

I Disegni di Prospettiva Ideale tra capriccio e seduzione

«Il genio raccoglie materiale artistico da ogni parte, lo rielabora, lo fa proprio, dandogli nuova vita e intuendo quanto diventerà poi di dominio comune!»⁴¹⁴

Il volume juvarriano appartiene al cosiddetto *altes Bestand* – l’antico patrimonio – del *Kupferstich-Kabinett* di Dresda, ossia a quel materiale presente prima del 1764 che contava circa 200 volumi, dei quali molti del XVIII secolo, appositamente realizzati per Augusto il Forte o acquistati per suo conto.⁴¹⁵ Da esso hanno avuto inizio gli elenchi successivi che documentano l’ingresso delle opere, delle quali viene attestata con precisione la provenienza.⁴¹⁶ Il libro di disegni juvarriano fa parte di quei volumi che non sono stati acquistati dalla corte sassone, ma arrivarono in seguito a cessioni testamentarie, come doni o da altre collezioni,⁴¹⁷ e venne registrato nel primo inventario redatto nel 1738 da Heinrich von Heucher con la segnatura «Ca», attribuita a tutti i volumi di disegni di diversa provenienza. Per le opere di grafica era prevista una sistemazione espositiva nel *Salon des Estampes* (fig. 141, contrassegnato con la lettera «D»), con un’adeguata presentazione che consentiva ai visitatori che avevano accesso al Gabinetto di aprire, sfogliare, osservare e commentare i volumi, poiché le collezioni erano uno strumento di autorappresentazione e propaganda e venivano esibite alla presenza di ospiti illustri.⁴¹⁸

A questo proposito a Berlino era stata creata, ad esempio, la cosiddetta *Plankammer*, ossia un ambiente in cui si raccoglievano progetti architettonici, piante e disegni. A Dresda esisteva già nel XVI secolo una sala simile che portava il nome di *Reiß Cammer* (da *reissen*, disegnare, quindi Sala dei Disegni), dove erano raccolte opere di grafica e dove lo stesso sovrano «lavorava», tanto da poter definire questo spazio come un luogo del «disegno mentale», ossia un ambito di potere simbolico del principe elettore.⁴¹⁹ In seguito, con lo sviluppo e l’autonomia raggiunta da disegni e incisioni nel campo delle arti, il Gabi-

414 ROVERE/VIALE/BRINCKMANN 1738, p. 118.

415 MELZER 2010b, p. XLIX, nota 87 (appendice IV).

416 MELZER 2010b, p. XLVI.

417 MELZER 2010b, p. XLVII.

418 MELZER 2010b, p. 12.

419 MELZER 2010b, p. 17.

netto della Grafica divenne un luogo indipendente e distinto da altri spazi espositivi.⁴²⁰ Si assistette, inoltre, un incremento del valore e dell'apprezzamento delle collezioni di grafica che divennero simboli di ricchezza ed erudizione contribuendo a esaltare lo status aristocratico e il gusto raffinato dei loro proprietari.⁴²¹ Partendo da queste premesse e dalle esigenze della corte sassone, i disegni di Filippo Juvarra possono essere esaminati seguendo alcuni aspetti fondamentali legati alla loro genesi, dalla scelta del titolo, alla tecnica esecutiva, ai temi trattati e all'importanza dell'album in un'ottica europea.

La loro qualità grafica testimonia di un progetto equilibrato e pianificato e non di schizzi spontanei, che l'architetto messinese sapeva eseguire con estrema facilità, per amici e ammiratori, come ci racconta Maffei:

Era così veloce nel disegnare, e nell'inventare che, trattenendosi spesso con molti amici, e Gentiluomini nel Caffè del Castello, fattagli qualche richiesta, metteva subito in carta diversi pensieri, e i disegni talvolta con una cattiva penna eseguiti, riuscivano così nobili, e così vaghi, che da più d'uno [...] ne sonostati formati quadretti co' cristalli per insigne ornamento de' lor gabinetti.⁴²²

L'accurata esecuzione dei *Disegni di Prospettiva Ideale* accompagna e asseconda temi da sempre cari a Juvarra, risultato di incessanti studi sui monumenti antichi e moderni di Roma che qui vengono superbamente trasformati in quinte architettoniche avvalorando un altro importante campo di attività del Nostro, ossia le scenografie teatrali. Attraverso un'analisi dei molteplici schizzi juvarriani è stato possibile, non solo identificare nei fogli dell'album di Dresda questa matrice «teatrale», ma anche ritrovare *penzieri* e invenzioni rivisitate e trasformate nel corso degli anni, che qui abbandonano la loro natura effimera e diventano monumentali architetture che si fanno portavoce di maestosità e grandezza.

