

Augusto il Forte (1670–1733): un sovrano cultore delle arti

«E si deve ammettere che il regno del grande Augusto fu il momento veramente felice in cui le arti vennero introdotte in Sassonia come in una colonia straniera.»²³⁹

«Das Auge sieht sich nimmer satt,
Sagt Salomon in seinen Sprüchen.
Ach, daß er Dresden nicht gesehen hat!
Vermutlich hätt' er diesen Satz
Geändert, wo nicht ausgetrichen:
Hier an dem Königlichen Schatz
Womit das grüne Zimmer pranget,
Sieht sich das Auge völlig satt,
Daß es nichts mehr zu sehen verlanget.
Umsonst verreist man so viel Geld,
Vergebens wird mit großen Kosten,
Nach Süd und West, nach Nord und Osten
Die Reise hitzig fortgestellt,
Damit man fremde Wunder sehe;
Allein man findet in der That
Weit größere Wunder in der Nähe,
Als man nicht in der Ferne hat.
Denn das, was man in Dresden schauet,
Und was AUGUST vollführt und bauet,
Sieht man sonst nirgends auf der Welt.»²⁴⁰

«L'occhio non è mai sazio di guardare
Dice Salomone nei suoi aforismi
Ah che peccato che non abbia potuto vedere Dresda!
Probabilmente avrebbe cambiato,
se non addirittura cancellata, questa frase:

²³⁹ «Und man muß gestehen, daß die Regierung des großen August der eigentliche glückliche Zeitpunkt ist, in welchem die Künste, als eine fremde Kolonie, in Sachsen eingeführt worden», cit. da WINCKELMANN 2001, p. 27.

²⁴⁰ Versi composti dal medico personale di Augusto il Forte, Daniel Wilhelm Triller, cit. da WEBER 1985, p. 6.

Qui nel tesoro reale,
in cui spicca la sala verde,
l'occhio si appaga pienamente, a tal punto
da non voler più vedere altro.
Invano si sperpera tanto denaro in viaggi
inutilmente si prosegue veementemente il viaggio
con grandi sforzi
a sud e a ovest, a nord e a est
per vedere delle meraviglie straniere,
e in effetti si può trovare
meraviglie molto più grandi
nelle vicinanze che in luoghi lontani
Poiché quello che si ammira a Dresda
e quello che AUGUSTO realizza e costruisce,
non si vede in nessun'altra parte del mondo.»²⁴¹

Federico Augusto (fig. 73), rampollo della casata Wettin, secondogenito di Giovanni Giorgio III (principe elettore di Sassonia dal 1680) e di Anna Sofia di Danimarca, sin dalla giovane età ricevette un'educazione di stampo moderno e compì alcuni viaggi di formazione nell'ambito del Grand Tour – i cosiddetti *Kavalieretouren* – negli stati assolutistici e nelle principali corti dell'Europa occidentale.²⁴² Questo gli permise di conoscere molti ambienti nobili, come la reggia di Luigi XIV o la corte papale, e di apprezzarne ricchezza e sontuosità, ma anche di affinare il suo gusto e le sue competenze in campo artistico e architettonico assicurandosi un'istruzione di ampia portata. Il carattere determinato del giovane e la conoscenza degli ambienti e della vita di corte gli tornarono utili, quando improvvisamente nel 1694, a soli ventiquattro anni, dovette succedere, nella carica di principe elettore di Sassonia, al fratello Giovanni Giorgio IV che, senza aver avuto della prole, era morto di vaiolo, contratto dall'amante, la contessa Magdalena Sybille von Rochlitz.²⁴³

La posizione politica di Federico Augusto in ambito europeo sarà definitivamente consolidata solo qualche anno dopo, allorchè gli si presentò una nuova e impreveduta opportunità che diventerà un ambitissimo obiettivo. Nel 1696 moriva, infatti, il re polacco Giovanni III Sobieski e la sua scomparsa offriva al principe elettore sassone la possibilità di aspirare alla corona di Polonia–Lituania, una monarchia elettiva istituzionalizzata nel 1652 con il *liberum veto*, che consentiva anche agli stranieri di candidarsi alla corona polacca, dove l'unico ostacolo per Federico Augusto era rappresentato dalla sua confessione protestante che non gli permetteva di porsi a capo di un paese con una radicata tradizione cattolica. Il principe non esitò, però, ad assicurarsi questo indispensabile presupposto convertendosi al cattolicesimo il 2 giugno 1697 a Baden presso Vienna. Tale atto provocò l'indignazione della popolazione sassone, considerata la depositaria dell'orto-

²⁴¹ Traduzione di Cristina Ruggero.

²⁴² *Grand Tour* 2005.

²⁴³ CZOK 1989; HELD 1999; CZOK 2006; KRASZEWSKI 2006.

dossia luterana, che temeva le venisse imposta la religione abbracciata da Federico Augusto.²⁴⁴ Il principe però fu abile nel garantire al suo popolo la piena libertà nella scelta della professione religiosa con le cosiddette *Religionsversicherungen* (rassicurazioni in materia religiosa),²⁴⁵ nonostante che, con la Pace di Augusta (1555), fosse stato sancito che la confessione dei sudditi doveva essere la stessa del sovrano: *cuius regio, eius religio*. Pochi giorni dopo – il 27 giugno 1697 – grazie a queste abili manovre e al sostegno dato alla sua candidatura da una gran parte dei nobili polacchi (forse persuasi dalle tangenti loro elargite), dalla Russia (nella persona dello zar Pietro il Grande), dall'imperatore Leopoldo I e dallo Stato Pontificio, nella persona di papa Innocenzo XI,²⁴⁶ il principe elettore sassone riuscì a imporsi sul candidato sostenuto dalla corona di Francia, il principe Francesco Luigi di Borbone–Conti, detto il Grand Conti. Il 15 settembre 1697 Federico Augusto veniva così incoronato a Cracovia re di Polonia con il nome di Augusto II, entrando nella storia con il nome di Augusto il Forte.²⁴⁷

Il suo regno è stato definito «era augustea» (*augusteisches Zeitalter*) con riferimento alla prosperità culturale della Sassonia in quel periodo, ma anche alle elevate ambizioni politico–militari del sovrano, tuttavia spesso destinate a fallire, come nel caso delle gravose perdite subite in seguito alla Guerra del Nord, nella quale la Sassonia, alleata con la Danimarca del cugino Federico IV e con la Russia di Pietro il Grande, si era schierata contro la Svezia, che aveva mire espansionistiche sull'intera regione del Baltico. Carlo XII occupò la Sassonia e questa sconfitta costò al sovrano polacco non solo la perdita del territorio, ma anche del trono, come fu decretato nel 1704 dalla Confederazione Generale, un'assemblea di nobili polacchi. Il sovrano, pur mantenendo il titolo regio, poté riappropriarsi del trono solo nel 1709. Da questo momento il principale obiettivo politico di Augusto il Forte divenne il consolidamento della sua posizione tra le maggiori potenze europee accanto a Brandeburgo–Prussia, all'Austria asburgica, alla Francia e allo Stato della Chiesa, un'ambizione che si rifletterà in maniera decisiva nella «costruzione» delle corti di Dresda e di Varsavia, ma anche di Lipsia. Con la morte dell'imperatore Giuseppe I questa aspirazione politica crebbe ulteriormente poiché, dall'aprile all'ottobre del 1711, ad Augusto venne conferita la carica di vicario dell'impero. Entrando nella sfera di potere degli Asburgo cattolici le sue ambizioni si rafforzarono e, nel 1719, riuscì a concretare il matrimonio del figlio Federico Augusto II (fig. 74), oramai convertito dal 1712 alla

244 HELD 1999.

245 Si trattava di «rassicurazioni in materia religiosa nelle quali il sovrano si impegnava di fronte agli stati e a tutta la popolazione sassone a mantenere l'assoluto *status quo* confessionale dichiarando che la conversione alla religione cattolica era una sua questione personale che non avrebbe avuto alcuna ripercussione nel paese. [...] In questi editti veniva ribadita l'esclusione dei cattolici dal godimento dei diritti civili; erano vietato non soltanto l'esercizio pubblico della religione cattolica, ma anche esplicitamente lo svolgimento all'aperto di processioni cattoliche e addirittura l'erezione di statue di santi sulle strade». CARAFFA 2006a, p. 33.

246 Il papa aveva inizialmente rifiutato di appoggiare la candidatura e aveva proposto il nipote del defunto Innocenzo XI (1611–1689), Livio Odescalchi duca di Bracciano (1652–1713).

247 Per un'analisi approfondita della questione religiosa cfr. CARAFFA 2006a, pp. 32–44.

religione cattolica, con l'arciduchessa Maria Giuseppa d'Austria (fig. 75), primogenita del defunto imperatore Giuseppe I e nipote di Carlo VI. Sebbene i suoi progetti non si realizzarono, con l'unione delle due casate, da un lato la corona polacca sarebbe potuta diventare ereditaria per i Wettin e, rifacendosi alla *Disposizione Leopoldina* (1703), rendere possibile, per linea diretta, l'acquisizione del titolo imperiale da parte della figlia del defunto imperatore, Maria Giuseppa, e, di conseguenza, del consorte della casata Wettin. Tuttavia Carlo VI, che non accettava questo ordinamento, fece redigere, pubblicandola nel 1713 con valore di decreto imperiale, la *Prammatica Sanzione*, la quale correggeva la *Disposizione Leopoldina* e stabiliva che, in caso di mancanza di eredi al trono maschi, la successione sarebbe spettata, in ordine di nascita, alle figlie dell'ultimo imperatore regnante, ed infatti alla sua morte, si verificò questa situazione e il titolo passò alla primogenita Maria Teresa che divenne imperatrice d'Austria e d'Ungheria dal 1740.

Guidato da queste visioni Augusto il Forte attuò grandi interventi a livello urbanistico e architettonico, per le città «capitali» del suo regno – Dresda e Varsavia – avvalendosi di abili e influenti personaggi, di artisti, consiglieri e agenti inviati all'estero per concludere, oltre a importanti trattative di natura politica, anche l'acquisto di opere d'arte che gli permisero di aumentare significativamente l'entità delle sue collezioni e quindi il prestigio della sua corte. Queste intenzioni si manifestarono su più piani e trovarono espressione sia nell'architettura stabile che effimera, ma anche in interventi di carattere urbanistico, nel collezionismo, in festeggiamenti e pubblicazioni di vario genere, tutti temi che saranno accolti e affrontati nei disegni presentati da Juvarra al sovrano.

L'ambizione di Augusto di portare Dresda, ma anche Varsavia, al livello delle maggiori corti europee, su modello di quella francese, imperiale o romana, fu possibile grazie al mutato corso politico, probabilmente facilitato anche dal cambiamento di confessione da parte della corte.²⁴⁸ Quest'ultimo evento portò a un orientamento verso i paesi cattolici, perché il protestantesimo (la confessione dominante a Dresda) era poco incline nei confronti delle arti, tant'è che non si era ancora venuto a creare un linguaggio che valorizzasse l'aspetto confessionale della città. I tentativi di Augusto il Forte di consolidare la sua posizione all'interno dell'Impero tenevano anche conto dell'importanza di dare rilievo alle intenzioni religiose della sua casata. Non solo il figlio, Federico Augusto II, aveva abbracciato il credo cattolico nel 1712 ma, probabilmente, per farlo entrare nella sfera d'azione del pontefice, nel 1715 il padre aveva dato inizio a una serie di trattative affinché l'erede potesse stabilirsi a Roma a Palazzo Riario alla Lungara,²⁴⁹ imitando quanto aveva fatto Cristina di Svezia circa mezzo secolo prima, dopo aver abdicato ed essersi convertita alla fede cattolica. Dal suo arrivo a Roma fino alla morte (1659–1689) l'ex sovrana aveva infatti preso in affitto il palazzo a Trastevere facendolo diventare il centro delle sue attività culturali (fig. 76).²⁵⁰

248 Un ottimo resoconto della situazione è fornito da LÖFFLER 1994, part. pp. 81–147.

249 SCHERNER 2018.

250 BIERMANN 2012 con bibliografia precedente.

Tali presupposti erano indispensabili per una trasformazione e un «rilancio» della capitale sassone, che tuttavia vantava una fiorente economia basata sulla produzione di prodotti locali. L'importanza delle sue manifatture – come le porcellane di Meißen, la tessitura e la produzione di tappeti, la levigatura di pietre preziose e del vetro e la lavorazione di specchi – contribuì ad aumentare la fama internazionale della capitale sassone e l'interesse di tutta Europa per i suoi manufatti, ma anche di realizzare molte opere d'arte senza dover ricorrere all'acquisto di materie prime dall'estero. Inoltre, l'unione personale con la Polonia costrinse l'aristocrazia del principato tedesco ad adeguarsi a nuovi ruoli sia in campo economico, sia culturale su modello della ricca e colta nobiltà polacca. Di conseguenza anche la tranquilla convivenza, che fino allora era esistita tra la società locale e il principe elettore, si trasformò in un rapporto di maggiore interazione e reciprocità, a volte non facile, dovuto al nuovo *status* del sovrano a capo di una monarchia elettiva che richiedeva un atteggiamento benevolo da parte della popolazione. Mantenere questo delicato equilibrio fu una costante del regno di Augusto il Forte e si riflesse in molti ambiti della vita quotidiana, trasformando i cittadini da tranquilli contribuenti fiscali a forze determinanti, coinvolte e partecipi.

Architettura, collezionismo e celebrazione della corte a Dresda

L'intervento di riqualifica urbanistica di Dresda avrebbe tenuto conto delle nuove esigenze della corte sassone derivanti dalla nuova posizione rivestita da Augusto I come re di Polonia, il quale aspirava a trasformare la città sull'Elba in uno dei maggiori centri barocchi, soddisfacendo anche i suoi interessi di intenditore ed entusiasta architetto dilettante del quale si conoscono diversi disegni.²⁵¹ Le competenze del sovrano in campo architettonico derivavano dagli insegnamenti dell'*Oberlandbaumeister*²⁵² Wolf Caspar von Klengel, oltre che dalle esperienze raccolte nell'ambito del *Kavaliertour* durato due anni (19 maggio 1687–28 aprile 1689), compiuto sotto falso nome, come conte di Leisnig. Questo viaggio gli aveva permesso di visitare molti paesi e le più importanti corti europee – francese, spagnola, portoghese, olandese danese, svedese e viennese – ma anche le città di Venezia, Innsbruck e Praga. Ma fu a Madrid, dopo aver visto l'*Escorial*, che Augusto comincerà a prediligere edifici a pianta centrale, un tipo di impianto che si ritrova in molti dei progetti sottoposti alla sua attenzione anche se in gran parte mai realizzati.²⁵³

²⁵¹ HENTSCHEL 1969. La dissertazione di Heidi Kügler (KÜGLER 2016), che completa e aggiorna Hentschel, è in corso di stampa.

²⁵² Termine usato nei paesi di lingua tedesca per definire la carica rivestita da un architetto a capo dell'organismo civile e/o militare con il compito di coordinare costruzioni e lavori d'interesse pubblico o militare.

²⁵³ HENTSCHEL 1969; CZOK 2006, p. 35.

Augusto I fu, inoltre, a Roma all'inizio di aprile del 1694 quando, tra l'altro, visitò l'Accademia di San Luca entrando in contatto con Carlo Fontana, il quale lo descrive come «di statura piu tosto grande, di Color Vermiglio di faccia robusta con Perucca bionda».²⁵⁴ Il maestro di Juvarra, che «durante il suo tempo era considerato come l'architetto di riferimento non solo nel panorama romano, ma anche in quello internazionale» donò, inoltre, al futuro sovrano sassone una copia del *Tempio Vaticano*²⁵⁵, che si era dimostrato non solo interessato, ma addirittura «attonito di vedere un Teatro di Stupende Meraviglie»²⁵⁶: tutti segnali dell'alta considerazione che Augusto nutriva nei riguardi dell'architettura romana.

Grazie a questa profonda conoscenza del linguaggio architettonico delle più moderne corti europee, ad Augusto I non fu difficile dare inizio a importanti trasformazioni avvalendosi anche del supporto di un'ottima organizzazione nel campo dell'edilizia, sia civile che militare, a capo della quale vi erano il feldmaresciallo e conte August Christoph von Wackerbarth – *Generalinspektor* (sovrintendente generale) – e gli *Oberlandbau-meister* Johann Friedrich Karcher e Matthäus Daniel Pöppelmann.²⁵⁷ Nonostante le numerose iniziative, a rimanere incompiuto fu proprio il progetto principale, ossia la modernizzazione dell'antica residenza dei Wettin (*Residenzschloss*), innalzata a metà del Cinquecento dal principe elettore Maurizio I e che già dopo un secolo si era rivelata insufficiente a soddisfare le esigenze della corte (fig. 77).²⁵⁸ Tuttavia, non si riuscì mai a conferire all'edificio quella sontuosità e quell'aspetto rappresentativo proprio di una residenza di un moderno sovrano assolutista, come ad esempio avvenne per lo *Schloss* di Berlino (fig. 78), neppure dopo che l'incendio del 25 marzo 1701 ne distrusse completamente l'ala orientale, con le sale di rappresentanza, il *Georgenbau* (fig. 79) e lo *Scalone Inglese* di recente costruzione (1692–1693). Il sovrano già nel 1703 aveva incaricato il *Landbaumeister* Marcus Conrad Dietze²⁵⁹ di disegnare un progetto per la nuova residenza (fig. 80). Il complesso – imponente ed eterogeneo – avrebbe dovuto raggiungere ben 520 metri di lunghezza e comprendere una piazza antistante e un cortile, il corpo del castello ed edifici annessi, saloni di rappresentanza dello Stato e per le feste, ambienti privati e

254 HAGER 1997, p. 353.

255 *Discorso Istorico di quanto è occorso tra il Serenissimo Prencipe Federico di Sassonia al presente Augusto Secondo, Rè di Polonia con il Cav. Carlo Fontana à causa del libro dal med. composto del Tempio Vaticano*, Como, Biblioteca Comunale, *Codice Carlo Fontana*, Ms. 4. 4. 17, c. 71-r. Ringrazio Peter H. Jahn per avermi messo a disposizione le fotografie del documento. Cfr. HAGER 1997, pp. 353–354.

256 BONACCORSO/MOSCHINI 2017, p. 9.

257 MAY 2000; REINERT 2001; *Pöppelmann* 1990; *Pöppelmann* 1991.

258 Intorno al 1730 si fa sempre più forte l'esigenza da parte del sovrano di costruire il cosiddetto «palazzo sassone» per la corte di Varsavia, spostando il centro dei suoi interessi nella città polacca.

