notizia, pur non precisando l'entità del progetto juvarriano, confermerebbe, invece, l'interesse e la predilezione dell'architetto siciliano per residenze con cortili circolari, di cui fanno parte anche i progetti per il Concorso Clementino (1705), per villa Guinigi a Viareggio (1706) (fig. 30)⁸⁷, per il grande palazzo pentagonale circondato da acqua (fig. 31) o per la villa per un principe sul cui margine superiore del foglio Juvarra annotava: *Questa è una piccola villa per un Principe privato nella quale vi è il com[m]odo di due appartamenti*

80 Per queste informazioni sul secondo viaggio italiano del langravio si ringrazia la dottoressa Irmtraut Baier.

81 GAMER 1978, p. 36.

82 MANFREDI 2010b, p. 52, nota 9.

83 Rovere e Viale sostengono che dopo il viaggio italiano «si stabilirono rapporti indiretti anche con Juvarra [gli altri artisti già ingaggiati erano Guerniero e Monnot], che ebbe così l'ordinazione di fare il progetto per il grande palazzo di Assia Cassel. La datazione precisa del disegno non è ben determinabile, tanto più che il progetto non fu mai eseguito. Ma idee juvarriane di spirito e di forma si ritrovano, secondo Brinckmann, nel piccolo palazzo di Aue, costruito per lo stesso langravio fra il 1708 e il 1717 dall'architetto francese Du Ry». ROVERE/VIALE/BRINCKMAN 1938, pp. 49–50. MANFREDI 2010b, pp. 232–236; SCHERNER 2011 [2012]; SCHERNER 2018.

84 *Landgraf Carl* 2017; FENNER 2017; FENNER 2018.

85 Anche Dorigny apparteneva alla cerchia di amici e colleghi più intimi e cari a Juvarra, visto che il messinese gli dedicò il progetto per un monumento funebre, contenuto nelle *Memorie Sepolcrale* 1735, fol. 3. Cfr. scheda di Cristina Ruggero in *La forma del pensiero* 2008, pp. 205–207.

86 LORENZ 1985; MANFREDI 2010b, p. 234 e nota 92.

87 MANFREDI 2010b, pp. 207–210.

*segregati per mezzo d'una sala, in figura di cupola; con[n] scale centinate co[n] la medema circonferenza della sudetta sala; e com[m]odi sotterranei.*⁸⁸

Tra il 1709 e il 1712 – mentre lavorava alla corte ottoboniana – Juvarra elaborò almeno una dozzina di *penziers* scenografici per la regina di Polonia CASIMIRA SOBIESKI e per il figlio, il principe Alessandro, che sono oggi rilegati nella raccolta Ris. 59.4 della Biblioteca Nazionale di Torino e contraddistinti dalle scritte *Regina* o *Madama di Pollonia*.⁸⁹ Anche un'altra serie di disegni per scenografie teatrali, conservata al Victoria & Albert Museum⁹⁰ confermerebbe il forte interesse per il mondo bucolico e pastorale legato all'Arcadia e al sodalizio di Bosco Parrasio di cui sia Juvarra, sia la regina erano membri.⁹¹ Il giovane scenografo aveva avuto modo di iniziare l'attività teatrale presso il cardinale Ottoboni nel palazzo della Cancelleria⁹² (figg. 32–33), procedendo poi al rifacimento del Teatro Capranica, riaperto nel 1711 grazie all'intervento dell'ex sovrana.⁹³ Per l'ex regina polacca, moglie del defunto re Giovanni III, furono messe in scena da Carlo Sigismondo Capeci,⁹⁴ librettista e suo «segretario delle lettere italiane, e latine», diversi drammi, rappresentati tra il 1711 e il 1713. La maggior parte delle opere fu musicata da Giuseppe Domenico Scarlatti, mentre Juvarra dovette allestire un ambiente della residenza per le rappresentazioni teatrali con le scenografie necessarie che in parte si conoscono attraverso i disegni pervenuteci (fig. 34). Le dimensioni del teatro privato Sobieski dovevano essere alquanto ridotte se ripetutamente nei resoconti dell'epoca viene definito «teatro domestico [...] bellissimo e piccolo»,⁹⁵ «piccolo teatro» o «teatrino del palazzo»⁹⁶. Ma tutte queste supposizioni vanno considerate anche sulla base dell'annotazione che Giovanni Mario Crescimbeni fece nel 1711 in occasione della rappresentazione del dramma *Il Tolo-*

88 MILLON 1984, p. 115. Su scala più ampia, per questa nuova concezione degli spazi è significativo anche il progetto per una residenza richiesto intorno al 1700 a Matteo Alberti dal principe elettore Giovanni Guglielmo del Palatinato, duca di Jülich e Berg, che prevedeva un impianto con ben sette cortili e che, in qualche modo, rifletterebe le idee di Inigo Jones in uno dei progetti per Whitehall Palace di Londra (progetto K, intorno al 1637–1639); cfr. STRONG 1980. Per questo invio incrociato di progetti attraverso l'Europa, quindi, ben si presta la definizione delle *Korrespondenzarchitekturen* (architetture per corrispondenza) coniata da Hellmut Lorenz (LORENZ 1985), dimostrando come il disegno architettonico rappresentasse un efficace mezzo di comunicazione e diffusione di idee (MANFREDI 2010b, pp. 234–235).

89 VIALE FERRERO 1970, *passim*; ROSZKOWSKA 1984 (con ulteriore bibliografia specifica) p. 246, nota 2; MANFREDI 2010a; MANFREDI 2010b, cap. VII.

90 VAM, *Prints, Drawings and Paintings Collection*, inv. n. 8426.

91 Il nome arcadico della regina era Amirisia Telea, quello di Juvarra invece era Bramanzio Feesseo; MANFREDI 2010a, p. 384; MANFREDI 2014a.

92 VOLPICELLI 1989; MANFREDI 2008.

93 MANFREDI 2010b, pp. 420–422.

94 CAMETTI 1931; LANFRANCHI 1975; BADOLATO 2016, pp. 3–38; BADOLATO 2018.

95 BADOLATO 2016, p. 25.

96 CURTI 2013.

meo e Alessandro, allorchè riferiva di un teatro «fabbricato nella campagna fuori del padiglione, ma così ben coperto al di sopra e dintorno che pareva anch'esso racchiuso in quello». ⁹⁷ Si trattava dunque di un teatro all'aperto nel giardino appartenente a villa Torres, uno dei due edifici che costituivano, di fatto, il complesso abitativo della regina polacca, che si estendeva su ambo i lati di via Felice (odierna via Sistina) i quali erano collegati fra loro da un ponte al terzo piano – il cosiddetto «Arco della regina» –, come si può evincere dalla pianta di Giovanni Battista Nolli del 1748 (fig. 35). Facendo fede a quanto scriveva Valesio nel suo diario negli anni 1708 e 1709, ossia che si trattava di un «teatro del palazzino», si è stati indotti a credere che esso fosse presumibilmente ubicato all'interno di palazzo Zuccari, forse nell'attuale salone del piano nobile, mentre Tommaso Manfredi sostiene – sulla base delle indicazioni del Crescimbeni – che il teatrino fosse ospitato nel giardino annesso al palazzetto di villa Torres sul Pincio, tesi rafforzata dalle precisazioni che le opere di carattere pastorale avevano luogo «in terra, non essendovi altre scene che paraventi da camera». ⁹⁸

Della stessa natura sono i disegni realizzati da Juvarra nel 1711 per le scene del dramma *Giunio Bruto* ⁹⁹ (figg. 36–37) su richiesta dell'imperatore GIUSEPPE I D'AUSTRIA dopo che aveva potuto ammirare quelle eseguite per il teatro del cardinale Ottoboni alla Cancelleria ¹⁰⁰:

[...] il Signor Cardinal Ottoboni avendo eretto un teatro nel palazzo della Cancelleria per farvi recitar l'opera del Costantino et essendovi bisogno delle scene [...] pregò [Juvarra] a fargli detti disegni che senza replica lo compiacque, e mostrati a S. E. furono di tutta sua soddisfazione [...] mandatolo a chiamare lo arrollò subito al suo servizio [...] e fece mettere in opera le scene da lui disegnate, e le fece incidere in rame da D. Filippo stesso per inserirle ne' libretti dell'Opera, e seguìto a servire detto Poporato [sic] in tutte le altre cose che gli occorsero d'architettura, e di scene, che intanto sparsasene voce dell'eccellenza di tali scene andò all'orecchio della Maestà dell'Imperatore Giuseppe Primo che compiacendosi molto dell'opere fece scrivere all'Eminentissimo Annibale Albani che facesse fare una muta di scene a D. Filippo Iuvarra per piacerli molto quelle che aveva fatte all'E.mo Ottoboni, et ordinate a D. Filippo le scene si mese all'opera, che appena terminata, e consegnati tutti i disegni legati in libro a detto Eminentis-

⁹⁷ Manfredi parafrasa quanto Crescimbeni aveva annotato nelle sue *Prose d'Arcadia*, ossia che «quando fu aperto il teatro nel 1711, prima dell'inizio dello spettacolo gli ospiti furono accolti in un interno denominato «padiglione» con pareti ricamate d'oro e ornate di lussuosi arazzi, forse ideato dallo stesso Juvarra secondo l'uso turco adottato dalla nobiltà polacca, in consonanza con la tematica orientale del dramma Tolomeo e Alessandro», MANFREDI 2010b, p. 384, nota 77.

⁹⁸ Cfr. Tommaso Manfredi, schede nn. 178 e 179 su casino Torres e palazzo Zuccari in: *Roma nel XVIII secolo* 2003, II, p. 61; MANFREDI 2010b, p. 320, nota 44, pp. 361–362, nota 12, p. 384, nota 84; CURTI 2013; MANFREDI 2014.

⁹⁹ VIALE FERRERO 1970, pp. 39–42.

¹⁰⁰ VOLPICELLI 1989.

simo Albani, che la Maestà dell'Imperatore passò a miglior vita e restarno le sue scene in mano di detto E.mo senza poter avere la consolazione che le vedesse quella Maestà.¹⁰¹

Anche in questa circostanza, come mette ben in risalto il testo della biografia, le speranze di Juvarra di poter sfruttare la commissione e mettersi in luce – questa volta presso la corte imperiale – furono vanificate dall'improvvisa morte di Giuseppe I, avvenuta il 17 aprile 1711. I disegni sono conservati nella Biblioteca Nazionale di Vienna¹⁰² assieme allo spartito dell'opera in tre atti composta da Carlo Cesarini, Antonio Caldara e Alessandro Scarlatti. Come è stato fatto notare, i disegni si distinguono da altri dello stesso genere in quanto «ricchi e finissimi», nonché «finitissimi», tanto da far pensare che «[...] l'aulica destinazione dei disegni abbia indotto Juvarra ad una corrispondente aulica magnificenza di decorazione e di linguaggio [...]».¹⁰³ Una tesi, questa, espressa da Viale Ferrero, la quale aggiunge spiegazioni di carattere tecnico e riconducibili al teatro dove avrebbe dovuto essere rappresentata l'opera, presumibilmente l'*Hoftheater* di Vienna. Questa corrispondenza tra qualità dell'esecuzione dei disegni, la loro finalità e l'importanza del destinatario, come si vedrà in seguito, presenta delle analogie con il lessico adottato da Juvarra per il volume di Dresda, soprattutto quando la studiosa asserisce che «la meticolosa definizione dei particolari, la fastosa puntualità dei disegni era suggerita a Juvarra dal desiderio che, a Vienna, si potesse afferrare a prima vista l'aspetto finale delle scene quale egli lo prevedeva, anticipando così il godimento che la loro messa in opera avrebbe arrecato agli spettatori. Juvarra, insomma, non trascurò nulla al fine di ottenere per questa serie di immagini teatrali le più favorevoli accoglienze. [...] in tali disegni è chiaro l'intento di offrire al committente una visione agevolmente leggibile degli esiti finali».¹⁰⁴

Il fatto che l'imperatore non abbia potuto vedere questi disegni deve aver rappresentato una grande delusione per Juvarra, soprattutto perché, dopo le esperienze presso la corte ottoboniana, probabilmente auspicava di continuare la sua carriera professionale in campo teatrale¹⁰⁵ e, magari, ricoprire a Vienna la carica vacante di ingegnere teatrale, che però il fratello del defunto imperatore assegnò a Ferdinando Galli Bibiena «con la sua tribù familiare». Il Bibiena era noto alla corte cesarea perché era già stato a Vienna nel 1704, quando Leopoldo I gli aveva commissionato la ricostruzione dell'*Hoftheater*, e dove tornò in seguito, fino al 1711, come scenografo e architetto di corte. La carica gli fu riconfermata con il titolo di primo architetto e ingegnere teatrale dal nuovo imperatore,

101 *Vita Juvarra* 1981, pp. 279–280.

102 ÖNB, MS, Mus. Hs. 16.692. MANFREDI 2010a, pp. 388–393.

103 VIALE FERRERO 1970, p. 39; cfr. anche BADOLATO 2016; BADOLATO 2018.

104 VIALE FERRERO 1970, pp. 39–40. Questa insistenza di Juvarra per ottenere commissioni importanti viene ancora una volta sottolineata dalla studiosa quando sostiene che «se la chiave del suo successo, in campo europeo, doveva essere la scenografia, Juvarra non avrebbe disdegnato di usarla. Beninteso, non dimenticò mai di dichiarare in calce ad ognuno dei disegni di Vienna la sua qualifica di «Architect»».

105 Sul ruolo di Juvarra come scenografo e architetto teatrale cfr. il capitolo «L'architetto virtuoso», in: MANFREDI 2010b, part. pp. 359–422.

Carlo VI, al quale erano ben note le sue capacità avendolo avuto anche al proprio servizio a Barcellona quando era re di Spagna con il nome di Carlo III.¹⁰⁶

Sempre nel 1711 era stata pubblicata a Roma, da Antonio de Rossi, la *Raccolta di varie targhe ...*, basate su disegni eseguiti dal messinese negli anni precedenti e dedicate all'*Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Pietro Card. Otthoboni*, al quale Juvarra esprimeva oltremodo gratitudine per essere stato accolto «benignamente» alla sua corte.¹⁰⁷ Il porporato aveva generosamente e «con magnanimo cuore» provveduto alla sua sistemazione, per cui Juvarra scriveva nella dedica che sperava di «poterle [all'Ottoboni] offrire un giorno alcun'altra cosa, che faccia altrui miglior fede della grandezza di quei beneficj, che in me si compiacque di collocare l'EMINENZA VOSTRA».¹⁰⁸ Questi stemmi oltre a celebrare importanti famiglie e personaggi, nobili o ecclesiastici, appartenuti alla società romana e gli artisti che li avevano progettati, erano visti da Juvarra come soggetti molto importanti per chi praticava l'attività di architetto, poiché era consapevole che nel formare gli emblemi «occorreva all'architetto prestare particolare attenzione alla dignità dei propri committenti da esibire sugli edifici senza errori, facendo diventare anche l'araldica una parte essenziale dell'ornato architettonico».¹⁰⁹

Nei cinque anni (1709–1714) trascorsi presso la corte del cardinale veneziano nel Palazzo della Cancelleria, durante i quali eseguì numerosi lavori per il suo protettore, Juvarra intrattenne anche una fitta rete di contatti eseguendo, tra l'altro, disegni per PORPORATI, come il progetto di una villa per il CARDINALE PALIGIARTE (fig. 38)¹¹⁰, il frontespizio di un libro per il CARDINALE GIAMBATTISTA TOLOMEI¹¹¹ o gli interventi presso il convento di Santa Maria dell'Umiltà a Roma su incarico del CARDINALE BENEDETTO PANCIATICHI (fig. 39)¹¹². Inoltre, non mancava di far pervenire proposte per ALLESTIMENTI EFFIMERI e per strutture architettoniche temporanee, come l'idea per un apparato funebre alla memoria dell'imperatore Leopoldo I († 5 maggio 1705, fig. 40), oppure quello *Per il funerale del Re di Portogallo Piero I (sic)* (si tratta in realtà di Pietro II, † 9 dicembre 1706, fig. 41), o ancora per un cenotafio da farsi in San Luigi dei Francesi al *grand dauphin* morto nel novembre del 1711 (fig. 42).¹¹³ Queste esperienze iniziali lo formeranno a tal

106 HATFIELD 1981; Galli Bibiena 1997.

107 *Raccolta di Targhe* 1711.

108 La stessa raccolta di *Targhe* venne recuperata e dedicata nel 1722 da Juvarra al *principe Don Giuseppe Lotario Conti duca di Poli, fratello di Innocenzo XIII*; BNUTO, Ris. 59. 8 e Ris. 59.9.

109 SCOTTI TOSINI 1995, p. 73.

110 Non è ben chiaro chi sia questo personaggio. MANFREDI 2010b, pp. 176–177.

111 BNUTO, Ris. 59.4, fol. 66r, dis. n. 3. PATTENDEN 2020.

112 Per il contesto dei lavori cfr. MANFREDI 2010b, pp. 471–473.

113 ROVERE/VIALE/BRINCKMANN 1938, p. 53: «La supposizione è confermata da una lettera del Poërson al D'Antin, da cui risulta che il catafalco era stato disegnato dal Juvarra, ed eseguito, per le sculture, dal Legros». MANFREDI 1999.

punto da fare di lui un vero esperto di apparati effimeri per sposalizi e ostensioni della Sindone, illuminazioni e decorazione città.¹¹⁴

Ma fra i porporati fu proprio l'Ottoboni a procurargli le credenziali necessarie per un incarico importante, che si concretizzò con la nomina regia di Vittorio Amedeo II di Savoia dando inizio all'ascesa professionale di Juvarra. Il sovrano, che si trovava nel 1714 a Messina per prendere possesso dell'isola, si informò tramite il suo consigliere, il giureconsulto Francesco d'Aguirre, su chi potesse essere un architetto valido a cui assegnare il posto di Michelangelo Garove, deceduto nel luglio del 1713.¹¹⁵ Dopo essere giunto nella città natale, Juvarra si presentò al re e, in sua presenza, tracciò il disegno per il completamento del cinquecentesco palazzo reale di Messina. Il sovrano se «ne formò un gran concetto, lo dichiarò suo primo architetto, e lo condusse seco in Torino»¹¹⁶ dove venne ufficialmente assunto con patente regia firmata il 15 dicembre 1714. Iniziava così la fortunata collaborazione di un grande architetto al fianco di un grande committente che apriva al trentaseienne abate messinese la strada per una fama internazionale.¹¹⁷

Un paio di anni dopo, quando oramai a Torino era primo architetto civile del regno sabauda, apprezzato a livello europeo, Juvarra fu coinvolto in una consulenza per dei milord inglesi che gli chiesero anche di eseguire una proposta personale. Quello che nell'elenco Sacchetti viene registrato come *Disegno di più idee fatti per diversi Milordi Inglesi*¹¹⁸ è stato ricondotto al progetto che Juvarra elaborò per i fratelli HENRY e ANTHONY EARL OF HARROLD, figli di Henry Grey, primo duca di Kent che, assieme al loro tutor Mr. J. Gerrard, tra il 1715 e il 1717 compirono un viaggio in Europa – l'obbligatorio Grand Tour di formazione – passando da Francia, Svizzera, Italia, Austria e Germania.¹¹⁹ Il periodo più lungo i lord lo trascorsero in Italia come documenta la corrispondenza intrattenuta con i membri della famiglia Grey. Scopo principale del viaggio dei giovani conti era ampliare la conoscenza dell'arte classica e coeva, ma anche di visitare diverse corti principesche in Italia, venendo a contatto con numerosi artisti. Tuttavia la famiglia Grey già si avvaleva delle prestazioni di un artista italiano, Giacomo Leoni, che aveva inviato dall'Inghilterra delle proposte per il rinnovamento della villa di campagna di Wrest nel Bedfordshire. Giunti a Torino, i lord chiesero a Juvarra – all'epoca il miglior

114 VIALE FERRERO 1982; MANFREDI 1999; *La forma del pensiero* 2008; RUGGERO 2018 con bibliografia precedente.

115 Garove 2010.

116 *Vita Juvarra* 1981, p. 282.

117 AST, *Ufficio Generale del Soldo*, 1714, reg. 2, fol. 144, in data 15 dicembre 1714, Vittorio Amedeo II nomina Juvarra *Primo Architetto Civile* con stipendio annuo di lire 3000 d'argento a soldi venti caduno, a cui segue il giuramento di Filippo Juvarra. Cfr. ROVERE/VIALE/BRINCKMANN 1938, p. 56.

118 ROVERE/VIALE/BRINCKMANN 1938, p. 30.

119 FRIEDMAN 1988, anche per le citazioni seguenti.

architetto in Italia («the best architect now at present in Italy») – di eseguire un disegno che doveva avere qualcosa di meraviglioso e nobile («something that shall be handsome and noble»), tanto che lo stesso re Vittorio Amedeo II, avendo sentito dell'intenzione di costruire una nuova residenza a Wrest, dispose che il suo primo architetto prendesse contatti con i conti per offrire loro una consulenza sulle proposte di Leoni, ed eventualmente eseguire anche un nuovo progetto. Nonostante i nobili inglesi avessero prontamente consegnato i disegni del Leoni per una perizia, Juvarra fece attendere a lungo la propria risposta, poiché, a suo dire, era oberato dai molti impegni per i Savoia, tant'è che gli Harrold e Mr. Gerrard nell'ottobre del 1715 lasciarono Torino alla volta di Venezia per cercare il parere di altri architetti. Il re dovette intervenire in prima persona inviando una lettera datata 3 giugno 1716 nella quale confermava che Juvarra avrebbe onorato il suo impegno:

[...] Supponiamo sia a voi noto l'arrivo costà del Duca di Kent inglese qual havendo lasciato nel suo passaggio per Torino a questo D. Filippo Juvarra nostro architetto di fargli un disegno per una sua casa che il detto Duca di lui padre ci ha fatto pregare di fargli tenere ve lo invieremo [...].¹²⁰

A questa ne seguì una seconda, circa due settimane dopo:

Qui giunto vi trasmettiamo il consaputo disegno fatto dal Nostro Architetto D. Filippo Juvarra di cui vi abbiamo scritto nella penultima nostra per il Duca di Kent, a cui va pure unito quello rimesso al detto D. Filippo dal figlio d'esso Duca nel di lui passaggio per costà a Torino [...].¹²¹

Il parere di Juvarra sul progetto di Leoni giunse finalmente a Venezia nell'agosto del 1716, assieme a una proposta personale, proprio alla vigilia della partenza dall'Italia dei lord inglesi e del loro accompagnatore. Purtroppo ci sono giunti solo alcuni dei disegni di Leoni, mentre di quelli juvarriani si è persa ogni traccia. Sono dunque le sole testimonianze scritte che consentono di ripercorrere lo scambio di giudizi, anche se non sempre sono chiari i disegni ai quali viene fatto riferimento.¹²² Pur tuttavia esistono due progetti juvarriani per il parco di Wrest che derivano da questo contatto inglese. Si tratta di due proposte alternative per un padiglione da giardino: i disegni eseguiti in penna e acquerellati sono datati intorno al 1715–1716¹²³ e mostrano, in pianta e in alzato, rispettivamente un tempietto cupolato a pianta esagonale, sul cui perimetro esterno a tre dei sei lati è anteposto un portico tetrastilo, e un monoptero aperto, contenente al centro una statua e sormontato da una cupola esagonale supportata da fasci di tre colonne (fig. 43a e

¹²⁰ AST, Corte, *Lettere ministri*, Roma, marzo 155, fasc. 1, c. 32, 1716, 3 giugno. Cit. in GRITELLA 1992, I, p. 378, nota 1.

¹²¹ AST, Corte, *Lettere ministri*, Roma, marzo 155, fasc. 1, c. 36, 1716, 19 giugno. Cit. in GRITELLA 1992, I, p. 378, nota 2.

¹²² Per i dettagliati giudizi di Juvarra in proposito cfr. FRIEDMAN 1988, *passim*.

¹²³ Lady Lucas Collection, L33/101, depositati al Bedfordshire County Record Office; cfr. FRIEDMAN 1988, figg. 30–31.