In questo senso, quindi la scelta del titolo non deve essere fuorviante o alimentare false aspettative a chi confidasse di trovare metodi di rappresentazione prospettica, illustrazioni di procedimenti esecutivi o spiegazioni teoriche. Con il termine «prospettiva» Juvarra non intende proiezioni geometrico–matematiche, che permettono di costruire (proiettare) su un piano l'immagine di una figura presente nello spazio, bensì scorci basati sul più volte sperimentato concetto di organizzazione dello spazio, concepito con un approccio scenico e in sintonia con il vedutismo settecentesco. I fogli che Juvarra sottopone all'attenzione di Augusto il Forte declinano con maestria una serie di proposte fantasiose sviluppate partendo da una solida conoscenza del vocabolario architettonico classico e coevo e avvalorate da un'acclarata competenza come progettista in molti campi diversi. I *Disegni di Prospettiva Ideale* non vanno, inoltre, interpretati come delle proposte concrete, ma come delle suggestioni, a volte visionarie, laddove gli ambienti vanno intesi e interpretati come una sorta di archivio di modelli e di conoscenze, soprattutto in campo

⁴²⁰ MELZER 2010b, p. 318.

⁴²¹ MELZER 2010b, p. 369.

⁴²² MAFFEI 1738, pp. 202–203.

architettonico. Essi testimoniano di un passato autorevole che non ha mai perso la sua attualità e che in ogni momento può essere ripreso, adattato o sviluppato.⁴²³

Sotto l'aspetto tecnico-compositivo possono essere individuate alcune caratteristiche distintive dei *Disegni di Prospettiva Ideale*:

– Il punto di vista scelto per rappresentare le quinte architettoniche: qui Juvarra non si serve della prospettiva centrale, della veduta a volo d'uccello o dell'assonometria cavaliera, ma predilige una visione «dal basso», ossia da una posizione al di sotto dello sguardo dell'osservatore, che in tedesco viene definita *Froschperspektive* (prospettiva della rana), e in inglese *low angle* (termine usato soprattutto nella fotografia) la quale, sfruttando questo punto di vista «basso», permette di rappresentare gli oggetti ingrandendoli.

– Le quinte architettoniche sono inquadrare in modo tale da far risultare i monumenti estremamente scorciati o così ingranditi da consentirne solo una rappresentazione parziale che lascia all'osservatore un ampio margine di immaginazione.

– I fogli hanno un orientamento verticale e le composizioni sono costruite su una diagonale che divide lo spazio in due triangoli rettangoli scaleni contribuendo a una chiara suddivisione dei piani. Mentre l'architettura è collocata sullo sfondo, tra il primo piano e quello mediano sono disposti, secondo la grandezza, oggetti di dimensioni inferiori, in genere sculture o frammenti architettonici.

– La tecnica grafica si serve di tratteggi e colorazioni di diversa intensità per definire i vari piani. I disegni sono eseguiti a penna con inchiostro color seppia e ombreggiature e poi acquerellati con toni caldi di marrone, probabilmente bistro e seppia, dove in molti casi si distinguono tracce del disegno preliminare.

Questo trattamento grafico rende i fogli molto simili ai disegni preparatori per incisioni, tanto da aver indotto Wittkower a credere che «[...] l'esecuzione è più laboriosa e più rifinita e non vi può essere dubbio che Filippo Juvarra aveva l'intenzione di ricavare da questi disegni delle incisioni.»⁴²⁴ Si tratta di un aspetto interessante che va esaminato, poichè in questa sede si crede che proprio l'accuratezza con la quale furono eseguiti i disegni era stata scelta intenzionalmente per evocare la tecnica di riproduzione grafica a stampa. Juvarra, quindi, non aveva concepito i suoi disegni come uno stadio preparatorio per realizzare delle incisioni, ma aveva volutamente sfruttato questo loro aspetto di «matrici» ponendosi nella tradizione di importanti corpora grafici che esaltavano l'immagine di corti europee, le loro celebri residenze principesche e collezioni d'arte. Tra le più importanti pubblicazioni a stampa annoverano i già menzionati *Fürstlicher Baumeister* (1711–1713) di Paul Decker⁴²⁵, *Entwurff einer historischen Architektur* (1725) di Johann Bernhard Fischer von Erlach⁴²⁶, *Recueil des Dessins et Gravures Representent les Solemnites*

423 GRAMACCINI 1997, p. 193.

424 WITTKOWER 1949, p. 95.

425 DECKER 1711–1713; KUTSCHER 1995.

426 FISCHER VON ERLACH 1725; KRÄFTNER 2001; NEVILLE 2007.

du Mariage (1719), che doveva documentare il matrimonio fra il principe elettore di Sassonia e l'arciduchessa austriaca Maria Giuseppa nel 1719 con tutte le feste connesse⁴²⁷ o *Vorstellung und Beschreibung des Zwingergartens zu Dresden* (1729) di Matthäus Daniel Pöppelmann⁴²⁸ (fig. 69).

Singolare nella produzione juvarriana è la scelta fatta per questi disegni di focalizzare, come in uno zoom fotografico, dei particolari architettonici disposti in maniera scenografica sullo sfondo, mentre il primo piano è generalmente occupato da elementi scultorei, così da determinare una sorta di «crescendo» che consente anche di enfatizzare la profondità e quindi il senso dello spazio. L'elemento architettonico assomiglia a un repertorio di modelli che ritraggono antiche rovine classiche, le quali però, a un attento esame e nonostante la grande carica evocativa, si rivelano essere degli accostamenti di fantasia, delle «vedute ideate», con una consistente componente ornamentale, luoghi in parte inventati, capricci che potrebbero essere definiti con la figura retorica della *topothesia* per indicare la rappresentazione di un luogo che, immaginato o inesistente, si pone come termine antitetico alla *topographia* la quale describe, invece, fedelmente una realtà vera. Le citazioni di edifici e sculture danno, però, vita a un insieme solo apparentemente «casuale» di monumenti, vasche, sarcofagi, blocchi di pietra, cornicioni, colonne, vasi, obelischi, sfingi e personificazioni di fiumi che occupano il primo piano e sono caratterizzati da una fitta sequenza di linee, tratteggiate a penna marrone e acquerellate, che si staccano dallo sfondo contraddistinto, invece, da linee più distanziate e chiare.