259 Il *Landbaumeister* è una carica in un'autorità edilizia statale o municipale. A Dietze fu conferito anche il titolo di architetto di corte (*Hofbaumeister*) che per Dresda rappresenta un caso eccezionale.

destinati all'amministrazione della corte. Furono però a questo punto, in primo luogo, le ingenti spese sostenute per finanziare la Guerra del Nord a frenare la realizzazione del nuovo edificio, sebbene l'idea non fu mai del tutto abbandonata, optando per interventi meno dispendiosi di ammodernamento e ampliamento della preesistente struttura del castello. Diversi sono i progetti conservatesi che mostrano varianti della prima proposta, alle quali se ne aggiunsero altre di Karcher, Pöppelmann – a partire dal 1708 (figg. 81–86) – e Zacharias Longuelune nel 1730 (fig. 87).²⁶⁰ Quello che lentamente andò prendendo forma fu dunque l'idea di collegare, in un unico progetto, la residenza e lo *Zwinger*, che originariamente doveva rivestire la funzione di giardino del castello con l'inclusa Citroniera. Il *Residenzschloss* si sarebbe quindi innalzato al centro di un articolato sistema di piazze e giardini al fianco dello *Zwinger* stesso.²⁶¹ Alla fine, sempre sotto la direzione di Pöppelmann, si rimodernava tra il 1717 e il 1719 – con un ordine scritto del sovrano datato 1 febbraio 1718 che ufficializzava i lavori – il secondo piano della residenza, cioè quello di rappresentanza, riservato a cerimonie e festeggiamenti.²⁶² Pöppelmann, coadiuvato da Raymond Leplat (fig. 88), seguendo il cerimoniale di corte definì la disposizione, la funzione e l'arredamento degli ambienti sfruttando quanto era rimasto del complesso rinascimentale, conferì loro una chiara e compatta sequenza che culminava nelle *Sale da Parata* (*Paradezimmer*) e in particolare nella *Sala delle Udienze* (*Audienzsaal*) (fig. 89). Il secondo piano era, dunque, accessibile dal grande scalone, c.d. inglese (*Englische Treppe*), (fig. 71), ripristinato dopo l'incendio del 1701, e iniziava con la *Sala Grande* (*Riesensaal*) che fungeva da *Sala delle Guardie* e dove ebbero luogo diversi festeggiamenti, in particolare i balli in maschera (*Redouten*) organizzati su modello del carnevale veneziano. Direttamente annessa seguiva la *Sala Grande* (*Riesengemach*) che veniva sfruttata in diverse occasioni – per il gioco, il ballo o per le cerimonie di Stato – e apriva la fuga di ambienti nell'ala settentrionale del complesso. Nella successiva *Sala della Torre* (*Turmzimmer*) erano invece esposti gli sfarzosi vasi in argento e oro, nello stile dei *buffets* o dei *Gabinetti degli Specchi* (*Spiegelkabinette*). Tutti questi ambienti erano contraddistinti dal mobilio e dall'arredo: lampadari di cristallo e candelieri, specchi e dipinti su soffitti e pareti. Seguivano le *Sale da Parata*, ossia l'area, dove ufficialmente si manifestavano la rappresentazione dello Stato e il suo potere – anch'esse rivestite di velluto cremisi con specchi, soprapporte, camini e un ricco programma decorativo – dalle quali, attraverso due anticamere, si giungeva alla *Sala delle Udienze* (l'ambiente di rango più alto) e alla *Camera da letto* concluse a nord da due *Gabinetti* privati (*Retirade*). Infine l'inserimento della *Galleria di Dipinti* (*Gemäldegalerie*) – tra le *Sale da Parata* e lo *Scalone Inglese*, assieme ai *Gabinetti dei Dipinti* (*Bildergabinette*) nell'ala ovest e alla Grande Galleria (*Bildersaal*) nell'ala meridionale – conferiva al complesso caratteristiche museali che integravano le funzioni delle sale

260 Cfr. *infra* pp. 227–229.

261 LAUDEL 1990.

262 OELSNER/PRINZ 1990; OELSNER/PRINZ 2020a; OELSNER/PRINZ 2020b.

per i festeggiamenti e per le cerimonie di Stato.²⁶³ Questi nuovi ambienti furono aperti e presentati al pubblico, naturalmente elitario, durante i festeggiamenti del 1719, in occasione delle nozze del principe elettore sassone con l'arciduchessa austriaca.

Oltre all'ampliamento e all'ammodernamento dello *Schloss*, era in programma anche la realizzazione di un vero e proprio museo che doveva essere ospitato nello *Zwinger*, con un preciso ordinamento delle opere secondo una classificazione per materiale e non storica, come si vede esemplificato nel famoso schizzo eseguito dallo stesso Augusto I (fig. 90)²⁶⁴, ma che non fu mai concretizzato. Pur tuttavia sono numerose le testimonianze architettoniche di questo periodo di reggenza, tra le quali annoverano le varie residenze – il Palazzo Olandese, poi Giapponese (*Holländisches/Japanisches Palais*, fig. 91), i castelli di Moritzburg (residenza di caccia, fig. 92), Pillnitz (casino di delizie o *Lustschloss*, fig. 93), Großsedlitz (dominato da un grandioso giardino, fig. 94) e Übigau (una sorta di villa suburbana, fig. 95), tutti sulle sponde del fiume Elba –, l'imponente *Großer Garten* (Grande Giardino, fig. 96), la *Frauenkirche* (fig. 97) e lo *Zwinger*, soprattutto nella sua funzione originaria di «giardino del castello» (1711–1732, fig. 98), il ponte e i progettati edifici di testata (figg. 99–100)²⁶⁵. È interessante notare come il sovrano, con la sua volontà di creare un *Gesamtkunstwerk* in linea con lo spirito barocco, fosse accurato nel coordinare la grande architettura e le componenti ornamentali: dalle sculture al mobilio degli interni, dalle grandiose scalinate d'accesso ai palazzi, fino all'organizzazione generale dei giardini, e anche alla disposizione di singoli alberi o siepi. Ma in misura ancora maggiore Augusto il Forte riuscì a valorizzare la presenza del fiume Elba nel contesto urbano facendolo diventare, su scala territoriale, da confine naturale a fondamentale elemento di collegamento fra le due parti della città. Il sovrano voleva, infatti, modernizzare la «vecchia Dresda» (*das Alte Dresden*) e collegarla con quella parte della città che si stava sviluppando sulla riva destra del fiume, ossia a nord, e che dal 1732 ricevette il nome di *Neue Königstadt* (nuova città reale). A partire dal 1727 Pöppelmann era, pertanto, impegnato nell'allargamento del ponte sull'Elba, un intervento anch'esso rientrando nel progetto generale di valorizzazione di Dresda con finalità rappresentative. Pöppelmann, nel corso degli anni, si era fatto un nome nel campo dell'ingegneria civile costruendo strade, porte, ponti, dighe, edifici di difesa o lungo corsi d'acqua, ma anche in quello dell'idraulica. I suoi viadotti più famosi sono quelli costruiti a Waldheim (ca 60 km a ovest di Dresda), Grimma (ca 35 km a sud-est di Lipsia) e Nossen (ca 35 km a ovest di Dresda), la cui

263 *Das Residenzschloss zu Dresden* 2020 e in part. OELSNER/PRINZ 2020a; OELSNER/PRINZ 2020b.

264 Secondo l'interpretazione di Peter H. Jahn e H. Kügler (KÜGLER 2016, pp. 219–222, 353–354). Comunicazione orale di P. H. Jahn. Lo schizzo è quindi strettamente correlato al progetto di Longuelune (fig. 87) che prevedeva un ampliamento verso il fiume Elba, mai realizzato, ma che è stato rappresentato in una veduta di Johann Alexander Thiele: *Caroussel Comique. Aufzug im Zwinger* 1722, prima del 1725, fig. 119).

265 SCHRAMM ET AL. 1735 [<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schramm1735/0082>]. Cfr. nota seguente.

caratteristica principale era il materiale usato: la pietra al posto del legno. La trasformazione del *Ponte di Augusto* (*Augustusbrücke*) non rappresentava solamente il successo dell'impresa da un punto di vista tecnico-costruttivo, ma anche nei riguardi della concezione e della riqualifica dello spazio cittadino.

Agli inizi del Settecento il ponte medievale sull'Elba non rispondeva più ai canoni di sicurezza e alle moderne esigenze del traffico, per cui il sovrano, finanziando «privatamente» i lavori, ordinò l'ampliamento dell'importante strada di collegamento sull'acqua che venne rialzata in tutta la sua lunghezza e allargata per mezzo di doppi beccatelli (*Tragsteine*), consentendo simultaneamente il passaggio a due carrozze e ai pedoni grazie a un marciapiede posto su ambo i lati. Il ponte doveva essere una costruzione stabile e funzionale (ad esempio i massicci piloni di supporto consentivano di creare delle piazzole di sosta), dove gli elementi che lo costituivano rispondevano anche a esigenze ornamentali. Al centro del ponte fu posto il crocifisso, già presente su quello medioevale, con sculture simboleggianti l'Elettorato sassone e la Polonia. I lavori furono coordinati dal conte August Christoph von Wackerbarth (direttore dell'ufficio tecnico-edile, l'*Oberbauamt*), che svolse funzioni di consulenza e controllo.²⁶⁶ Originariamente al centro del viadotto erano anche previsti una statua equestre di Augusto il Forte – il cosiddetto *Goldener Reiter* (fig. 101) – e alcuni edifici. Per motivi legati alla statica, il monumento fu innalzato sulla riva destra del fiume, mentre i previsti parapetti in pietra furono sostituiti da ringhiere di ferro battuto. Invece, l'obelisco che doveva essere innalzato sull'edificio deputato a postazione di controllo e (forse) di dogana (c.d. *Blockhaus*)²⁶⁷ non venne realizzato a causa della morte del sovrano. Oltre a ciò, 48 lampioni dovevano illuminare giorno e notte questa strada che collegava organicamente le due parti di Dresda, ponendosi come un accento centralizzante rispetto al fiume e alla città.²⁶⁸

Il fiume Elba era visto, dunque, come una rappresentativa «strada sull'acqua» che fu valorizzata arricchendo le sue sponde di meravigliosi edifici direttamente accessibili dal fiume attraverso maestose scalinate e che venne integrato in maniera del tutto naturale nelle feste, tanto da renderlo uno dei principali punti di attrazione. Questa idea certamente poteva essere stata maturata dal sovrano durante la sua visita a Venezia, quando rimase profondamente colpito dal Canal Grande e dal Ponte di Rialto.

Il più famoso avvenimento, che ebbe come protagonista il fiume Elba, è legato ai festeggiamenti in onore del figlio del sovrano e della principessa austriaca, che si erano uniti in

266 MAY 2000.

267 Il prospetto rappresentato nella fig. 100 ha dato motivo di equivoci: infatti, solo inizialmente era stata pensata una coppia di edifici destinati alle guardie e alla dogana che successivamente furono riprogettati optando per un'unica struttura che fungeva da *point de vue* per la strada principale di collegamento con la parte nuova della città al di là del fiume (*Neustädter Hauptstraße*). La c.d. *Blockhaus*, l'odierno edificio di testata sul lato occidentale del ponte, eseguito da Longuelune tra il 1732–1739, non è quindi il relitto di un piano di costruzione eseguito solo a metà.

268 BÖHNER 1990; BÄCHLER 1990.

matrimonio alle porte di Vienna, nella residenza imperiale estiva *La Favorita*, il 20 agosto del 1719. Il 2 settembre era previsto l'arrivo a Dresda di Maria Giuseppa e la cerimonia prevedeva che Federico Augusto II andasse ad accogliere la giovane sposa a Pirna con una tipica imbarcazione veneziana – il «bucentauro» – appositamente progettata da Alessandro Mauro²⁶⁹ (fig. 102). I novelli sposi, accompagnati da quindici battelli olandesi, furono accolti a Dresda a salve di cannone, alla presenza, non solo del re, ma anche della nobiltà straniera, di magnati polacchi, aristocratici e ufficiali di corte, ministri, generali e militari (fig. 103).²⁷⁰ I festeggiamenti proseguirono per tutto il mese di settembre, accompagnati da un ricchissimo programma che prevedeva diverse tipologie di festa, dislocate in più punti della città, di cui la festa di Apollo (nell'*Holländisches Palais*, fig. 104), di Marte (nella piazza centrale, il c.d. «mercato vecchio»),²⁷¹ di Giove e di Mercurio (nello *Zwinger*), di Venere (nel *Großer Garten*) e di Saturno (fuori della città, nella valle chiamata *Plauenscher Grund*) (figg. 105–106). L'Elba fu inoltre teatro di una caccia acquatica (festa di Diana) con imbarcazioni sontuose, il tutto coronato da fuochi d'artificio, offrendo così a tutta la popolazione e agli ospiti uno spettacolo indimenticabile che proseguì anche nel mese di ottobre presso il castello di Moritzburg con battute di caccia, combattimenti di animali e naumachie. Questo matrimonio, anche per tutte le implicazioni di natura politica, rappresentò senza dubbio l'apice dei festeggiamenti presso la corte sassone, testimonianza della diffusa cultura delle feste in età barocca quale strumento celebrativo del potere politico e religioso²⁷², tanto che fu documentato, per volere del sovrano, in una serie di incisioni, anche se l'opera rimase incompiuta.²⁷³

L'Elba fu ancora al centro di spettacolari avvenimenti rappresentativi in seguito alla riforma dell'esercito messa in atto da Augusto il Forte dopo la sconfitta e le gravose perdite dovute alla Guerra del Nord. Nel 1730 fu organizzato un attraversamento del fiume da parte del corpo d'armata: con l'ausilio di ponti, in parte prefabbricati, si voleva dimostrare, alla presenza di quasi 50 principi stranieri e soprattutto agli occhi del re prussiano Federico Guglielmo I, il c.d. *Soldatenkönig*, l'efficienza dell'esercito sassone riorganizzato con circa 30.000 uomini.²⁷⁴

Nonostante questa intensa e diversificata attività propagandistica, nel campo dell'edilizia il simbolo della città per antonomasia rimase, accanto al *Residenzschloss*, il complesso architettonico dello *Zwinger* (fig. 107), e con esso il connubio fra Augusto il Forte e il suo architetto Matthäus Daniel Pöppelmann al quale, a partire dal 1709, ne venne affidata la

269 CASELLATO 2008.

270 MARX 2005.

271 WEBER 1985; JÖCHNER 1997.

272 LORENZ 1994; *Constellatio Felix* 2014.

273 *Relation des Festes de Saxe ...*, Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 304; SCHLECHTE 1993; *Constellatio Felix* 2014, part. pp. 3–43.

274 *Unter einer Krone* 1997, pp. 207–209.

progettazione.²⁷⁵ Lo *Zwinger*, sia per la forma, sia per la destinazione, è una delle costruzioni più singolari del barocco europeo, anche se il nome risulta alquanto misterioso e addirittura contraddittorio. Di fatto *Zwinger* significa «recinto» e nell'architettura di difesa designava il luogo fortificato compreso fra le mura cittadine, mentre quello di Dresda faceva riferimento a una precedente fortezza medievale, destinata ad accogliere, grazie alla sua ampiezza, ogni sorta di intrattenimento. Prima dello *Zwinger* si sa dell'intenzione di costruire un cosiddetto *Colosseum*, ossia un anfiteatro, che doveva servire per i giochi durante i festeggiamenti presso la cavallerizza (*Reithaus*), ma che ospitò un'unica volta, nel 1697, il carnevale.

Quest'area subì diverse trasformazioni. Nel 1709 la visita a Dresda del re danese, Federico IV, cugino di Augusto il Forte, rese necessaria la realizzazione di una costruzione effimera per accogliere il sovrano straniero in uno spazio che si estendeva tra il castello e l'Elba – la Piazza dei fuochi d'artificio (*Feuerwerkplatz*) –, ribattezzato per l'occasione Piazza dei festeggiamenti (*Festplatz*). Parallelamente si andava allestendo la Citroniera nello *Zwinger*, così che ambedue le costruzioni coesistero per diversi anni (fianco a fianco). Dal 1714 il cortile dello *Zwinger*, che oltre alla Citroniera ospitava anche le serre, venne recintato con delle gallerie che dovevano servire da fondale per mascherare il fosso che correva intorno alla città. Ma fu dal 1719 che questo cortile (*Zwingerhof*) divenne il nuovo spazio destinato ai festeggiamenti di corte in occasione delle già citate nozze dell'unico figlio legittimo del re polacco con la figlia primogenita dell'imperatore del Sacro Romano Impero.²⁷⁶ Fu questo anche il motivo per cui, sul versante settentrionale, fu innalzata una tribuna effimera sul basamento della seconda galleria in costruzione.

Lo *Zwinger*, che si presenta oggi come il risultato dell'intersezione di una pianta quadrata e una ovale, è composto da quattro ali o gallerie principali (da ovest a sud): il *Wallpavillon*²⁷⁷ (fig. 108), la *Sempergalerie* (aggiunta nell'Ottocento), il *Glockenspielpavillon* e la *Zwingergalerie*, quest'ultima dominata nell'asse centrale dalla *Kronentor*²⁷⁸ (fig. 109). Le gallerie sono costruite intorno a un enorme cortile al cui centro Pöppelman

275 KIRSTEN 1987. Lo *Zwinger* e il ruolo rivestito nella sua progettazione da Pöppelmann sono due temi affrontati nell'ambito dei recenti progetti *Matthäus Daniel Pöppelmann (1662–1736): Die Schloss- und Zwingerplanungen für Dresden. Planen und Bauen im «modus Romanus»*, e *Der König plant mit – die Dresdner Residenzbauprojekte unter August dem Starken (1694–1733)* finanziati dalle fondazioni Fritz-Thyssen-Stiftung für Wissenschaftsförderung e Gerda Henkel Stiftung, sotto la direzione del prof. Henrik Karge e il coordinamento del dott. Peter H. Jahn che qui ringrazio sentitamente per la revisione, i numerosi suggerimenti, le precisazioni sulle nuove datazioni dei progetti e per il materiale illustrativo.

276 HEMPEL 1961; ASCHE 1966; KIRSTEN 1987; HERES 1980.

277 Innalzato nel 1716 è un padiglione di pianta ovale con un grande salone all'interno, al quale si accede attraverso uno scalone sinuoso.

278 Costruita nel 1714, questa torre che demarca l'ingresso da sud-ovest, ricorda l'architettura tardo-rinascimentale italiana e gli archi trionfali.

aveva previsto delle fontane²⁷⁹ (fig. 111) alle quali si aggiunge il *Nymphenbad*, (*Bagno delle Ninfe*) posto all'esterno dei muri perimetrali dello *Zwinger*, nell'angolo nord-ovest, dove l'architetto, sfruttando il naturale dislivello del terrapieno, poté creare un delizioso ninfeo (fig. 110). Lo *Zwinger*, dunque, dopo essere stato pensato inizialmente come una sorta di recinto per un giardino ornamentale del castello assunse, in un secondo tempo, la funzione di cortile monumentale davanti a quella che doveva diventare la nuova residenza reale da costruire in sostituzione alla medievale e che doveva servire da contesto scenografico per le più importanti feste, spettacoli e cerimonie di corte.²⁸⁰ Inoltre, grazie alla sistematica, nonché rapida promozione di una politica artistica e culturale da parte del sovrano, lo *Zwinger* diventerà dal 1728 una delle principali sedi museali di Dresda assieme alla pinacoteca (*Gemäldegalerie*), alle raccolte di porcellane (con la collegata manifattura di Meissen), di armi (*Rüstkammer*), di sculture antiche e moderne e al *Salon de mathématique et Sciences*, suddivise fra il *Grünes Gewölbe* (la cosiddetta Volta Verde) e lo *Zwinger* stesso. Proprio perché sede delle prestigiose collezioni del sovrano, nel 1729 lo stesso Pöppelmann promuoverà una pubblicazione su questo straordinario edificio da lui definito un'«invenzione romana» (fig. 69).²⁸¹ Si tratta di una serie di 24 incisioni dove, oltre allo *Zwinger*, sono rappresentati anche progetti connessi, ma non realizzati, come ad esempio quello riguardante le cosiddette «cascate» (fig. 111). Come spiega lo stesso Pöppelmann nell'introduzione, il suo obiettivo principale non era solo quello di descrivere e

279 Quelle odierne sono frutto di un restauro errato dello *Zwinger* avvenuto nel 1924. Il cortile rettangolare posto al centro dello *Zwinger* è largo 170 m e lungo 116 m. L'estensione va sommata a quella dei cortili posti rispettivamente davanti a ogni lato lungo (47 m x 32 m) per una lunghezza complessiva di 204 metri.