43b). Interessante è in ogni modo la dichiarazione di Mr. Gerrard al quale Juvarra aveva mandato disegni «in grande» di diverse parti, che si sarebbero potuti eseguire con esattezza e facilità. Tuttavia si esitò ad andare oltre questa fase preliminare perché si temeva che costruire secondo quei progetti sarebbe costato molto («cost a great deal to built [...] in the manner it is drawn»¹²⁴). Ai lavori, iniziati nel 1709 dall'architetto Thomas Archer nel parco di Wrest, si sarebbero dovuti aggiungere i contributi di Filippo Juvarra, Giacomo Leoni, James Gibbs, Nicholas Hawksmoor, William Kent e Batty Langley, ma solo dal 1730 furono sistemati nel giardino dei gruppi scultorei che rispecchiavano quanto i milords avevano potuto ammirare durante il loro viaggio in Italia.

Quello inglese sembrava un canale fortunato e promettente per Juvarra, se si considerano la forte presenza e la costante affluenza di britannici a Torino, di passaggio durante il Grand Tour o che frequentavano l'Accademia Reale e i salotti della capitale del regno sabauda per periodi anche di due o tre anni, favoriti dal fatto che in questa città – diversamente da altre corti cattoliche – i protestanti erano normalmente ammessi nelle accademie e negli atenei.¹²⁵ Non è da escludere che questi contatti con il mondo anglosassone abbiano avuto risvolti interessanti per la successiva visita a Londra di Juvarra nel 1719.

La rapida affermazione di Juvarra sul piano internazionale e i riconoscimenti a livello europeo grazie alle sue architetture non si fecero attendere,¹²⁶ come dimostra l'interessamento da parte del re portoghese Giovanni V per l'architetto e la sua convocazione a Lisbona:

Nel mentre D. Filippo si trattenne in Roma [1716-1717] aveva contratto strettissima servitù con l'ambasciatore della Maestà di Portogallo Marchese di Fonte quale era diletante in architettura con fondamento tale che pochi architetti Professori potevano stargli a spalla e vedendolo allora al servizio del Re di Sardegna ne aveva sommo rammarico poiché pensava averlo per servizio del suo Re, [...] gli mostrò un modello fatto di sua invenzione della chiesa grande Patriarcale di Lisbona, e Palazzo Reale, et ordinò a D. Filippo che ne facesse un disegno in prospettiva con veduta del Porto, e parte della città di Lisbona, che si scuopre da quel sito [...]. Il Sig. Ambasciatore [...] in Roma [...] nel tornare che fece alla sua corte [...] spedì corriere a D. Filippo in Torino con lettera di richiesta del Re di Portogallo che con il permesso di S. Maestà di Sardegna si fosse portato in Lisbona ciò messe in gran sollecitudine l'animo di D. Filippo [...], [il re] contento vedere la stima che faceva la Maestà di Portogallo del suo architetto si compiacque dar licenza a D. Filippo che andasse a servire quel Re col tempo però limitato di soli sei mesi, che però nel mese di novembre del 1719 si partì alla volta di Lisbona.¹²⁷

124 FRIEDMAN 1988, p. 841.

125 BIANCHI 2017.

126 SCOTTI TOSINI 1994; SCOTTI TOSINI 1995; SCOTTI TOSINI 1998.

127 *Vita Juvarra* 1981, pp. 282-283.

Ma, prima di partire, Juvarra doveva ancora evadere la commissione di un progetto per la Scalinata di Trinità dei Monti che gli era stato richiesto insistentemente e del quale sembra essersi persa ogni testimonianza grafica:

La sera precedente alla sua partenza da Roma verso il Portogallo, mentre stava tutto occupato nell'allestire il suo bagaglio, venne da lui il P. Provinciale de i Minimi di Torino, per ricevere un disegno della scalinata alla Trinità de' Monti, quale settimane innanzi gli era stato da lui promesso, ma distratto in molte faccende gli era poi uscito di mente. Si scusò adunque alla meglio col Padre, e gli rappresentò l'impossibilità di servirlo, mentre partiva la mattina seguente. Ma perché quel buon Religioso cominciò a fare sopra di ciò schiamazzo grande, non rifinando di querelarsi, D. Filippo fattosi portare un foglio di carta reale, e sospeso alquanto l'assetramento de' suoi forzieri, formò in breve un bellissimo disegno in prospettiva di quella grand'opera, che se fosse stato eseguito, avrebbe certamente riportato infinito applauso.¹²⁸

A LISBONA Juvarra rimase per circa sei mesi (dal gennaio al luglio del 1719). Vi era stato chiamato non

[...] tanto per la grand'opera del Convento di Mafra e sua chiesa, e Palazzo Reale, quale essendi di già molto avanzata saria stato tardo il suo arrivo, ma per fabbricare una nuova chiesa e Palazzo Patriarcale, mentre l'antica cappella reale, benchè rimodernata, et accresciuta, riesce angusta per le Funzioni, stante la magnificenza, con la quale hora si fanno, et il clero tanto numeroso, che vi officia [...].¹²⁹

Tre disegni aquerellati conservati a Torino sono stati riconosciuti come appartenenti a quelle che dovevano essere le «varie piante della gran Fabrica, che medita fare Sua Maestà nel Terreno del Passo»¹³⁰ (figg. 44–46), anche grazie all'elenco dei disegni compilato dal Sacchetti con l'indicazione «Disegni della Chiesa patriarcale e del regio palazzo di Lisbona, fatti per ordine del re di Portogallo» (1719).¹³¹ Queste proposte lasciano significativamente riconoscere alcune delle soluzioni adottate in precedenza da Juvarra per Rivoli e Superga in linea con l'eredità barocca romana.¹³² Arrivato a Lisbona gli fu dapprima ordinato

un disegno per il fanale che pensava fare per il Porto, et il medesimo fece una colonna grande su lo stile antico ad imitazione di quelle si vedono in Roma avendo situato nel mezzo della Colonna l'arme de Re retta da due Farne [sic], et in cima collocatovi un

128 MAFFEI 1738, pp. 200–201.

129 ASV, *Segreteria di Stato, Nunziatura di Lisbona*, vol. 75 (Portogallo), 31 gennaio 1719, fol. 18, cit. da SCOTTI 1973, p. 125; ROSSA 2014; SANSONE 2014.

130 ASV, *Segreteria di Stato, Nunziatura di Lisbona*, vol. 75 (Portogallo), 14 marzo 1719, fol. 47, cit. da SCOTTI 1973, p. 126.

131 ROVERE/VIALE/BRINCKMANN 1938, p. 31.

132 Per un'analisi più approfondita dei disegni portoghesi e della commissione per il palazzo reale e la chiesa patriarcale di Lisbona cfr. ROSSA 2005 e la scheda di Giuseppina Raggi relativa ai disegni juvarriani in: *Arquitetura imaginária* 2012, pp. 180–183; ROSSA 2014; SANSONE 2014.

gran Fanale [...]. Poi ordinogli che facesse un disegno del Palazzo Reale, Chiesa Patriarcale, Palazzo per il Patriarca, Canonica, con questa specialità, che dopo la rinomata Fabbrica e gran mole di S. Pietro in Roma, fosse la sua [...] uscì un disegno di tanta magnificenza, struttura e di gran mole che quasi poteva uguagliarsi non che essere dopo la gran mole di S. Pietro, Fabbrica degna veramente dell'idea di quel gran re.¹³³ (fig. 47)

In Portogallo fu così grande l'apprezzamento ottenuto con i suoi progetti che al termine del soggiorno, durante una cerimonia ufficiale, Juvarra fu nominato dal re Giovanni V cavaliere dell'ordine di Cristo, ricevendo in più una croce di diamanti e una pensione di 1000 scudi.¹³⁴

La Maestà del Re per mostrare il suo Real gradimento verso la persona del Signor Canonico Don Filippo Juvarra insigne architetto, ed in premio delle bellissime piante, e disegni magnificentissimi da esso fatti tanto per la nuova Patriarcale che del Regio Palazzo da fabbricarsi in Buenos Aires lo ha condecorato con la mercede di Cavaliere di Cristo, dandoli un abito del detto Ordine rempestato di sette grossissimi diamanti di valori di (sic) cruciati al meno, assegnandoli in oltre un'annua pensione finchè vive di mille scudi Romani [...] Fu detto Signore armato Cavaliere nella Chiesa Patriarcale Sabato scorso dal giovane Marchese dal Minas e Signor Conte di Unhao come padrini (presente naturalmente il Re) [...] dandoli ancora il Signor Marchese do Abrantes un habito nobile e ricco per uso quotidiano.¹³⁵

Ma nonostante il sovrano portoghese, «per dar a conoscere al mondo d'aver fissata l'idea della gran fabrica della patriarcale e Regio Palazzo in Buenos Ayres secondo li disegni di detto Signor Don Filippo»,¹³⁶ avesse fatto delimitare con palizzate l'area da edificare, provveduto affinché tutto fosse «disposto in forma che al ritorno dell'Architetto Signor Don Filippo Ibarra si possa subito buttar la prima pietra»,¹³⁷ organizzato lunghe strade che permettessero il trasporto dei materiali da costruzione e fosse in attesa dell'arrivo di 500 muratori da Milano, il progetto non venne realizzato. La vera ragione potrebbe essere ricercata, nella mancanza di liquidità da parte della corte lusitana, ma anche nell'opposizione dei gesuiti portoghesi, i quali temevano che il nuovo impegno finanziario del re avrebbe rallentato, se non addirittura interrotto, i lavori presso il convento-palazzo di Mafra progettato dall'architetto João Frederico Ludovice. Ciò nonostante il soggiorno portoghese consentì a Juvarra di ampliare i suoi contatti internazionali che seppe sfruttare a proprio vantaggio, tant'è che dopo la permanenza a Lisbona, provvisto di un finanzia-

133 *Vita Juvarra* 1981, 284.

134 Cfr. MERLOTTI 2008.

135 ASV, *Segreteria di Stato, Nunziatura di Lisbona*, vol. 75 (Portogallo), 18 luglio 1719, fol. 175, cit. da SCOTTI 1973, p. 128 e come riportato nella *Gazeta de Lisboa Occidental*, in data 20 luglio 1719 (ringrazio Sandra Sansone per avermi fornito questa fonte) da ultima RAGGI 2017.

136 ASV, *Segreteria di Stato, Nunziatura di Lisbona*, vol. 75 (Portogallo), 25 luglio 1719, fol. 182, cit. da SCOTTI 1973, p. 129.

137 ASV, *Segreteria di Stato, Nunziatura di Lisbona*, vol. 75 (Portogallo), 1 agosto 1719, foll. 188v/189, cit. da SCOTTI 1973, p. 129.

mento di mille scudi assegnato dal sovrano, intraprese nel luglio 1719 «il viaggio di ritorno verso Torino, e Roma, [...] per via d'Inghilterra, Olanda e Francia, imbarcandosi nel Paquebot Inglese [...]». ¹³⁸ Egli soggiornò circa un mese a Londra e poi a Parigi, dove fu accolto rispettivamente dal ministro e dall'ambasciatore di Portogallo, ma anche dal primo architetto di Luigi XIV, Robert de Cotte, che gli fece visitare la città e la reggia di Versailles. ¹³⁹

Da questo viaggio che da Lisbona, dov'era giunto alla fine di gennaio del 1719, aveva portato Juvarra a Londra (agosto) e a Parigi (settembre), sembra essere scaturito un ulteriore elaborato grafico, ossia quello che nell'inventario Sacchetti è indicato all'anno 1732 come il *Disegno di piazza ovale con colonnato ed arco trionfale del re Luigi XV, del palazzo e del teatro dell'albergo Soissons in Parigi per il Ser^{mo} Principe di Savoia Carignano*, probabilmente per la piazza Louis XV a Parigi. Le indicazioni fornite da questa fonte documentano che si trattava di un progetto di pianta ovale con colonnato, arco trionfale per il sovrano, un palazzo e il teatro per l'Hôtel Soisson a Parigi ¹⁴⁰ che permette di collegarlo a uno schizzo prospettico, dove è rappresentata una piazza con caratteristiche simili a quella descritta dall'allievo di Juvarra (fig. 48). Manfredi ha chiarito che questo progetto va anticipato all'anno 1719 e collegato alla «proposta di realizzare un teatro d'opera italiana nel grande giardino dell'Hôtel de Soissons avanzata dal reggente al principe di Carignano». Infatti, com'è documentato nell'autunno di quell'anno, il palazzo del principe sarebbe stato dotato «d'une salle magnifique pour un opéra italienne», mentre si annunciava l'inizio dei lavori nel febbraio dell'anno successivo, i quali vennero però impediti dalla precaria situazione finanziaria del committente. ¹⁴¹

Del 1725 è invece la realizzazione di 116 fogli contenuti nello *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre disegnate dal Cav. Yvarra P^o Architetto del Re ...*, Torino a 24 Dicembre 1725 e dedicati all'amico CONTE CARLO GIACINTO ROERO DI GUARENE che si diletta come architetto. ¹⁴² Alla terza pagina del volume si trova una lettera autografa di Juvarra che rivela ancora un atteggiamento riverente verso un personaggio influente il quale lo teneva evidentemente in alta considerazione e per il quale eseguirà disegni che anticipavano temi e soggetti sviluppati in seguito. Essi fanno riferimento all'insegnamento dei grandi maestri dell'Antico, del Rinascimento e del Barocco, dai quali il Nostro prendeva spunto per creare le proprie composizioni. Anche qui si

¹³⁸ ASV, *Segreteria di Stato, Nunziatura di Lisbona*, vol. 75 (Portogallo), 18 luglio 1719, fol. 175, cit. da SCOTTI 1973, p. 128.

¹³⁹ *Vita Juvarra* 1981, p. 285; MANFREDI 2013a; MANFREDI 2013b; MANFREDI 2014b.

¹⁴⁰ ROVERE/VIALE/BRINCKMANN 1938, p. 33; GRITTELLA 1992, II, pp. 364-365.

¹⁴¹ MANFREDI 2014b, p. 238.

¹⁴² Il volume appartiene alla Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco [già collezione Tournon, II]; cfr. GRISERI ANG. 1998; DARDANELLO 2002, p. 158.

tratta di un ossequioso omaggio per il quale Juvarra si aspetta un giudizio. Nella lettera si legge:

All'Ill^{mo} Sig^{re} e Pad^{ne} Col^{mo} il S. Conte della Vezza //Avrei dovuto, Ill^{mo} Sig^{re} mio, prima d'ora dare in luce questo mio studio di architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre e cornicioni, che avevo promessi a V. S. Ill^{ma}, ma l'occupazione continua in servizio di S^a M^a mi fa ritardare l'edizione la quale do fuori adesso più per servirla che per mia deliberazione imperocchè dopo il libro del S. Rossi in cui possono vedersi da chichesia tutte le Meravigliose antiche e moderne fabbriche di Roma ed ogni genere di ornati, e quelli usciti in Firenze del S. Ferdinando Ruggieri Architetto, nei quali quasi in un'occhiata veggonsi le fatighe raccolte insieme di tanti grand'uomini, non pare ch'io possa ancora meritare l'approvazione di V.S. Ill^{ma}; ma infine mi basta di avere adempiuto al mio debito con Lei e quando le mie fatighe meritano nò dico l'applauso di qualch'uno, ma il suo gradimento mi parrà di aver conseguito tutto il mio fine. In essi scorderà osservata per quanto si può la sodezza dell'arte secondo l'insegnamento di Vitruvio e Palladio e di tutti i più celebri Autori: di qual sodezza iò sono sempre stato amatore e del semplice, in cui ogni arte riconosce, a mio credere, la sua perfezione, nò è però che io abbia negletto gli ornati, ma me ne son servito cò sobrietà ed ho procurato a tutto mio potere d'imitare in questo lo stile del cavalier Borromini, il quale più di ogni altro ha ornato i suoi disegni ad ha introdotto cotal genere nel Popolo. Si compiaccia intanto V. S. Ill^{ma} del ricevere con gradimento queste mie fatighe mentre io mi professo d'essere con tutto rispetto di S. V. Ill^{ma}.

Torino a 24 X^{bre} 1725

umil^{mo} dev^t e d servitore
Cav^{re} D. Filippo Juvarra Ar^o.¹⁴³

Alquanto significativo, soprattutto per il riemergere di contatti con il mondo anglosassone, è il volume di disegni, oggi conservato a Chartsworth (Devonshire Collection), che Juvarra donò a LORD BURLINGTON (Richard Boyle, 3rd earl of Burlington e 4th earl of Cork)¹⁴⁴ nel 1730 (fig. 49). Assieme al volume di Dresda quello inglese costituisce l'esempio più importante per spiegare la consuetudine dello scambio di doni fra personaggi di nazionalità e formazione diverse, spesso legati da un rapporto di amicizia o motivati da interessi personali, sebbene non sia ancora del tutto chiarito come sia avvenuto il fortunato incontro tra il nobile inglese e l'architetto italiano, al quale doveva essere stato presente anche l'architetto inglese William Kent. L'occasione poteva essere stata fornita durante il Grand Tour di lord Burlington nel 1714–1715 o durante la visita di Juvarra a Londra nel 1719 come testimonia una lettera scritta dal librettista italiano Paolo Antonio Rolli, che era residente nella città inglese, apparteneva alla cerchia di lord Burlington e riferisce di uno scippo ai danni di Juvarra:

E stato in Londra D. Filippo Juvara, quel bravo Architetto siculo che faceva le belle scene d'Ottoboni in Cancelleria a Roma. Egli è al servizio del Re dell'Alpi a venia da Portogallo, dove fu dal suo Re mandato a quell'altro [Giovanni V] per la direzione d'un

143 ROVERE/VIALE/BRINCKMANN 1938, pp. 81–82.

144 WITTKOWER 1949.

Palazzo e d'una Catedrale. Fu rubato di molta somma, mentre andava a spasso presso all'alto Bosco nel Coppé con l'Inviato portoghese [Jacinto Borges Pereira de Castro], ma che importa? E' stato Pensionato da quel re di 1.000 scudi anni a fatto Cavaliere del su'ordine, oltre la paga del suo Padrone.¹⁴⁵

Il volume per lord Burlington contiene 30 disegni di fantasie architettoniche,¹⁴⁶ la maggior parte delle quali è datata e firmata da Juvarra nell'anno 1729, mentre il frontespizio con la dedica riporta l'anno 1730 (figg. 50-52). Questo corpus è stato interpretato da Rudolph Wittkower come un dono dell'architetto italiano a lord Burlington in segno di ringraziamento per il prezioso volume che il conte aveva pubblicato nello stesso anno (1730) a Londra, ossia il facsimile delle terme di Palladio – *Fabbriche antiche diseguate da Andrea Palladio Vicentino e date in luce da Riccardo Conte di Burlington* – con una prefazione in italiano, di cui una copia potrebbe essere stata inviata all'architetto messinese. Wittkower ritiene perciò che l'album di Juvarra esprimesse un segno di riconoscenza nei confronti del nobile inglese, una prassi non insolita visti i numerosi segni di gratitudine che si susseguirono nel corso degli anni da parte di importanti personaggi nei confronti del lord inglese.¹⁴⁷ Sempre secondo Wittkower «Burlington vide nei disegni dello Juvarra esattamente quello che questi desiderò che egli vi vedesse, cioè una realizzazione moderna della grandezza antica, e perciò l'offerta dello Juvarra deve essere stata considerata a Londra come un dono gradito e fertile».¹⁴⁸ Ma ciò che differenzia questa raccolta da altri elaborati grafici juvarriani non è tanto lo stile o la qualità dei disegni, quando la natura e le finalità a esso collegate. Secondo lo studioso non doveva trattarsi di un dono per conquistare la stima di un potenziale committente, ma piuttosto di un omaggio, segno di sincera amicizia e apprezzamento, nel quale sono affrontati temi e soggetti che potevano risultare cari al nobile britannico. Come è stato dimostrato in altra sede, dietro al pregiato dono che Juvarra fece a lord Burlington vi era probabilmente un latente desiderio di partecipare come architetto anche nel mondo artistico britannico.¹⁴⁹

Malgrado i diversi tentativi di introdursi prudentemente, ma con decisione, in vari ambiti – CURIA ROMANA, IMPERO, CORTI EUROPEE – e nonostante la sua nomina a primo architetto di corte dei Savoia, Juvarra mantenne sempre un forte legame con ROMA, dove ritornava regolarmente nei mesi invernali quando i cantieri torinesi erano chiusi. Si trattava di un rapporto tanto intenso quanto difficoltoso che iniziò già poco dopo la sua

145 Cit. in GRANT 2011, p. 237, nota 27.

146 Il volume misura 225 x 335 mm; i disegni sono eseguiti a penna e inchiostro, con bistro e seppia, e in certi fogli si riconosce lo schizzo preparatorio in lapis. Essi sono montati su pagine più grandi (305 x 430 mm). rilegati in marocchino rosso al quale è anteposto un frontespizio con la seguente dedica: *PROSPETTIVE DISEGATE DALL' CAVAL DON FILIPPO YUVARRA E DEDICATE All'eccellenza di Riccardo conte di Burlington MDCCXX.*

147 WITTKOWER 1949, pp. 103-104

148 WITTKOWER 1949, p. 118.

149 RUGGERO 2017.

chiamata a Torino nel 1714, anche grazie alla mediazione del cardinale Annibale Albani, protettore del regno di Savoia:

[...] ed appena trattenutosi otto mesi in Torino, che fu mandato a richiedere a quel re dall'Em.mo Annibale Albani per fare il modello della Sagrestia di San Pietro, poiché avendo veduti detto Em.mo cinque disegni tutti diversi di D. Filippo fatti nel mentre era in Roma per detta fabbrica ed essendo di soddisfazione, e sua, e di tutti gl'altri, desiderava [...] un modello per la Fabbrica di detta Sagrestia, [...] ed a questo riflesso gli fu data dal Re licenza, e venne in Roma dove trattenendovisi sei mesi [...].¹⁵⁰

Sembra dunque che, dopo una serie di infelici tentativi per affermarsi presso corti straniere, nel 1732 Juvarra decidesse di orientarsi verso quella di Dresda indirizzando il suo dono al sovrano, Augusto il Forte.¹⁵¹ Questo periodo coincideva con il travagliato passaggio del trono sabauda a Carlo Emanuele III, con la successiva morte di Vittorio Amedeo II, ma anche con una serie di sfortunati episodi di committenza romana sui quali si ritornerà più avanti. Questi non erano collegati solo alle vicende riguardanti la nomina di Alessandro Galilei come architetto della famiglia Corsini e quindi di San Giovanni in Laterano, ma anche ai lavori connessi alla progettazione della nuova Sagrestia Vaticana (figg. 53-54), per i quali il primo architetto dei Savoia era stato convocato per volere del pontefice¹⁵² – «[...] Il Sig.r A.te Juvarra potrà venire per la fabrica della Sagrestia di San Pietro subito che li piacerà in sequela della permissione avutane da Sua M.tà, senz'aspettar altra chiamata fuori della presente, avendo il Papa data a me una tale incombenza [...]»¹⁵³ – e a quelli che si prospettavano, nella primavera del 1732, per la progettazione di un monumento funebre a papa Benedetto XIII.¹⁵⁴ Fitto è il carteggio tra il cardinale Alessandro Albani e il responsabile delle relazioni diplomatiche con Roma, il conte Carlo Vincenzo Ferrero d'Ormea¹⁵⁵ (segretario di Stato agli affari di Vittorio Emanuele II e ministro di Stato di Carlo Emanuele III), intercorso tra il marzo e il giugno di quell'anno per definire le modalità con le quali Juvarra doveva presentare i disegni per il monumento funebre, che alla fine non venne realizzato a causa degli alti costi che si sarebbero dovuti sostenere per sculture e marmi.¹⁵⁶ È ipotizzabile, però, che la sospensione del progetto fosse da imputare al rapporto, in quegli anni molto teso, fra Clemente XII e i Savoia

¹⁵⁰ *Vita Juvarra* 1981, p. 282.

¹⁵¹ Non si concorda con quanto sostenuto da Brinckmann: «Gran parte di tali disegni devono essere stati composti prima del 1732. Si direbbe anzi che rimontino probabilmente ad un periodo anteriore al 1715»; ROVERE/VIALE/BRINCKMANN 1938, p. 93.

¹⁵² Per una trattazione più approfondita della questione della facciata di San Giovanni in Laterano e della Sagrestia Vaticana cfr. KIEVEN 1991 e HAGER 2001 con bibliografia precedente.

¹⁵³ AST, Corte, *Materie politiche per rapporti con l'estero, Lettere di Ministri, Roma, mazzo 183, c. 5*, 13 gennaio 1732, lettera di Alessandro Albani all'Ormea.