La cifra stilistica e il formato dei fogli sono aspetti altrettanto importanti per enfatizzare significato e finalità dei disegni. A differenza delle incisioni di Decker o di Fischer von Erlach, che fanno soprattutto uso della prospettiva centrale, a volo d'uccello o dell'assonometria cavaliera, di piante, sezioni trasversali e longitudinali, mostrano gli interni degli edifici e si servono di didascalie – cercando con tutto ciò di trasmettere una «percezione ideale» dei complessi architettonici – Juvarra rappresenta le sue composizioni mettendo a fuoco dei dettagli, ingrandendo gli oggetti tanto da rendere più immediata la percezione degli spazi che si sondano con gli occhi ma che si esplorano con la mente.⁴²⁹ Questo effetto è amplificato dalla scelta di orientare il foglio in verticale, non permettendo quindi all'occhio di «vagare» in senso latitudinale, ma quasi costringendo l'osservatore a «immergersi» negli scenari proposti facendosi da essi catturare.

Pur ponendosi nella tradizione della riproduzione grafica seriale, non è verosimile che Juvarra fosse intenzionato a ricavare delle incisioni a stampa da questi disegni. Essi, infatti, non riproducono architetture, giardini, residenze e collezioni di scultura realmente esistenti e localizzabili, e non riproducono neppure progetti concreti legati a esigenze specifiche. Le composizioni denotano, piuttosto, qualità pittoriche, e quindi anche scenografiche, che esaltano l'aspetto narrativo delle scene rappresentate tanto da esercitare un forte magnetismo. Tutto ciò permette di spaziare in un mondo favoloso, come in un viaggio

427 SCHLECHTE 1993; JÖCHNER 1997; *Constellatio Felix* 2014.

428 PÖPPELMANN 1729 [1980].

429 PINTO 2014a.

fantastico, che però permette di fare associazioni con la realtà e grandezze architettoniche intramontabili. Promuovere e realizzare un'impresa grafica a stampa avrebbe richiesto un consistente sforzo economico se si considera che le immagini – nonostante fossero frutto di un'elevatissima competenza grafica – erano caratterizzate da una forte componente di fantasia e pensate per una fruizione personale dell'album, creato appositamente per Augusto il Forte. E' improbabile, inoltre, che Juvarra avrebbe potuto facilmente sostituire il destinatario e indirizzare lo stesso album a un altro personaggio.

La scelta di prediligere un linguaggio che evochi la pratica incisoria viene fatta da Juvarra per sfruttarne il suo intrinseco valore artistico e quindi per dare prova della sua versatilità, anche tecnica, e della sua fervida creatività sempre accompagnate da profonde conoscenze in materia, con l'obiettivo di stimolare l'interesse del prospettato committente verso nuovi progetti o l'ampliamento di complessi già esistenti, oltre all'acquisto di oggetti d'arte dal mercato italiano, magari romano, come d'altra parte Augusto il Forte già faceva. Come è stato dimostrato da studi recenti, l'ambizione di documentare progetti o imprese architettoniche e collezionistiche, grazie all'ausilio di riproduzioni grafiche in serie, non sempre era dovuta alla sola iniziativa del committente. Spesso erano l'architetto e lo stampatore a promuovere i sontuosi volumi per il fasto e la celebrazione dei loro patrocinatori; non sempre si trattava di lavori su commissione, ma di pubblicazioni «dedicate», delle quali avrebbero dovuto approfittare quanti erano coinvolti.⁴³⁰

Senza dubbio Juvarra agiva rispondendo ai più recenti avvenimenti storico-politici che interessavano da vicino la corte sassone. Dopo il matrimonio del principe elettore con la figlia dell'imperatore asburgico, Augusto il Forte cominciava a maturare dei piani precisi che miravano a conferire a Dresda il rango di città imperiale. A questo proposito tra gli anni venti e trenta del Settecento lo stesso sovrano aveva abbozzato sia per Dresda che per la Polonia numerosi disegni di edifici a pianta centrale, rimasti alla fase progettuale⁴³¹, mentre promosse la costruzione di castelli di caccia e dei *Lustschlößer* di Pillnitz, Moritzburg o Großsedlitz (figg. 92–94). Allo stesso modo si sa che il sovrano collezionava oltre a porcellane, gemme, bronzi e oggetti raffinati, anche sculture e che nel 1728 Zacharias Longuelune aveva consegnato dei progetti per un museo di antichità. Inoltre, dal secondo quarto del XVIII secolo si pianificava la realizzazione di incisioni di grande formato «di statue, busti, vasi [...] quadri e lavori sublimi e di altre antichità per amore di celebri curiosità che si trovano nel nostro Gabinetto di Antichità»⁴³², come recitano le parole testuali del re, concretate nel 1733 nel volume stampato da Raymond Leplat e intitolato *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du Roy de Pologne à Dresde*.⁴³³

⁴³⁰ VÖLKEL 2001.