280 I festeggiamenti non solo per le nozze dell'unico figlio legittimo, ma anche per quelle dei molti figli avuti dalle amanti, erano sempre occasione di festa, poiché il ruolo delle favorite era riconosciuto. Anche le visite di regnanti stranieri erano motivo di festa: nel 1703 il re spagnolo Borbone, nel 1708 la regina Anna Maria di Portogallo; nel 1709 Federico IV di Danimarca; nel 1728 Federico Guglielmo di Prussia. Cfr. CZOK 1989, pp. 144–145.

281 PÖPPELMANN 1729 [1980]: «Vorstellung und Beschreibung des von Sr. Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchlaucht zu Sachsen erbauten sogenannten Zwinger–Gartens–Gebäudes oder der Königl. Orangerie zu Dresden [...]», Dresda 1729: «Gleichwie nun die alten Römer unter ihren andern erstaunenswerten Bauanstalten auch dermaßen große Staats–, Pracht– und Lustgebäude aufzurichten pflegten, dass dieselben einen weiten Umkreis machten, [...]. Ebenso ist auch dieses Gebäude des königl. Zwingergartens dermaßen kunstreich angelegt, dass es alles dasjenige in sich begreift, was in jetzt erzählten römischen Erfindungen Prächtiges oder Nützlichendes gekommen, [...]. Denn außer den verschiedenen großen Speise–, Spiel– und Tanzsälen, kleineren Zimmern, Bädern, Grotten, Bogenstellungen, Lust– oder Spaziergängen, Baum– und Säulenreihen, Gras– und Blumenbeeten, Wasserfällen, Wasserstrahlen und anderen Kunstwassern, Lustplätzen, Ruhebänken, Brustgeländern und dem anstoßenden prächtigen Opern– und Komödienhause, beschließt das ganze Gebäude zusammen [...] einen so ansehnlich länglich-runden Platz, dass in demselben nicht nur die fast unzählbaren, des Winters in den Galerien verwahrten Bäume zur Sommerszeit bequemlich in schönster Ordnung ausgesetzt, sondern auch alle Arten öffentlicher Ritterspiele, Gepränge und andere Lustbarkeiten des Hofes angestellt worden [sind].». Pöppelmann 1990.

raffigurare il complesso dello *Zwinger*, la sua decorazione e la funzione delle sue componenti, bensì di fare anche riferimento a insigni modelli architettonici del passato. Inoltre, alla fine dell'introduzione, si legge dell'intenzione di pubblicare i «rimanenti edifici reali di piacere e di campagna» senza nominarne però nessuno nello specifico.²⁸² Questa concezione dell'architettura, considerata in una prospettiva storica, è simile a quella espressa da Fischer von Erlach nel suo *Entwurf*. Pöppelmann, poi, nel progettare lo *Zwinger* fece più volte riferimento a disegni di Carlo Fontana, che aveva conosciuto personalmente a Roma nel 1710, ai quali non rimase estraneo neppure l'album juvarriano.²⁸³ I rapporti del ticinese con la corte di Dresda non passarono soltanto attraverso Pöppelmann, ma interessarono direttamente Carlo Fontana e Augusto il Forte, al quale l'architetto aver fatto dono di una copia del suo *Tempio Vaticano*, al quale fece seguito la sua nomina a «conte libero» del regno polacco nel 1699.²⁸⁴

Pöppelmann sottolinea poi che, considerato il sistema con cui gli antichi romani organizzavano i loro spazi edificati, anche lo *Zwinger* era realizzato in maniera talmente raffinata da racchiudere in sé tutto quello che di sontuoso o utile si ritrova nelle invenzioni degli antichi romani, rispetto all'inferiore modo di costruire coevo. Tuttavia l'architetto evidenzia anche gli intenti che aveva perseguito con il suo complesso architettonico, che doveva servire da ornamento («vanto») per la corte, ospitare ambedue le scienze, quella che si dedicava alle rarità («curieuses»), e quella orientata all'utile, oltre che servire al comune beneficio.²⁸⁵ A coadiuvare il lavoro di Pöppelmann, arricchendo il complesso di sculture, intervenne Balthasar Permoser, artista nativo di Otting, nella regione del Chiemgau al confine tra Germania e Austria, che trascorse alcuni anni a Salisburgo formandosi però in realtà in Italia, dove visse ben quattordici anni tra Venezia, Roma e Firenze.²⁸⁶ A Dresda, dove era stato chiamato già nel 1689 dal principe elettore Giovanni Giorgio III in qualità di scultore di corte, egli progettò ed eseguì per lo *Zwinger* – in collaborazione con Paul Egel, Johann Joachim Kretzschmar, e altri – le sculture della *Kronentor*, del *Wallpavillon*, le statue di *Ceres* (fig. 112), *Pomona*, *Vulcano* (fig. 113), *Minerva*,

282 Pöppelmann aggiunge tuttavia l'immagine di alcuni altri edifici tra i quali si trovano, ad esempio, l'*Holländisches Palais*, il *Palais Vitzthum* nella e il castello *Moritzburg*. Pöppelmann 1991.

283 Cfr. il catalogo online su Pöppelmann <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-118312>. Peter H. Jahn mi ha inoltre comunicato come la chiesa progettata da Fontana nel Colosseo romano sia stata recepita nel contesto del *Wallpavillon*, mentre l'edicola della finestra sopra al ninfeo richiami alla mente la (oggi distrutta, o modificata) facciata della chiesa romana dedicata alla Madonna dell'Umiltà.

284 Carlo Fontana collezionò una serie di titoli e di cariche onorifiche: Cavaliere di Gesù Cristo (1668), conte (da parte di Augusto il Forte nel 1699), titolo conferitogli anche dall'imperatore Leopoldo I (1702) e confermato negli anni seguenti (1707 e 1708), primo consigliere per l'architettura (1701) e virtuoso del Pantheon. Cfr. anche BASERGA 1926 e BRAHAM/HAGER 1977, pp. 35–36; HAGER 1997, part. pp. 353–354; RUGGERO 2009; BONACCORSO/MOSCHINI 2017, p. 9.

285 PÖPPELMANN 1729 [1980], *Erklärung*.

286 Gravità soprattutto nella cerchia di Gianlorenzo Bernini e in quella di Giovanni Battista Foggini. ASCHE 1966; ASCHE 1978, part. pp. 87–99; Permoser *hats gemacht* 2001.

l'Hercules Saxonicus (fig. 114), atlanti, erme (fig. 115), elementi architettonici con caratteristiche antropomorfe, satiri, fauni e numerose figure delle grotte, delle fontane e del *Nymphenbad* (fig. 116) come delfini, tritoni, naiadi, ippocampi, ninfe, animali acquatici e molto altro ancora. Il suo contributo scultoreo ha conferito alla raffinata architettura di Pöppelmann un tocco stravagante, altamente espressivo e di forte impatto. Scultura e architettura trovano in questo complesso un comune denominatore che esalta il carattere di *Theatrum Heroicum* proprio dello *Zwinger* e l'apoteosi del sovrano come *Hercules Saxonicus*, un'iconografia che si riscontra in molte opere aventi per soggetto Augusto il Forte.²⁸⁷ All'andamento articolato dell'architettura corrispondono gli animati gruppi scultorei: il movimento è la cifra distintiva di questo eterogenea struttura che sorprende, stupisce, affascina e intrattiene in un divertimento continuo, proprio come doveva essere la funzione principale dello *Zwinger*. Tutto questo è ottenuto grazie a un'architettura completamente originale e a figure animate da risate «fragorose», ghigni, smorfie, che vengono assecondati da giochi di luce e di chiaro-scuro nel panneggio, da una ricchezza di ornamenti (viluppi di fiori, ghirlande di frutta), da movimenti manierati e a volte anche esageratamente espressivi, dallo scrosciare della cascata e dai giochi d'acqua delle fontane, dove rumori e colori sembrano sincronizzarsi in una singolare sinestesia. Si tratta di un, seppur moderato, bacchanale esteso anche alle figure più statiche ospitate nelle nicchie o a coronamento delle balaustre. Tutto sembra espressione di un forte entusiasmo che si traduce e manifesta nelle fattezze e nelle movenze, nelle strutture portanti e nei più piccoli dettagli, dove scherzo e fantasia, sensibilità per le forme e abilità decorativa assecondano e accompagnano il carattere festoso e sfarzoso, ma anche bucolico e naturalistico, dello *Zwinger* e del suo giardino.

Mentre nell'architettura si respira, secondo le fasi, il gusto barocco sia italiano, sia boemo e il classicismo accademico di matrice francese, è invece negli elementi decorativi che si riscontrano le più significative trasformazioni. Nonostante nel Seicento fossero dapprima gli stuccatori italiani a fornire i modelli per gli ornamenti e, in seguito, le *rocailles* francesi e tedesche a dominare la decorazione degli interni, si andava gradualmente diffondendo il fascino esercitato dalla moda e dal gusto orientali.²⁸⁸ Il concetto di Oriente – più un'interpretazione che un fedele ricorso agli originali – riassume in sé l'idea che all'epoca si aveva di «turco», «persiano», «indiano», «cinese» o «giapponese», laddove furono riprese molte forme ed elementi di alto contenuto simbolico soprattutto nelle arti minori o in quelle applicate come la porcellana, i legni laccati, le tappezzerie in seta, ma anche nell'oreficeria. Gli esempi più noti sono rappresentati dalle opere di Johann Melchior Dinglinger e in particolare dal grande centrotavola intitolato *La corte di Delhi nel giorno del genetliaco del Gran Mogol Aurangzeb* (1701–1708), con quasi 150 figure di persone e animali in smalto, incastonate di gioielli; dall'*Obeliscus Augustus* (1722) e dal *Tempio del Dio Api*

²⁸⁷ BANACH 1987.

²⁸⁸ WILKE 2016.

(1730–1738), oggi esposti nel *Grünes Gewölbe*.²⁸⁹ Nell'architettura dei giardini l'articolato parco alla francese fu invece progressivamente sostituito dal giardino all'inglese, dove dominavano però piante provenienti dall'Oriente.

Dopo aver ottenuto la corona reale polacca, Augusto il Forte iniziò una mirata campagna di promozione artistica con finalità di rappresentazione destinata a consolidare il prestigio sia personale, sia della corte. Oltre a Pöppelmann il re si servì della collaborazione di altri grandi nomi del mondo dell'arte²⁹⁰ che nella maggior parte dei casi avevano ricevuto una formazione a Roma, Parigi o nei Paesi Bassi. Numerosi furono anche gli artisti italiani attivi presso le corti di Dresda e di Varsavia in qualità di scultori, pittori, incisori, decoratori, scenografi e, in numero minore, di architetti: tra loro importanti furono i contributi di Alessandro Mauro, Giovanni Battista Grone, Lorenzo Mattielli, Stefano Torelli, Andrea e Lorenzo Zucchi, Jacopo e Antonio Travelli, Mauro e Pompeo Aldrovandini, e soprattutto di Gaetano Chiaveri che eseguì, sotto la reggenza di Federico Augusto II, la *Hofkirche*, simbolo del Cattolicesimo a Dresda.²⁹¹

Ma non fu soltanto l'architettura a essere semantizzata per valorizzare l'immagine moderna della città. Anche un'intensa e mirata politica collezionistica contribuì a perfezionare quello che ci si aspettava da un monarca assolutista: non unicamente abilità politica, efficienza in campo militare e qualità diplomatiche nella densa rete di rapporti internazionali, ma anche conoscenza e doti di cultore delle arti che erano uno dei mezzi più efficaci per manifestare potere, ricchezza e magnificenza. Servendosi di personaggi eruditi e ben inseriti negli ambienti antiquari italiani, come Pier Leone Ghezzi, Francesco de' Ficoroni o il barone Philipp von Stosch²⁹² (figg. 117–118), e di persone fidate come il professor Wilhelm von Berger, il conte di Wackerbarth, i baroni von Puget e Leplat, il re riuscì ad acquistare importanti collezioni di antichità dal mercato romano, ma anche da quello veneziano²⁹³ e, grazie a questa fitta rete di agenti, anche la figura del sovrano assolutista, conoscitore ed esperto d'arte, ne trasse grande profitto.²⁹⁴

A Dresda una prima collezione di antichità era stata voluta dal principe elettore Augusto nel 1560, sebbene nella *Kunstammer* dell'epoca si trovassero soprattutto monete e piccoli oggetti antichi. Ma il vero nucleo iniziale della raccolta di sculture e opere antiche era rappresentato da una donazione fatta tra il 1723 e il 1726 dal re prussiano Federico Guglielmo I costituita da 50 pezzi, per la maggior parte ritratti romani, e contenente

289 SYDRAM 1999; SYDRAM 2009.

290 L'orafo Johann Melchior Dinglinger, gli scultori Balthasar Permoser, Johann Christian Kirchner e Paul Hermann, gli architetti Marcus Conrad Dietze, Christoph Beyer, Zacharias Longuelune, Raymond Leplat, Johann Friedrich Karcher, Jean de Bodt, George Bähr, Johann Christoph Knöffel.

291 ZORATTO 2002, *passim*.

292 LEWIS 1967; LAVIA 2004; LANG 2007; .

293 PERINI 1993; SPENLÉ 2005; CACCIOTTI 2009; MARX 2010.

294 Per nascita della pinacoteca e il concetto espositivo cfr. WEDDIGEN 2008.

opere provenienti dalla raccolta dell'erudito Giovanni Pietro Bellori. Già nel 1717 Augusto il Forte si era posto l'obiettivo di costituire un museo universale che raccogliesse collezioni d'arte, ma anche pezzi di storia naturale (*Naturalien*), che doveva essere riunito in un unico luogo, secondo una classificazione sistematica, per il quale, come si è visto, fornì addirittura uno schizzo che ne razionalizzava la disposizione (*Funktionskizze*) (fig. 90). Parallelamente giungevano antichità da Roma che in maniera crescente stimolarono l'interesse del sovrano, tant'è che si diede inizio a una sistematica politica di acquisizione di opere d'arte da collezioni italiane.²⁹⁵

A partire dal 1727, servendosi della mediazione dei già citati esperti, il sovrano sassone riuscì a garantirsi, con un contratto stipulato il 2 ottobre 1728, più di 164 pezzi antichi (statue e busti) provenienti dalla collezione romana dei Chigi per un prezzo di 34.000 scudi.²⁹⁶ Altre acquisizioni furono possibili grazie all'alienazione di opere da altre collezioni, come i vasi etruschi posseduti dal cardinale Filippo Antonio Gualtieri quando era in vita, ma anche pezzi singoli di proprietà delle famiglie Naro, Vitelleschi–Verospi e Giustiniani. Ulteriori trattative con il cardinale Alessandro Albani furono condotte con successo dallo stesso Leplat che riuscì a ottenere 32 sculture per 28.000 scudi come si evince dal contratto del novembre 1728. Le opere furono imballate in 87 casse e trasportate a Livorno, da dove partirono l'11 marzo 1729 alla volta di Amburgo, per arrivare nell'autunno dello stesso anno a Dresda. La raccolta di opere classiche testimonia delle passioni collezionistiche e antiquarie del reggente sassone, che in brevissimo tempo diede vita a una nuova raccolta di antichità che per il XVIII secolo rappresentava la più cospicua al di fuori dell'Italia.²⁹⁷

Il sovrano continuò a occuparsi del progetto di un museo universale incaricando nel 1727–1728 l'architetto Zacharias Longuelune²⁹⁸ di ideare un edificio che doveva completare lo *Zwinger* sul versante verso il fiume Elba e ospitare il museo di antichità come si legge nell'iscrizione riportata sulle piante: *3 différentes plans du palais des antiquités avec terrasses au milieu*.²⁹⁹ Longuelune progettò un edificio a due piani costituito da quattro ali su pianta quadrata che andava a collegarsi con i padiglioni dello *Zwinger* per mezzo di gallerie (*Bogengalerie*) e che, se fosse stato realizzato, sarebbe stato la prima struttura museale in Europa a essere concepita ex-novo allo scopo di conservare antichità come mostra una veduta idealizzata di Johann A. Thiele (fig. 119).³⁰⁰ Purtroppo per questioni finanziarie Augusto il Forte abbandonò il progetto già nel 1728.³⁰¹ A questo punto le opere «romane» (circa 250 pezzi) giunte a Dresda nel 1729 vennero sistemate provvisoria-

295 *Römische Antikensammlungen* 1998; KUHN–FORTE 1998.