¹⁵⁴ GRITELLA 1992, II, pp. 336-337.

¹⁵⁵ RECUPERATI 2003.

¹⁵⁶ GRITELLA 1992, II, p. 336.

dovuto alla seria, nonché spinosa, questione del Concordato del 1727 tra la Santa Sede e Vittorio Amedeo II, in base al quale, l'allora pontefice concedeva ai Savoia (l'unica dinastia italiana ad avere questo privilegio) il diritto di nomina di vescovi e abati commendatari, un concordato raggiunto anche grazie alla mediazione dell'Ormea. Ma il successore di Benedetto XIII – Clemente XII Corsini – non appena salito al trono, si prodigò per giungere a una revisione del concordato provocando una nuova rottura dei rapporti con i Savoia che verranno ristabiliti soltanto durante il pontificato di Benedetto XIV.¹⁵⁷ Potrebbe essere così spiegata una verosimile riluttanza da parte del nuovo pontefice a far eseguire un monumento funebre per il predecessore che aveva sostenuto il concordato con i Savoia, specialmente se i committenti erano proprio gli esponenti della casa reale piemontese e a progettargliela il loro primo architetto, che con papa Corsini aveva già avuto un rapporto negativo collegato al progetto lateranense.¹⁵⁸ Inoltre, anche il sovrano sabauda poteva non avere più alcun interesse a finanziare un monumento per un personaggio che a suo tempo aveva reso possibile l'accordo, ma che oramai era stato revocato.

Il disinteresse da parte della corte pontificia per le prestazioni dell'architetto sabauda si manifestò anche successivamente. Nel 1733, dopo la morte di Augusto il Forte, il cardinale Annibale Albani, protettore del regno di Polonia, decideva di far innalzare un apparato effimero per le esequie del sovrano, da celebrarsi nella chiesa romana di San Clemente della quale era titolare.¹⁵⁹ Nonostante Juvarra in tutta la sua carriera avesse progettato numerosi apparati funebri e catafalchi in occasione della morte di sovrani e regnanti di tutta Europa, oltre che di casa Savoia,¹⁶⁰ l'ideazione di questo impianto effimero non fu affidata al messinese, ma a Filippo Barigioni, Carlo Marchionni e a un certo Andrea Rossi (fig. 55). Un'altra occasione mancata per l'architetto siciliano di reinserirsi nella scena romana, anche se solo con un'architettura effimera.¹⁶¹ Queste esperienze derivanti da progetti con finalità celebrative culmineranno nei disegni delle *Memorie Sepolcrale*, un volume datato all'anno 1735 che raccoglie ben cento disegni di monumenti funebri per illustri colleghi, letterati, musicisti, amici e militari.¹⁶²

Juvarra che, come si vedrà in seguito, attendeva una reazione della corte sassone al suo raffinato dono grafico, continuava la sua permanenza a Torino. Nel 1735 però, oramai all'apice del successo, con un'esperienza trentennale e una fama internazionale, fu chiamato a Madrid da Filippo V di Borbone, cioè esattamente da quel sovrano per il quale

157 SYMCOX 2003, pp. 287–294.

158 La tomba verrà eseguita solo a partire dal 1740, sempre su interessamento del cardinale Alessandro Albani, su progetto di Carlo Marchionni, quindi sotto il pontificato Lambertini.

159 *Solenni esequie 1733*; SASSOLI 1988.

160 MANFREDI 1999; RUGGERO 2008.

161 Cfr. *infra*, pp. 238–240. Recentemente è stato identificato un disegno attribuito a Pietro Bracci come progetto alternativo per il catafalco di Augusto il Forte da erigersi nella chiesa romana di San Clemente. PRANGE 2023, pp. 330–333, cat. n. 88.

162 *La fama del pensiero* 2008.

trentaquattro anni prima aveva eseguito a Messina le incisioni in occasione della presa di possesso dell'isola.¹⁶³ Il re spagnolo doveva rapidamente risolvere un'importante questione: nella notte di Natale del 1734 un incendio aveva distrutto il palazzo reale di Madrid, per cui «pensò la maestà di Filippo V fare altro Palazzo reale di maggior magnificenza in altro sito».¹⁶⁴ Per la fama goduta dall'architetto siciliano, forse ritenuto ancora, per nascita, un suddito della sua corona, il re iniziò subito le pratiche necessarie per farlo arrivare a Madrid, progettare e costruire il nuovo palazzo. Juvarra, dispensato da Carlo Emanuele III dai suoi incarichi a corte, dopo aver redatto il testamento (21 febbraio 1735) a favore dei fratelli, partì per la Spagna giungendo a Madrid il 12 aprile 1735.¹⁶⁵ Il compito che lo aspettava era tra i più prestigiosi. Juvarra, infatti, nonostante fosse responsabile di tutta l'attività edilizia per la corte sabauda non aveva mai costruito ex novo un palazzo regio, seppur avesse presentato ambiziosi progetti per Messina, Lisbona e Roma. L'impegno era notevole, non solo perché la commissione era di scala monumentale, ma anche perché questa architettura sarebbe stata ricca di valori simbolici. Il nuovo palazzo doveva, infatti, cancellare l'immagine del secolare dominio asburgico in Spagna, rappresentato dall'Alcazar medievale, e sostituirla con quella dei Borbone. La sfida risiedeva anche nelle dimensioni del palazzo e nella polifunzionalità del complesso: «poiché quel re voleva Palazzo Reale con tutti i maggiori comodi, giardino, e parco per la caccia, con la Veneria, et altro necessario», Juvarra prontamente «formò l'idea della fabbrica che tirati innanzi i disegni con la pianta generale»¹⁶⁶ (fig. 56). Il risultato sarebbe stato prorompente se Juvarra avesse portato a termine il suo progetto (che fu realizzato in versione ridotta dal suo allievo Giovanni Battista Sacchetti). Purtroppo, a causa di una polmonite, l'architetto moriva a Madrid il 31 gennaio 1736, all'età di 58 anni. Il re e la regina fecero seppellire il suo corpo nella chiesa di San Martino, che fu smantellata nell'Ottocento facendo disperdere i suoi resti in un ossario comune. I disegni di Juvarra per il palazzo reale furono ricopiati piuttosto fedelmente da alcuni architetti spagnoli (José Pérez, Marcelo Fontón, Alfonso Rodriguez) e tradotti in un modello ligneo, poiché Filippo V voleva conservare memoria del magnifico progetto originale.¹⁶⁷ Da questi elaborati si evince tutta la genialità di Juvarra: un complesso articolato, sviluppato intorno a quattro cortili enormi, che doveva contenere oltre agli ambienti destinati alla corte anche uno scalone monumentale, un salone centrale, una cappella, una biblioteca e un teatro. Se il complesso fosse stato realizzato non ci sarebbero probabilmente più stati limiti al trionfo internazionale del messinese.

Ma il vero segreto del duraturo successo di Filippo Juvarra è racchiuso nella singolarità dei suoi progetti, nel carattere evocativo dei suoi modelli lignei e nella forza dei suoi

163 Cfr. *supra*, p. 133.

164 *Vita Juvarra* 1981, p. 288.

165 CLARETTA 1899, pp. 498-501.

166 *Vita Juvarra* 1981, p. 288.

167 Da ultimo SANCHO 2020.

penzieri grafici, che gli valsero, non solo il titolo di «migliore architetto senza comparazione»¹⁶⁸, ma che contribuirono anche a diffondere in tutta Europa la grandezza delle sue opere.

Alla fine di questa panoramica sui vari tentativi messi in atto da Juvarra per cercare nuovi protettori, committenze e incarichi autorevoli ci si deve chiedere quali furono le motivazioni per rivolgersi con un dono tanto pregiato, quando singolare nel suo genere, ad Augusto il Forte. Perché Juvarra voleva servire il re polacco? Per puro prestigio o per necessità? Perché la sua permanenza a Torino risentiva di una sorta di incompatibilità con il nuovo re Carlo Emanuele III? Perché era alla ricerca di sfide sempre nuove? E poi, come avvenne questo contatto? Attraverso l'intermediazione degli Albani, della corte torinese o semplicemente perché l'architetto conosceva indirettamente il conte di Wackerbarth di cui si parlerà in seguito? Ma soprattutto perché Juvarra non riuscì, nonostante l'imprevista morte del sovrano, nemmeno a entrare nelle grazie del figlio, Augusto III?

Se inizialmente «il soggiorno romano fu dunque importante per Juvarra non solo per la sua preparazione ma anche per le relazioni internazionali [...], con una carriera in continua ascesa mediata dai riconoscimenti accademici e dalla protezione del cardinale Pietro Ottoboni [...] consentendogli di avvicinare sovrani, principi e ambasciatori in visita a Roma, offrendo come credenziali disegni e *penzieri* per composizioni architettoniche»,¹⁶⁹ non tutte le iniziative connesse del famoso architetto furono coronate da successo. Ma quello di Juvarra non fu un caso isolato, bensì rispecchiava una condizione condivisa all'epoca da molti artisti.

Gli architetti nell'Europa del XVII e XVIII secolo

Nella prima età moderna non erano inconsueti i tentativi da parte di artisti italiani di afferinarsi presso corti europee con una lunga tradizione storica, o anche di più recente costituzione, ma in ogni caso ambiziose di accreditarsi sia sul piano politico che culturale internazionale. Soprattutto tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento – in un momento storico caratterizzato da sostanziali trasformazioni geopolitiche a livello europeo, dovute ai continui cambi di alleanze fra gli stati, alle guerre di successione, ma anche alla struttura stessa del Sacro Romano Impero – principi elettori, langravi, margravi e duchi rivaleggiavano, aspirando spesso a ottenere titoli regi. Il linguaggio con il quale si manifestava questa competizione era quello dell'architettura, «espressione peculiare della *magnificenza*, poiché non solo possiede visibilità nello spazio pubblico, ma soprattutto lo determina» rappresentando «un costante motivo di scambio culturale e di conoscenza tra

¹⁶⁸ Come si legge al margine della caricatura di Juvarra eseguita verso il 1724 ca. da P. L. Ghezzi e conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, I-Rvat, Ottob. Lat. 3115, fol. 117.

¹⁶⁹ SCOTTI TOSINI 1998, p. 68.

le corti [tant'è] che in un sistema sociale strutturato in maniera gerarchica, l'organizzazione di residenza e territorio è espressione e riflessione di un ordine cosmico per volontà divina, alle cui regole deve sottostare tutto». ¹⁷⁰

La situazione europea – in particolare quella degli stati tedeschi – era determinata dal ruolo, dalle ambizioni e dalle opportunità dei principi elettori del Sacro Romano Impero. Per la natura relativamente complessa dell'argomento, in questa sede si potranno solo offrire alcuni spunti di riflessione. I principi elettori erano in origine sette, tre religiosi (gli arcivescovi di Colonia, Magonza e Treviri) e quattro laici. Fino a inizio Seicento questi ultimi comprendevano il re di Boemia (titolo che dal 1526 spetta ereditariamente agli Asburgo, quindi agli stessi imperatori), il duca di Sassonia (Wettin), il margravio del Brandeburgo (Hohenzollern) e l'elettore palatino del Reno (Wittelsbach). A causa della Guerra dei Trent'anni, fra gli elettori fu aggregato anche il duca di Baviera (Wittelsbach), facendo salire a otto il numero degli aventi diritto alla nomina dell'imperatore. Più tardi, a inizio Settecento, anche il duca di Hannover ottenne la carica di elettore: il nono. Poiché nel 1701 il margravio di Brandeburgo era divenuto re *in* Prussia e nel 1714 gli Hannover si insediarono sul trono d'Inghilterra, formalmente, nel corso del Settecento i sovrani delle due maggiori potenze protestanti partecipavano all'elezione dell'imperatore, massimo sovrano cattolico. Nel 1777 i Wittelsbach del Palatinato (protestanti) si estinsero e gli elettori tornarono a essere otto. Negli anni settanta, inoltre, i Savoia furono più volte a un passo dal divenire elettori, ma abbandonarono questo obiettivo temendo che li ponesse in una posizione di sudditanza verso Vienna. A parte il re di Boemia, nel Sacro Romano Impero non c'erano altri sovrani col titolo regio e dal momento che la Boemia era degli Asburgo, di fatto nel Sacro Romano Impero non c'erano re. Solo l'imperatore, ovviamente, poteva crearne, ma non ne aveva interesse; ragion per cui, i sovrani di stati interni al Sacro Romano Impero (qualunque titolo avessero) cercavano di diventare re ottenendo corone al di fuori dell'Impero: esattamente quello che capitò a Hohenzollern e Hannover con Prussia e Gran Bretagna. Hohenzollern e Hannover erano elettori, ma poteva succedere anche a sovrani che elettori non erano: è il caso, per esempio, dei Savoia con Sicilia e Sardegna e a un ramo cadetto dei Wittelsbach–Zweibrücken (del Palatinato) che divennero re di Svezia dopo l'abdicazione di Cristina fattasi cattolica (Carlo XII era un Wittelsbach). ¹⁷¹

Accanto all'Impero era la Francia di Luigi XIV a rappresentare l'altro modello al quale ispirarsi nella costituzione di un linguaggio rappresentativo di corte moderna e competitiva, mentre lo Stato Pontificio – pur non essendo un esempio politico di riferimento – con la sua ricca tradizione storica continuava a offrire quanto di più attuale esistesse in campo artistico.

Se da un lato, dunque, uno dei principali termini di paragone per queste corti nascenti era rappresentato, da un punto di vista architettonico, da Roma e Versailles, nel

¹⁷⁰ KIEVEN 2007a, pp. 103, 105; KIEVEN 2010.

¹⁷¹ Ringrazio Andrea Merlotti per avermi aiutata nella sintesi di un argomento tanto complesso.

caso dell'Impero furono soprattutto i «*baufreudige Adelige*»¹⁷² – i nobili, più intraprendenti del clero e della stessa corte imperiale, e perciò «entusiasti dall'attività edilizia» – che intorno al 1700 caratterizzarono la scena artistica viennese. Erano specialmente i rappresentanti delle famiglie più ricche e influenti, legate agli Asburgo, che dopo la vittoriosa liberazione dal pericolo turco nell'anno 1683 contribuirono a innalzare Vienna a capitale artistica di livello europeo. Infatti, sebbene gli Asburgo vedessero rafforzati prestigio e potenza grazie a questi successi militari, non si ebbe da parte imperiale quasi nessuna ripercussione veramente significativa in campo artistico e architettonico. La maggior parte delle committenze proveniva, quindi, dalle grandi famiglie nobili dell'Impero che contribuirono a trasformare la città nella gloriosa Vienna barocca.¹⁷³

Se si considera il fenomeno in una dimensione più ampia, va inoltre sottolineato che erano molti i nobili, non di rado dilettanti, ma appassionati di architettura, che a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo, intrapresero viaggi di formazione in Italia per verificare di persona che cosa fosse *en vogue* a sud delle Alpi. Quando non partecipavano direttamente al Grand Tour inviavano i propri architetti a studiare a Roma, i quali, spesso, non solo ritornavano con nuove idee e accresciute competenze artistiche, ma fungevano anche da mediatori culturali, agenti e consiglieri artistici.

Di un tale interessamento per l'arte e l'architettura italiana da parte degli «stranieri» erano a conoscenza anche gli artisti autoctoni. La situazione era allettante soprattutto per coloro che non avendo incarichi sicuri, tentavano di avere successo all'estero, non da ultimo sfruttando proprio il fatto di essere architetti italiani, ai quali però le corti più influenti del loro paese – quella pontificia e quella torinese, ma anche la Repubblica di Venezia, i Ducati di Modena e Parma o il Granducato di Toscana – non sempre garantivano impieghi duraturi. Quindi, esportare una professionalità e un linguaggio artistico, non solo in campo architettonico, militare, dell'ingegneria idraulica, scenografico e teatrale, ma anche nella progettazione di spazi aperti, quali parchi e giardini, tutte competenze ricercate dai principi stranieri, spinse molti artisti a tentare la fortuna all'estero.

Sono noti i casi di DOMENICO EGIDIO ROSSI che, a partire dal 1700, eseguì a Rastatt il castello per il margravio Luigi Guglielmo di Baden-Baden (fig. 57); di DONATO GIUSEPPE FRISONI coinvolto con JOHANN FRIEDRICH NETTE nella progettazione del castello di Ludwigsburg (1705–1733, figg. 58a, 58b)¹⁷⁴, presso Stoccarda, o anche di MATTEO ALBERTI che fu incaricato dal principe elettore Giovanni Guglielmo del Palatinato di progettare a

172 LORENZ 1985; LORENZ 2005.

173 LORENZ 1991, p. XI; LORENZ 2005, p. 61: «This phenomenon is a striking contrast to France or the territories of the German electors, where the artistic policies of the rulers and the court were concentrated in the sovereign's place of residence and set the standards for artistic development in the entire region».

174 SEEGER 2020.

Heidelberg una nuova residenza (mai realizzata) con sette cortili e *cour d'honneur*,¹⁷⁵ (fig. 59), mentre costruì, sempre per lo stesso committente, il castello di caccia di Bensberg (1700–1710) a nord-est di Colonia (fig. 60). Il langravio Carlo di Assia-Kassel, a sua volta, affidò a GIOVANNI FRANCESCO GUERNIERO¹⁷⁶ la sistemazione del parco barocco di Kassel con il monumento di Ercole e la cascata sulla collina di Karlsberg nel parco di Wilhelmshöhe¹⁷⁷ (fig. 61). Purtroppo per diverse ragioni il progetto non fu mai ultimato secondo i piani originari, che comprendevano anche un castello ai piedi della collina e quindi della cascata, come si vede in un'incisione d'insieme dell'area collinare (fig. 62).¹⁷⁸ AGOSTINO BARELLI¹⁷⁹ ed ENRICO ZUCCALLI¹⁸⁰ lavorarono per i Wittelsbach, i principi elettori bavaresi, per i quali costruirono la chiesa dei Teatini di Monaco e i castelli di Nymphenburg e di Schleißheim. DOMENICO MARTINELLI¹⁸¹, e anche GIOVANNI LUCA ILDEBRANDT,¹⁸² furono attivi soprattutto per la corte viennese (rispettivamente tra il 1690 e il 1705 e tra il 1696 e il 1745) dove progettaronο in primo luogo residenze, palazzi e dimore per i nobili dell'impero riuscendo «a sintetizzare in modo organico le esigenze estetiche dell'aristocrazia asburgica tardoseicentesca con la tradizione del classicismo romano». ¹⁸³ NICOLA MICHETTI, dopo aver lavorato a Roma per più di dieci anni nella cerchia di Carlo e Francesco Fontana, come architetto delle famiglie Rospigliosi e Sacripante eseguendo anche lavori di committenza pontificia, fu invitato in Russia nel 1718 dall'agente di Pietro il Grande, J. I. Kologrivov, che gli offrì un allettante salario di 4000 talleri e diverse agevolazioni affinché continuasse i lavori iniziati da Le Blond pertinenti l'architettura, i giardini, le cascate, i viali e le fontane della reggia dello zar, il *Peterhof* (fig. 63). Fu inoltre responsabile del piano urbanistico di San Pietroburgo e della progettazione del palazzo estivo di Kadriorg fatto costruire da Pietro il Grande per Caterina I di Russia a sud di Tallinn (Estonia) e quello, oggi detto di Costantino, a Strelna, vicino alla capitale, oltre che dell'ideazione del grandioso faro di Kronstadt. Nei soli cinque anni

175 Il progetto di questa grandiosa residenza deve essere messo in relazione con le ambizioni che il principe elettore del Palatinato di ottenere il titolo di re dell'Armenia, che gli avrebbe portato un avanzamento sociale al pari di altri principi tedeschi. Giovanni Guglielmo mirava a far ritornare i cristiani armeni alla Chiesa cattolica, ma nel frattempo aveva, però, consolidato le alleanze familiari facendo rispettivamente sposare le sorelle con l'imperatore d'Austria, Leopoldo I, con don Pedro II re di Portogallo, con Carlo II, l'ultimo Asburgo re di Spagna e con Jakob Ludwig Sobieski, figlio del re di Polonia. GAMER 1978, pp. 182–184.

176 Anche «Guarniero»; cfr. SCHERNER 2011 [2012].

177 BERGMEYER 1999.

178 Cfr. *supra*, p. 127 e *infra* p. 150.

179 PERONI 1964.

180 HEYM 1984.

181 LORENZ 1991; DOTI 2008.

182 Così veniva chiamato in Italia (Genova) prima di essere «germanizzato» una volta giunto a Vienna. GRIMSCHITZ 1959; JAHN 2011.

183 DOTI 2008, p. 109.

di permanenza in Russia Michetti riuscì a ottenere la carica di architetto generale e la nomina a cavaliere.¹⁸⁴

Anche se si potrebbe proseguire con la lista dei nomi degli architetti italiani e delle opere da loro eseguite per le corti europee, è invece importante osservare come costoro si trovassero costantemente in concorrenza con gli artisti locali, molti dei quali vantavano una formazione in Italia. E' il caso di MATTHÄUS DANIEL PÖPPELMANN¹⁸⁵ a Dresda con il suo straordinario linguaggio architettonico applicato alla progettazione dello Zwinger, di ANDREAS SCHLÜTER presso la corte di Federico III, principe elettore di Brandeburgo, incoronato nel 1701 re in Prussia con il nome di Federico I, che partecipò in maniera determinante alla costruzione dell'imponente castello reale di Berlino come monumentale manifestazione della nuova dignità regale (fig. 64)¹⁸⁶, di WILLIAM KENT¹⁸⁷ in Gran Bretagna o di PAUL DECKER¹⁸⁸ che lavorò alle corti del Palatinato–Sulzbach e di Bayreuth.

Poiché le chiamate degli architetti italiani seguivano modalità e tempistiche differenti, spesso capitava anche che rimanessero inoperosi per molto tempo prima di ottenere l'ingaggio ambito riuscendo a volte, addirittura, a rendere inseparabile il proprio nome da quello dell'opera eseguita. Numerosi erano i centri che si prestavano ad accogliere artisti stranieri o provenienti da altre corti, come le nascenti città residenziali dell'Impero, oltre a Vienna, Dresda, Berlino. In quest'ultima città il neoeletto sovrano, Federico I, mentre tentava di reclutare un «nuovo» architetto che fosse in grado di progettare la moderna residenza regìa, e pur essendosi dapprima rivolto ad artisti (anche stranieri) già celebri come Domenico Martinelli,¹⁸⁹ Johann Friedrich Karcher¹⁹⁰ e Nicodemus Tessin il Giovane.¹⁹¹ – che aveva consegnato dei progetti per il castello di Lietzenburg (poi Charlottenburg) –, scelse alla fine tre architetti «sconosciuti» che fino a quel momento avevano ricevuto piccole commissioni. Si trattava di Andreas Schlüter (già dal 1692), Johann Friedrich Eosander von Göthe¹⁹² e Jean de Bodt¹⁹³ ai quali fu in parte concesso il viaggio di formazione all'estero: a Schlüter in Italia e a Eosander in Inghilterra e in Francia.

A caratterizzare le numerose carriere celebri sono stati gli esordi e i primi impieghi presso queste corti, laddove molti architetti, che diventeranno in seguito portavoce del nuovo

184 PINTO 1976; VIGNATO 2010; PINTO 2014b; .

185 *Pöppelmann* 1991 con bibliografia precedente; HECKMANN 1996, pp. 98–128; JAHN 2017.

186 BÖRSCH–SUPAN 1997; HINTERKEUSER 2003; HINTERKEUSER 2012; *Andreas Schlüter* 2014.

187 *William Kent* 2013.

188 KUTSCHER 1995.

189 LORENZ 1991.

190 GIESE 1991; HECKMANN 1996, pp. 64–72; REINERT 2001.

191 *Nicodemus Tessin* 2002 con bibliografia precedente.