⁴³¹ HENTSCHEL 1969.

⁴³² HERES 1991, p. 80: «[...] von den in Unserer Antiquitäten–Cammer befindlichen Statuen, Brust–Stücken, Vasen, halberhabenen Bildern und Arbeit und anderen Alterthums halber berühmten Curiositäten [...]».

⁴³³ LEPLAT 1733.

Se si considerano le intenzioni del sovrano polacco e l'esigenza di adottare un linguaggio artistico «moderno», che rispondesse alle ambizioni estetiche e rappresentative della corte, non stupisce che Juvarra abbia sottoposto all'attenzione di Augusto il Forte dei disegni con proposte alle quali era sotteso l'auspicato ampliamento urbanistico di Dresda⁴³⁴ con lo scopo di stimolare la già volubile indole del sovrano. L'architetto si era rivolto al re come a un esperto in materia, alludendo con perspicacia ai suoi interessi collezionistici e di appassionato dilettante di architettura, chiedendogli di esprimere un suo giudizio e una valutazione sul dono. Queste fantastiche prospettive, anticipatrici dei capricci di Pannini o Piranesi,⁴³⁵ si sviluppano partendo da una matrice ideale di *gravitas romana* – sia antica che contemporanea – e sono pervase da un'atmosfera derivante dalla sontuosità, dal carattere festoso e aulico degli spazi, contrassegnate da un elegante ecletticismo che, come in un sapiente gioco, permette di sperimentare varie tipologie architettoniche e opere scultoree, di creare un'architettura per così dire «alternativa» rispetto a quella esistente o in fase di realizzazione. Il tipo di rappresentazione «ravvicinata» viene adottata per la prima volta da Filippo Juvarra con sistematicità proprio in questo album. Infatti, sia nei grandiosi disegni per il Concorso Clementino del 1705 (figg. 19–20), sia nei numerosi schizzi, indipendentemente dal formato e dalle dimensioni dei fogli, l'architetto era solito dare delle visioni d'insieme degli edifici che intendeva proporre, inserendoli in un contesto urbanistico o paesaggistico al quale essi si dovevano relazionare e misurare nel rapporto di scala.

I forti scorci ricordano, invece, le composizioni adottate in campo teatrale, dove si usava la cosiddetta «scena per angolo» per creare una forte illusione prospettica. Il tema, affrontato tra l'altro da Ferdinando Galli Bibiena in uno dei suoi trattati⁴³⁶, nasceva da un espediente usato per la prima volta nel 1694 a Bologna da Marcantonio Chiarini per creare una visione della scena teatrale nuova rispetto a quelle diffuse fino a quel momento.⁴³⁷ Il fondale del palcoscenico era, infatti, costruito secondo un punto di fuga posto su un asse centrale che, se permetteva la continuità spaziale tra scena finta e sala reale, rendeva la veduta ormai insoddisfacente per le richieste estetiche della prima metà del Settecento. Il nuovo sistema permetteva la creazione di uno sfondo, costruito attraverso una serie di direttrici prospettiche indipendenti da quelle della sala, e inclinate rispetto a esse, secondo un angolo variabile, definito da linee diagonali. Al centro vi era la visione per angolo di un edificio, da cui partono gli assi prospettici, verso due fuochi laterali ed esterni alla scena. In questo modo si riusciva ad avere sia una migliore visibilità da ogni punto della sala, sia una maggiore possibilità di elaborazione fantastica, data dalla

434 HERES 1991, p. 36.

435 RUGGERO 2016.

436 GALLI BIBIENA 1711.

437 RIZZOLI 1980.

creazione di uno spazio «infinito», oltre il proscenio, divenuto una semplice premessa, e non più parte integrante della scena teatrale (fig. 142)⁴³⁸

Come si è già accennato, i temi trattati da Juvarra nei *Disegni di Prospettiva Ideale* sono soprattutto legati alla cultura architettonica romana antica e coeva oltre che a quella figurativa di matrice egizia e romano-imperiale, ma anche rinascimentale e barocca. Essi vengono però affrontati con uno spirito nuovo poiché le realtà rappresentate non sono il risultato di una visione archeologica o di uno studio filologico dei soggetti proposti, bensì forniscono la base dalla quale far partire riflessioni e rivisitazioni dei temi da parte dell'artista. Si tratta di vedute che acquistano una valenza scenografica e ornamentale pur riuscendo a mantenerne vive – celebrandole – grandezza e magnificenza dell'Antico. Juvarra dispiega una rassegna esemplare di architetture, nelle quali si alternano ambienti urbani esperiti «dall'interno» con altri visti «dall'esterno», a volte raggiunti arrivando con una piccola imbarcazione da un corso d'acqua. Gli edifici sono templi antichi, palazzi monumentali, costruzioni di destinazione diversa, come dogane di terra, cantieri o arsenali, ponti e fari o anche chiese e vestiboli aperti, ma soprattutto scalinate, scaloni e rampe di ogni genere, che servono a collegare tra loro i vari livelli nobilitando l'insieme. Delle figurine in primo piano, impegnate in varie attività, contribuiscono spesso a rendere più concreti gli spazi edificati. Tale accorgimento ha anche il vantaggio di far sembrare le città meno deserte e desolate, poiché le architetture proposte da Juvarra devono trasmettere la sensazione di poter essere abitate ed esperite. Una cosa rimane certa: gli edifici e i complessi scaturiti dalla fervida immaginazione dell'architetto si stagliano poderosi e imponenti sottolineando l'autorità dell'architettura, soprattutto di quella antica, degna di un sovrano altrettanto autorevole.