296 KNOLL 1999; CACCIOTTI 2004; KNOLL 2009; KNOLL 2011.

297 RAUMSCHÜSSEL 1981, p. 169.

298 FRANZ 1953.

299 HERES 1982, p. 147.

300 RAUMSCHÜSSEL 1981, p. 171, nota 14; HERES 1980, p. 193.

301 HERES 1980; HERES 1982.

mente nel gennaio del 1730 nelle sale del *Palais nel Großen Garten*, un edificio costruito tra il 1678 e il 1683 da Johann Georg Starcke (fig. 96). Già nel successivo mese di febbraio Augusto il Forte poteva esibire, al cospetto di Federico Guglielmo I, la prestigiosa collezione. Le opere furono ammirate anche da Johann Georg Keyßler nell'ottobre del 1730 durante il suo viaggio in Europa, il quale però, nel suo resoconto (stampato nel 1741 e nel 1751), non si espresse in merito alla loro disposizione,³⁰² mentre uno schizzo del primo piano del palazzo contenuto nel diario di viaggio del reverendo inglese Jeremiah Milles permette di identificare la sistemazione che le sculture avevano intorno agli anni 1736–1737.³⁰³ La collezione subì diversi spostamenti all'interno del palazzo e dal giardino nei padiglioni dell'edificio principale. Nel 1747, ad esempio, visto che servivano le sale del palazzo per festeggiare il matrimonio del principe ereditario Federico Cristiano con Maria Antonia, principessa di Baviera, le opere vennero dislocate in un padiglione e in due capannoni attigui al palazzo³⁰⁴ per essere nuovamente spostate nel *Japanisches Palais* (1786) (fig. 91) fino al 1894, quando si giunse a una sistemazione museale definitiva nell'*Albertinum*.³⁰⁵ Questo nuovo trasferimento si era reso necessario poiché il numero delle opere continuava ad aumentare anche a causa del lascito di ben 833 calchi da parte di Anton Raphael Mengs. Ai continui spostamenti, ma soprattutto alla disposizione casuale e all'ammassamento delle statue, si aggiunse anche il disinteresse di Federico Augusto II per la statuaria. Egli, com'è noto, era molto appassionato di pittura il che fece passare in secondo grado la collezione scultorea che fu riconsiderata solo molti decenni dopo.³⁰⁶

Nel 1729, contemporaneamente all'organizzazione della collezione di antichità appena acquisita in Italia nelle sale del *Palais nel Großer Garten*, si procedette a «sistemare» nel parco le sculture barocche italiane acquistate nei primi anni venti del Settecento a Parigi, Roma e Venezia per volere di Augusto il Forte, tra le quali spiccano opere di Antonio Balestra (fig. 120), Francesco Baratta, Antonio Corradini (fig. 121) e Francesco Mochi.³⁰⁷ L'intenzione di acquistare statue di artisti coevi era già maturata nel 1721, allorché il conte Wackerbarth, su ordine del sovrano, chiese al *chevalier* Poërsen, direttore dell'Académie française a Roma se ci fosse in città un artista in grado di copiare in marmo «les plus belles et fameuses statues antiques qui s'y trouvent». ³⁰⁸ La scelta alla fine cadde sul francese Pierre de L'Estache che riproduse in marmo una serie di statue allora presenti a Roma. Fino al 1759 erano dislocati nel parco 161 gruppi di sculture, comprendenti sta-

302 HERES 1979; SIEBERS 2009.

303 BLANKE 2000, pp. 1118–1119 e fig. 99.

304 In seguito, a causa della Guerra dei Sette Anni, le statue vennero messe al riparo nelle cantine del *Zeughaus*.

305 HERTZIG/FRIEDRICHS/KARGE 2019.

306 KNOLL 1999; KNOLL 2010; *Idealskulptur* 2011.

307 DECKERS 2013; DÜRRE, 2013.

308 HERES 2001, p. 65.

tue, busti e vasi,³⁰⁹ disposti senza un programma preciso. Un centinaio di esse era distribuito lungo il viale principale che si apriva verso la città e che era delimitato da una balaustra con i gruppi di *Centauri* di Corradini. Le rimanenti erano sparse tra il laghetto, il *parterre* e il boschetto del parco. A esse si aggiungevano i gruppi in pietra raffiguranti le *Fatiche di Ercole*, che per l'iconografia facevano chiaramente riferimento ad Augusto (fig. 122). Di tutte queste sculture si è conservata oggi solo una parte.

Il fatto che il sovrano avesse affidato a Longuelune l'incarico di progettare un museo di antichità conferma l'importanza che le sculture antiche dovevano rivestire per lui, mentre la combinazione con quelle contemporanee si spiega probabilmente con la necessità di integrare in maniera simmetrica quelle antiche, assicurando loro una continuità narrativa.

Alla collezione reale di opere – sia antiche, sia moderne – va affiancata la pubblicazione di una serie di quasi 200 incisioni eseguite tra il 1729 e il 1733 con l'aiuto di numerosi disegnatori e incisori e pubblicate dal Leplat nel *Recueil des marbres antiques*³¹⁰, laddove molte delle sculture antiche avevano subito integrazioni apportate a fine Seicento a Roma soprattutto da parte di Antonio Raggi, Giuseppe Mazzuoli, Baldassare Mari, ma anche da altri artisti coevi.³¹¹ Questa impresa testimonia di una volontà precisa di documentazione e presentazione delle opere che riuscì a oscurare anche la più antica collezione di Berlino (1703) che non era quasi accessibile al pubblico, ma che conservava importanti opere egizie, greche, romane, rinascimentali e barocche.³¹²

La riproduzione attraverso la grafica di raccolte di opere d'arte aveva una tradizione consolidata alla quale si rifaceva la pubblicazione di Dresda. Tra le più note si ricordano la *Galleria Giustiniana* (1631),³¹³ le incisioni di Claude Mellans per il trattato di Félibien sulle sculture antiche della raccolta reale a Parigi e Versailles (1679)³¹⁴, la *Raccolta di statue antiche e moderne* di Maffei e de Rossi (1704)³¹⁵, il volume di Pierre Crozat con incisioni di dipinti di proprietà del sovrano, ma anche dell'artista (1729 e 1742)³¹⁶, o il catalogo di Lambert-Sigisbert Adam, sulle sculture del cardinale de Polignac (1754).³¹⁷ Nell'ultimo caso si trattava di un catalogo di vendita, mentre gli altri contenevano raccolte

309 HERES 2001.

310 LEPLAT 1733.

311 MARTIN 2010 [2012]; MARTIN 2011.

312 HERES 1977.

313 Si tratta di un'impresa catalogica e autocelebrativa che presenta una sintesi della raccolta di pezzi antichi del marchese Vincenzo Giustiniani racchiusa in due volumi di incisioni secondo i disegni eseguiti da Joachim von Sandrart, Lanfranco, Duquesnoy, ecc. e realizzata tra il 1631 e il 1637. *I Giustiniani e l'antico* 2001.

314 FÉLIBIEN 1679.

315 MAFFEI/DE ROSSI 1704.

316 MARIETTE 1729/1742; LECA 2005.

317 ADAM 1754 [1755]; DOSTERT 1999.

che servivano a divulgare prestigio e fama dei loro proprietari, ma anche a far conoscere al mondo l'importanza delle opere come scriveva Voltaire nel 1733 a riguardo del *Recueil* di Crozat: «Une des choses que le Dieu aime davantage [sic] est un Recueil d'Estampes d'après les plus grands Maitres, [...] qui peut faire connoitre toutes les Ecoles a un homme qui n'aura jamais vu de tableaux [...]». ³¹⁸

Infine, come si è già visto, un terzo elemento, accanto all'architettura e alle collezioni d'arte, venne inserito in modo mirato nel programma di autocelebrazione della corte sassone: le feste. Esse erano importanti per promuoverne l'immagine, poiché frequentate da un gran numero di persone e accessibili attraverso delle pubblicazioni realizzate proprio per far conoscere gli eventi.³¹⁹ Si è già accennato a quello che fu il più fastoso festeggiamento di corte, in occasione dello spozalizio del principe elettore sassone e della principessa d'Asburgo nel 1719, al quale parteciparono oltre 1300 cittadini e personalità provenienti da tutta Europa. In maniera mirata e consapevole questo matrimonio – che non era un'alleanza consueta ma un evento politico di portata europea – fu strumentalizzato per consolidare il nuovo *status* principesco-regio dei Wettin e quello imperiale ambito che, a livello europeo, era uno degli eventi più clamorosi dell'epoca. Nonostante la portata mediatica di un tale evento non va però sottovalutata la situazione delicata che si viveva nell'elettorato sassone dovuta alla coesistenza di due realtà religiose non perfettamente armonizzanti – il Cattolicesimo e il Protestantesimo – per cui si cercava di integrare in modo persuasivo i nuovi messaggi nella radicata tradizione locale. Inoltre si doveva tener conto dell'aspetto amministrativo–giuridico, ossia della presenza simultanea a Dresda della componente cittadina e della corte, che nei festeggiamenti vennero in parte trattate come due entità distinte.³²⁰ Alla base di questo programma vi era l'obiettivo di esaltare la «matrice topografica», ossia la città, della quale ci si avvalese come parte integrante dei festeggiamenti, ma anche come quinta, arrivando a sviluppare una «drammaturgia della festa», tipicamente barocca, basata su una struttura narrativa studiata con precisione «pour imprimer dans l'esprit une belle image»³²¹. Lo spazio urbano fu ampliato con l'introduzione di apparati effimeri con connotazioni regie e imperiali. Sebbene i festeggiamenti durarono diverse settimane, le celebrazioni erano comunque destinate a finire, per questo il sovrano si preoccupò di commissionare una descrizione e una serie di incisioni che tramandassero in tutta Europa il ricordo di questo importante avvenimento. Per la loro realizzazione furono chiamati personaggi già ampiamente inseriti nel sistema artistico sassone: il pittore Karl Heinrich Jakob Fehling, la pittrice e disegnatrice di corte

³¹⁸ Cit. da LECA 2005, p. 623 e nota 1.

³¹⁹ Queste considerazioni riassumono sostanzialmente il saggio di MARX 2005.

³²⁰ Un'altra corte con una simile struttura era quella sabauda, per la quale Juvarra aveva contribuito ripetutamente con i suoi progetti per architetture effimere. RUGGERO 2018 con bibliografia precedente.

³²¹ André Félibien, *Relation de la Feste de Versailles: du 18 Juillet mil six cens soixants–huit 1668*, Paris 1679, p. 1, cit da MARX 2005, p. 179.

Anna Maria Werner, che eseguì i disegni preparatori alle incisioni relative all'accoglienza della principessa che arrivava dal fiume con l'imbarcazione che portava il suo nome – *Maria Josepha*³²² (fig. 103) –, gli architetti Raymond Leplat, che eseguì i disegni per la *Festa dei Pianeti*, Matthäus D. Pöppelmann, incaricato di rappresentare i fuochi d'artificio, e Zacharias Longuelune. I disegni furono successivamente incisi da Johann August Corvinus. Il *Recueil des Dessins et Gravures Representent les Solemnites du Mariage*, sebbene i lavori si protrassero fino al 1740, è rimasto un'opera incompleta, ma quello che fu realizzato mostra piante e prospetti dei luoghi, dove si svolsero i festeggiamenti, e vedute a volo d'uccello dei parchi e degli spazi cittadini dove ebbero luogo i *divertissements*: balletti, opere teatrali, giostre, corse a cavallo e a piedi, fuochi d'artificio, cortei mascherati, banchetti, la *Fête des Turques*, caccie nel fiume, un mercato con prodotti artigianali, con Mercurio in veste di protettore del commercio, sfilate di ospiti stranieri con i costumi dei loro paesi, la *Festa di Venere* con la giostra delle dame, ecc.³²³ Questa consapevolezza storica, accompagnata da un programma iconograficamente molto consistente e da una perfetta coreografia, esprimeva la volontà del sovrano di lasciare ai posteri un ricordo indelebile dell'evento dove non si mancava di fare riferimento alla tradizione della dinastia dei principi elettori di casa Wettin e alla glorificazione di un re degno del titolo cesareo. Uno dei coordinatori-supervisor dei festeggiamenti fu Christoph August conte di Wackerbarth,³²⁴ del quale si hanno numerosi documenti d'archivio relativi alla corrispondenza tenuta con il sovrano oltre a libretti, poesie encomiastiche e alle fonti a stampa che descrivono l'ingresso solenne della coppia di sposi: l'*Accurate Beschreibung Des solennen Einzugs* o *Solenner Einzug*³²⁵ e *Das Königliche Denkmahl*³²⁶, ai quali si aggiunge il progettato volume sul grandioso matrimonio che prevedeva circa 125 incisioni. Giuseppe Antonio Gabaleone conte di Wackerbarth–Salmour (figlio adottivo Christoph August)³²⁷ fornì la traduzione in francese dei testi redatti da Johann von Besser che accompagnavano le incisioni eseguite per immortalare i sontuosi festeggiamenti durati ben quattro settimane e che avevano praticamente interessato, più o meno direttamente, la vita di tutta la città

322 *Eine gute Figur machen* 2000, pp. 236–237.

323 *Constellatio Felix* 2014.

324 SCHLECHTE 1993; MARX 2005.

325 Pubblicata a Dresda nel 1719 con il titolo completo: *Accurate Beschreibung Des solennen Einzugs Ihrer Hoheit Des Königl. Pohln. Und Chur–Prinzens von Sachsen, Mit Seiner aus Wien angekommenen Durchl. Gemahlin, Wie solcher in die Königl. Und Chur–sächs. Residenz–Stadt Dresden/ den 2. Septembr. 1718 Nachmittags von 1 biß 5 Uhr gehalten worden.*

326 *Das Königliche Denckmal, Welches Nach geschehener Vermählung Ihero Hoheit des Königlichen und Chur–Sächsischen Kron–Prinzens Herrn Friedrich AUGUSTI, Mit der Durchlauchtigsten Sr. Maria Josepha, ertz–Herzogin von Oesterreich, Bey Dero Hoben Ankunfft In der Königl. Und Chur–Sächs. Residenzstadt Dresden [...], Franckfurt und Leipzig* 1719.

327 «Die hierzu benöthigte Beschreibung habe meinem Sohn [qui parla Christoph August conte di Wackerbarth] in Französischer– und dem geh. Kriegs Rath Beßer in deutscher Sprache zu vertigen aufgetragen». Lettera del 2 novembre 1719, SHSAD, Geheimes Kabinett 10026, Loc. 762, *Acta Der Zeichnungen* [...], fol. 6, cit. da SCHLECHTE 1993, p. 129.

che ne fu completamente coinvolta.³²⁸ Sono principalmente tre, dunque, le tipologie di volumi con incisioni realizzati sotto il regno di Augusto il Forte che documentano quanto era stato realizzato in quei decenni: la descrizione dei festeggiamenti per lo spozializio (dopo il 1719),³²⁹ la descrizione del complesso dello *Zwinger* di Pöppelmann (1729)³³⁰ e il catalogo delle antichità di Leplat (1733).³³¹

Questo tipo di pubblicazioni rafforzavano le dichiarate aspirazioni politiche a livello europeo di Augusto il Forte, evidenziando le risorse finanziarie della corte sassone e le potenzialità che la città offriva sul piano urbanistico e architettonico. Tutto ciò potrebbe aver indotto Juvarra a credere che le capacità da lui dimostrate fino a quel momento e i sorprendenti risultati ottenuti nel riassetto di Torino, capitale, del regno sabauda, rafforzati dal prezioso dono dei *Disegni di Prospettiva Ideale* gli avrebbero potuto assicurare un facile accesso al servizio della corte sassone.³³²

Il disegno di architettura presentato nel contesto di un corpus grafico – sia come frutto di una spontanea ispirazione, sotto forma di schizzo o come progetto – acquista una valenza nuova quale mezzo di presentazione per assicurarsi patrocinio, protezione e quindi rilevanti incarichi artistici, anche se nel caso di Juvarra si deve purtroppo tracciare un bilancio negativo: alla sua intraprendenza e al suo impegno non hanno corrisposto altrettante nomine come architetto o commissioni sicure, prescindendo dall'assunzione presso i Savoia.

Da Roma era partito dunque il pregiatissimo dono verso la corte di Dresda e indirettamente verso il regno di Polonia, accompagnato dalle speranze che Juvarra nutriva di servire Augusto il Forte. Ma come già era successo con Giuseppe I nel 1711, anche nel caso del re di Polonia, Juvarra non poteva prevedere che il sovrano sarebbe morto neppure un mezz'anno dopo aver ricevuto il prezioso album di fantasie architettoniche: Augusto il Forte si spegneva, infatti, il primo febbraio 1733 nel suo palazzo di Varsavia e riconquistare la posizione presso il figlio avrebbe probabilmente richiesto un nuovo impegno, giacché Federico Augusto II aveva altre priorità riguardo all'arte, prediligendo soprattutto la pittura oltre al teatro e alla caccia.

328 SCHLECHTE 1993; JÖCHNER 1997; MIKOSCH 1999.

329 SCHLECHTE 1993.

330 PÖPPELMANN 1729 [1980].

331 LEPLAT 1733.

332 Come si è visto, sin dagli inizi della sua carriera Juvarra aveva familiarità con l'invio di doni a personalità influenti: il disegno del Campidoglio (1709) per il re danese Federico IV, le scene teatrali per Giuseppe I d'Asburgo (1711), le scenografie per la regina polacca Casimira Sobieska, i progetti per Giovanni V di Portogallo (1717–1719), ma anche per il langravio di Assia-Kassel (1707), per lord inglesi (1715), per nobili lucchesi (1706–1708), per lord Richard Boyle terzo conte di Burlington e quarto conte di Cork (1730), e naturalmente le varie proposte – mai concretizzate – per i pontefici (la Scalinata di Trinità dei Monti, la Sacrestia Vaticana, il Palazzo del Conclave, la facciata di San Giovanni in Laterano o la tomba per Benedetto XIII). Cfr. cap. II.