192 HOLLAND 2002.

193 KUKU 2002.

linguaggio architettonico aulico del Settecento europeo, iniziarono a lavorare come addetti alle illuminazioni speciali, a quelle di palazzi e alle decorazioni di feste, come *Maitre de Plaisir*, incaricati delle *Pompes Funebres*, scenografi e tecnici teatrali – tutti impieghi nell'ambito delle architetture effimere – o nella realizzazione di incisioni che ritraevano architetture e opere d'arte presenti a corte o che documentavano importanti eventi come incoronazioni, matrimoni, nascite, funerali. Questi impieghi non erano affatto secondari, ma rappresentavano, invece, tutte attività altamente qualificate e qualificanti nella vita e nell'organico di una corte. Spesso proprio da questi incarichi, apparentemente meno prestigiosi, potevano scaturire commissioni interessanti, come ad esempio avvenne nel 1709 a Vicenza, quando FRANCESCO MUTTONI, che in occasione della visita del re Federico IV aveva eseguito degli apparati effimeri per abbellire la città e il Teatro Olimpico (fig. 65), fu invitato dallo stesso sovrano a presentare un progetto per il suo palazzo di Østrup, nel sud della Danimarca.¹⁹⁴

L'apprezzamento degli artisti da parte dei committenti si rifletteva automaticamente nell'immagine prestigiosa della corte che li aveva ingaggiati,¹⁹⁵ a cui potevano far seguito altri riconoscimenti. Domenico Martinelli, Matteo Alberti, Johann Lucas von Hildebrandt, Nicodemus Tessin, lo stesso Juvarra e prima di lui il suo maestro Carlo Fontana¹⁹⁶ – giusto per fare alcuni nomi fra i più noti – vennero anche accolti come membri di importanti accademie (ad esempio di San Luca a Roma o delle Scienze di Berlino), innalzati al rango di cavalieri, nominati baroni o insigniti di un predicato nobiliare, promossi nella scala gerarchica militare o in campo diplomatico, oltre ovviamente a ottenere la carica di primo architetto, di *Surintendant de Bâtiments* o responsabilità di natura amministrativa.

I singoli destini non sempre dipendevano però dalle qualità degli architetti o dalla magnanimità dei committenti, ma spesso erano legati anche a congiunture storiche, successioni al trono, avvenimenti bellici, alleanze politiche, interessi dinastici, ecc.

Nel 1713, alla morte di Federico I di Prussia, ad esempio, la situazione di quanti lavoravano presso la sua corte certamente non migliorò. Con la salita al trono di Federico Guglielmo I fu radicalmente ridotta la presenza non solo di artisti, ma anche di maestri cerimonieri, di funzionari di Stato e di quanti erano coinvolti nella vita culturale berlinese, costringendo i più a presentare le dimissioni e a cercare fortuna presso altre corti e non di rado a diversificare il tipo di attività.¹⁹⁷ L'architetto svedese JOHANN FRIEDRICH EOSANDER VON GÖTHE assieme a JEAN DE BODT passò al servizio della corte polacco-sassone con un incarico militare, ma poté costruire alle porte di Dresda, lungo le sponde del

194 PUPPI 1981; PUPPI 2007.

195 WARNKE 1989.

196 RUGGERO 2009, part. p. 388.

197 HOLLAND 2002, pp. 101–103.

fiume Elba, l'ultima sua vera architettura, il castello di Übigau per il feldmaresciallo von Flemming.¹⁹⁸

Per l'architetto GAETANO CHIAVERI la sorte fu, invece, più propizia quando, dopo essere stato congedato senza troppi complimenti dallo zar di Russia e dopo alcuni anni privi di commissioni, nel 1732 si trovava a Varsavia presso Augusto il Forte addirittura come ospite a corte:

[...] nel giorno del Corpus Domini essendovi qui il costume, che tutti gli Artisti accompagnano la processione del Venerabile con arme da fuoco, e che vanno di tanto in tanto sbarando (sic) [...] Ha la Maestà Sua ordinato, chè ne due giorni di Lunedì e Venerdì di ciascheduna settimana vi sia una serenata nel Gran Salone del suo Giardino; e Jeri sera per la prima volta fu dato principio coll'intervento della nobiltà, che ritrovasi qui presente. Ha fatto la Maestà del Re dal Sig.r Gaetano Chiaveri Romano esperto Architetto, che si ritrova qui da qualche tempo, formare il disegno del Ponte medita di fare sopra questo fiume Wistola ed avendo approvato la Regia approvazione il disegno fatto, sperasi che la Maestà sua, quando si determini a porre mano a questa grand'opera, sia per degnarci di incaricarne dell'esecuzione lo stesso architetto.¹⁹⁹

Chiaveri dovette tuttavia attendere almeno sette anni prima di essere assunto dal figlio e successore al trono Augusto II, distinguendosi proprio a Dresda con la costruzione della chiesa cattolica di corte, la *Hofkirche*²⁰⁰ (fig. 66), rimasta indissolubilmente legata al suo nome.

Va ricordato che gli architetti più intraprendenti e lungimiranti documentavano i loro interventi in campo urbanistico e architettonico, o raccoglievano le idee e i progetti sottoposti all'attenzione di committenti attraverso disegni e incisioni provvedendo così a una loro ampia diffusione a livello europeo.

Celebre è la già menzionata pubblicazione di GIOVANNI FRANCESCO GUERNIERO con il titolo *Delineatio Montis* (1705),²⁰¹ che in 16 tavole mostra, oltre alla veduta generale del parco di Wilhelmshöhe presso Kassel, anche singole parti del giardino e della cascata con gli interventi dell'ingegnere-idraulico romano per il principe elettore Carlo di Assia-Kassel coadiuvate da commenti dello stesso ideatore,²⁰² che nella lettera dedicatoria ribadisce

198 HOLLAND 2002, pp. 239–242.

199 ASV, *Segreteria di Stato Polonia*, vol. 164, fol. 273v., lettera del cardinale Camillo Paolucci, arcivescovo di Iconio, 27 giugno 1732.

200 CARAFFA 2006a, pp. 45–50 e CARAFFA 2006b, doc. 6–8: «[...] gli fu promesso che, quando ci fosse stato un posto vacante, avrebbe ottenuto, alla pari degli altri architetti, un impiego con diritto alla pensione. Si può dedurne che fosse giunto a Varsavia tra fine del 1729 e gli inizi del 1730 [...]».

201 GUERNIERO 1706; SOMMER 2007.

202 Le tavole furono disegnate e incise da Giovanni Girolamo Frezza, Francesco Andreoni, Giovanni Francesco Venturi e Alessandro Specchi e commentate dallo stesso Guerniero.

l'intenzione divulgativa delle incisioni e il loro carattere evocativo, visto che non portò mai a termine il progetto: «[...] acciòche dove l'occhio de' stranieri non potendo godere la magnificenza dello Originali, possa almeno dilettersi nella Descrizione delle Piante».²⁰³

Anche PAUL DECKER pubblicò tra il 1711 e il 1713 ben 132 incisioni con progetti ideali di casini di delizie, teatri e grotte, piante e sezioni di palazzi e interni, vedute a volo d'uccello di giardini e di parchi con fontane e giochi d'acqua, ma anche tavole rappresentanti soffitti con un'architettura illusionistica realizzata nella tecnica del quadraturismo, raccolte sotto il titolo di *Fürstlicher Baumeister oder architectura civilis* (1711-1716).²⁰⁴ In questo caso le tavole si dovevano intendere come «istruzioni» utili alla realizzazione di una residenza confacente a un sovrano, come recita il frontespizio del primo volume: *Fürstlicher Baumeister oder architectura civilis, wie grosser Fürsten und Herren Palläste / mit ihren Höfen / Lusthäusern / Gärten / Grotten / Orangerien / und andere darzu gehörigen Gebauden füglich anzulegen / und nach heutiger Art auszuzieren [...]*.²⁰⁵

Con lo stesso criterio vanno considerati anche altri *corpora* grafici rappresentanti residenze, complessi architettonici e rilievi urbanistici: *Veues et parties principales de Louisbourg* di JOHANN FRIEDRICH NETTE (1712)²⁰⁶, le vedute di Vienna ad opera di JOSEPH EMANUEL FISCHER VON ERLACH, *Prospecte und Abrisse einiger Gebäude von Wien* (1719)²⁰⁷ (figg. 67-68); le serie di incisioni dei castelli di Lothar Franz von Schönborn, principe elettore del Sacro Romano Impero²⁰⁸, o degli edifici del principe Eugenio di Savoia eseguite da SALOMON KLEINER (1731)²⁰⁹; le *Vues de la Residence Ducale de Louisbourg* di DONATO GIUSEPPE FRISONI (1727, fig. 58)²¹⁰, la *Vorstellung und Beschreibung des Zwingergartens zu Dresden* (fig. 69), ossia la serie di incisioni sullo Zwinger di Dresda di MATTHÄUS DANIEL PÖPPELMANN (1729)²¹¹, la *Vue des Palais et Maisons de Plaisance de S.*

203 Anche nella lettera ai lettori Guerniero ribadisce lo stesso concetto, ossia fa un elogio alla competenza del sovrano in campo architettonico: «[...] potrai però da questi fogli arguire la magnificenza dell'opera, e riconoscer l'Idea, e parto dalla mente sublime del serenissimo principe langravio, il quale hà saputo insegnarmi la strada più vera, acciò che l'Arte potesse con le sue industrie rendere più vaghe le Opere di detta Natura. [...]». Cfr. GUERNIERO 1988.

204 DECKER 1711-1716; KUTSCHER 1995.

205 «L'architetto principesco/magnifico o *architectura civilis*, su come i grandi principi e signori abbiano da concepire convenientemente i palazzi con le loro *cours d'honneur, maisons de plaisance*, grotte, aranciere e tutti gli altri edifici che vi convengono» (t.d.a.), DECKER 1711-1716.

206 Oltre al frontespizio con lo stemma del duca di Württemberg e Teck nel volume sono raccolte 17 incisioni con vedute generali o parziali del complesso architettonico, tre vedute del castello, una veduta a volo d'uccello dell'intero complesso con parco, piante, edifici attigui e dettagli architettonici. NETTE 1712.

207 FISCHER VON ERLACH 1719; *Das barocke Wien* 2007.

208 HASEKAMP 2005.

209 KLEINER 1731.

210 FRISONI 1727.

211 PÖPPELMANN 1729 [1980].

M. de Roy prusse di JEAN-BAPTISTE BROEBES (1733)²¹², che in 47 tavole illustra in maniera paradigmatica le possibilità di rappresentare l'architettura, laddove gli edifici raffigurati solo in pochi casi corrispondevano al loro stato reale, mentre alcuni non vennero innalzati e altri esistevano con forme diverse.²¹³

Ma l'esempio più noto è l'*Entwurf einer historischen Architektur* di JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH pubblicato postumo nel 1725.²¹⁴ Si tratta di una raccolta dei più famosi edifici dell'antichità – giudaici, egizi, siriani, persiani, greci, romani, arabi, turchi e giapponesi – comprese le sette meraviglie del mondo²¹⁵, oltre a vasi antichi e moderni e soprattutto a progetti immaginari dello stesso Fischer von Erlach, il quale, non avendo una conoscenza precisa di questi monumenti, spesso li riproduceva con fantastiche integrazioni. L'*Entwurf* voleva essere anche una sorta di storia universale dell'architettura mondiale (la prima nel suo genere), ma non aveva lo scopo di restituire una rappresentazione fedele e oggettiva degli edifici da un punto di vista storico e archeologico. Esso va piuttosto interpretato come uno strumento che l'architetto di corte metteva al servizio dell'impero asburgico per legittimarne la ritrovata grandezza – non solo architettonica – con esempi altrettanto maestosi desunti dalla storia del passato e ampliati da progetti moderni.

Non solo nelle corti dell'impero, ma anche a Roma si eseguivano serie di incisioni che documentavano singoli interventi architettonici diventati costitutivi e simbolici per l'urbe e, su più ampia scala, a livello urbanistico. Alla fine del Seicento CARLO FONTANA, pubblicava il *Templum Vaticanum* (1694–1697), la prima rappresentazione organica dell'articolato complesso architettonico di San Pietro, il cui «testo ripercorre la storia progettuale della basilica vaticana dalle origini, quando fu eretta per volere dell'imperatore Costantino [...], fino alla fine del XVII secolo». Come è stato messo in evidenza, «il *Tempio Vaticano* è stato concepito sin dall'inizio per la più ampia diffusione» ed «esemplari con speciali rilegature erano destinati ai personaggi più illustri, come per esempio il re di Spagna».²¹⁶ «Il *Tempio Vaticano* si propone [...] come esaustivo manuale per l'architettura, [...]» ed è «la prima consapevole sistematizzazione del sapere architettonico fondato sulle acquisizioni della grande esperienza seicentesca [...]. Fontana riuscì nel suo intento, nonostante l'alto costo del volume dovuto al prezioso formato *in folio*», tant'è che «dal *Tempio Vaticano* – presente sempre più comunemente nelle biblioteche degli architetti del Settecento – hanno attinto, tra gli altri, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Filippo

212 BROEBES 1733.

213 KUTSCHER 1995, p. 109.

214 FISCHER VON ERLACH 1725; NEVILLE 2007; FOLIN 2019.

215 Si tratta di quelle strutture architettoniche, sculture ed edifici che erano state ritenute dai Greci e dai Romani le più belle e straordinarie opere dell'intera umanità tra le quali il Faro di Alessandria o il Colosso di Rodi, la statua di Zeus ad Olimpia o il Mausoleo di Alicarnasso. Da ultimi si vedano FOLIN 2019 e DEL SOLE 2019 con bibliografia precedente.

216 Cfr. *infra* pp. 226–230.

Juvarra, Matthäus Daniel Pöppelmann, Nicholas Hawksmoor e [...] anche Giovanni Battista Piranesi».²¹⁷

Un altro esempio di come interventi urbanistici potessero diventare soggetto di pubblicazioni a stampa è costituito da ALESSANDRO SPECCHI, che aveva rappresentato l'area prospiciente la chiesa di San Girolamo degli Schiavoni²¹⁸ – dopo le trasformazioni volute da Clemente XI tra il 1703–1704 – nella celebre veduta del Porto di Ripetta (fig. 70). Nell'incisione il porto viene raffigurato sia in una visione d'insieme che da diverse prospettive, addirittura come piattaforma dalla quale osservare la città al di là del Tevere, l'odierna zona Prati, allora caratterizzata – come ricorda il nome – da distese di campi e pascoli.

Altrettanto significative in questo contesto sono anche le pubblicazioni collegate a concreti avvenimenti «mediatici», come il matrimonio fra il principe elettore di Sassonia e l'arciduchessa austriaca Maria Giuseppa nel 1719 documentato nel *Recueil des Dessins et Gravures Representent les Solemnites du Mariage*²¹⁹ (figg. 71–72), oppure le relazioni della cerimonia di incoronazione di Federico I di Prussia,²²⁰ di qualche solenne funerale o molte altre feste ancora.

E' evidente che queste sontuose serie grafiche servivano ad accrescere sia la fama dei committenti, sia degli artisti contribuendo a diffondere a livello europeo il gusto e la magnificenza dei primi, nonché le idee e le competenze dei secondi. Sebbene non si trattasse di opere di dimensioni monumentali e nemmeno basate sul modello francese di Versailles o sul *Kaiserstil* viennese, «in questi anni ricadeva sull'architetto la responsabilità di esprimere con i suoi progetti il nuovo rango e il ruolo di potenza politica delle corti nel contesto europeo. Gli architetti in questa posizione erano perciò sempre più costretti ad assimilare un orientamento di portata internazionale al fine di esaudire i desideri dei loro committenti. La costruzione e l'ampliamento delle residenze, ma anche le estese dimensioni dei castelli ai margini della città, contribuirono a dar vita a una forma di rappresentazione fino ad allora sconosciuta nello spazio pubblico delle corti. Era richiesta un'architettura di Stato e di conseguenza il ruolo e la figura dell'architetto di corte assumevano una dimensione e un profilo professionali nuovi.»²²¹

Ulteriori serie di incisioni riguardavano anche altri gruppi di opere come le famose collezioni di antichità – sculture, medaglie e *mirabilia* – che documentavano le prestigiose acquisizioni, per la maggior parte provenienti dall'Italia,²²² alienate da importanti famiglie e rese accessibili grazie alla mediazioni di personaggi della portata di PIER LEONE

217 *Il Tempio Vaticano 1694* 2003, p. XV, anche per la citazione precedente.

218 SPECCHI 1665–1739; MARDER 1980.

219 SCHLECHTE 1993; JÖCHNER 1997; *Constellatio Felix* 2014; QUERENGÄSSER 2021.

220 HOLLAND 2002, pp. 31–32.

221 KIEVEN 2007a, p. 48.

222 Molti di questi esempi si trovano in *Phönix aus der Asche* 2019.

GHEZZI²²³, del barone PHILIPP VON STOSCH²²⁴, dell'antiquario FRANCESCO DE' FICORONI, del cosmopolita veneziano FRANCESCO ALGAROTTI.²²⁵ Il *Thesaurus Brandenburgicus selectus* (1696–1701)²²⁶ di LORENZ BEGER celebrava in tre volumi gran parte delle antichità presenti a Berlino, tra cui la recente acquisizione della collezione di antichità appartenuta a Giovanni Pietro Bellori e seguiva la pubblicazione del *Thesaurus ex Thesauro Palatino selectus* pubblicato a Heidelberg nel 1685²²⁷ dallo stesso autore e dedicato alla collezione del conte Carlo Luigi dove sono rappresentati oltre 100 pezzi classici e quasi settecento monete antiche appartenenti al tesoro dell'elettorato del Palatinato.

DOMENICO DE ROSSI pubblicava nel 1704 la *Raccolta di statue antiche e moderne [...] di N.S. Papa Clemente XI*,²²⁸ dove erano rappresentate 161 tra le più ammirate opere di scultura classica e moderna presenti a Roma e accompagnate da un commento dell'antiquario Paolo Alessandro Maffei: «L'opera è organizzata secondo i luoghi di conservazione delle sculture. Le grandi collezioni romane del Papa, al Belvedere, del Campidoglio, dei Farnese, dei Borghese e dei Ludovisi [...] sono le più raffigurate e precedono quelle più piccole. Vi sono però anche sculture che all'epoca erano già conservate fuori Roma. Nel volume furono inserite ad esempio numerose stampe di opere dell'antichità classica che, come indica la scritta in basso, facevano allora parte della collezione Montalto, ma al momento della pubblicazione dell'opera, erano già collocate nella reggia francese.»²²⁹

Sull'esempio delle collezioni europee, una di queste pubblicazioni riguarda proprio Dresda. Nel volume stampato nel 1733 da RAYMOND LEPLAT e intitolato *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du Roy de Pologne à Dresde* sono rappresentate le statue che Augusto il Forte aveva fatto acquistare alla fine degli anni venti in Italia, sia a Venezia che a Roma.²³⁰ Già in precedenza il sovrano aveva espresso il desiderio di documentare i pezzi presenti nelle sue collezioni attraverso incisioni di statue, busti, vasi, rilievi e altre antichità e curiosità.²³¹ Questi intenti testimoniano della sua consapevolezza per quello che era moderno e consono alle sue esigenze di natura estetica e rappresenta-

223 DORATI DA EMPOLI 2008; DORATI DA EMPOLI 2017.

224 Il barone Philipp von Stosch ricevette un salario di 600 talari fino al giugno del 1727, non fece ritorno a Dresda ma si dedicò alla sua attività di agente segreto per i britannici a Roma. LEWIS 1967; HERES 1991, p. 46 e nota 79; LANG 2007.

225 MAZZA BOCCAZZI 2001.

226 *Thesaurus Brandenburgicus selectus* 1696–1701; *Thesaurus Brandenburgicus* 2006; BUDDE 2006.

227 *Thesaurus ex Thesauro Palatino selectus* 1685.

228 DE ROSSI 1704.

229 Anna Seidel in: *Laocoonte* 2006, p. 170, scheda n. 66.

230 LEPLAT 1733.

231 «[...] von den in Unserer Antiquitäten–Cammer befindlichen Statuen, Brust–Stücken, Vasen, halberhabenen Bildern und Arbeit und anderen Alterthums halber berühmten Curiositäten [...]», cit. da HERES 1991, p. 80.

tiva che si riflettono sia nelle arti, sia nel programma di ampliamento e riqualifica urbanistica di Dresda. A metà Settecento KARL HEINRICH VON HEINECKEN pubblicherà, sempre nella capitale sassone, due volumi (1753 e 1757) – *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde, 2 voll. 1753–1757*²³² e *Recueil d'Estampes gravées d'après les Tableaux de la Galerie et du Cabinet de S. E. M. le Comte de Bruehl, 1754*²³³ – con rispettivamente 100 e 50 incisioni che riproducevano una scelta delle opere più importanti presenti nella galleria regia di dipinti e in quella del primo ministro sassone Heinrich conte von Brühl, che all'epoca rappresentavano l'apice dell'attività collezionistica della corte di Dresda interrotta quasi definitivamente con lo scoppio della Guerra dei Sette Anni (1757–1763).²³⁴

Date tutte queste circostanze l'album di Juvarra con le sue 41 fantasie architettoniche risulta ancora più singolare, poiché esse non rispondono né a una committenza precisa, né a progetti concreti per edifici o per uno specifico intervento a livello urbanistico a Dresda o a Varsavia, ma esaltano una grandezza tutta romana sfruttando un forte carattere evocativo.

La didascalia di ANDREA POZZO sulla tavola XXXVI nel secondo volume della sua *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693–1700)²³⁵ sembra sintetizzare il concetto juvarriano dei *Disegni di Prospettiva Ideale* dove la qualità del capriccio architettonico compendia fantasia, ingegno, varietà, esperienza, versatilità e innovazione: «[...] Questi capricci non sono che per belli ingegni, che si diletano spuntare tutte le difficoltà per uscire dall'ordinario». Inoltre, mentre «il classicismo vedrà il mondo antico come un'entità storicamente definita e conclusa; per Juvarra il mondo antico è una forza vitale operante nel mondo moderno, senza una precisa linea di demarcazione».²³⁶ Come si analizzerà in seguito fu anche la tecnica adottata nell'esecuzione delle vedute a conferire al volume un carattere singolare e a inserirlo in un dibattito più articolato di quanto possa offrire un'analisi puramente iconografica e iconologica dei disegni.

Infine, va segnalato che al tono riverente, seppur determinato che Juvarra usa nella lettera di presentazione, fanno eco testi di altri artisti, come ad esempio la lettera dedicatoria che l'architetto gesuita ANDREA POZZO antepone al primo volume della sua *Perspectiva pictorum et architectorum*:

ALLA SACRA CESAREA MAESTÀ DI LEOPOLDO AUSTRIACO IMPERADORE.
Eccomi, AUGUSTISSIMO CESARE, all'Imperial Trono della CESAREA MAESTA VOSTRA col tributo d'un'Opera, che di sua natura brama impiegarsi tutta nelle glorie del Vostro Eccel-

232 *Recueil d'Estampes* 1753/1757.

233 *Recueil d'Estampes* 1754; SCHUSTER 2017.

234 SPENLÉ 2001, SPENLÉ 2006, SPENLÉ 2012; *Heinrich von Brühl* 2017.

235 POZZO 1709.

236 VIALE FERRERO 1970, p. 41.

Filippo Juvarra (1678–1736): l'architetto e i suoi doni di grafica

sissimo Nome [...] *Umilissimo, Devotissimo, Obligatissimo Servo*, Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù.²³⁷

Così come la dedica di CARLO FONTANA a Giuseppe I nell'*Utilissimo trattato dell'acque correnti* (1696) che, dopo aver rimarcato il titolo del sovrano – «Giuseppe Ignazio d'Austria, Re' de Romani, &c.» –, recita

Sacra, e Real Maestà.

L'Onore conferitomi, già son molt'anni, dalla S.C.M. del Gran Leopoldo suo degnissimo Padre, dichiarandomi con Regio Diploma suo principale Architetto, ed Ingegniero, mi hà fatto apertamente conoscere, che questo Trattato delle Acque, che al presente per mezzo delle Stampe esce alla pubblica luce el Mondo, non si doveva da me dedicare ad altri, che a V.M [...] con il desiderio, che avevo di farmi conoscer al Mondo per uno de' più devoti Servi della M.V. del qual nome, ben che mi riconosca indegno, io frà me stesso mi glorio. [...] ben che immeritevoli, della Sua Real Protezione, mentre io ardisco di sottoscrivermi
Di V.R.M.