Scegliendo fra i temi più ricorrenti nei *Disegni di Prospettiva Ideale* si cercherà di individuare i modelli usati da Juvarra nella creazione dei suoi ricchi assemblaggi: architetture e sculture sia antiche che contemporanee, scaloni e prospetti scenografici e ambientazioni che hanno come protagonista l'acqua e alcuni edifici connessi.

Architetture antiche e contemporanee

«[...] e dall'antico, e dal miglior moderno di Roma si formò nella mente un'ottima idea».⁴³⁹

Dai *Disegni di Prospettiva Ideale* traspare un naturale senso di grandezza e un'ammirazione per il linguaggio architettonico classico aggiornato dagli apporti rinascimentali e barocchi. Attraverso virtuosismi grafici, unici nel loro genere, Juvarra riesce a conferire

⁴³⁸ Galli Bibiena 1997.

⁴³⁹ MAFFEI 1738, p. 195.

alle composizioni autorevolezza derivante da un forte senso estetico, maestria compositiva, erudizione ma anche fantasia, versatilità e forte spirito innovativo. Gli spazi, topograficamente generici, accolgono prospetti architettonici che rimandano a edifici–simbolo della tradizione italiana e soprattutto romana: scorci di archi e rovine di strutture imponenti ci comunicano la presenza di un passato aulico e solenne. Organismi a pianta centrale sormontati da cupole imponenti, nobilitati da pronai e «aggiornati» con statue o elementi ornamentali di vario genere sembrano esaltare l'eredità tramandata dalla cultura classica, adeguatamente assimilata, soprattutto a Roma, nel linguaggio architettonico rinascimentale e barocco. Significativo è il passaggio di una lettera che Juvarra scriveva nel 1725 al conte Carlo Giacinto Roero, nel quale viene espresso questo concetto ben evidente nei suoi disegni:

In essi scorderà osservata per quanto si può la sodezza dell'arte secondo l'insegnamento di Vitruvio e Palladio e di tutti i più celebri autori: di qual sodezza io sono sempre stato amatore e del semplice, in cui ogni arte riconosce, a mio credere, la sua perfezione: non però che io abbia negletto gli ornati, ma me ne sono servito co' sobrietà ed ho procurato a tutto mio potere d'imitare in questo lo stile del cavalier Borromini, il quale più di ogni altro ha ornato i suoi disegni ed ha introdotto cotal genere nel Popolo.⁴⁴⁰

Le architetture, delle quali spesso si riconosce la matrice, sono variate per mezzo di particolari estranei al loro contesto originario che conferiscono un carattere singolare e stravagante all'insieme. Sulla sommità delle cupole sono sistemati emblemi bellici, bandiere, stendardi, panoplie, aste, elmi, corazze, scudi e armature, urne cinerarie e pigne (foll. 5, 13, 15, 39); sui tetti degli edifici sono sedute delle figure che sostengono anfore e vasi; all'apice di piramidi e frontoni vi sono sarcofagi che sembrano aver perso la loro gravità (foll. 7, 8, 12, 14, 24, 37); un globo è in bilico sulla trabeazione pericolante di un arco (fol. 11) e una sfinge sta in equilibrio sull'angolo di un edificio (fol. 21); sugli sfondi sveltano piramidi, cupole, obelischi, torrette o un campanile fumante (fol. 44).

La singolarità di queste composizioni consiste nel fatto che Juvarra, pur conferendo agli edifici un carattere evocativo, non cita esattamente modelli precisi: le architetture possono alludere al Pantheon, alle varie basiliche pagane e cristiane – di Massenzio, di San Pietro, di Superga – o al mausoleo di Augusto, al ponte di Rialto, all'Isola Tiberina, ai templi del Foro Romano, a particolari architettonici, come i lanternini di Sant'Andrea delle Fratte e di Sant'Ivo alla Sapienza o al faro spiraliforme nel porto di Civitavecchia, a giochi di scale che potrebbero evocare lo *Zwinger* di Dresda, ma anche lo scalone di Palazzo Madama a Torino, interni articolati che fanno pensare a Stupinigi e dettagli di nicchie e porte timpanate (fol. 32) che ricordano la navata maggiore di San Giovanni in Laterano oppure edicole e altari barocchi.