La notizia della morte del re fu subito portata a Dresda dal valletto di camera, il signor von Marschall, e divulgata per mezzo di corrieri nelle corti europee. I castelli lungo il fiume Elba vennero chiusi e le entrate sigillate, in Sassonia venne indetto il lutto nazionale di un anno e tutti i ministri, consiglieri e generali di corte, compresi i familiari, furono invitati a indossare abiti scuri. La servitù ottenne addirittura un indennizzo per potersi procurare abbigliamento e accessori adatti a osservare il lutto. In Sassonia (a Dresda e a Lipsia), in Polonia (a Cracovia e a Caminiec), ma anche all'estero (a Vienna e a Roma) vennero fatti innalzare costosi apparati funebri in memoria del sovrano.³³³

A DRESDA le commemorazioni funebri ebbero inizio il 15 marzo 1733 e durarono un mese (fino al 17 aprile), raggiungendo il loro culmine con l'innalzamento di un baldacchino nella cappella cattolica di corte del *Residenzschloss*. Il catafalco era stato progettato dall'artista veneziano Giovanni Battista Grone che dal 1719 era al servizio del sovrano come pittore teatrale.³³⁴ La cappella cattolica di corte, sempre in quell'anno aveva ospitato la celebrazione del *Te Deum* per le nozze di Federico Augusto II e Maria Giuseppa, faceva ora da quinta al *castrum doloris* del re. Le pareti erano rivestite con drappi neri sui quali erano applicati degli scudi con le insegne del sovrano e con i quattro ordini, e i relativi motti, dei quali si era fregiato in vita: gli ordini del Vello d'Oro, quello russo di Sant'Andrea, quello danese dell'Elefante e quello polacco dell'Aquila Bianca. Per il resto la decorazione, oltre a rappresentare le maggiori virtù e imprese del re, era costituita sostanzialmente dagli stemmi delle provincie polacche e sassoni, da scheletri bianchi e da una moltitudine di candele che illuminavano l'ambiente. Una relazione sul catafalco lo descrive come un tempio di virtù sostenuto da colonne che al centro ospitava il sarcofago di Sua Maestà, innalzato su gradini, ricoperto da un drappo nero di velluto bordato d'ermellino. Su un cuscino d'argento era riposta la corona reale scintillante, per i molti diamanti incastonati, assieme allo scettro e a un crocifisso. Sopra il sarcofago era montato un baldacchino di velluto nero: sul lato verso l'altare c'erano due personificazioni del regno di Polonia e dell'Elettorato sassone, quest'ultimo con un cuore in mano (probabile allusione a quello di Augusto il Forte), mentre sull'altro lato vi erano due allegorie. Intorno al sarcofago erano disposte diverse armature, corazze e scudi. In alto, sul tempio, vi era l'allegoria dell'*Eternità* con una corona a sette stelle.³³⁵ Tutto questo può essere confrontato nell'incisione di Christian Philipp Lindemann (fig. 123), nella quale sono riportati, nel margine inferiore, ancora una volta tutti i motti, gli ordini e le virtù regali. Anche la scomparsa del sovrano era un'opportunità per diffondere l'immagine di una corte, proprio attraverso descrizioni e incisioni. Nel primo inventario del *Kupferstich-Kabinett*, redatto da Heucher (1738), sotto la voce *Tombeaux et Funerailles* sono elencate ben 94 posizioni tra le quali vi è anche il *castrum doloris* di Augusto il Forte: 1. *Pompa funebris Augusti II. Regis Poloniarum Electoris Saxon. In Sacello Dresdensi A[nno] 1733.*

333 POPELKA 1994.

334 MARX 1996; CIANCIO 2003.

335 SCHNITZER 2009, pp. 62–63.

Nonostante le origini italiane dell'artista che aveva ideato il catafalco e il credo cattolico abbracciato dal re, la struttura architettonica dell'apparato effimero non seguiva l'iconografia tipica delle commemorazioni cattoliche, ma rimaneva alquanto anonima e forse voleva essere una sorta di «concessione» alla popolazione sassone – un gesto di considerazione e un segno di accettazione della loro fede – che nel 1697 non aveva pienamente accolto il cambiamento di confessione del giovane principe elettore, avvenuto solamente per potersi candidare al trono polacco.³³⁶ Anche la consueta processione con l'esposizione della salma, che costituiva l'apice di ogni funerale, non fu organizzata a Dresda per motivi politico-confessionali.³³⁷

A VARSAVIA la cerimonia commemorativa aveva avuto, invece, ben altro svolgimento. Dopo la sua esposizione nel palazzo reale della città il corpo fu trasportato nel castello, dove venne sezionato e imbalsamato in presenza di coloro che erano stati il medico e il barbiere personali del re: von Heucher e Weiß.³³⁸ Secondo le disposizioni dettate da Augusto il Forte già nel 1726, quando versava in precarie condizioni di salute, il cuore doveva essere separato dal resto del corpo, riposto in una capsula d'argento, internamente rivestita d'oro, e portato a Dresda, la sua città natale, sebbene tradizionalmente il sovrano polacco dovesse essere incoronato e sepolto a Cracovia. Si giunse così a un compromesso dividendo il corpo e commemorandolo rispettivamente nelle due città, ossia i due luoghi dove Augusto aveva esercitato la sua sovranità: fu una decisione saggia sia dal punto di vista emotivo, sia politico. Sarebbero quindi seguite cerimonie distinte, rispettando il rito tipicamente cristiano-cattolico di separare i precordi del defunto, una consuetudine che nel XVIII secolo era rimasta in uso soprattutto per alti dignitari ecclesiastici (pontefici, cardinali e vescovi), ma che aveva un esempio nell'antica tradizione della casa imperiale degli Asburgo, che continuava a tumulare questi organi dei membri della famiglia nella cosiddetta *Cripta dei Cuori* nella chiesa degli Agostiniani di Vienna (in urne d'argento se ne sono conservati ben 54). Il cuore di Augusto il Forte fu, quindi, trasportato a Dresda il 14 aprile del 1733, depositato provvisoriamente nella cripta della cappella di corte e, solo dopo la costruzione della *Hofkirche*, riposto nella cripta reale.

Il corpo fu a sua volta esposto a Varsavia, per sei settimane, nel coro inferiore della chiesa dei Cappuccini, come è descritto in un testo commemorativo.³³⁹ Sotto a uno splendido baldacchino di velluto rosso, bordato di galloni e frange dorate il re giaceva su un letto da

³³⁶ SCHNITZER 2009, pp. 62–65.

³³⁷ SCHNITZER 2009, p. 56.

³³⁸ Quest'ultimo era il barbiere personale del re che nel 1726 gli aveva amputato un dito del piede andato in cancrena; cfr. SCHNITZER 2009, *passim* e disegno del KSK-SKD, inv. n. C 1982–75, in: *Das Kupferstich-Kabinett Dresden* 2013, 199 (scheda di C. Schnitzer).

³³⁹ Ringrazio Claudia Schnitzer per avermi indicato questo saggio, dal cui articolo è tratta la maggior parte delle informazioni relative alla sepoltura del re. SCHNITZER 2009; cfr. anche KRETSCHMANN 1995.

parata innalzato su sei gradini. Il corpo di Augusto era abbigliato d'argento con frange dorate, indossava poi un vestito dorato e un mantello di broccato rosso–dorato, scarpe d'amoerro (un tipo di seta caratterizzata da riflessi) e guanti bianchi. Nella mano destra teneva un sole e una croce. Sul capo era posta la corona regale, mentre ai suoi piedi, su una sedia, su un cuscino di velluto rosso, erano deposti lo scettro e il globo crucifero.³⁴⁰

Anche due acquerelli coevi, di artista anonimo, rappresentano, sebbene meno fedelmente, questa esposizione della salma reale, vista dall'alto e di lato (figg. 124–125). In uno dei due disegni si riconosce la croce tenuta in mano e una capsula a forma di cuore, contenente i precordi portati in seguito a Dresda, posta ai piedi della salma, mentre lo scettro e il globo imperiale erano sistemati su un cuscino ai piedi del letto. Sessanta ceri montati su *gueridons* d'argento illuminavano l'ambiente e lo arredavano assieme a tre tavolini, su ognuno dei quali vi erano un crocifisso e sei candele. Si legge che a fare il picchetto d'onore della salma ci fossero dodici gentiluomini di corte, quattro turchi e due ussari. Questo tipo di commemorazione, a differenza della pompa funebre tenuta a Dresda, sia per i colori, sia per la disposizione aveva connotazioni più simili a una cerimonia di incoronazione che alle esequie.³⁴¹

Ma sembra che anche a Varsavia fosse stato progettato, nel 1733, un catafalco per le esequie di Augusto II dall'architetto Gaetano Chiaveri, che dal 1729 si trovava nella capitale del regno polacco e che dal 1 aprile 1736 verrà ingaggiato ufficialmente alla corte di Augusto III dopo un lungo periodo di attesa – «sempre con speranza di Auanzamento e d'Impiego per lo Spatio di Anni Sette».³⁴² Purtroppo a tutt'oggi non si hanno ulteriori riscontri d'archivio per confermare e precisare questa notizia.

Solo nell'estate del 1733 (11 agosto) la salma del re fu trasportata a CRACOVIA con una processione solenne assieme ai sarcofagi contenenti i resti del suo predecessore, Giovanni III Sobieski, di sua moglie, Maria Casimira e del nipote, Giovanni Stanislao. I carri funebri erano trainati rispettivamente da otto cavalli e debitamente scortati da vassalli turchi, ma anche da monaci cappuccini e domenicani. Soltanto il 15 gennaio 1734, alla presenza dei due nuovi regnanti di Polonia e Sassonia, il figlio e la nuora, iniziò, con celebrazione solenne, la traslazione del corpo di Augusto il Forte nella cripta della cattedrale del Wawel che raggiunse il suo culmine nelle esequie del 1 febbraio 1734, grazie ad un maestoso *castrum doloris*.³⁴³

La memoria del sovrano polacco fu commemorata anche a ROMA pochi mesi dopo la sua scomparsa con delle esequie celebrate il 19 maggio nella cappella pontificia del Palazzo

³⁴⁰ KRETSCHMANN 1995, pp. 136–138.

³⁴¹ KRETSCHMANN 1995, pp. 135–140.

³⁴² SPONSEL 1924, p. 282; CARAFFA 2006a, pp. 19–20.

³⁴³ I sovrani Michał Korybut Wiśniowiecki e Giovanni III. Sobieski ottennero nel XVII secolo dei monumenti barocchi posti sul retro dell'altare, mentre Augusto il Forte venne sepolto nella cripta della cattedrale di Wawelk.

del Quirinale³⁴⁴ e il 22 maggio, per volere del cardinale Annibale Albani, protettore del regno di Polonia, nella basilica di San Clemente, già suo titolo cardinalizio, il quale, in una lettera al Wackerbart comunicava ufficialmente:

[...] sa che io sin da quando che si passò in Roma le dissi francam.e che dopo la morte del Rè [...] io penso, di soddisfare per quanto posso alli miei obblighi con fare al Rè Defunto l'esequie le più solenni che mi sarà possibile [...].³⁴⁵

In un resoconto redatto da Francesco Valesio si apprende come era stata organizzata la cerimonia e addobbata la chiesa:

Venerdì 22. Questa mattina nella chiesa di S. Clemente si fecero solenni funerali al re Augusto di Polonia alle spese del cardinale Annibale Albani. Era la chiesa parata tutta di lutto con frangie e trine d'oro che formavano vari ripartimenti d'architettura con ordine bellissimo e con esservi state poste ne' luoghi a proposito armi del re di carta pista e dorate d'ottimo artificio; il cornicione sosteneva alcuni cartelloni lumeggiati d'oro con candelie framezzati da trofei d'armi benissimo dipinte; nel mezzo della chiesa si ergeva il catafalco sopra un basamento ovato di due scalini. Era la machina quadrata, ma alquanto concava nelle faccie, dove posavano armi di tutto rilievo con colori naturali; ad ogni lato vi era un cartellone rivolto, sul quale posavano quattro gran figure sedenti in stucco, che avevano nelle mani alcuni ovati in cui erano dipinti emblemi allusivi al re; si restringeva in alto la machina e sosteneva una urna finta di marmo, su la quale era la statua del re finta di metallo con manto dorato, in abito eroico, armato, e giungeva appresso al soffitto; on ciascuno de' lati vi era un gran candeliero con fiaccola di 50 libbre. Il tutto era di buon gusto ed ottimamente eseguito con l'architettura del Barigioni e si stima che la spesa possa giungere circa alli 4.000 scudi.³⁴⁶

Ma è un anonimo a fare una relazione dettagliata della cerimonia, pubblicata a Roma nello stesso anno dallo stampatore vaticano Giovanni Maria Salvioni (figg. 126–127), nella quale sono incluse cinque tavole con incisioni rappresentanti un ritratto del sovrano, il prospetto interiore della porta principale della basilica di San Clemente, la sezione longitudinale della chiesa con l'apparato funebre, il prospetto della tribuna e il catafalco eretto all'interno della chiesa (figg. 128–130) oltre a piccole incisioni poste all'inizio delle *orationes*. Si trattava di un avvenimento significativo per la città vista la grande partecipazione di popolo dovuta sia all'importanza del personaggio commemorato, sia alla grandiosità e alla bellezza della decorazione della chiesa con drappi e un imponente catafalco, come si specifica nella stessa relazione:

[...] fino dalle prime ore della mattina si vide la Chiesa di S. Clemente ripiena d'innumerabil Popolo concorso a vedere il nobile apparato, e il grandioso Mausoleo, mentre si

³⁴⁴ «Lunedì 18. Questa mattina nella cappella pontificia si celebrarono le esequie al defonto re di Polonia»; VALESIO 1700–1742 [1977–1979], V, 596 (18 maggio 1733).

³⁴⁵ Lettera scritta dal cardinale Albani al conte di Wackerbarth il 22 febbraio 1733, SHSAD, Geheimes Kabinett 10026, Loc. 3422/8.

³⁴⁶ VALESIO 1700–1742 [1977–1979], V, pp. 597–598 (22 maggio 1733).

era già sparta voce per Roma essere il tutto stato ideato, ed eseguito col più ingegnoso pensiero, e colla maggior perfezione dell'arte. Era stata già preventivamente chiamata la Guardia Svizzera Pontificia, acciò ovviasse al tumulto, e regolatamente facesse entrare, ed uscire la gente, acciò potesse restare non tanto ingombra la Chiesa al tempo della Funzione [...].³⁴⁷

L'architettura effimera e il *castrum doloris*, erano opera di Filippo Barigioni, che già si era distinto nella progettazione di catafalchi funebri e di strutture effimere per i conclavi istituiti alla morte di Innocenzo XI (1721), di Innocenzo XIII (1724) e di Benedetto XIII (1730). Per la relazione anonima romana Barigioni fornì anche i disegni tradotti poi nelle incisioni da Paolo Posi, Carlo Marchionni, Andrea e Girolamo Rossi con Massimiliano Limpach.³⁴⁸ A Roma, a differenza delle esequie organizzate a Dresda, Varsavia e Cracovia, l'architettura effimera, il programma iconografico e l'allestimento di San Clemente avevano un carattere altamente celebrativo e davano soprattutto risalto alle imprese militari e politiche del sovrano attraverso una decorazione ricca e quasi festosa dovuti probabilmente alla mancanza di una salma da compiangere.

In tutto ciò, a Juvarra fu riservata una partecipazione veramente esigua, se si tiene conto che fornì solo un disegno per la vignetta posta all'inizio dell'orazione composta dal cardinale Enea Silvio Piccolomini a pagina XIX, dove si legge in basso «D. Philippus Yuuarra Inv. et del» (a sinistra), e «Maximilianus Limpach Scul. Rom.» (a destra) (fig. 131). Si tratta di una composizione simmetrica con, al centro, un globo unito da ambo i lati con dei festoni (in parte architettonici, in parte vegetali) a due bracieri fumanti, decorati con ornamenti a rilievo e sorretti da tre teste di puttini. Altri due putti si mantengono in equilibrio ai lati della sfera seduti sulle volute mentre con una mano sorreggono dei rametti di alloro e con l'altra un cartiglio, reso nell'inconfondibile maniera del messinese che mostra una plasticità e una resa volumetrica tipica del disegnatore-orafo.³⁴⁹ Con questo intervento veramente marginale in un'opera tanto prestigiosa, tale da stupire che Juvarra abbia accettato di collaborare, gli veniva nuovamente negata la partecipazione a un importante commissione romana.

Ma ritornando al 1732, quando Augusto il Forte era perfettamente in salute, nonostante qualche acciaccio dovuto all'età, a vecchie affezioni e allo stile di vita a volte sregolato, nulla avrebbe fatto pensare a una morte imminente, per questo Juvarra approfittava della presenza a Roma di un personaggio fidato e molto vicino al sovrano, al quale affidare l'importante compito di recapitare al sovrano il suo omaggio con il corpus di *Disegni di Prospettiva Ideale*.

³⁴⁷ *Solenni esequie 1733*, p. XII.

³⁴⁸ *Solenni esequie 1733*; SASSOLI 1988. Per le esequie fatte a Roma dal cardinale Annibale Albani cfr. VALESIO 1700–1742 [1977–1979], V, 597–598 (22 maggio 1733) con il catafalco di Barigioni. Cfr. *supra* nota 161.

³⁴⁹ FRANCHI 2008.



Fig. 73. Louis de Silvestre, Ritratto del re Augusto II di Polonia a cavallo, 1718, olio su tela, 268 x 2019,5 cm, SKD, GAM, inv. 768

Augusto il Forte (1670-1733): un sovrano cultore delle arti



Fig. 74. Pietro Antonio Rotari, Ritratto di Federico Augusto II, 1755/56 ca., olio su tela, 107,5 x 86 cm, Dresda, SKD, GAM, inv. S 438



Fig. 75. Louis de Silvestre, Ritratto di Maria Giuseppa, Dresda, dopo 1719, olio su tela, 142,2 x 114,6 cm, SKD, GAM, inv. 3952

Augusto il Forte (1670-1733): un sovrano cultore delle arti

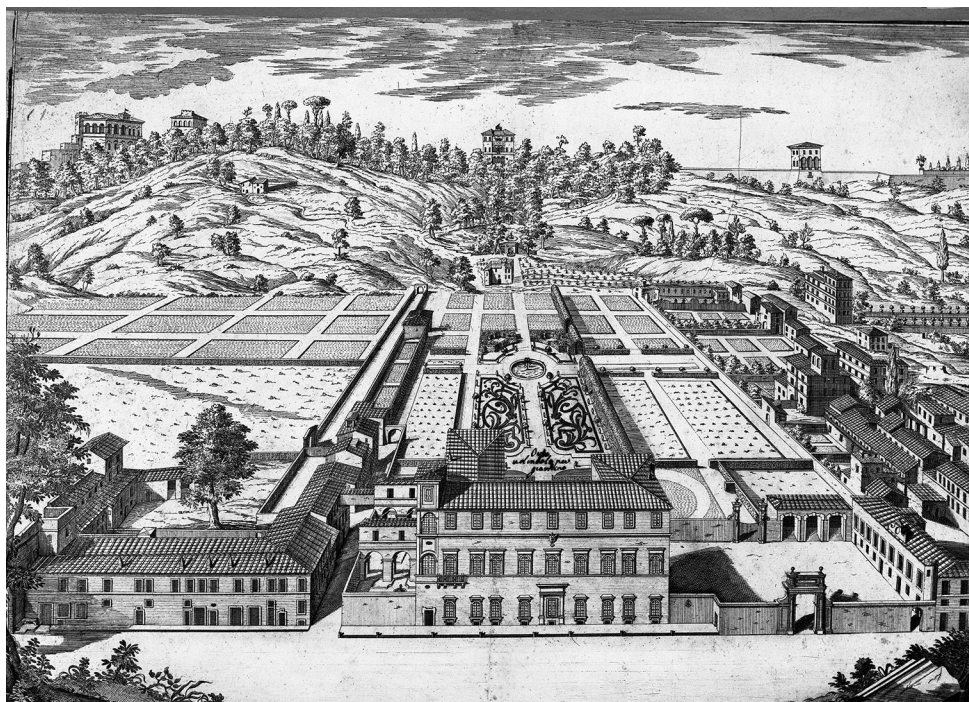


Fig. 76. Autore sconosciuto, Proprietà Riario a Roma con la «Casina in alto», XVIII sec.



Fig. 77. Dresda, Residenzschloss, facciata (tardo-ottocentesca) dell'ala occidentale della residenza

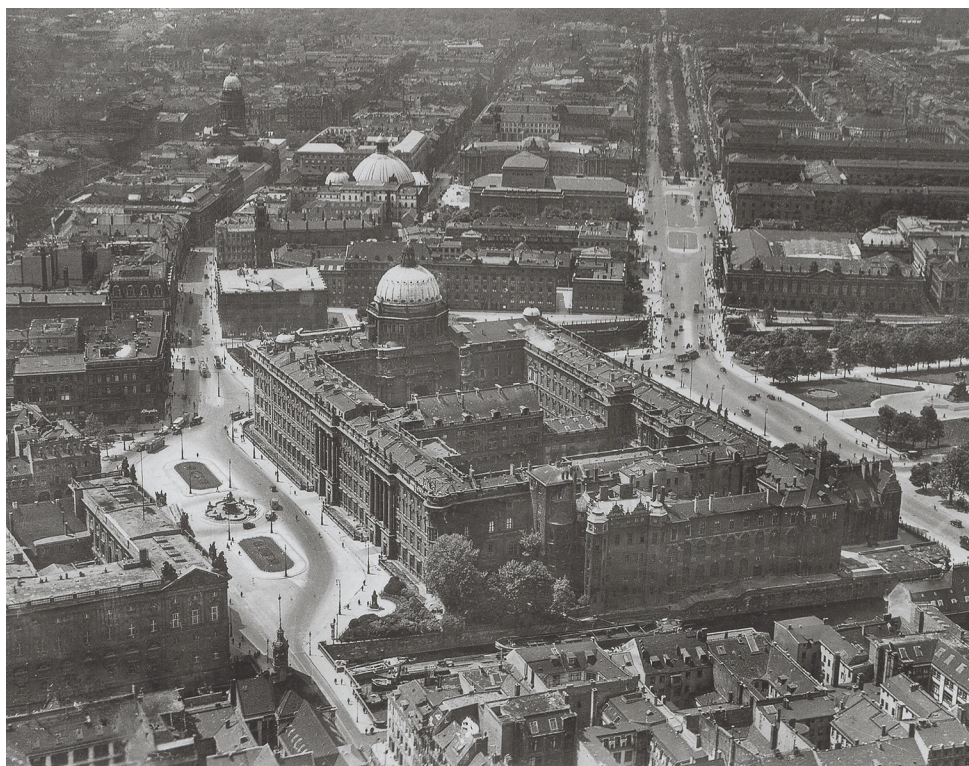


Fig. 78. Berlino, Residenzschloss, veduta da ovest, 1925 ca.