Umiliss. Devotiss. Ed Obligatiss. Servitore
Carlo Cavalier Fontana

E ancora Francesco Giovanni Guerniero, nel 1706, usa un tono molto modesto e riverente, quasi di subordinazione nei confronti del suo «signore»:

Mi protesto però coll'ALTEZZA VOSTRA SERENISSIMA di essere semplice instrumento di questi rozzi Disegni derivati totalmente da' suoi virtuosi pensieri, così nella bella Idea delle fabbriche, come nel prezioso lume, che ricevei per raccogliere dentro i segreti della Terra quelle acque, che quasi desiderose di correre nel Mare delle sue grazie, volessero à fronte scoperta renderle un'ossequioso tributo. Comunque sia la mia presente fatica, se Io ho difettato nell'Arte, aurò certamente conseguito il mio fine, per mezzo del quale mi sia dato d'esercitare verso l'ALTEZZA VOSTRA SERENISSIMA i miei riverenti attestati; e di palesare al Mondo le ingegnose Idee dalla sua mente, mentre le offerisco qualche parte di esse, qui delineate, in segno delle immense obbligazioni, che le professo, e a vostra VOSTRA SERENISSIMA profondamente m'inchino.²³⁸

Sulla scorta di questi esempi va dunque analizzato chi fosse questo personaggio della dinastia dei Wettin, che fu duca e principe elettore di Sassonia, con il nome di Federico Augusto I, e re di Polonia con il nome di Augusto II, detto il Forte – un'importante figura nel quadro geopolitico europeo di fine Seicento e inizio Settecento –, che perseguiva obiettivi a volte utopici e grandiose ambizioni espansionistiche che lo costrinsero anche a subire sconfitte catastrofiche. Augusto il Forte rivestì un ruolo importante nel garantire l'equilibrio religioso fra i paesi protestanti e la Santa Sede, dopo essersi convertito al Cattolicesimo per poter regnare dal trono polacco. Promosse inoltre il rinnova-

237 POZZO 1709, I (nell'edizione del 1693) [<https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11348696?page=13>]

238 GUERNIERO 1988, postfazione di Guerniero alle incisioni.

mento urbanistico di Dresda, collezionò dipinti dei secoli XV, XVI e XVII e antichità classiche, fondò a Meissen nel 1710 la prima manifattura europea di porcellana dura, ed è a lui che Juvarra dedicherà la magnifica raccolta di prospettive architettoniche.



Fig. 5. Francesco Trevisani (attr.), Ritratto di Filippo Juvarra, 1709-1714 ca., olio su tela, 98 x 72 cm, Madrid, Museo de las Bellas Artes de San Fernando, inv. 566



Fig. 6. Martin van Meytens il Giovane, Ritratto di Vittorio Amedeo II, 1728, olio su tela, 250 x 149 cm, Consorzio delle Residenze Reali Sabaude - Reggia di Venaria Reale in affidamento da Regione Piemonte



Fig. 7. Giovanna Battista Clementi, detta La Clementina, Ritratto equestre di Carlo Emanuele III di Savoia, 1725 ca, olio su tela, 270 x 184 cm, Consorzio delle Residenze Reali Sabaude - Reggia di Venaria Reale in affidamento da Regione Piemonte

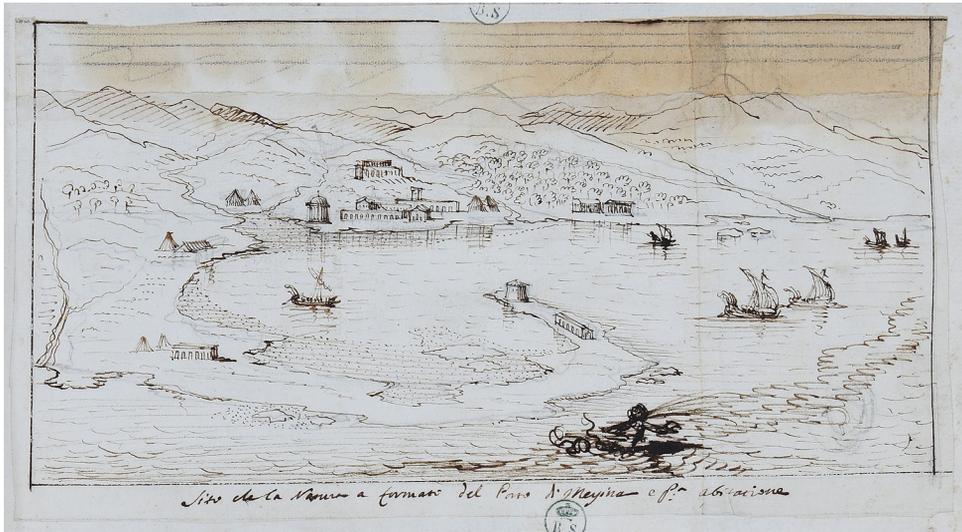


Fig. 8. F. Juvarra, [Messina. Veduta di città preistorica], [1714], BNUTo, Ris. 59.4, fol. 35r, dis. n. 2: «Sito che la Natura a formato del Porto di Messina a P.a abitazione»

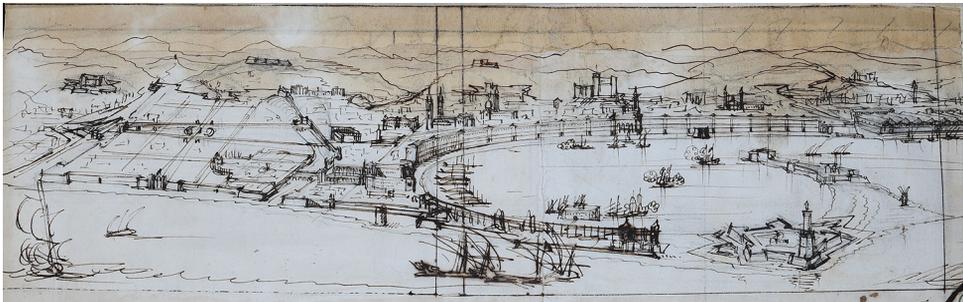


Fig. 9. F. Juvarra, [Messina. Veduta con progetto per la sistemazione del Palazzo Reale], [1714], BNUTo, Ris. 59.4, fol. 14r, dis. n. 1



Fig. 10. F. Juvarra, [Messina. Veduta del Porto in epoca romana], [1714], BNUTo, Ris. 59.4, fol. 122r, dis. n. 2: «Veduta del porto di Messina in tempo della Repubblica Romana»

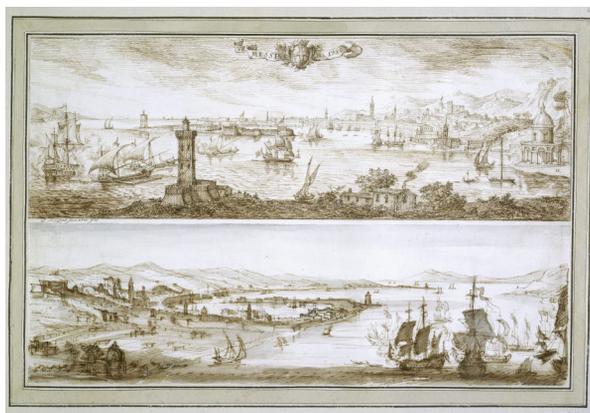


Fig. 11. F. Juvarra, Due vedute di Messina: la città vista dal faro e vista panoramica, Berlino, Collezione Tchoban: «VE MESSINA IV FARO»



Fig. 12. F. Juvarra, Veduta di Messina e piano di sistemazione urbanistica, MCT, vol. I, fol. 10, dis. 1, inv. 1714/DS



Fig. 13. F. Juvarra, Basilica di Superga a Torino, 1716-1731



Fig. 14. F. Juvarra, Chiesa di Sant'Uberto a Venaria Reale, facciata, 1716-1729



Fig. 15. F. Juvarra, Salone Grande della Reggia di Venaria Reale, 1716-1718



Fig. 16. F. Juvarra, Palazzina di caccia di Stupinigi, 1729-1735

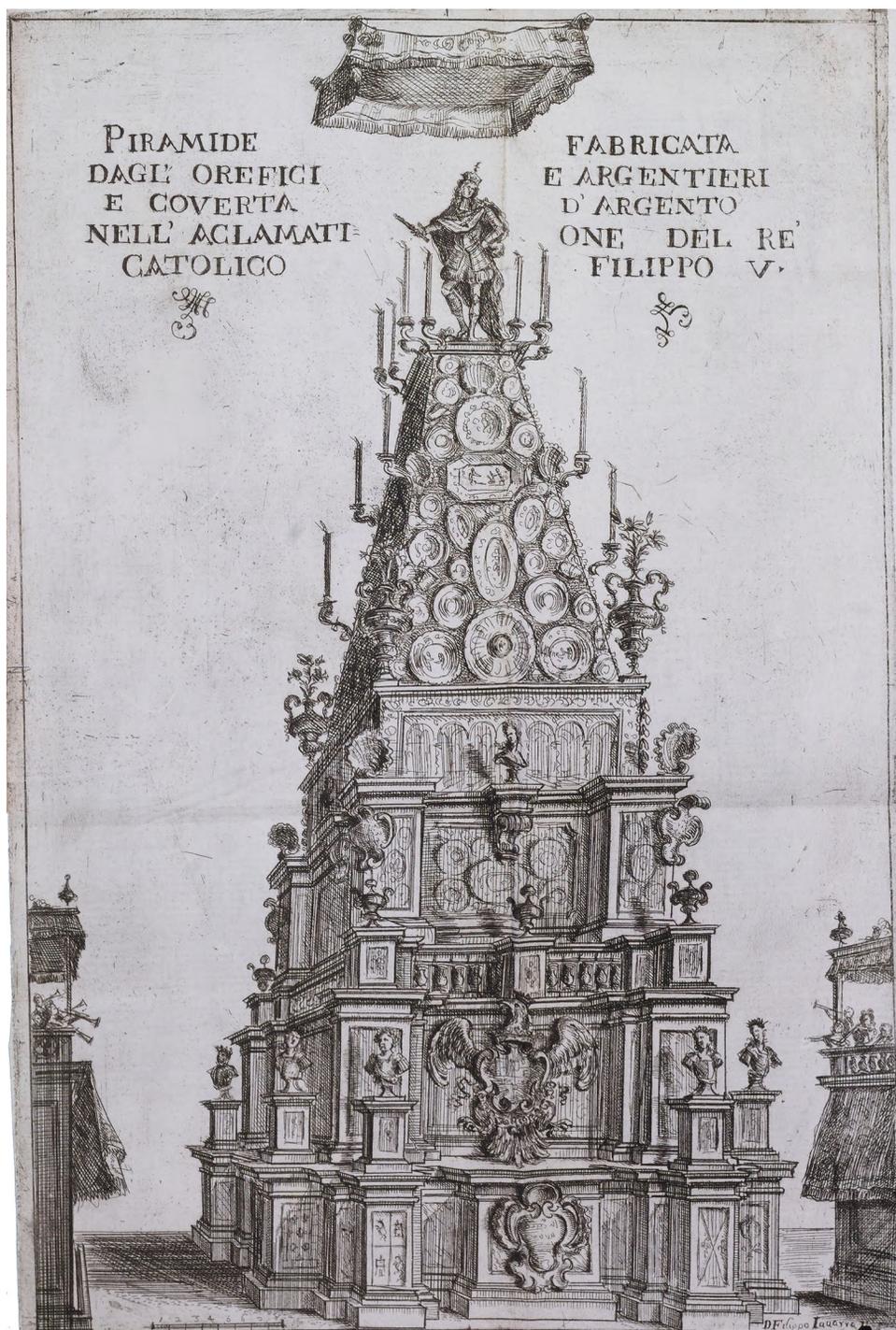


Fig. 17. «Piramide fabbricata dagli orefici ... nell'acclamazione del re catolico Filippo V», incisione da disegno di F. Juvarra, in: SCLAVO 1701, ÖNB, SHaD, BE.12.Q.13 ALT PRUNK, tav. n. 5

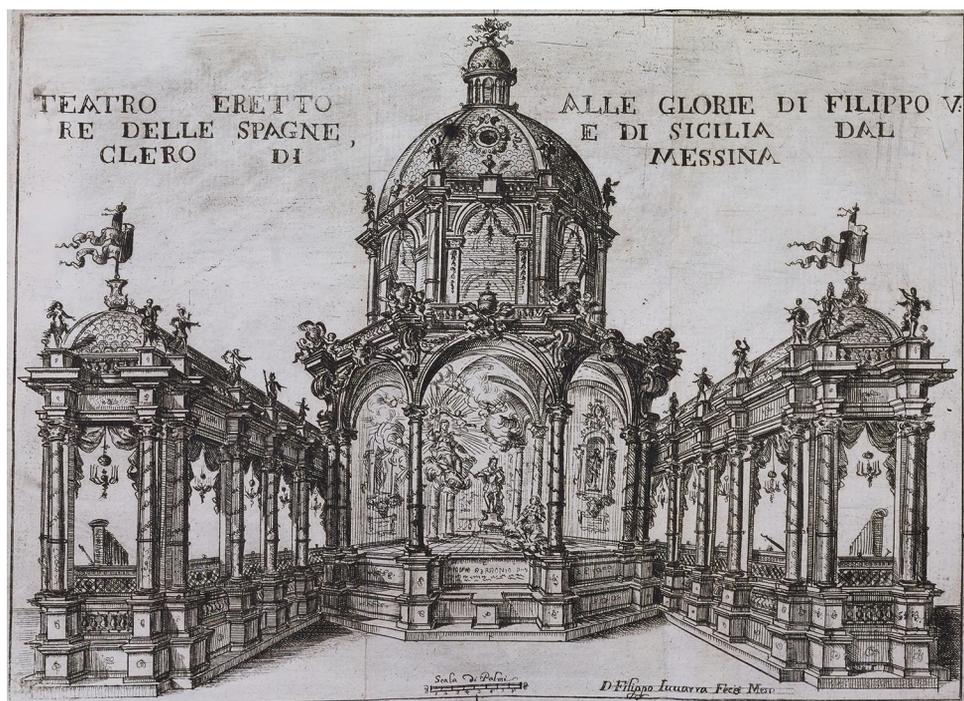


Fig. 18. «Teatro eretto alle glorie di Filippo V re delle Spagne ...», incisione da disegno di F. Juvarra, in: SCLAVO 1701, ÖNB, SHaD, BE.12.Q.13 ALT PRUNK, tav. n. 6

Filippo Juvarra (1678-1736): l'architetto e i suoi doni di grafica

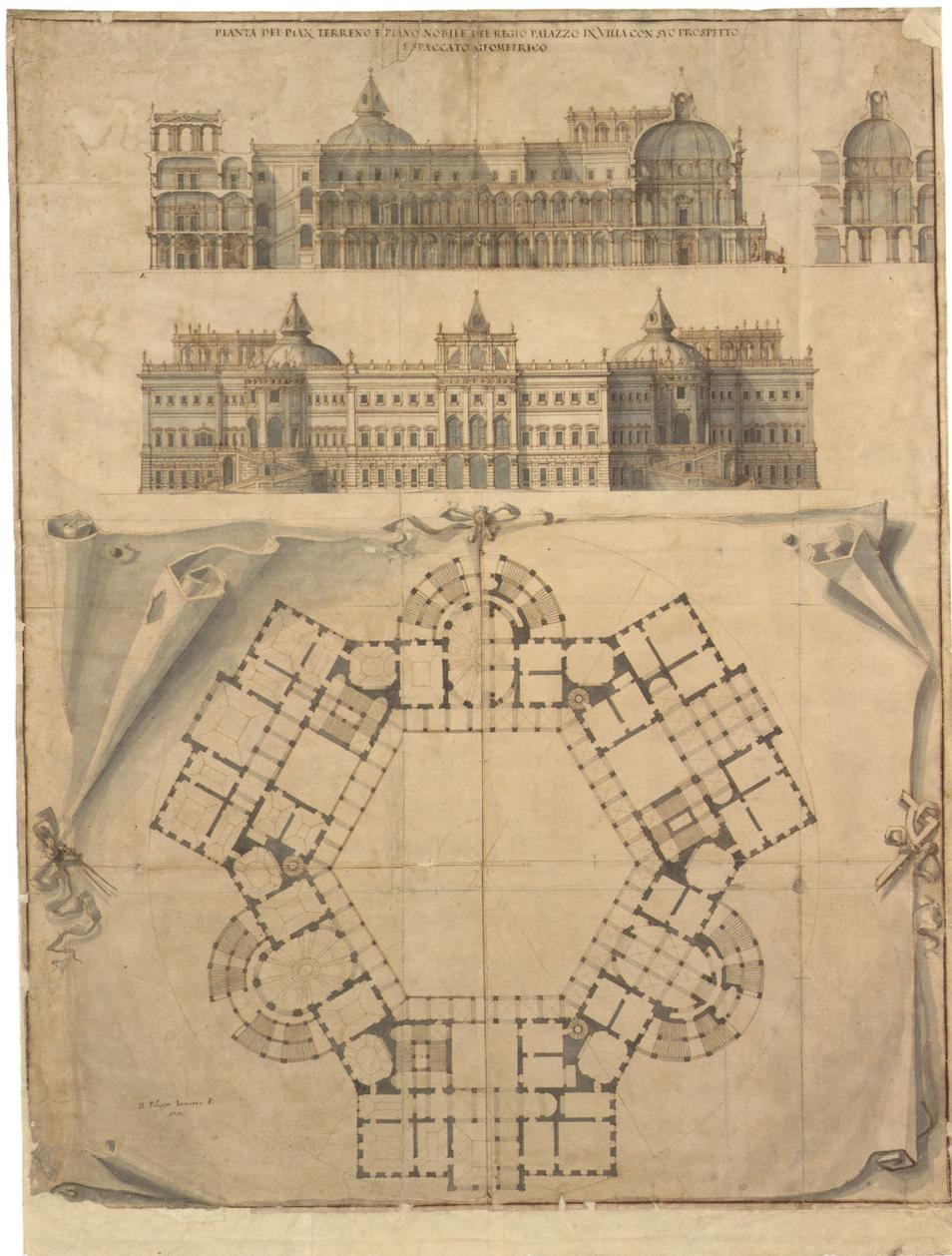


Fig. 19. F. Juvarra, Progetto di un palazzo in villa per tre personaggi di pari rango, Concorso Clementino 1705, 1° premio, Roma, ASL 140

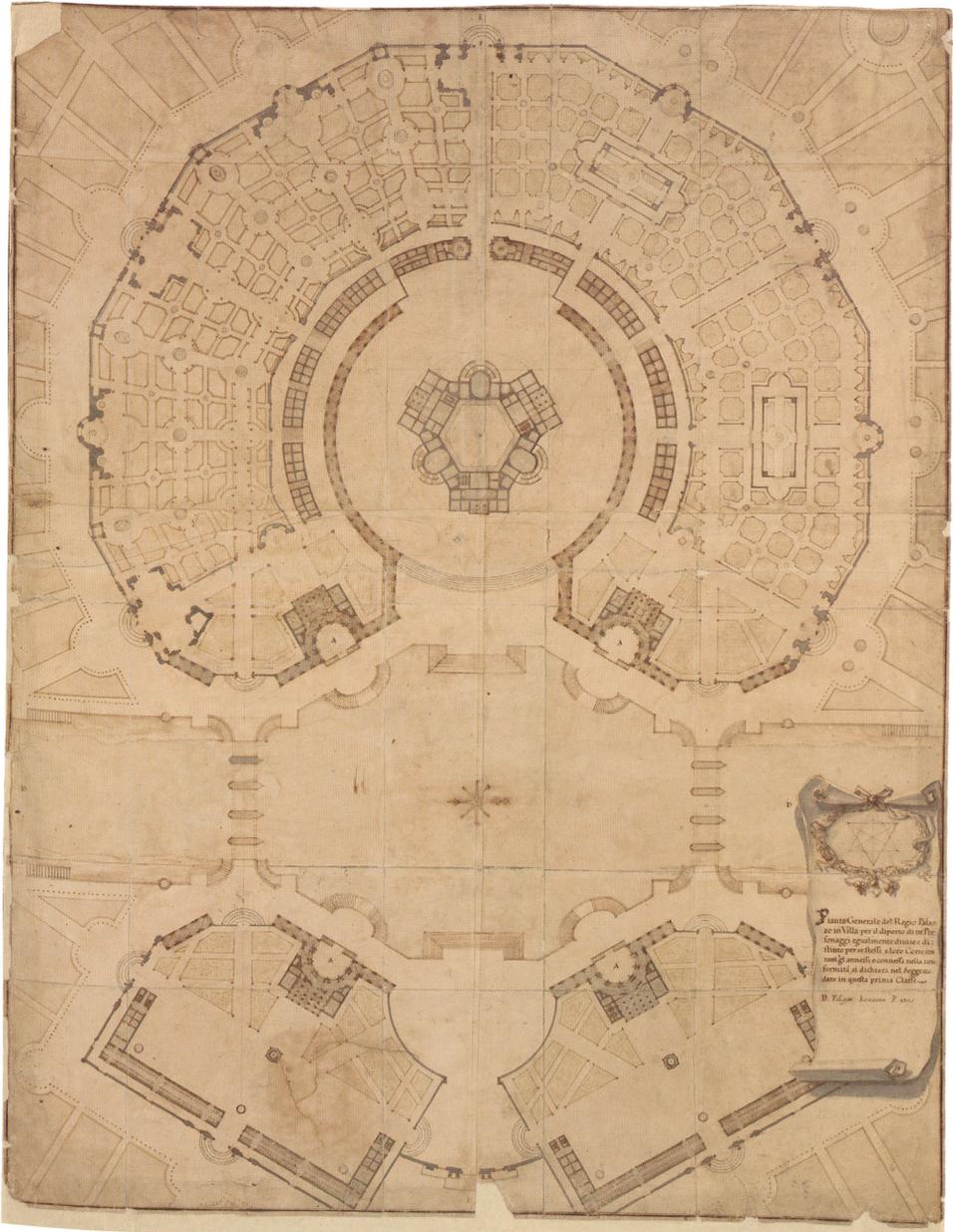


Fig. 20. F. Juvarra, Progetto di un palazzo in villa per tre personaggi di pari rango, Concorso Clementino 1705, 1° premio, Roma, ASL 141



Fig. 21. F. Juvarra, Fantasia architettonica di monumenti antichi dedicata a Lorenzo Ottoni, Vienna, GSA, I 473: «Per il Sig.re Lorenzo Ottone Primario Scultore in Roma Fatti a 6. Sette.bre 1705, in Messina»

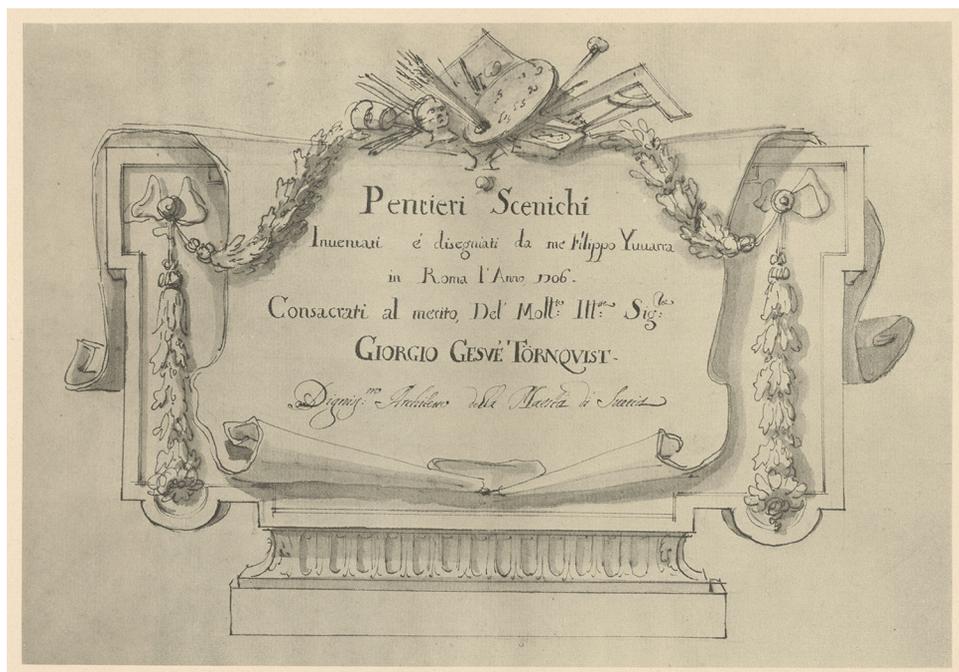


Fig. 22. F. Juvarra, Frontespizio del volumetto «pensieri scenici», dedicato a Giorgio Giosuè Törnquist (Adelcrantz), frontespizio, RAS, P 23