Le architetture hanno funzioni diverse: si avvicinano, infatti, edifici sacri e profani, a uso abitativo o venatorio, funzionali, utilitaristici e rappresentativi come porti, cinte murarie, archi trionfali, mausolei e residenze principesche, palazzi signorili, nuclei urbani

440 Lettera trascritta da Vittorio Viale in: *Mostra di Filippo Juvarra* 1966, pp. 80–81.

con alta concentrazione di edifici antichi (come la rievocazione dell'Isola Tiberina al fol. 38), scalinate grandiose, ponti trionfali, arsenali, monopteri, obelischi e piramidi. Di fatto si tratta spesso di parti di edifici, sia perché in stato rovinoso, sia perché rappresentati così da vicino da essere restituiti con uno scorcio caratteristico: uno spigolo, un ingresso, un dettaglio della cupola, una fiancata, la sezione di un interno, l'andamento articolato di certi scaloni e la maestosità delle arcate, prospetti che permettono di accedere a un'area urbana fittamente edificata, ma della quale si può solo intuire la grandiosità; angoli in riva all'acqua, dove è accennata un'attività portuale, ma anche immagini di città «eterne», depositarie di ricche testimonianze del passato.

È questo un approccio diverso da quello adottato negli album pensati come doni per personaggi autorevoli, ma anche competenti in materia di architettura, nei quali l'artefice, volendo dar prova delle proprie capacità e conoscenze, declinava una serie di disegni «tradizionali» rappresentanti ordini architettonici, edifici in pianta e alzato, seguendo un'impostazione quasi didattica che mirava a dare un'idea di quali fossero le doti e le competenze del loro artefice.⁴⁴¹

Juvarra adotta un approccio completamente nuovo. Operando per associazioni vuole innestare una sensibilità ben più raffinata di quella che permette di accostare un disegno a un prototipo e di evidenziare l'abilità grafica, tecnica, compositiva e iconografica. Juvarra parla un linguaggio diversificato e composito, mai scontato, che rimane tuttavia facilmente comprensibile, proprio perché lavora sulla capacità di associazione e sulla qualità narrativo-pittorica delle composizioni. Se il lessico dei disegni è accattivante e seducente, per contro, Juvarra da suggerimenti, ma senza essere un progettista «invadente» e, sfruttando le sue innate capacità coreografiche, riesce a insinuarsi in maniera elegante e ricercata nell'immaginario del fruitore. Nel celebrare situazioni che, grazie alla loro vivacità, trasmettono esperienze di vita e che, in un certo senso, interpretano delle situazioni reali, Juvarra non è un architetto rigoroso e concettuale, ma un narratore che descrive attraverso una prosa erudita e allo stesso tempo ricca di fantasia. E per far questo egli si serve della già citata prospettiva «dal basso». Infatti, questo tipo di angolazione accentua la profondità della scena che viene amplificata grazie all'impiego di tratteggi di diversa intensità e carica cromatica con l'ausilio di particolari effetti e contrasti di luce, riuscendo a creare un'atmosfera suggestiva. Con una vista dal basso si esalta l'imponenza dell'architettura, animata però dalle figure sparse che evidenziano il concetto secondo il quale una «grande architettura» per un «grande personaggio» può essere realizzata solo da un «grande artista». In quest'ottica, quindi, i paralleli con le imponenti imprese settecentesche non sussistono tanto perché Juvarra raffigura architetture, giardini, residenze e collezioni di scultura realmente esistenti, ma piuttosto perché riesce a dar prova di una grande abilità e di una fervida creatività avvalorate da profonde conoscenze in materia.

In queste composizioni Juvarra riprende, interpreta e amplia pensieri raccolti nei suoi taccuini durante gli anni giovanili, ma li inserisce in contesti sempre nuovi, senza

⁴⁴¹ Filippo Cesari, *Libro di disegni architettonici dedicati al cardinale Ottoboni*, 1733, Roma ING – FOL.C. 126696.

tuttavia proporre ambientazioni filologicamente precise che rievocano soprattutto architetture di forte impatto e suggestione, non trattandosi, alla fine, di progetti concreti da sottoporre all'attenzione di un committente. Ad arricchire queste composizioni sono anche le vaste competenze che derivano dall'interesse antiquario di Juvarra trasmesso attraverso lo studio di medaglie e monete, ma anche da un procedimento sistematico di rilievo, ricostruzione e interpretazione di siti archeologici o classici come il Campidoglio, che il messinese aveva saputo illustrare, ad esempio, nell'omaggio grafico destinato a Federico IV nel 1709 (figg. 26–28), oltre ai numerosi studi di ornamenti, porte finestre, mascheroni, emblemi, stemmi, candelabri, vasi, ecc.⁴⁴² E proprio l'esempio del Campidoglio è indicativo poiché rappresenta un simbolo della continuità della storia e della cultura di Roma nei secoli, dall'Antico a Michelangelo e Juvarra reinterpreta questo rapporto dialettico e incessante tra passato e presente: «la ricostruzione del passato, basata su uno studio storico di natura archeologico–antiquaria e di teoria dell'architettura, diventa allo stesso tempo un punto di partenza per una nuova creazione completamente indipendente».⁴⁴³