Augusto il Forte (1670-1733): un sovrano cultore delle arti



Fig. 79. Dresda, Residenzschloss, Georgenbau (la facciata esterna è tardo-ottocentesca)

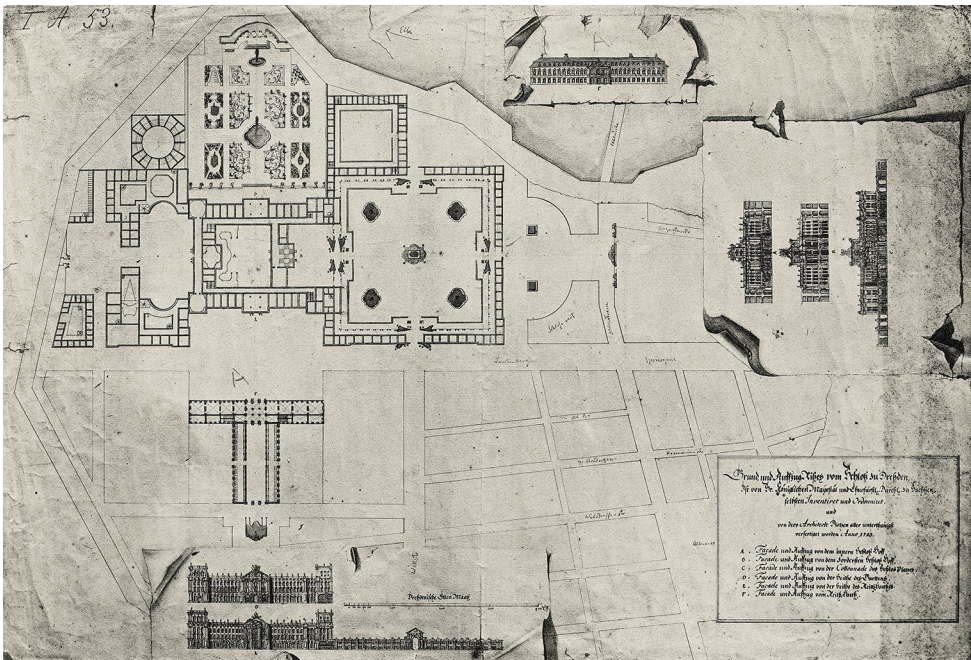


Fig. 80. Marcus Conrad Dietze, Complesso del Residenzschloss con edifici annessi permanenti; a ovest dell'antica residenza di Dresda, (basato su progetti preliminari di Augusto il Forte), progetto, planimetria, piante e prospetti, 1703 [originale: perdita di guerra, tramandata da SPONSEL 1924, tav. 11,1]



Fig. 81. Matthäus Daniel Pöppelmann, Progetto complessivo per castello e Zwinger, con padiglione verso l'Elba collegato con il Residenzschloss e al palazzo Taschenberg tramite gallerie: 1715/1716 ca., SHSAD 10006 OHMA, Plankammer, Cap. 01 A, Nr. 26]

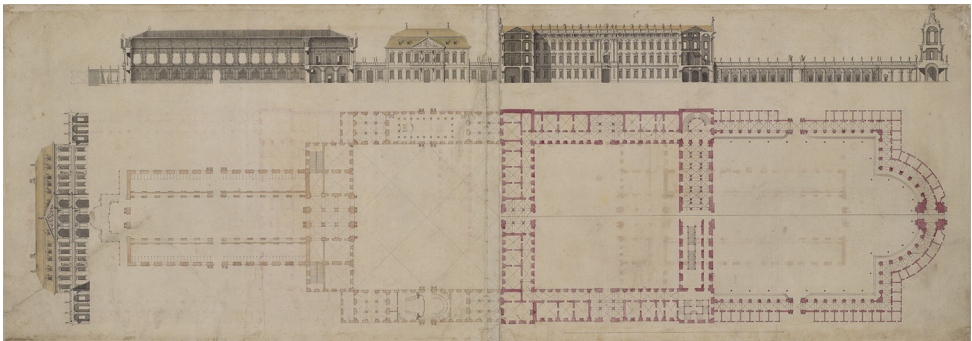


Fig. 82. Johann Freidrich Karcher (con eventuale partecipazione di Pöppelmann relativamente al c.d. «cortile d'onore romano» (römischer Ehrenhof), 1710 ca., SLUB HS Mscr.Dresden L4, Nr. 2

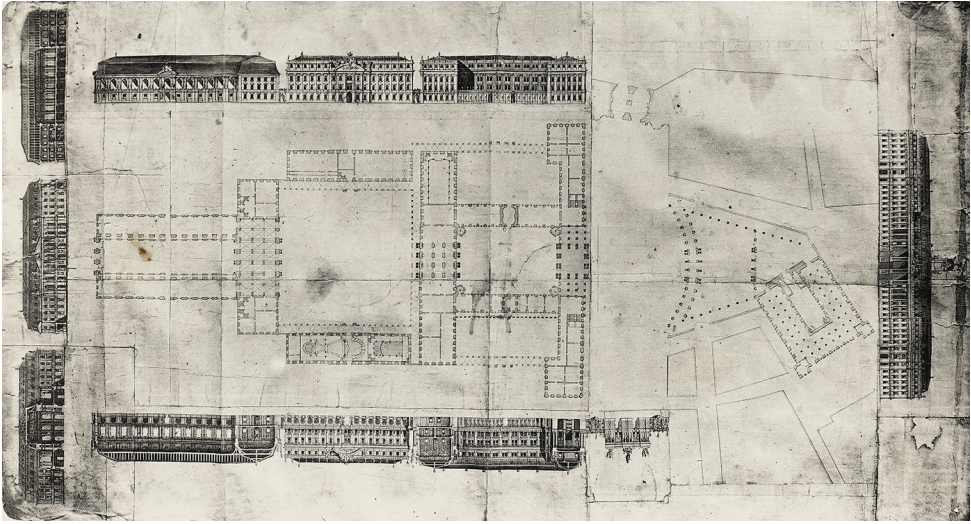


Fig. 83. Johann Friedrich Karcher, Primo progetto preliminare per l'ampliamento del Residenzschloss di Dresda, 1708 ca. [originale: perdita di guerra, tramandata da SPONSEL 1924, tav. 11, 2]

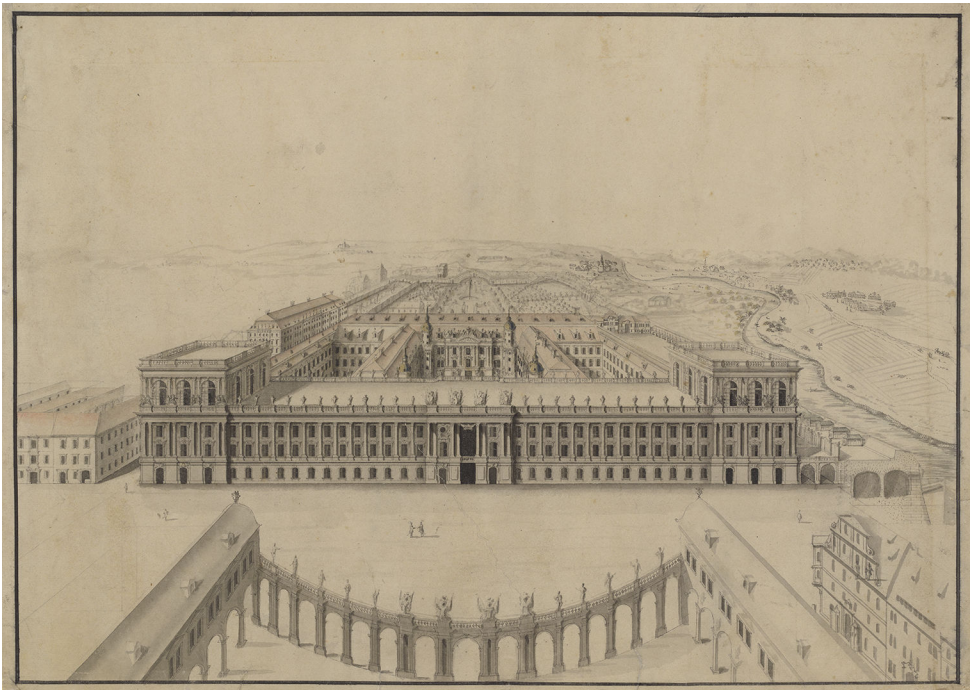


Fig. 84. Johann Friedrich Karcher, Primo progetto per l'ampliamento del Residenzschloss di Dresda, veduta prospettica, 1708 ca., SLUB HS Mscr.Dresden L4, Nr. 11

Augusto il Forte (1670-1733): un sovrano cultore delle arti

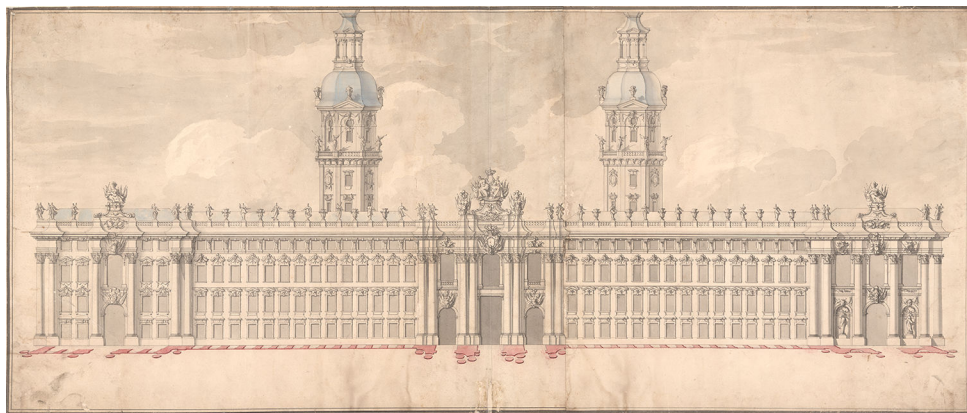


Fig. 85. Matthäus Daniel Pöppelmann, Progetto per l'ampliamento del Residenzschloss di Dresda, facciata principale, variante con due torri, 1711/1712 ca., SLUB HS Mscr.Dresden L4, Nr. 3

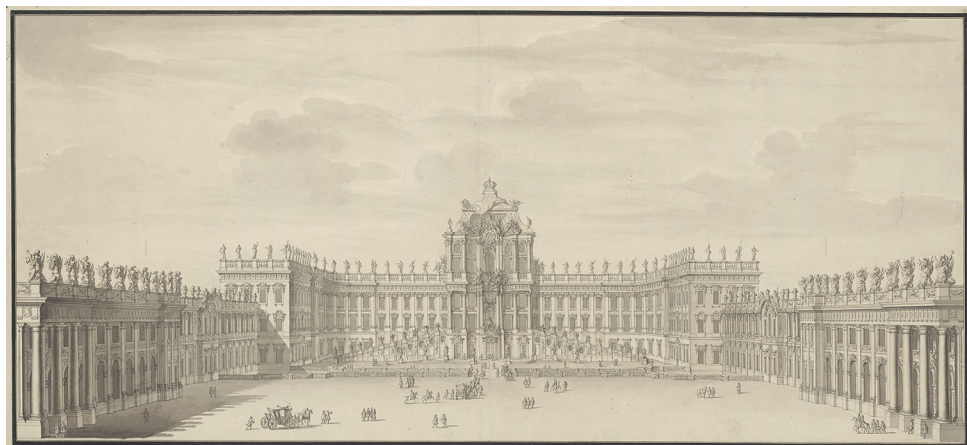


Fig. 86. Matthäus Daniel Pöppelmann, Prospettiva di un nuovo Residenzschloss di Dresda, 1716-1718, SHSAD 11345, Ingkorps,B3,Dresden,Nr_35c



Fig. 87. Zacharias Longuelune, Pianta per l'ampliamento del Residenzschloss e dello Zwinger di Dresda, ca. 1728, SHSAD_10006_P_01 A_34

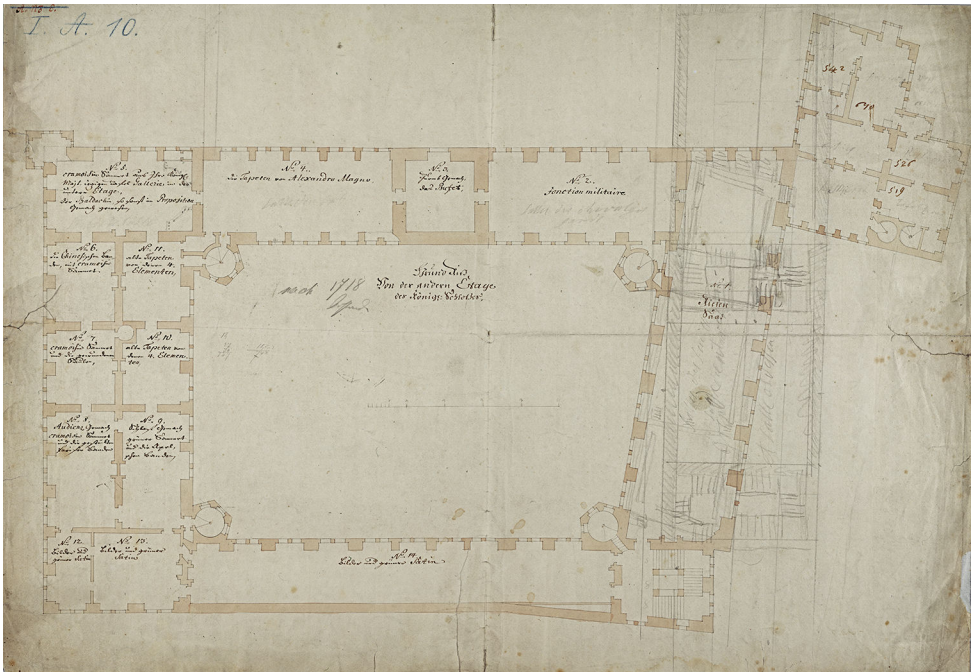


Fig. 88. Anonimo (disegnatore dell'Oberbauamt), Pianta del secondo piano del Residenzschloss di Dresda con un intervento di Augusto il Forte in grafite sulla pianta (raddrizzamento dell'ala orientale), ca. 1719, SHSAD_10006_Cap01A-Nr10

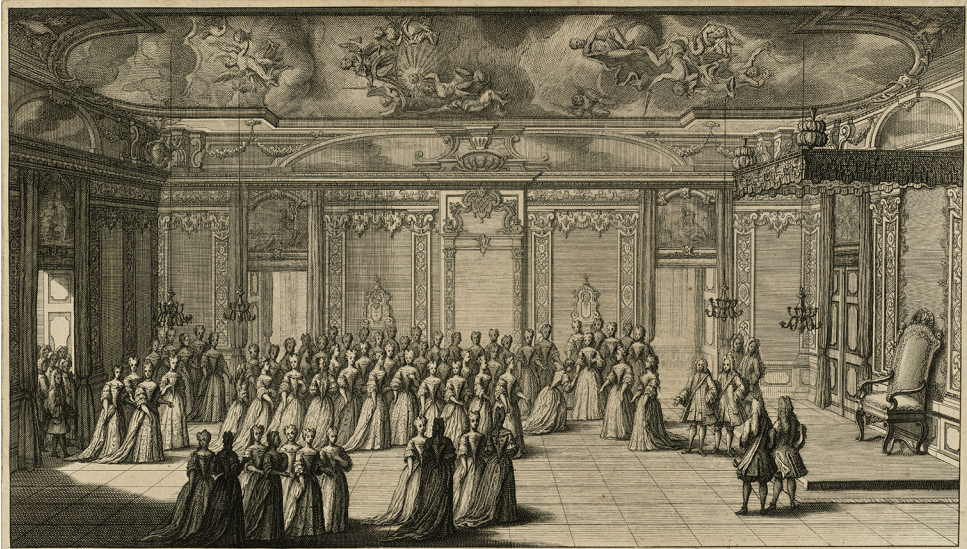


Fig. 89. Raymond Leplat, Residenzschloss di Dresda, Sala delle Audienze per il ricevimento di Maria Giuseppa nel 1719, 1728 ca., SKD, KK, inv. A 153221

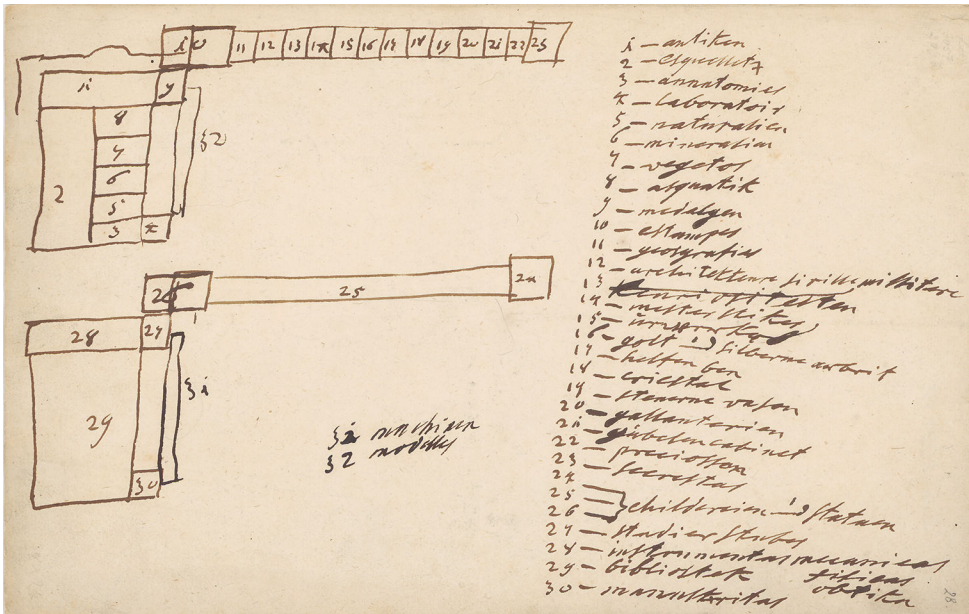


Fig. 90. Schizzo di Augusto il Forte con una proposta per la disposizione del materiale nel museo dello Zwinger, SHSAD, Geheimes Kabinett 10026, Loc. 2097/33, Bl. 28 recto

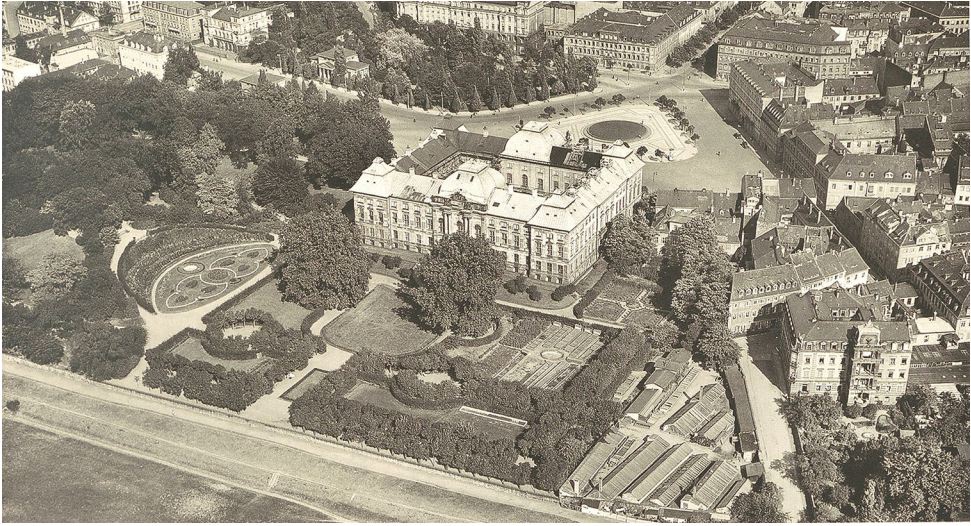


Fig. 91. Dresda, Japanisches Palais con giardino, veduta aerea da sud-est, 1931



Fig. 92. Matthäus Daniel Pöppelmann, Zacharias Longuelune, Jean de Bodt, Residenza di caccia di Moritzburg, 1723-1727 ca.