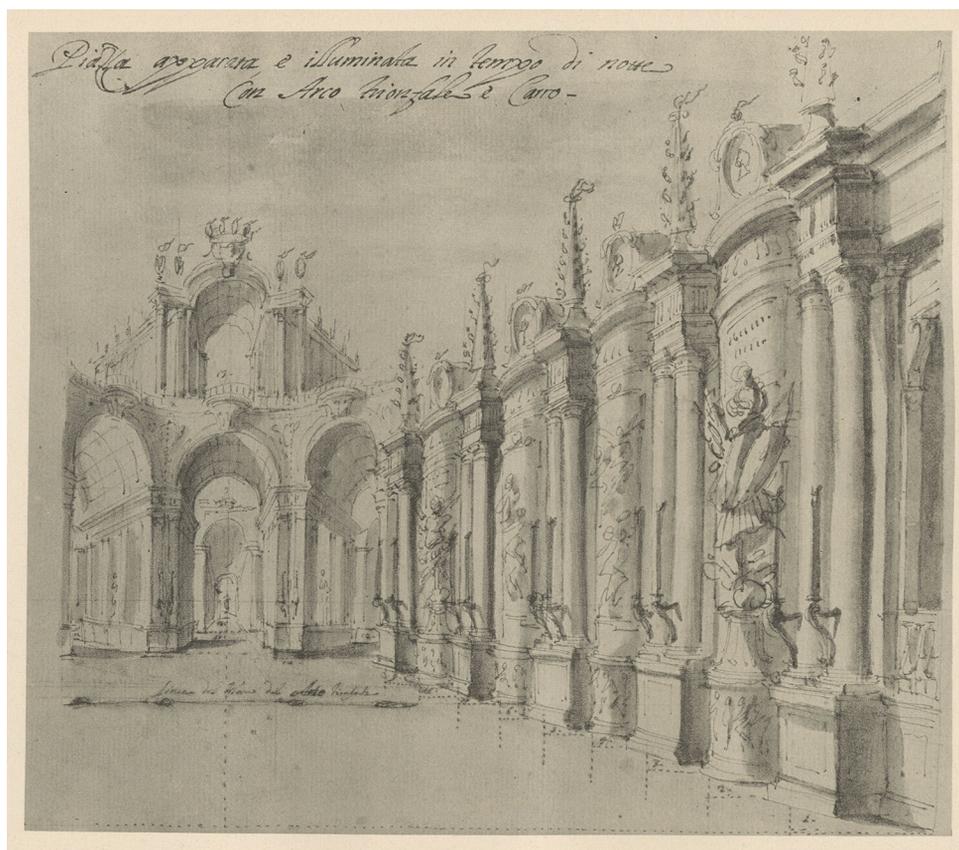


Fig. 23. F. Juvarra, Piazza con arco trionfale, pensiero scenico dedicato a Giorgio Giosuè Törnquist (Adelcrantz), RAS, P 23:4



Fig. 24. F. Juvarra, Memoria funebre a Coriolano Orsucci, MCT, vol. III, fol 36, dis. 157, inv. 2168/DS

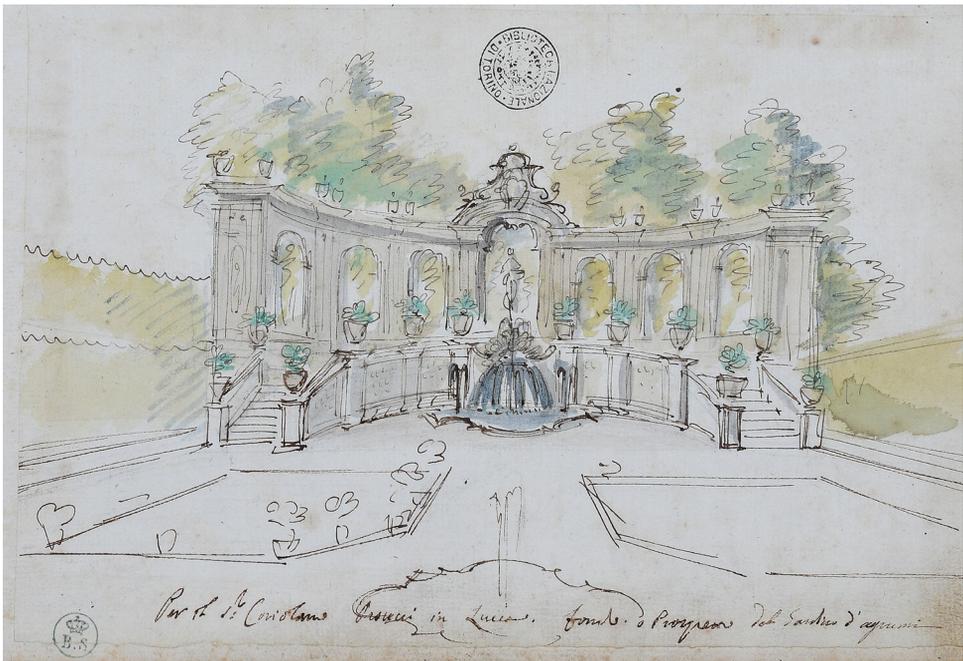


Fig. 25. F. Juvarra, [Lucca. Segromino, Villa Orsucci. Esedra con fontana], [1714], BNUTO, Ris.59.4, fol. 65r, dis. n. 5: «Per il S.r Corliano Orsucci in Lucca. Fonte e prospetto del Giardino d'agrumi»



Fig. 26. F. Juvarra, [Roma. Ricostruzione ideale del Campidoglio], [1709], BNUTO, Ris. 59.4, fol. 105r, dis. n. 1: «Per il Campidoglio fatto al Ré di Danimarca»



Fig. 27. F. Juvarra, [Veduta del Campidoglio], [1709], BNUTO, Ris. 59.4, fol. 105r, dis. n. 3: «Per il Ré di Danimarca»



Fig. 28. F. Juvarra, [Roma. Ricostruzione ideale del Campidoglio dal lato del Foro], [1709], BNUTo, Ris. 59.4, fol. 64r, dis. n. 1: «Disegno del Campidoglio antico fatto per il Ré di Danimarca quando dovea venire / in Roma» e F. Juvarra, [Roma. Ricostruzione ideale del Campidoglio dal lato di piazza Araceli], [1709], BNUTo, Ris. 59.4, fol. 64r, dis. n. 2: «Per il medesimo pensiero di sopra»

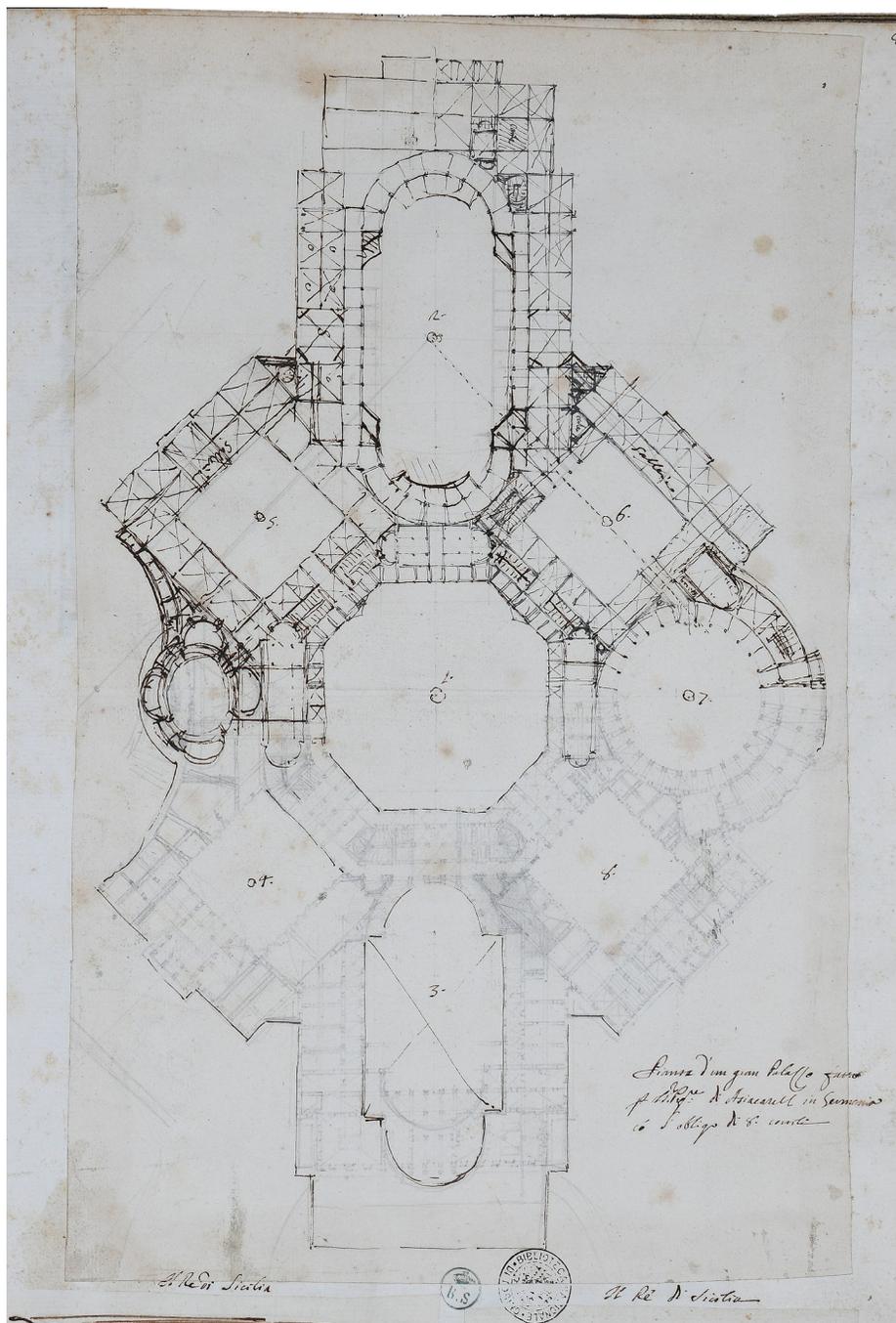


Fig. 29. F. Juvarra, [Kassel. Palazzo per il Langravio d'Assia Kassel. Planimetria], [1707], BNUT, Ris. 59.4, fol. 83r, dis. n. 1: «Pianta d'un gran Palazzo fatto / per il S.r Pr. pe di Asiacasell / in Germania cò obliquo di 8 cortili»

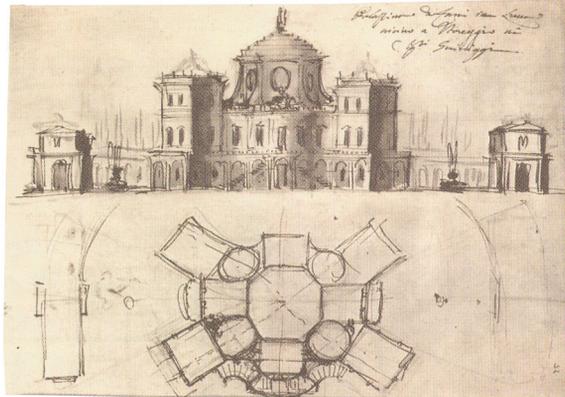


Fig. 30. F. Juvarra, progetto per villa Guinigi a Viareggio, 1706, MM 75

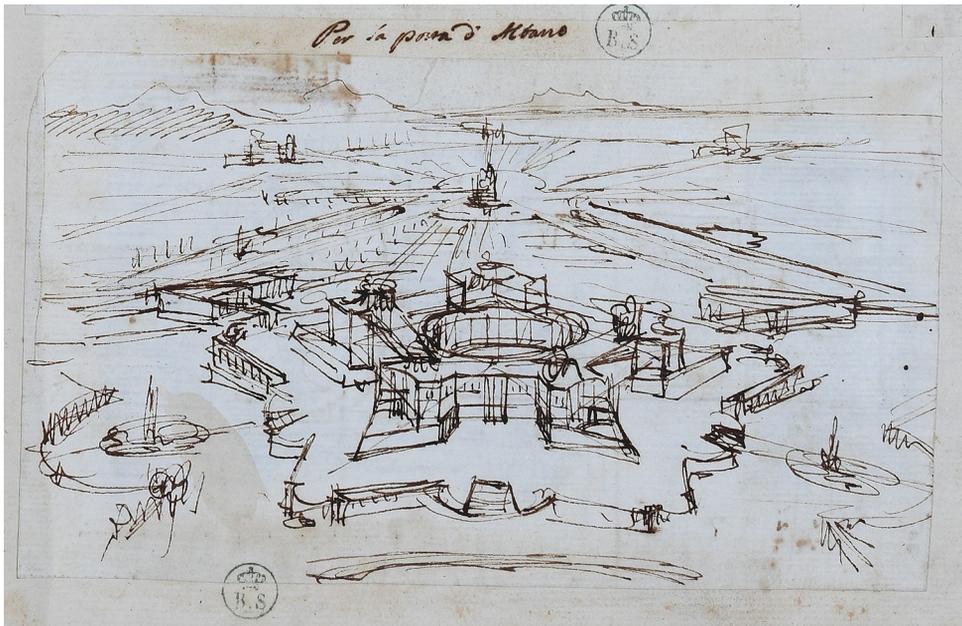


Fig. 31. F. Juvarra, [Veduta di edificio bastionato a pianta pentagonale], [1710], BNUTo, Ris. 59.4, fol. 25r, dis. n. 4



Fig. 32. F. Juvarra, [Roma. Teatro Ottoboni. Sezione trasversale con vista prospettica. Variante], [1709-1711], BNUTo, Ris. 59.1, fol. 2r, dis. n. 1(b)



Fig. 33. F. Juvarra, [Atrio con statua equestre. Scena teatrale] scena II del Costantino Pio per il teatro Ottoboni, [1711], BNUTo, Ris. 59.4, fol. 84r, dis. n. 1



Fig. 34. F. Juvarra, [Accampamento. Scena teatrale] scena II dell'Ifigenia in Aulide, per il teatro della Regina di Polonia, [1712-1713], BNUTO, Ris. 59.4, fol. 69r, dis. n.1: «Regina di Polonia»

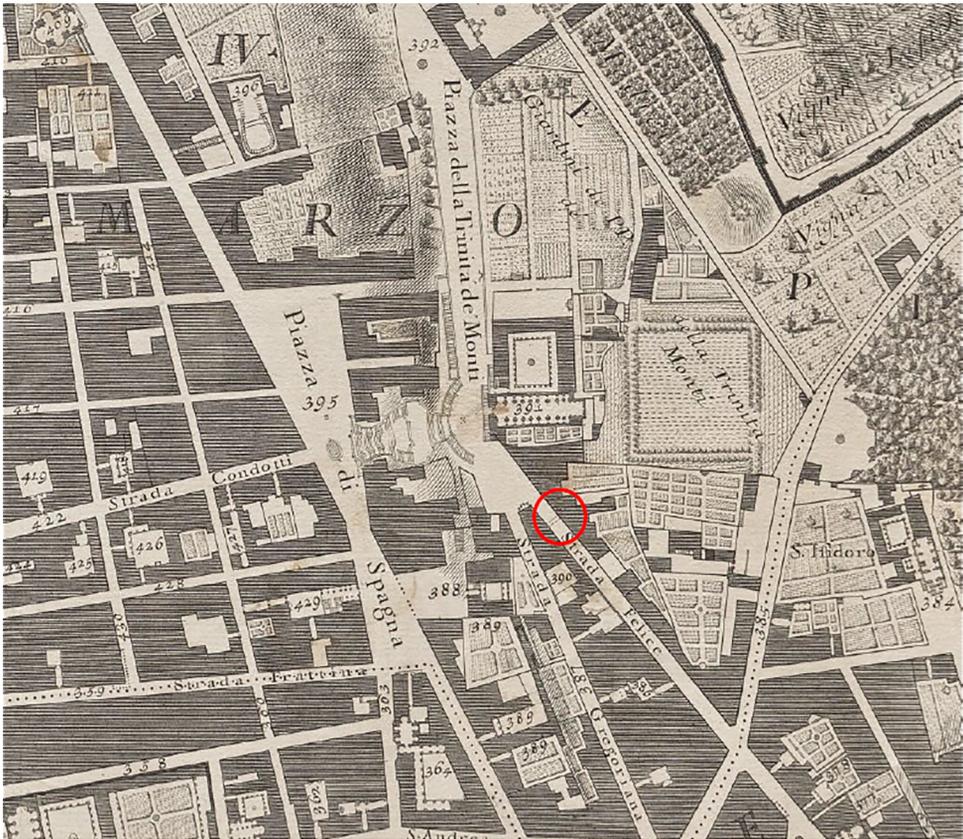


Fig. 35. Giovanni Battista Nolli, Nuova Topografia di Roma, 1748, fol. 59, dettaglio di Via Sistina con l'«Arco della Regina»



Fig. 36. F. Juvarra, Scena XVI (Portico davanti al Tempio di Giove) del Giunio Bruto per l'Imperatore Giuseppe I, 1711, ÖNB, MS, Mus.Hs.16692, fol. 32



Fig. 37. F. Juvarra, Scena II (Interno dei giardini di Giunio) del Giunio Bruto per l'Imperatore Giuseppe I, 1711, ÖNB, MS, Mus.Hs.16692, fol. 12

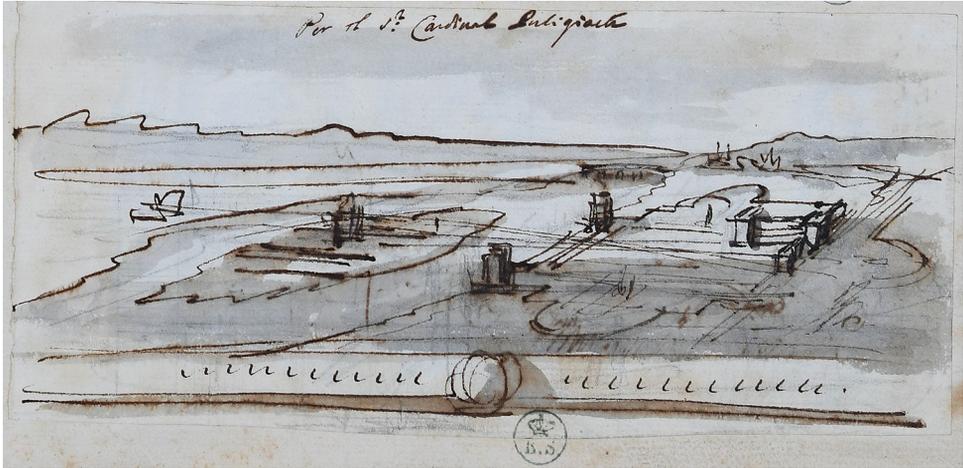


Fig. 38. F. Juvarra, [Veduta di palazzo in villa], [1707-1714], BNUTO, Ris. 59.4, fol. 21r, dis. n. 5: «Per il S.r Cardinale Palgiarte»



Fig. 39. F. Juvarra, [Roma. Convento di Santa Maria dell'Umiltà. Veduta del prospetto], BNUTO, Ris. 59.4, fol. 123r, dis. n. 2: «Per il S.r Cardinal Panciatichi da farsi / alle Monache della Umiltà»

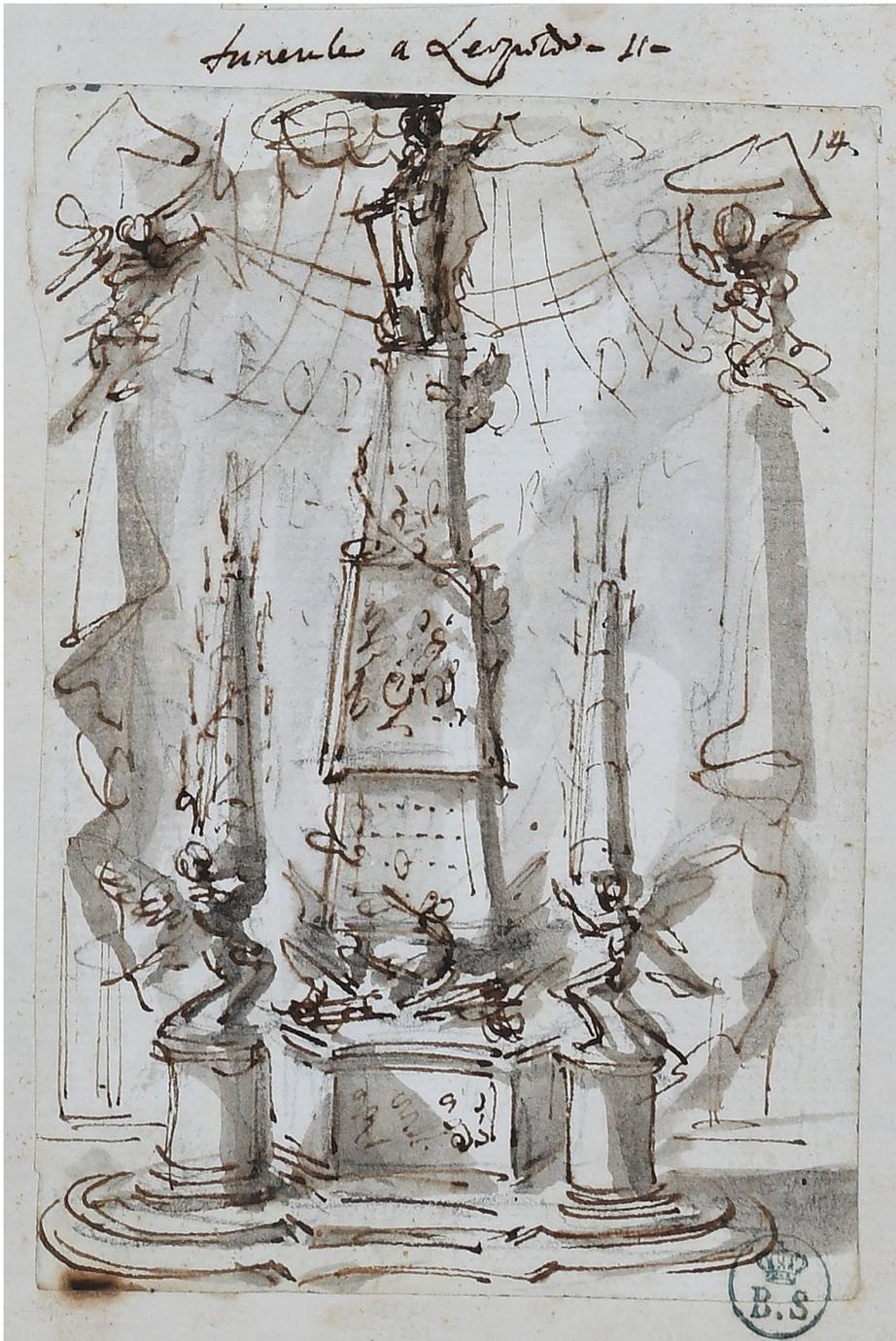


Fig. 40. F. Juvarra, [Apparato funebre per Leopoldo I d'Austria], [1705], BNUTo, Ris. 59.4, fol. 117r, dis. n. 2: «funerale a Leopoldo II»