Sculture antiche e contemporanee

«[...] e ovunque l'occhio spazi, non si vedono che statue e busti».⁴⁴⁴

Alle ricchissime e fantasiose architetture, che fanno da sfondo alle composizioni dei *Disegni di Prospettiva Ideale*, sono anteposti altri numerosi riferimenti all'Antico – spolia, sculture, bassorilievi, vasi, trabeazioni, frammenti di sarcofagi e rovine di vario tipo – che, se a prima vista appaiono avere una pura valenza celebrativa e, a un'analisi più accurata, raramente si rivelano essere citazioni precise, alludono, invece, a opere scultoree antiche o contemporanee, per la maggior parte italiane, presenti in collezioni autoctone o già appartenute a una di esse. Non è chiaro quale sia il criterio adottato da Juvarra nella scelta dei capolavori da rappresentare, ma certo è che esistono uno stretto legame e un chiaro intento di identificazione con Roma, con opere d'arte ricollegabili a questa città o che ne sono dei simboli. L'apparato decorativo si serve di tali riferimenti che richiamano alla

⁴⁴² «[...] si propose ricavare, e dalle ruine antiche, da libri, e da qualche medaglia il vero Campidoglio antico tal qual'era [...] facendo un disegno in grandezza di otto palmi, che oltre la gran fatica di mezzo vi fece d'intorno un fregio di le medaglie di tutti l'Imperatori e Consoli antichi [...]», *Vita Juvarra* 1981, p. 280; PINTO 1980.

⁴⁴³ *Juvarra pensieri e architettura* 1999, p. 7, SCHUMANN 2009, p. 17.

⁴⁴⁴ «[...] & wherever one casts ones eyes, one sees nothing but statues & Busts»: Jeremiah Milles, *Account, by the Rev. Jeremiah Milles, of his Travels in the Netherlands, Germany, Hungary and Croatia, in company with Dr. Richard Pococke (afterwards Bishop of Meath) from 20 May, 1736 to 30 May 1737, illustrated with engraved views and plans and a few sketches of antiquities*, manoscritto, The British Library, Manuscript Collections, vol. 5, 1738, cit. da BLANKE 2000, p. 118.

mente celebrati temi artistici, ma che rientrano anche in un discorso più specifico di collezionismo, circolazione e fruizione di oggetti d'arte sul mercato antiquario romano all'epoca di Juvarra, del quale Augusto il Forte continuava a essere protagonista.

Riguardo al destinatario dei disegni, sono oramai molti gli studi internazionali rivolti a chiarire le motivazioni e le modalità con le quali Augusto il Forte aveva intrapreso una politica di collezionismo e di acquisizione di opere antiche e contemporanee, le cui basi erano state poste, a partire dal 1560, dal suo antenato, il principe elettore Augusto I di Sassonia.⁴⁴⁵ Innanzitutto va evidenziata la passione del sovrano per le arti in generale. In gioventù (1687) aveva compiuto in incognito, sotto il falso nome di conte di Leinsig o di Meißen⁴⁴⁶, l'obbligatorio *Kavaliertour* nelle principali corti europee venendo a contatto con le mode e i linguaggi artistici locali. Inoltre, era egli stesso un architetto dilettante⁴⁴⁷ che si circondava di valenti artisti di portata internazionale oltre che di abili agenti e consiglieri. All'eterogeneo nucleo iniziale di opere – pitture, sculture, grafica, porcellane, curiosità, strumenti di matematica e fisica, oggetti d'arte e di scienze naturali – che vennero inventariate a partire dal terzo decennio del Settecento per poi essere suddivise in raccolte specifiche (fig. 141), come la pinacoteca (*Gemäldegalerie*), il Gabinetto della Grafica (*Kupferstich-Kabinett*), la Volta Verde (*Grünes Gewölbe*) e il cosiddetto Palazzo delle Scienze (*Palais Royal des Sciences*), Augusto decise di aggiungere una collezione di antichità. Essa ebbe inizio grazie a una consistente cessione di opere classiche⁴⁴⁸ fatta dal re prussiano Federico Guglielmo I tra il 1723 e il 1726 – soprattutto busti, teste e statue – provenienti dal Gabinetto di Antichità di Berlino con successive aggiunte, tra le quali una delle più prestigiosa è la *Diana Efesia*, già nella collezione di Giovanni Pietro Bellori (fig. 143)⁴⁴⁹, inviata dallo stesso sovrano prussiano nel 1730 dopo una sua visita a Dresda, allorché ebbe modo di ammirare il nuovo museo di antichità ubicato nel *Palais* nel *Großer Garten* appena inaugurato (fig. 96).⁴⁵⁰ Proprio questa statua, nella libera interpretazione del disegnatore, è evocata nel fol. 7 dell'album: la sua presenza è importante tanto da far pensare che Juvarra fosse a conoscenza del suo avvenuto ingresso nella collezione sassone. Anche altri soggetti, come il *Leone che azzanna un cavallo* (fol. 9), di cui esiste una versione in avorio nel *Grünes Gewölbe* (fig. 144), tema ripreso successivamente anche in un quadro di Giovanni Paolo Pannini (fig. 145)⁴⁵¹ o le statue delle personificazioni di deità fluviali (fol. 5) che all'epoca si vedevano a Roma, ad esempio nei Musei

445 HERES 1990; BLANKE 2000; MARX 2009; KNOLL 2011.

446 CONRADS 2005.

447 HENTSCHEL 1969.

448 ROST 1994; FALCKE 2006.

449 *Thesaurus Brandenburgicus selectus* 1696–1701, vol. III, p. 224.

450 Spostata successivamente nel *Japanisches Palais* e nell'*Albertinum*. RAUMSCHÜSSEL 1981, p. 171, *Der Große Garten zu Dresden* 2001.