Augusto il Forte (1670-1733): un sovrano cultore delle arti



Fig. 93. Matthäus Daniel Pöppelmann, Zacharias Longuelune, Castello di Pillnitz, 1720-1725 ca.



Fig. 94. Johann Christoph Knöffel, Matthäus Daniel Pöppelmann, Zacharias Longuelune, Giardino barocco e citroniera a Großsedlitz, inizio dei lavori 1719



Fig. 95. Johann Friedrich Eosander, Castello di Übigau a Dresda, 1724–1726



Fig. 96. Martin Götters, Johann Georg Starcke, Palais nel Großer Garten a Dresda, inizio dei lavori 1676

Augusto il Forte (1670-1733): un sovrano cultore delle arti



Fig. 97. Georg Bähr, Frauenkirche a Dresda, 1726-1743



Fig. 98. Dresda, Complesso dello Zwinger



Fig. 99. Johann August Richter (del.), Christian Friedrich Boetius (sculps), Medaglie commemorative per la costruzione del ponte sull'Elba, da SCHRAMM ET AL. 1735, No: 8

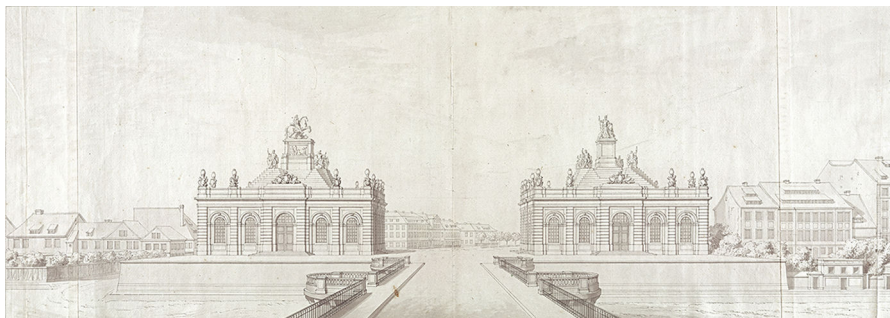


Fig. 100. Zacharias Longuelune, Progetto per gli edifici di testata del ponte sull'Elba, SHSAD, 10006_P_04_Nr.37_BI.11



Fig. 101. Ludwig Wiedemann da un progetto di Joseph Vinache, Cavaliere dorato (Goldener Reiter), Dresda; davanti al ponte di Augusto, 1732-1734

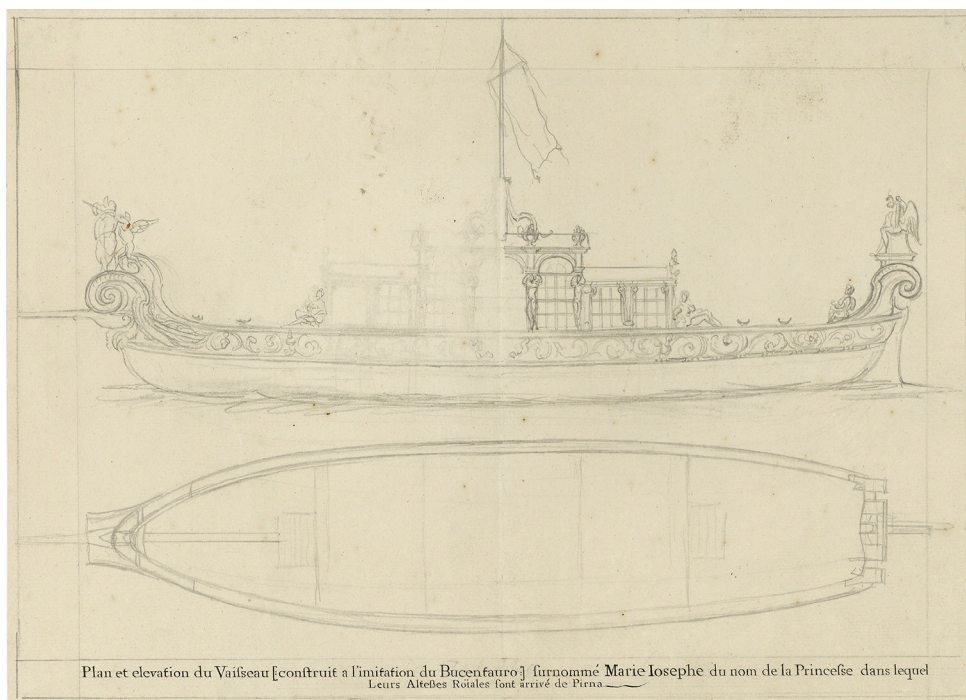


Fig. 102. Alessandro Mauro, Bucentauro per Maria Giuseppa, intorno al o dopo il 1728, SKD-KK, inv. Ca 202, Bl. 14 (2)



Fig. 103. Anna Maria Werner, arrivo della principessa Maria Giuseppa a Dresda il 2 settembre 1719, prima del 1728, SKD-KK, inv. C 6732 (Ca 202, Bl. 15)

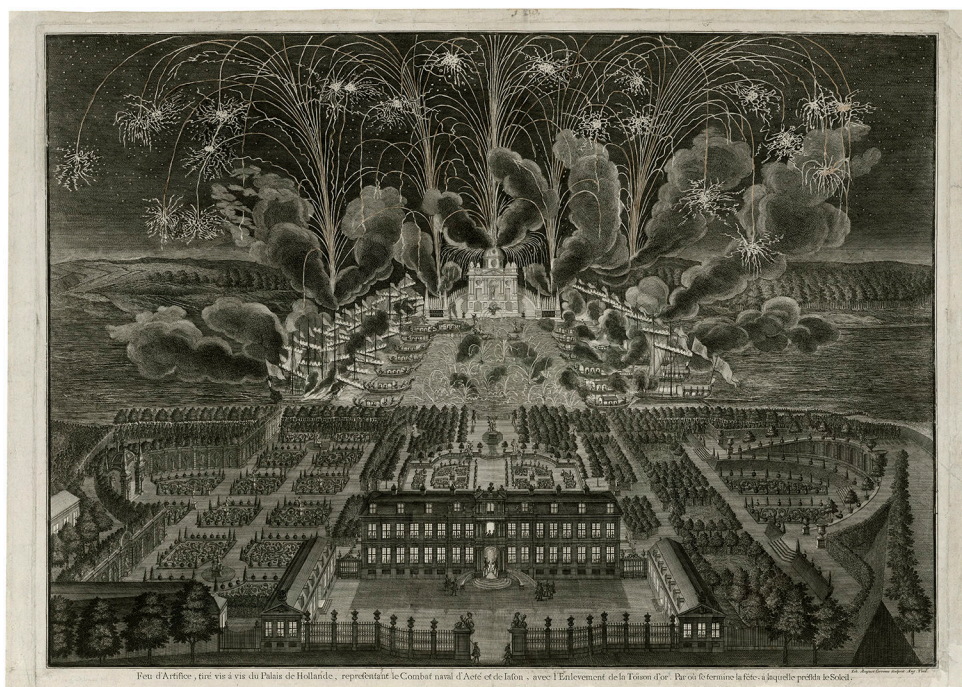


Fig. 104. Johann August Corvinus da Matthäus Daniel Pöppelmann, Cerimonia iniziale della Festa dei Pianeti, 1719, Fuochi d'artificio sul retro dell'Holländisches Palais, 1728 ca., SKD-KK, inv. A 136570 (Ca 202, ohne Bl.)

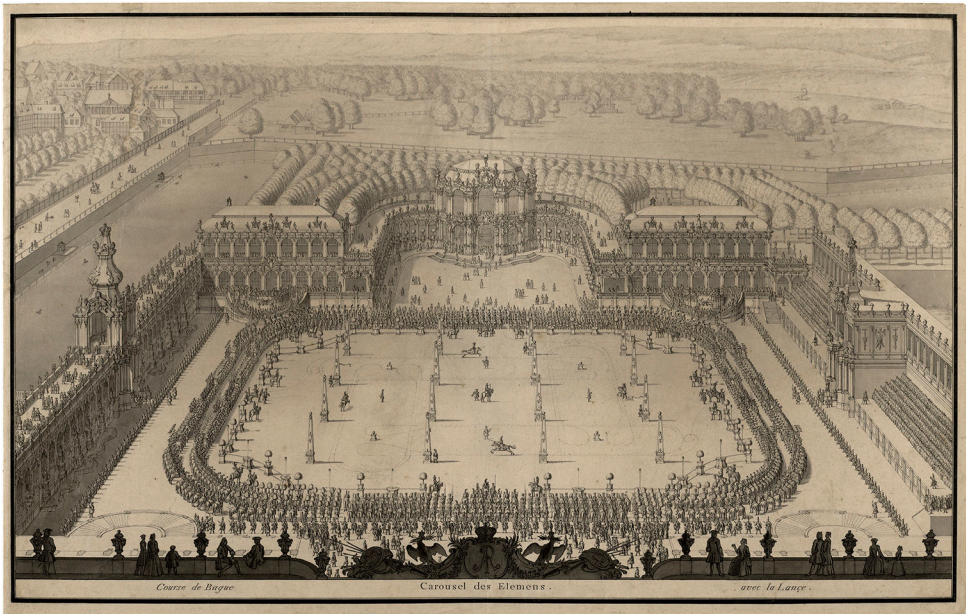


Fig. 105. Carl Heinrich Jacob Fehling, Festa di Giove, 1719, Giostra dei quattro elementi nello Zwinger di Dresda, 1731, SKD-KK, inv. C. 5694 (Ca 200, Bl. 16)

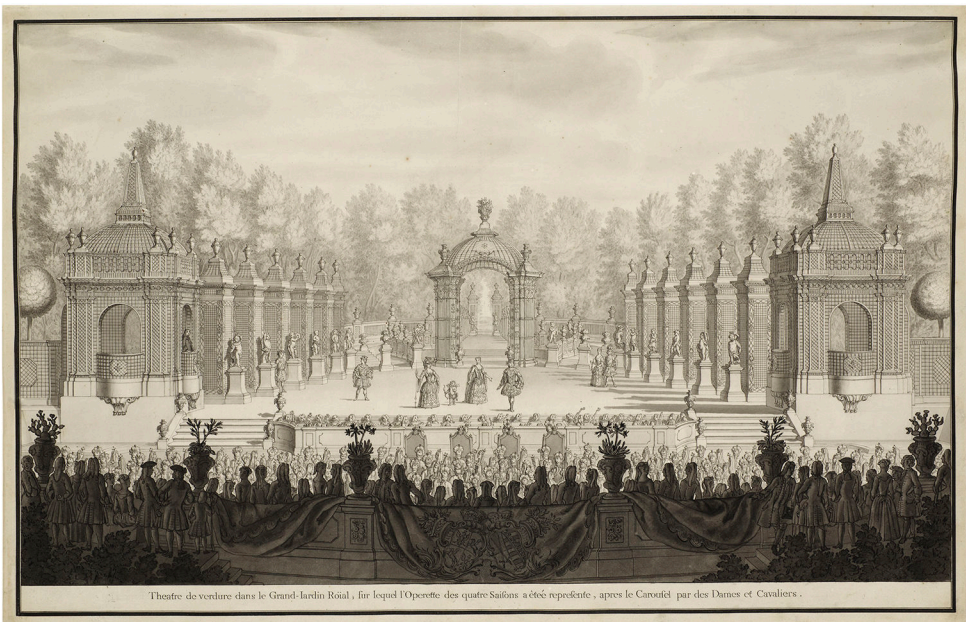


Fig. 106. Carl Heinrich Jacob Fehling, Festa di Venere 1719, Teatro della natura nel Großer Garten di Dresda tra 1726 e 1728, SKD-KK, in. Nr. C. 1978-18 (Ca 200, Bl. 66)

Augusto il Forte (1670-1733): un sovrano cultore delle arti



Fig. 107. Dresda, Complesso architettonico dello Zwinger e Residenzschloss, veduta aerea



Fig. 108. Matthäus Daniel Pöppelmann, Balthasar Permoser, Zwinger di Dresda, Wallpavillon, in parte ricostruito dopo i danni della seconda guerra mondiale



Fig. 109. Matthäus Daniel Pöppelmann, Balthasar Permoser, Zwinger di Dresda, Galleria con la Kronentor, in parte ricostruite dopo i danni della seconda guerra mondiale



Fig. 110. Matthäus Daniel Pöppelmann, Balthasar Permoser, Zwinger di Dresda, Ninfeo, in parte ricostruito dopo i danni della seconda guerra mondiale

Augusto il Forte (1670-1733): un sovrano cultore delle arti

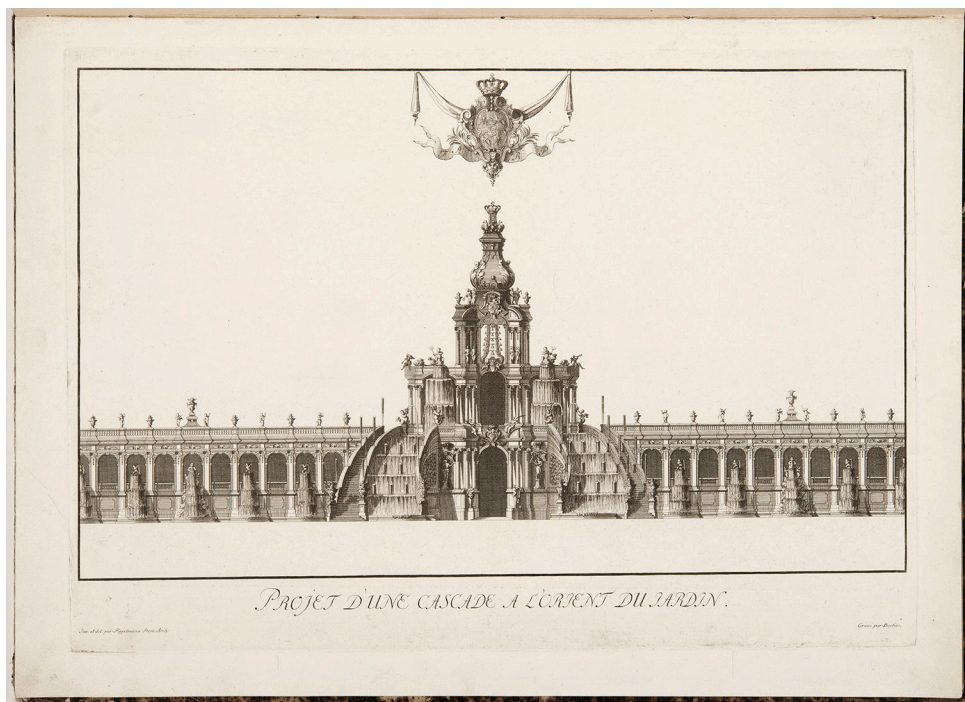


Fig. 111. Matthäus Daniel Pöppelmann, *Vorstellung und Beschreibung...*, c.d. Kaskadenturm, sul versante orientale, all'incirca dove oggi si trova il Glockenspielpavillon, 1729, SKD, KK, B 889,4, fol. 19



Fig. 112. Balthasar Permoser, Dresda, Zwinger, Kronentor, scultura di Cerere, 1714-1715 ca.



Fig. 113. Balthasar Permoser, Dresda, Zwinger, Kronentor, scultura dell'Inverno, 1714-1715 ca.



Fig. 114. Balthasar Permoser, Dresda, Zwinger, Wallpavillon, timpano centrale, del cortile, cartiglio araldico con Hercules Saxonicus, 1716-1718



Fig. 115. Balthasar Permoser, Dresda, Zwinger, Wallpavillion, erme con satiri, 1709-1728

Augusto il Forte (1670-1733): un sovrano cultore delle arti



Fig. 116. Matthäus Daniel Pöppelmann, Balthasar Permoser, Zwinger di Dresda, Nymphenbad, in parte ricostruito dopo i danni della seconda guerra mondiale



Fig. 117. Pier Leone Ghezzi, Congresso di antiquari di Roma, 1725, GSA, inv. 1265



Fig. 118. Pier Leone Ghezzi, Barone von Stosch in dialogo con Ghezzi, s. d., GSA, inv. 1266

Augusto il Forte (1670-1733): un sovrano cultore delle arti



Fig. 119. Johann Alexander Thiele, «Carroussel Comique», corsa nello Zwinger 1722, prima del 1725, SKD, GAM, inv. Gal.-Nr. 3603



Fig. 120. Dresda, Palais nel Grossen Garten, Antonio Balestra, Borea rapisce Orizia, 1720 ca.