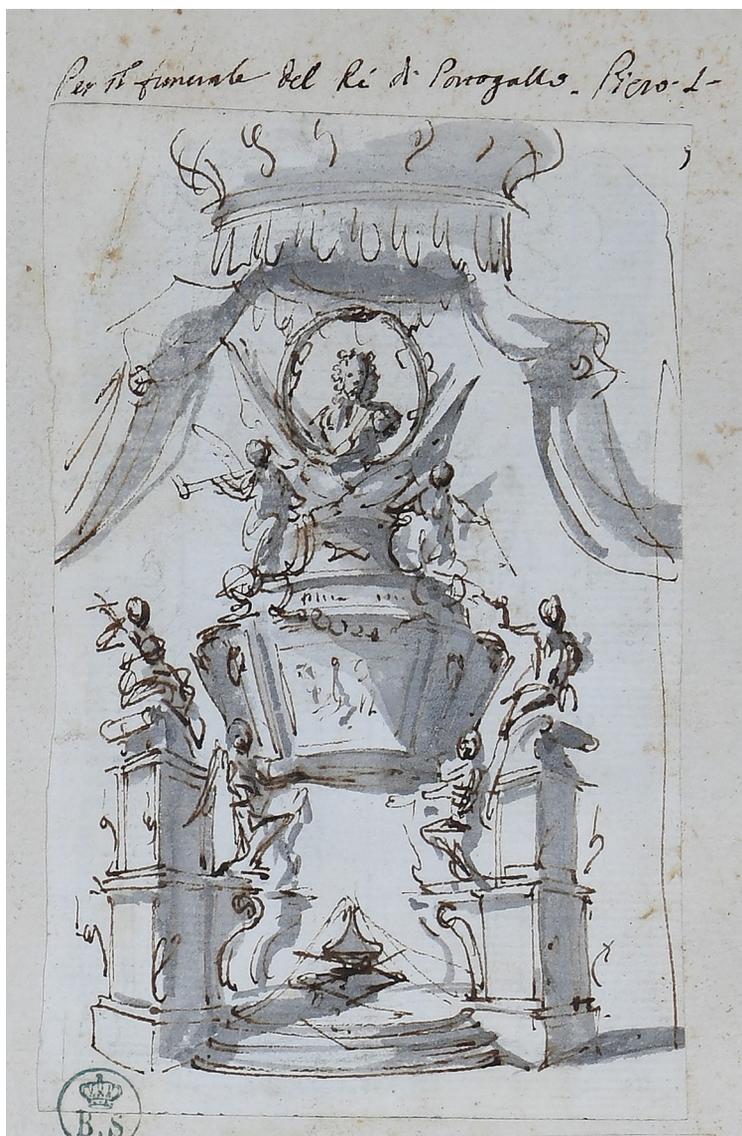


Fig. 41. F. Juvarra, [Apparato funebre per Pietro II di Portogallo], [1707], BNUTO, Ris. 59.4, fol. 104r, dis. n. 2 (già 2r): «Per il funerale del Ré di Portogallo. Pietro II»



Fig. 42. F. Juvarra, [Apparato per i funerali di Luigi I Delfino in S. Luigi dei Francesi a Roma], [1711], BNUTO, Ris. 59.4, fol. 58r, dis. n. 1: «In S. Luigi, per il delfino, festa funebre fatta in Roma»

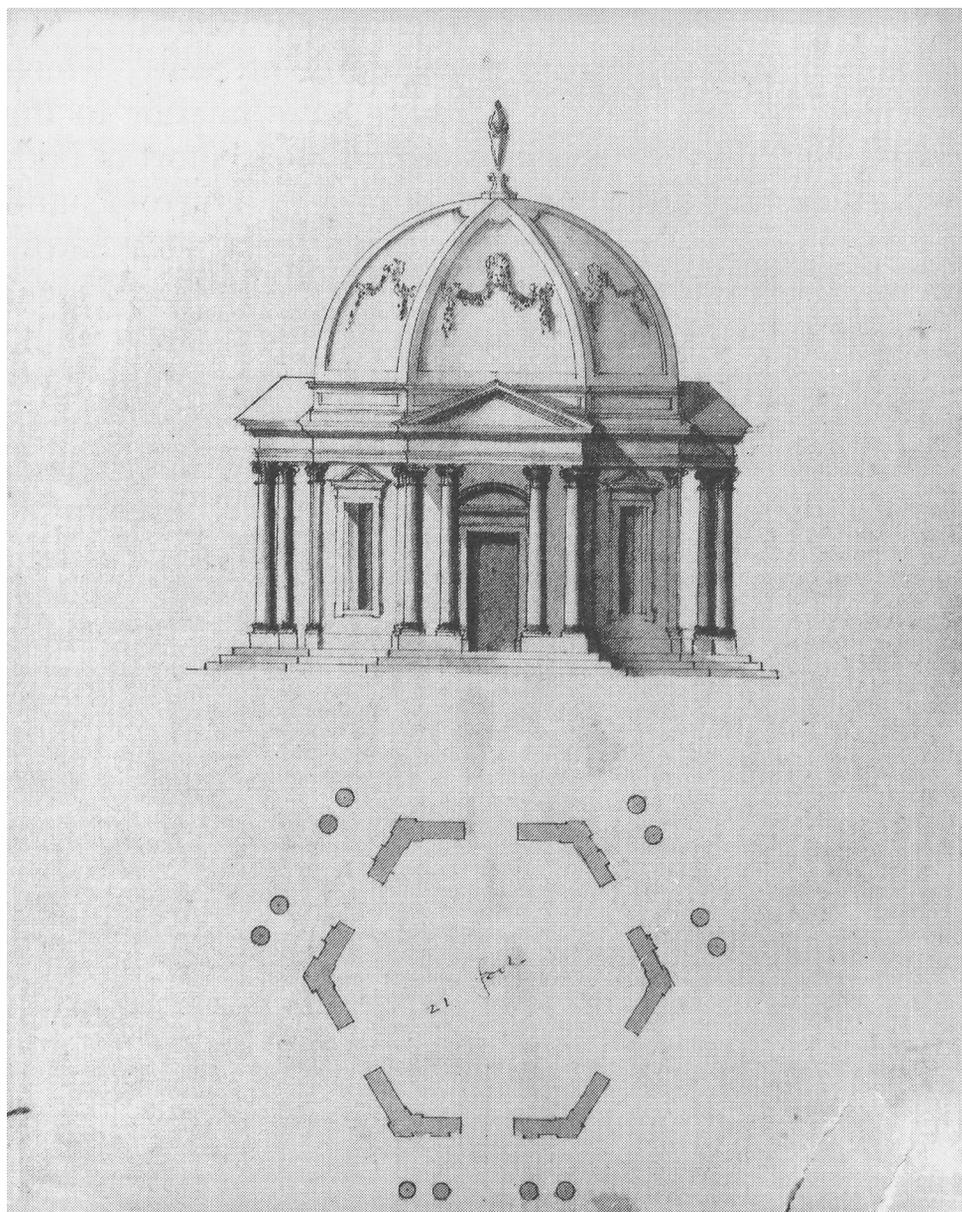


Fig. 43a. F. Juvarra, Disegno per un padiglione da giardino per Wrest Park, pianta e alzato, 1715-1716 ca., Bedfordshire County Record Office, Lady Lucas Collection, L 33/101

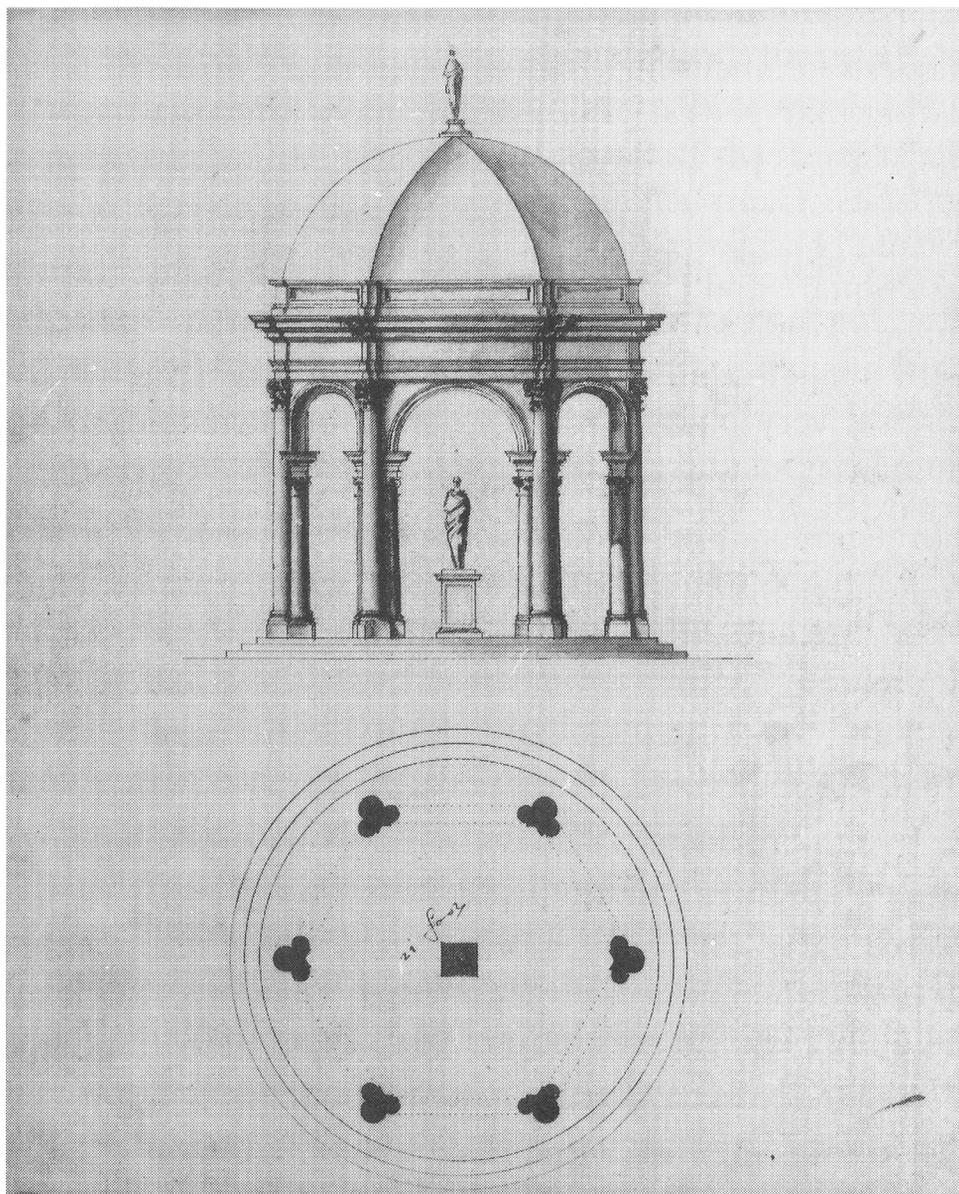


Fig. 43b. F. Juvarra, Disegno per un padiglione da giardino per Wrest Park, pianta e alzato, 1715-1716 ca., Bedfordshire County Record Office, Lady Lucas Collection, L 33/101

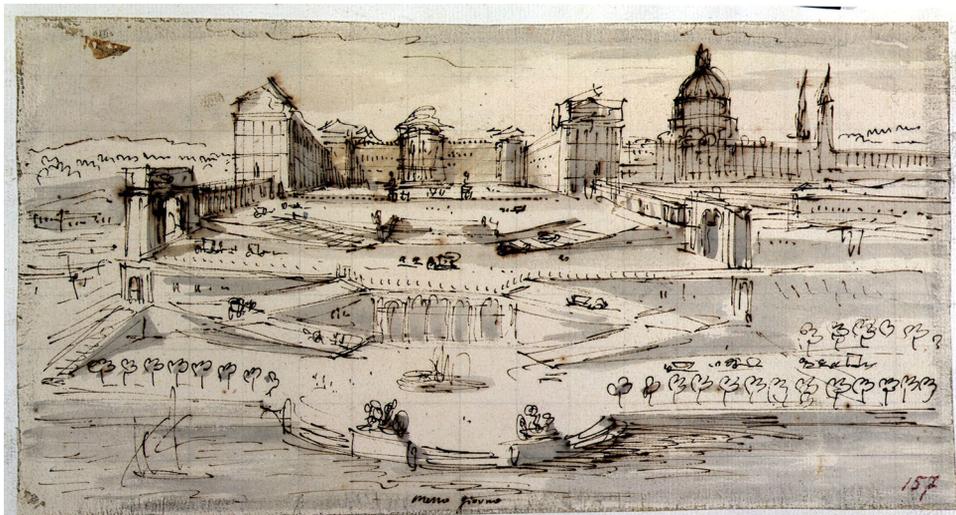


Fig. 44. F. Juvarra, Palazzo Reale di Lisbona, MCT, vol. I, fol. 98, dis. 1, inv. 1860/DS

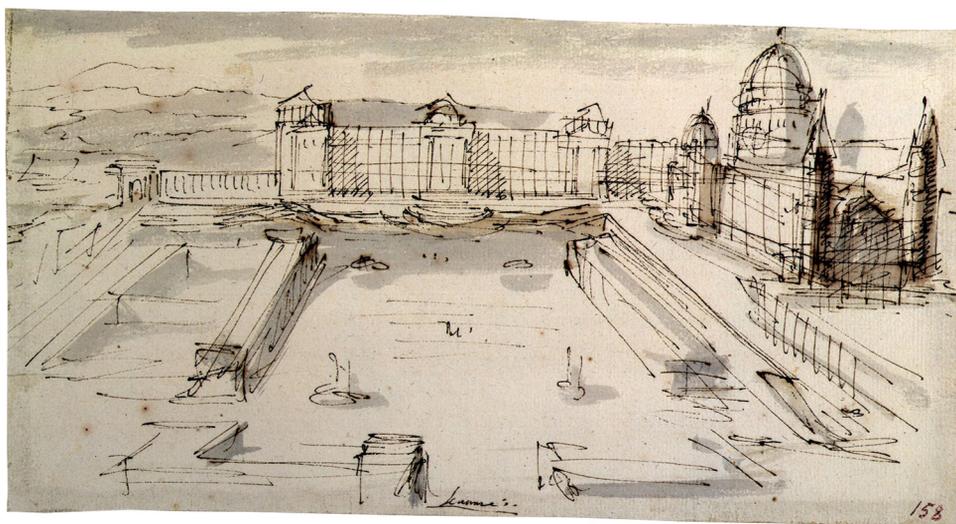


Fig. 45. F. Juvarra, Palazzo Reale di Lisbona, MCT, vol. I, fol. 97, dis. n. 157, inv. 1859/DS,

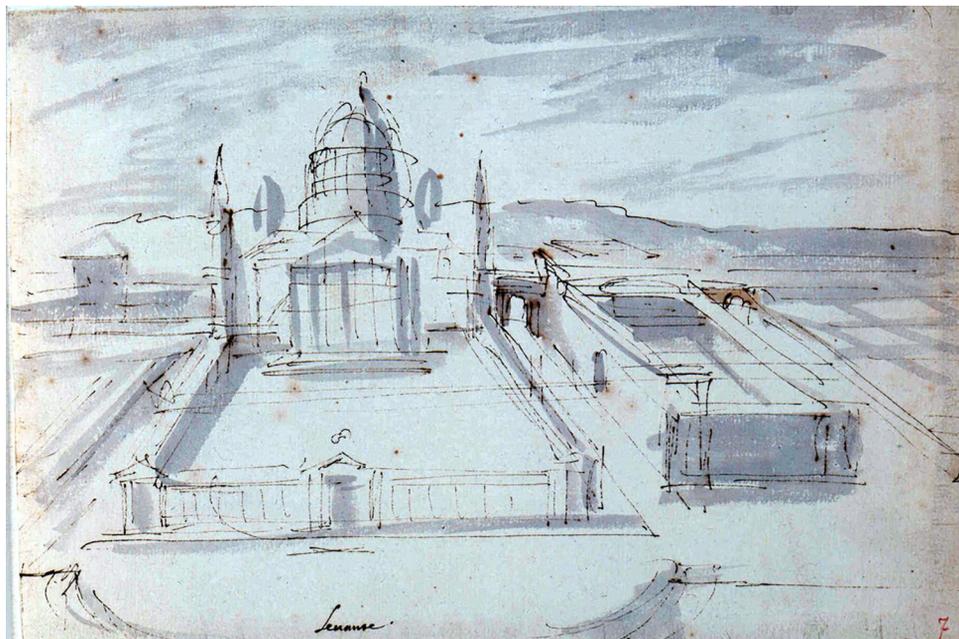


Fig. 46. F. Juvarra, Chiesa patriarcale di Lisbona, MCT, vol. I, fol. 4, dis. n. 7, inv. 1706/DS



Fig. 47. F. Juvarra, [Lisbona. Veduta fantastica del porto col faro per Giovanni V], s.d., BNUTo, Ris. 59.1, foll. 22v-23r, dis. n. 17

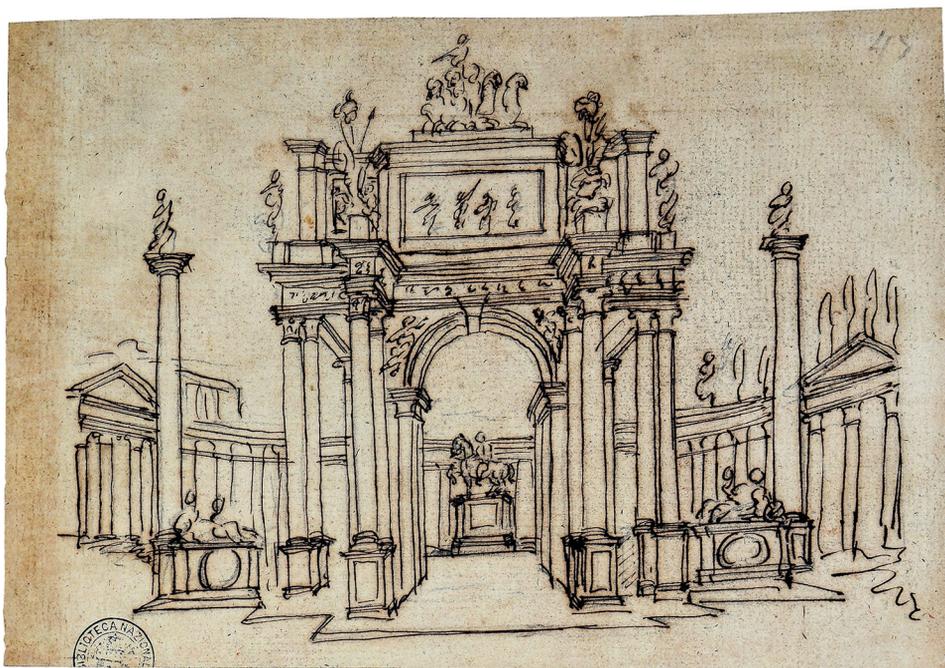


Fig. 48. F. Juvarra, [Arco trionfale], s.d., BNUTO, Ris. 59.6, fol. 39r, dis. n. 47



Fig. 49. Jonathan Richardson, Ritratto di lord Burlington, 1717-1719 ca., olio su tela, Londra, National Portrait Gallery

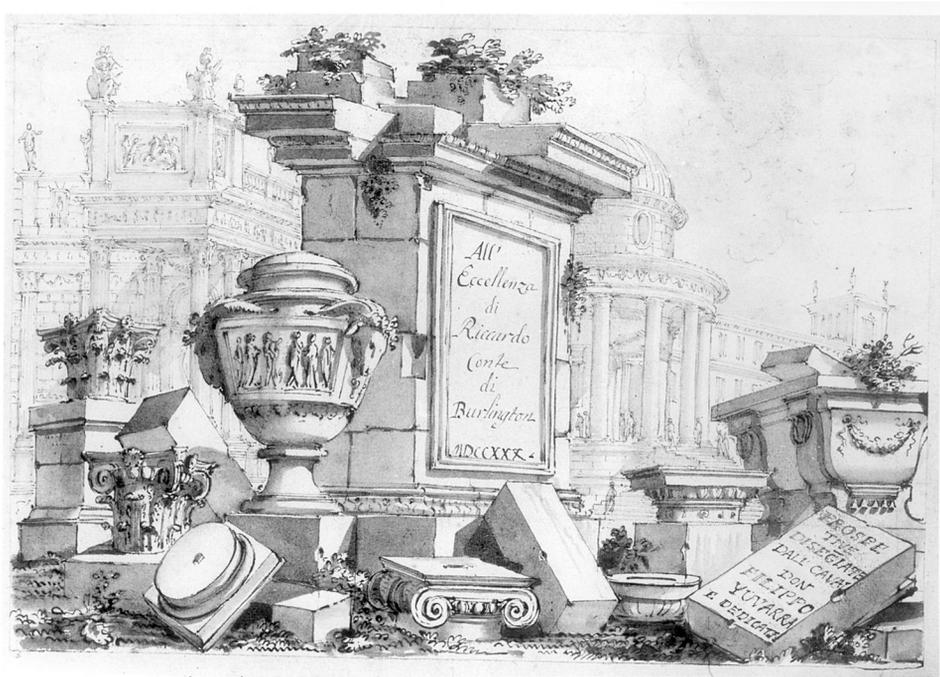


Fig. 50. F. Juvarra, Capriccio architettonico, in: Prospettive Burlington 1730, Chatsworth, Album 30, frontespizio

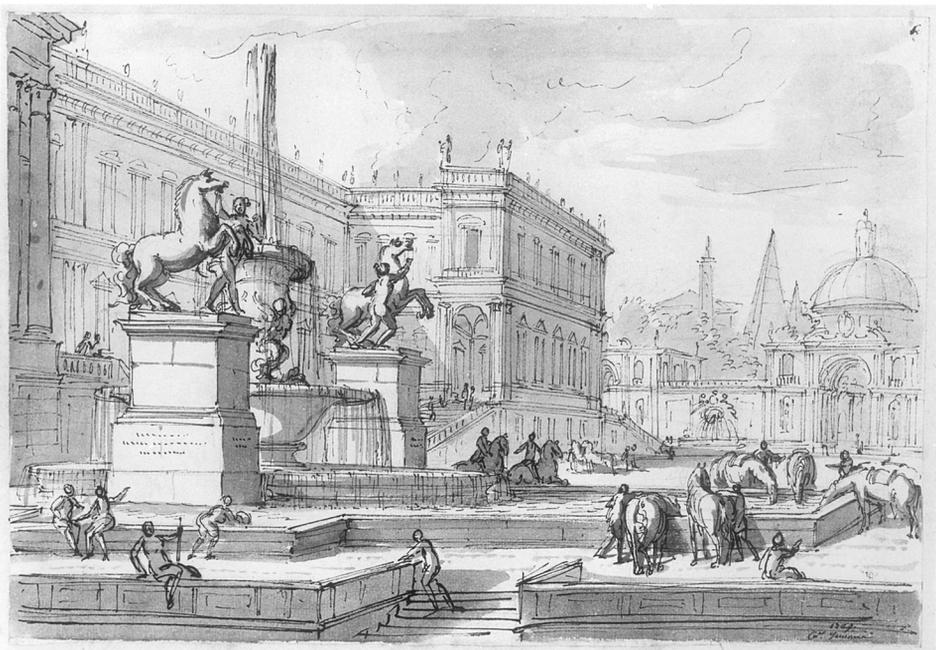


Fig. 51. F. Juvarra, Capriccio architettonico, in: Prospettive Burlington 1730, Chatsworth, Album 30, fol. 6



Fig. 52. F. Juvarra, Capriccio architettonico, in: Prospettive Burlington 1730, Chatsworth, Album 30,, fol. 19



Fig. 53. F. Juvarra, Modello della Sacrestia Vaticana, Fabbrica di San Pietro in Vaticano, 1715

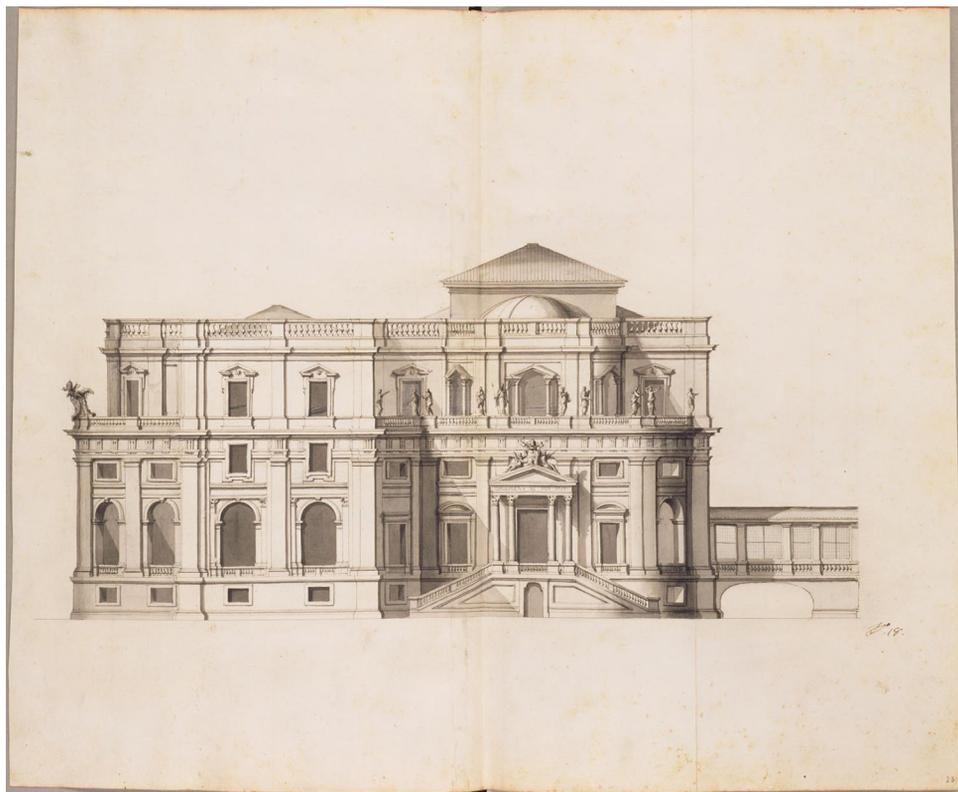


Fig. 54. F. Juvarra, [Roma. Basilica di S. Pietro in Vaticano. Sagrestia. Sezione dell'edificio centrale. Variante] (IV soluzione), [1715], BNUTo, Ris. 59.5, foll. 10v-11r, n. 12