Fig. 121. Dresda, Palais nel Grossen Garten, Antonio Corradini, Il Tempo svela la Verità, 1719-1723

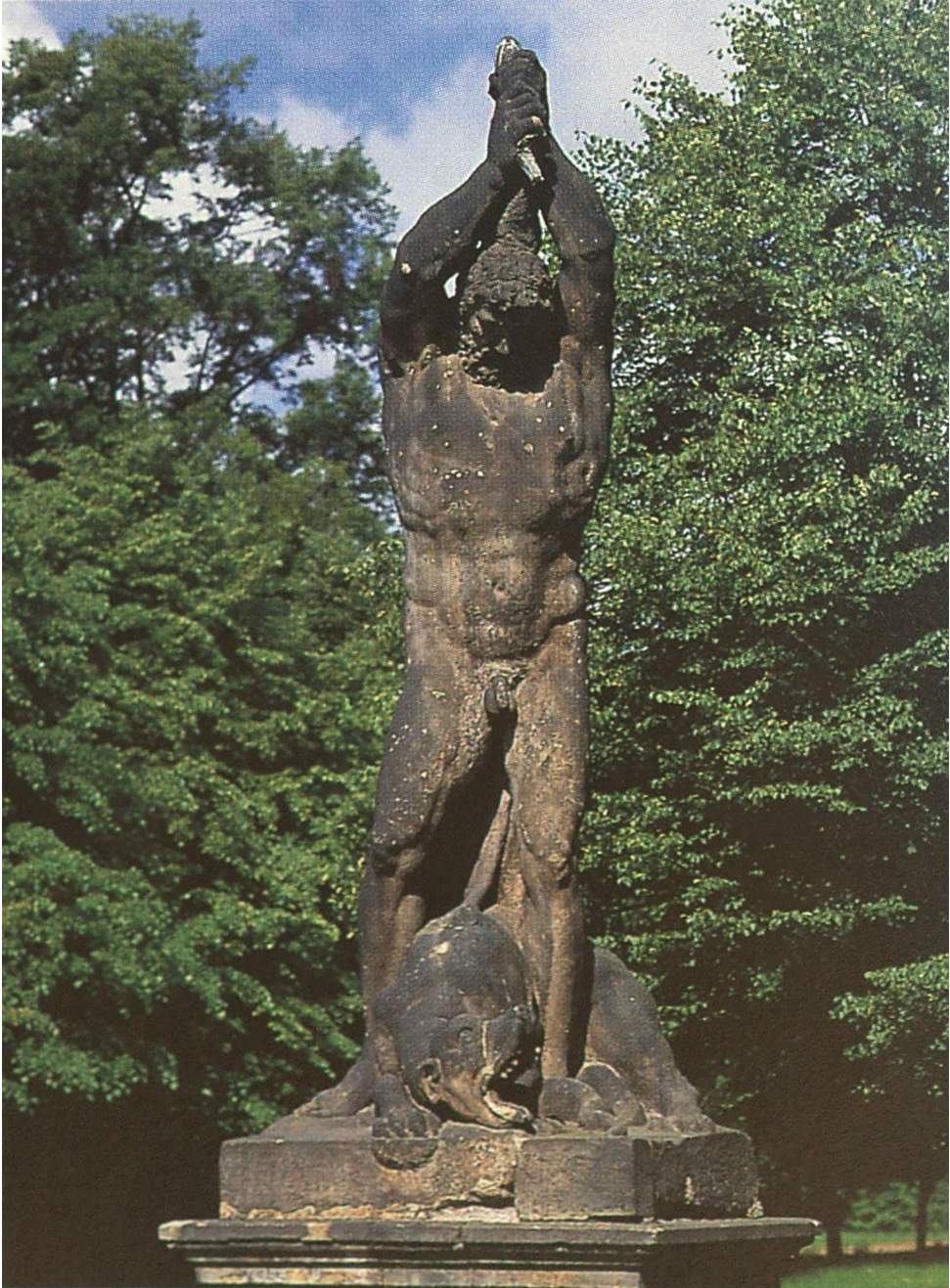


Fig. 122. Dresda, Palais nel Grossen Garten, Balthasar Permoser e bottega, Le fatiche di Ercole che uccide il drago, prima del 1719

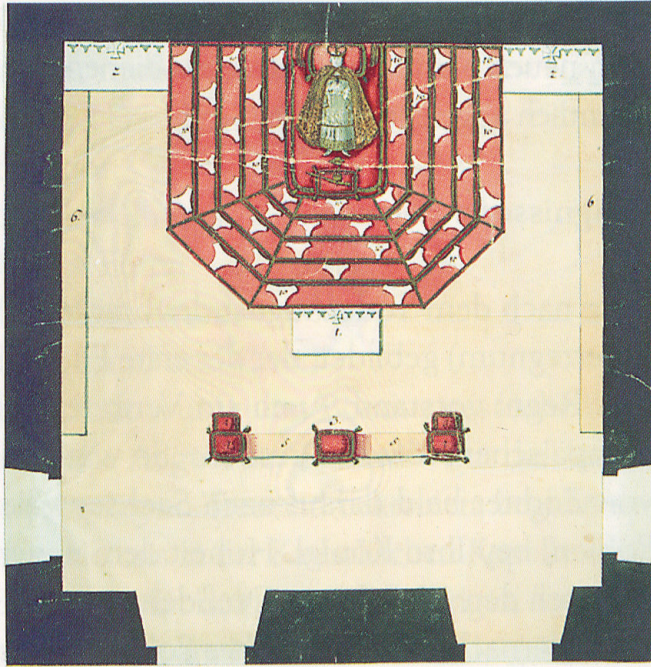


Fig. 124. Varsavia, Letto di parata con la salma di Augusto il Forte, 1733

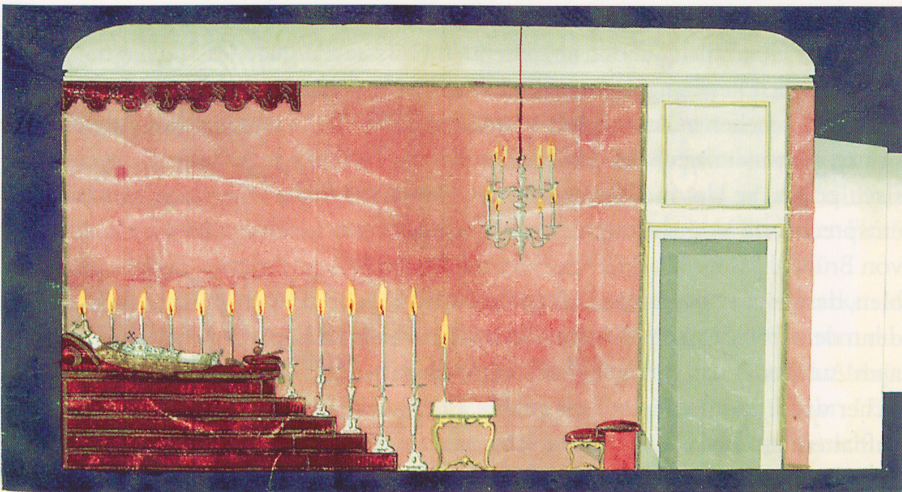


Fig. 125. Varsavia, Letto di parata con la salma di Augusto il Forte, 1733

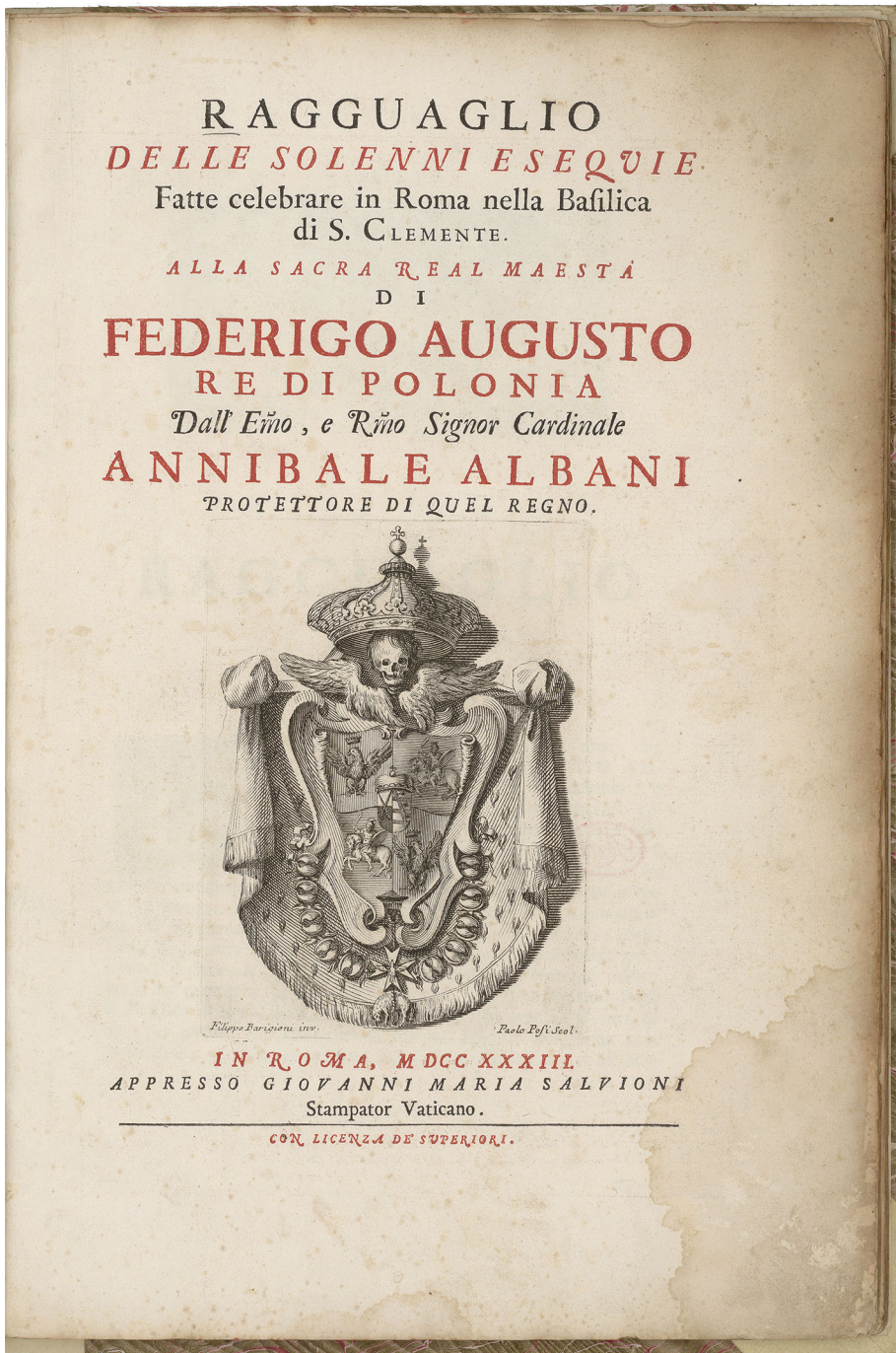


Fig. 126. Raggiungimento delle solenni esequie ... di Federico Augusto di Polonia, 1733, frontespizio



Fig. 127. Pietro Bianchi, Girolamo Rossi, Ritratto di Augusto il Forte, in: Raggiungimento delle solenni esequie 1733

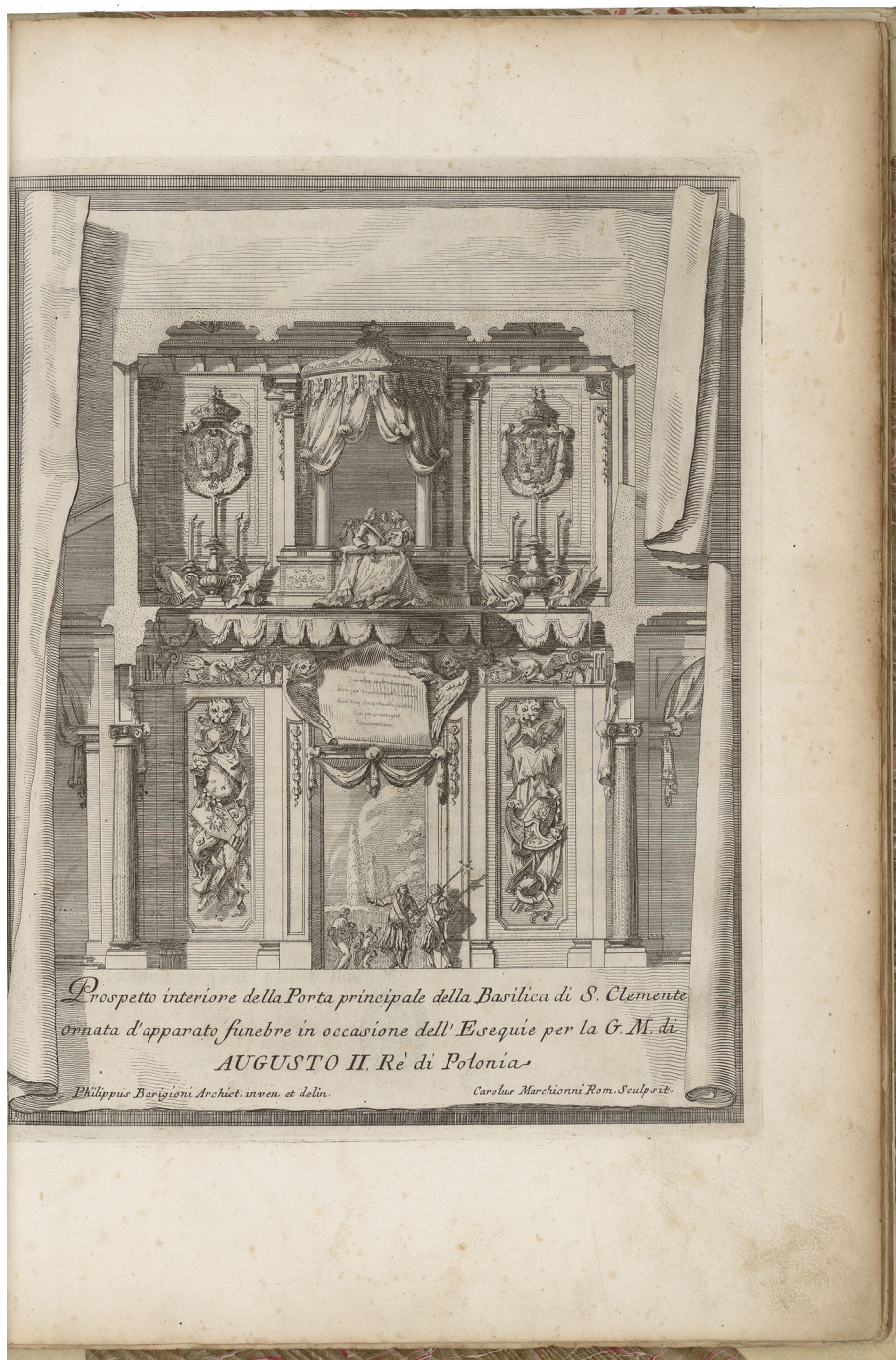


Fig. 128. Filippo Barigioni, Carlo Marchionni, Prospetto interiore della Porta principale della Basilica di San Clemente, in: Raggiungimento delle solenni esequie 1733



Fig. 129. Filippo Barigioni, Carlo Marchionni, Prospetto della Tribuna ed Altare della Basilica di San Clemente, in: Raggiungimento delle solenni esequie 1733



Fig. 130. Filippo Barigioni, Andrea Rossi, Catafalco, in: Raggiungimento delle solenni esequie 1733

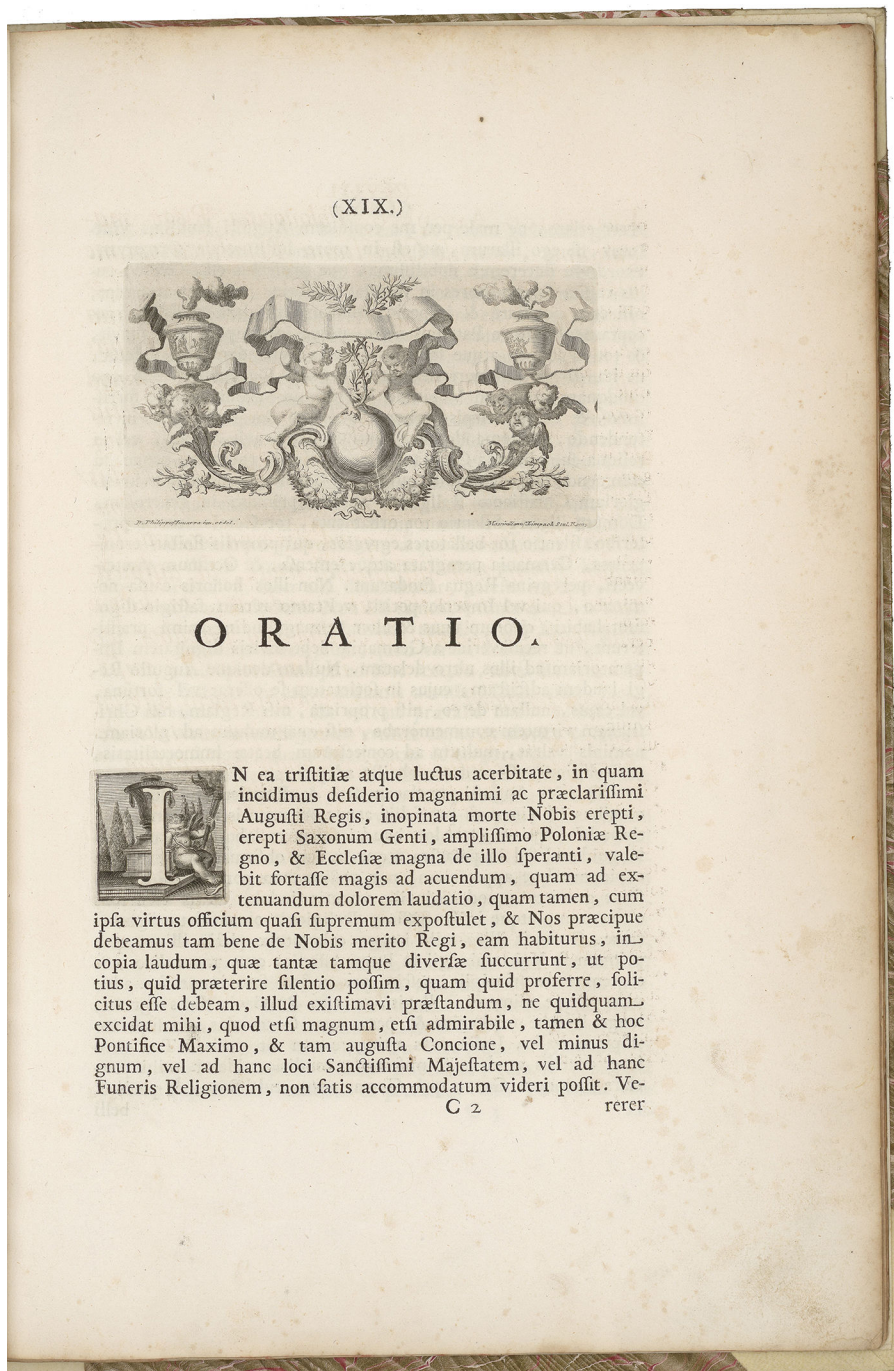


Fig. 131. F. Juvarra, Massimiliano Limpach, Vignetta posta sul margine superiore all'inizio dell'orazione, in: Raggugaglio delle solenni esequie 1733