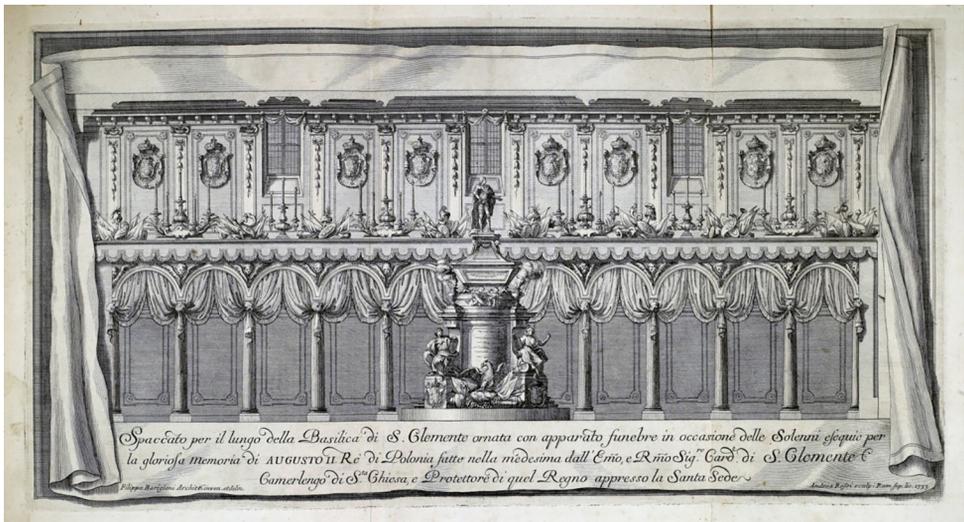


Fig. 55. Filippo Barigioni, Andrea Rossi, Spaccato per il lungo della basilica ..., in: Raggiungo delle solenni esequie 1733

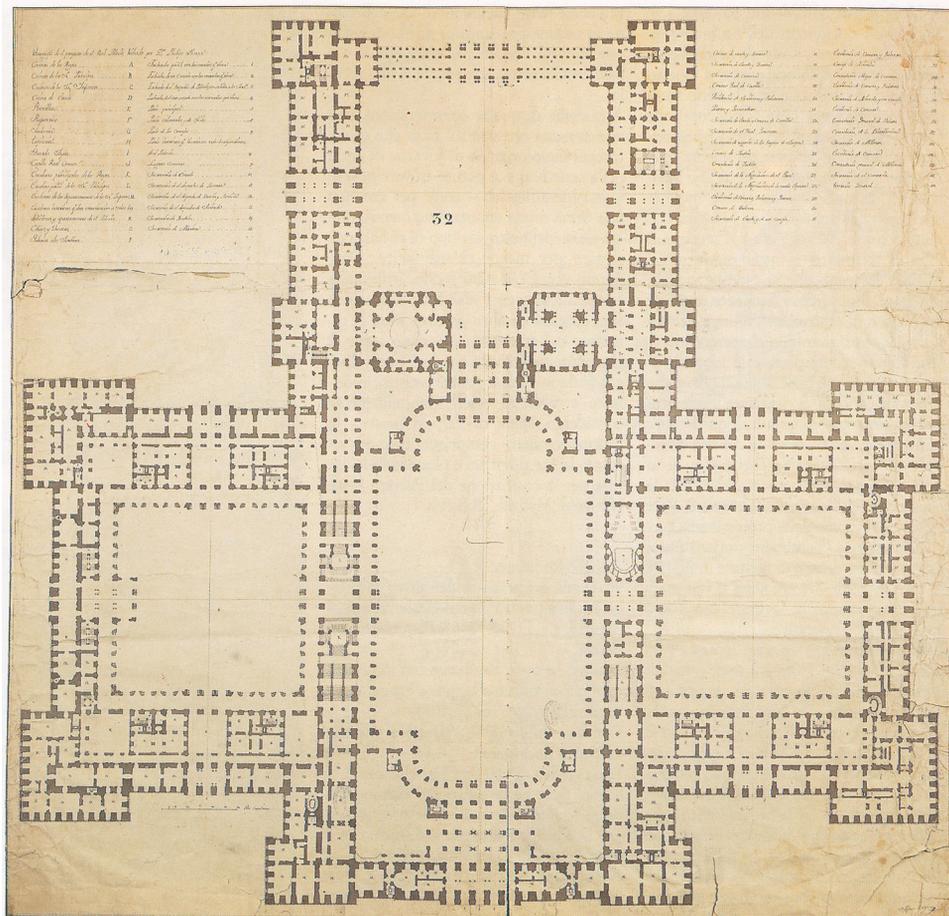


Fig. 56. Alfonso Rodriguez, Copia del progetto definitivo di F. Juvarra per il Palazzo Reale di Madrid, planimetria generale, s.a. [1735-1736], Madrid, APRM, inv. 101



Fig. 57. Domenico Egidio Rossi, Castello di Rastatt, realizzato intorno al 1700, facciata principale

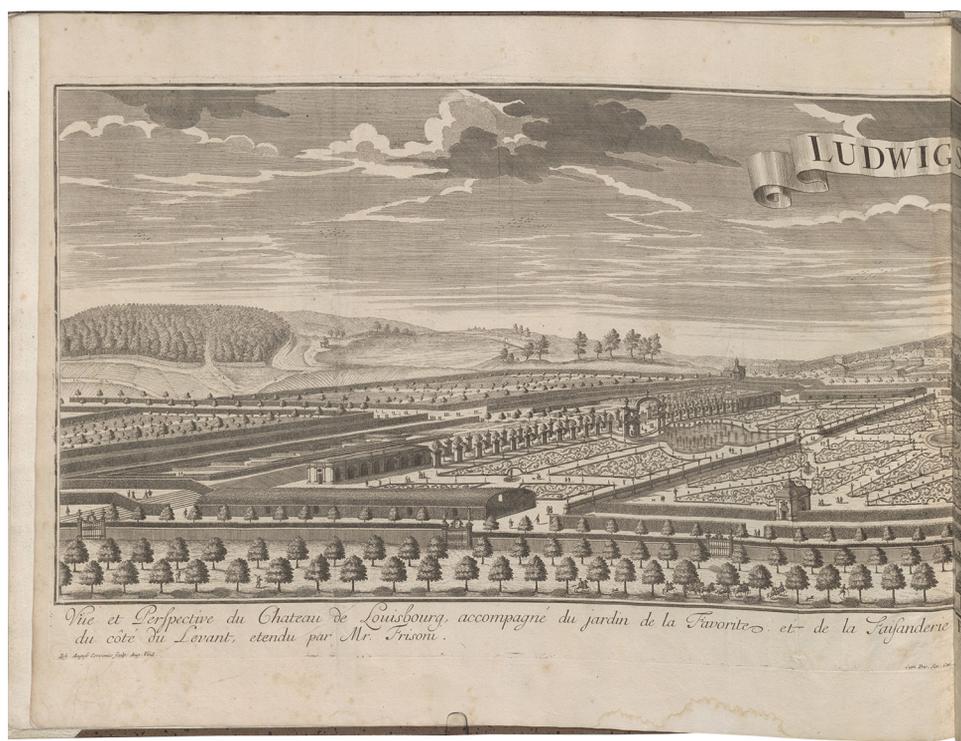


Fig. 58a. Donato Giuseppe Frisoni, Veduta della residenza ducale di Ludwigsburg, da: FRISONI 1727, tavv. 10, 11 (Bayerische Staatsbibliothek München / 2 Mapp. 148)



Fig. 58b. Donato Giuseppe Frisoni, Veduta della residenza ducale di Ludwigsburg, da: FRISONI 1727, tav. 10, 11 (Bayerische Staatsbibliothek München / 2 Mapp. 148)

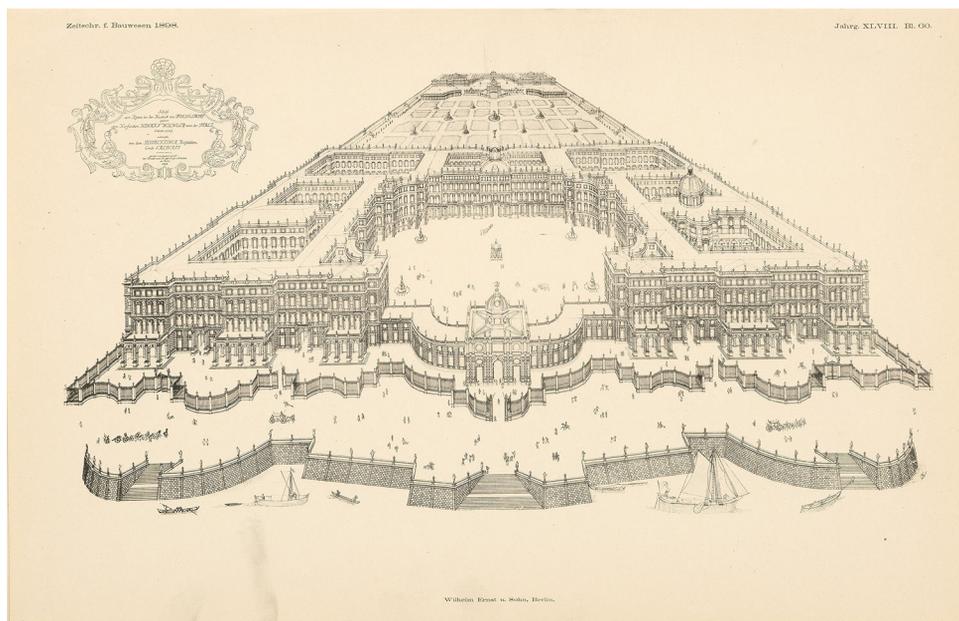


Fig. 59. Matteo Alberti, Progetto per una nuova residenza a Heidelberg, copia di un disegno perduto, dell'inizio del XVIII secolo

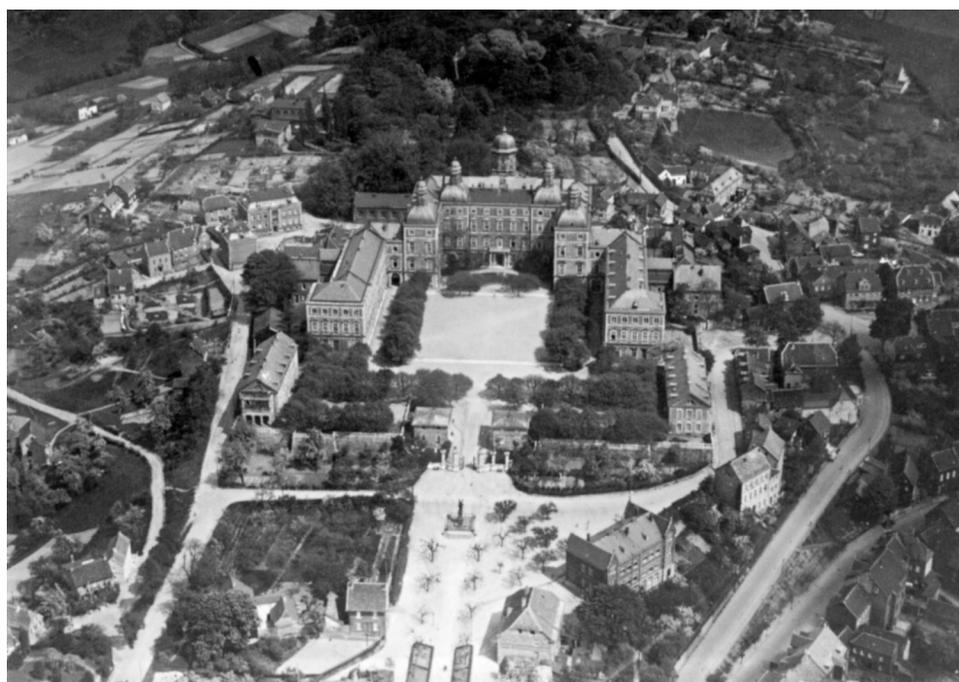


Fig. 60. Matteo Alberti, Castello di Bensberg, 1703-1711



Fig. 61. Kassel, Francesco Giovanni Guerniero, Cascata e statua di Ercole, 1701–1724

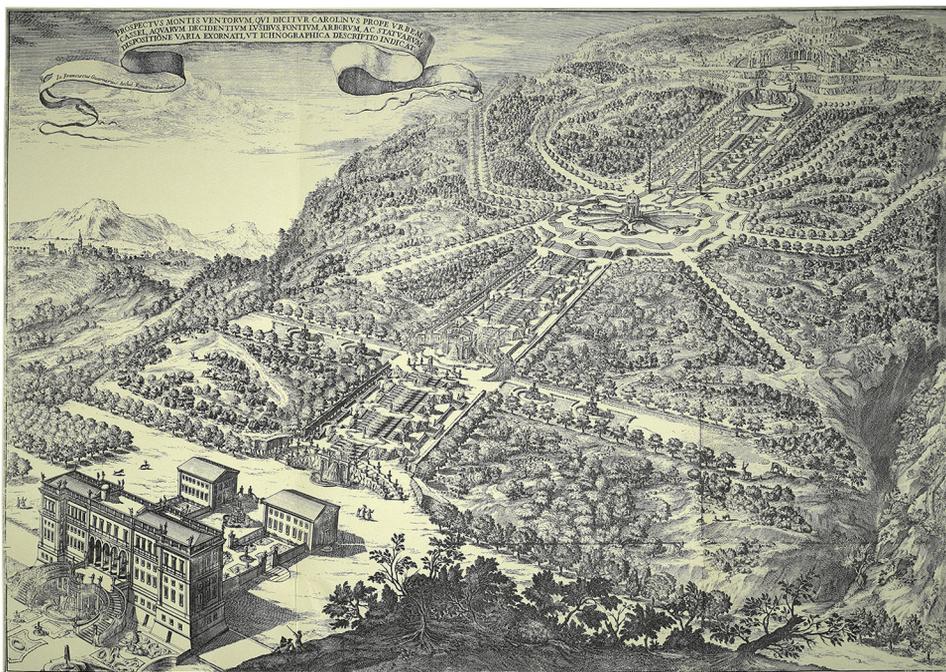


Fig. 62. Francesco Giovanni Guerniero, Progetto per Carlsberg, incisione di Alessandro Specchi, da: GUERNIERO 1706, fol. 15



Fig. 63. Peterhof, Grande Palazzo e cosiddetta «cascata della collina d'oro» sistemata da Nicola Michetti, 1718-1723



Fig. 64. Andreas Schlüter, Progetto ideale del castello di Berlino, 1703

Filippo Juvarra (1678-1736): l'architetto e i suoi doni di grafica

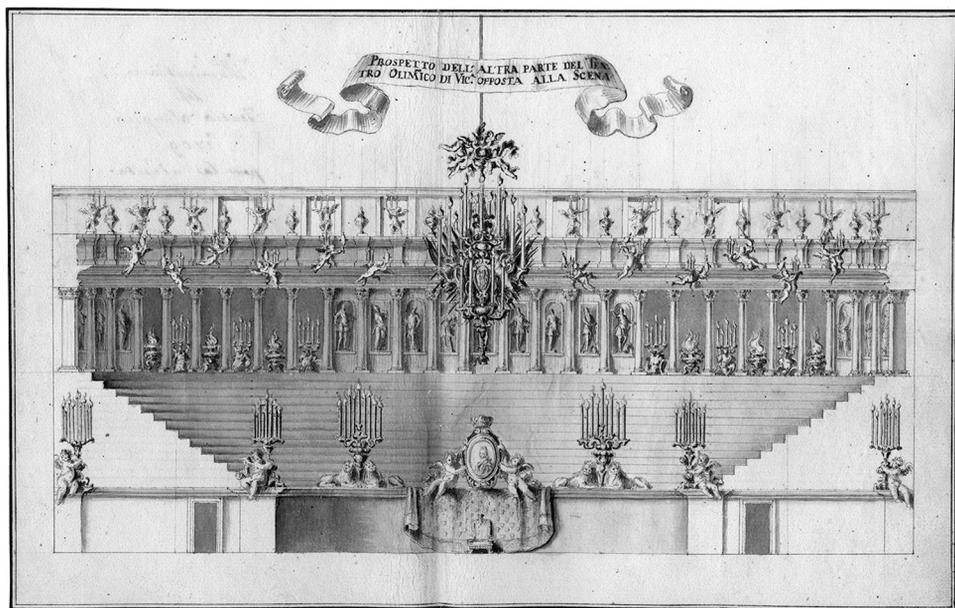


Fig. 65. Francesco Muttoni, «Illuminazione del Teatro Olimpico 1709 per la venuta del Rè di Danimarca», su concessione della Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza, ms. 3054.3, carta 2r



Fig. 66. Gaetano Chiaveri, Chiesa di corte di Dresda, 1736-1749, veduta da nord-ovest



Fig. 67. Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Prospective und Abrisse einiger Gebäude von Wien, da: FISCHER VON ERLACH, J. E. 1719, tav. 3



Fig. 68. Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Prospective und Abrisse einiger Gebäude von Wien, da: FISCHER VON ERLACH, J. E. 1719, tav. 23



Fig. 69. Matthäus Daniel Pöppelmann, Vorstellung und Beschreibung des Zwingergartens zu Dresden, 1729, frontespizio, SKD, KK, inv. B 889,4/1

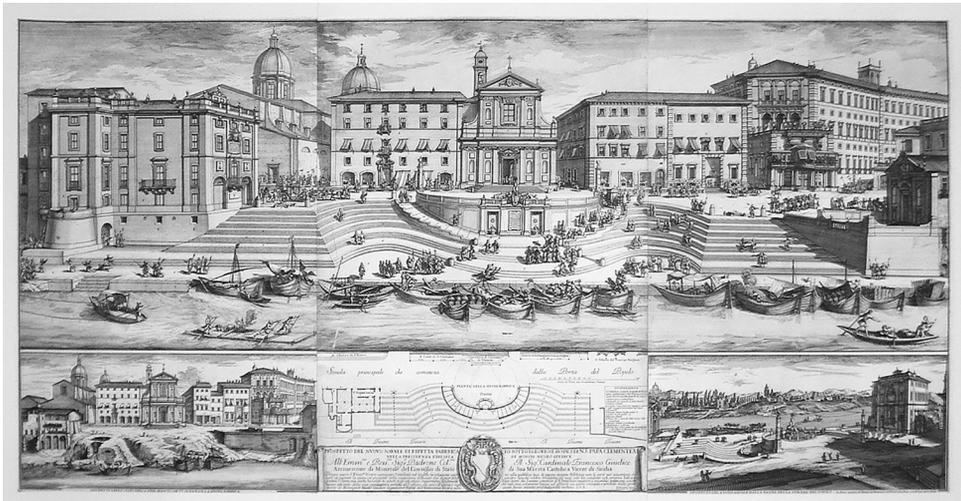


Fig. 70. Alessandro Specchi, Porto e dogana di Ripetta, incisione, 1705



Fig. 71. Raymond Leplat, Gérard Jean Baptiste Scotin, Scala inglese durante il ricevimento di Maria Giuseppa nel palazzo di Dresda 1719, 1728 ca., SKD, KK, inv. Ca 2013-1/2

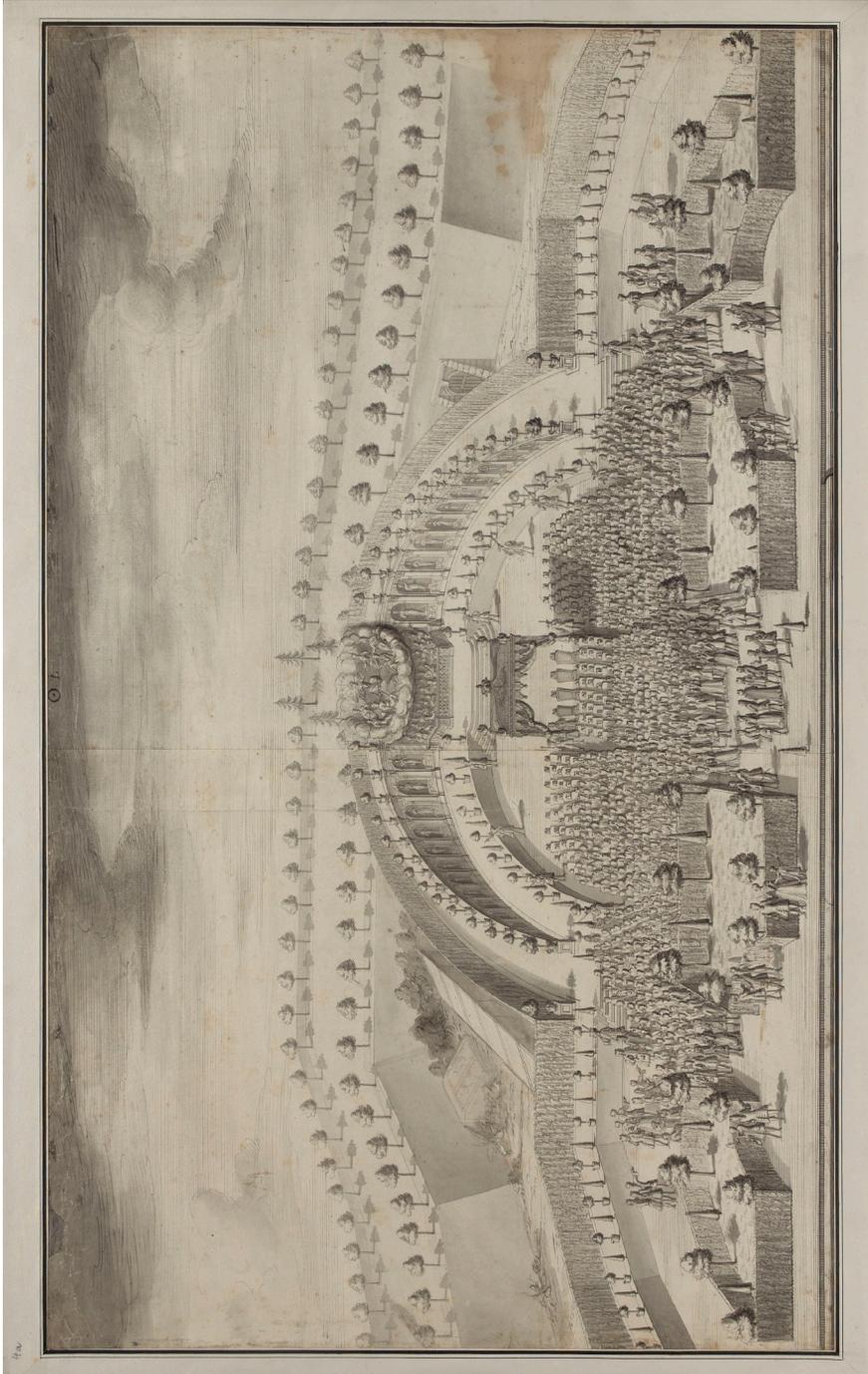


Fig. 72. Raymond Leplat, Serenata di apertura delle Feste Planetarie 1719 nel giardino del Palazzo Olandese di Dresda, 1728 ca., SKD, KK, inv. Ca 2013-1/29