451 Un gruppo con la stessa iconografia si trova nella stanza degli animali dei Musei Vaticani, cfr. GONZÁLEZ-PALACIOS 2013, p. 293, n. 172, e nei due frammenti di un sarcofago, già utilizzati come zoccolo del Meleagro, oggi nel Cortile Ottagono del Museo Pio Clementino, *ivi*, p. 209 e nel

Capitolini (fig. 146)⁴⁵², i gruppi scultorei raffiguranti *Apollo e Dafne* (fol. 20), una libera citazione del capolavoro berniniano (fig. 147), tema già affrontato in uno schizzo giovanile (fig. 148) o il *Ratto di Proserpina* (fol. 21) e i *Vasi* (foll. 15, 22, fig. 149) decorati con rilievi, richiamano alla mente opere romane, realizzate nel XVIII secolo per lo più da artisti italiani, e che oramai si trovavano nel Giardino del *Palais nel Großer Garten*, (figg. 150–152⁴⁵³), ma che ricordano sia contesti espositivi romani (fig. 153), sia francesi, come le statue sistemate nei giardini di Versailles che in parte, a loro volta, citano originali antichi.⁴⁵⁴ In altre occasioni Juvarra evoca capolavori di scultura antica o barocca presenti a Roma o in altri prestigiosi centri italiani, come ad esempio l'*Elefantino* berniniano davanti alla chiesa di Santa Maria sopra Minerva (fol. 12, figg. 154, 155), i *Dioscuri* in un arrangiamento che fonde le caratteristiche del gruppo del Campidoglio con quello del Quirinale, (fol. 10, fig. 156), la *testa di cavallo* detta *«Farnese»* (fol. 43, fig. 157) e la *Lupa Capitolina* (fol. 36, fig. 158). Risulta chiaro, dunque, il riferimento alle numerose sculture presenti nelle maggiori collezioni italiane che vennero acquistate sistematicamente a Roma dagli agenti di Augusto tra il 1728 e il 1730. E precisamente il 1728 può essere considerato l'*anno zero* per la nascita della collezione di antichità di Dresda.⁴⁵⁵

Tuttavia già nel 1721 il conte Wackerbarth (padre adottivo del nostro Giuseppe Antonio, l'intermediario) era stato incaricato dal sovrano di informarsi presso il direttore dell'Accademia di Francia a Roma, il cavalier Poëron, sulla possibilità di trovare uno scultore che potesse fare delle copie in marmo «des plus belles et fameuses statues anti-ques qui s'y trouvent».⁴⁵⁶ Pierre de L'Estache, arrivato nel 1722 da Parigi, si impegnò a realizzare le copie delle quattro sculture scelte – *Ercole e Telefo* (Vaticano); *Sileno con il Bacco bambino* (Villa Borghese); *Antinoo–Mercurio* (Vaticano) e *Venere Callipigia* (Palazzo Farnese) – ultimate nell'arco di un anno e documentate a Dresda nel 1726. In seguito Raymond Leplat acquistò opere contemporanee in bronzo e marmo e nel 1724 giunsero da Venezia ben 150 sculture in marmo, tra le quali numerose opere di Antonio Corradini e copie dall'Antico, per le quali esistono sia le liste degli acquisti, sia gli inventari. Tra questi è notevole quello delle sculture stilato da Johan Adam Steinhäuser nel 1726, nel quale si ritrovano 310 opere e la loro ubicazione (nella *Bilder-Gallerie*, nell'*Holländischer Palais-garten*, nel *Grünes Gewölbe*, nella *Paraten Schlafgemach* e in *beyde Salons des sogenannten Zwingersgartens*).⁴⁵⁷ Le opere di recente acquisizione si trovavano nel giardino dell'*Holländisches Palais*, e nel 1727, non avevano ancora una precisa disposizione, mentre una

gruppo nel giardino del Palazzo dei Conservatori del Campidoglio, cfr. HASKELL/PENNY 1981, pp. 250–251.

⁴⁵² Assieme ai gruppi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, del Louvre e dei Musei Vaticani.

⁴⁵³ LEPLAT 1733, tav. 219.

⁴⁵⁴ *Versailles et l'antique* 2012.

⁴⁵⁵ *Die Dresdener Antike und Winckelmann* 1977, p. 9.

⁴⁵⁶ HERES 1990, p. 149.

⁴⁵⁷ HERES 1990, p. 149.

lista allegata a una lettera del Leplat diceva che nel giardino si trovavano 133 sculture: 11 gruppi, 51 statue, 68 busti e 3 vasi.⁴⁵⁸ Ma nello stesso anno il sovrano decideva di ampliare questo palazzo sulle rive del fiume Elba per ospitare la cospicua raccolta di porcellane, così che le sculture furono dislocate nel grande parco a est della città (*Großer Garten*). Di conseguenza il palazzo che si ergeva al centro del parco acquisì, dopo un passato nel quale era servito come luogo di grandi festeggiamenti, una funzione museale, sebbene nel parco le sculture non seguissero una disposizione dettata da un programma iconografico-ideologico.

Queste acquisizioni si riflettono in parte nelle sculture raffigurate in maniera caratterizzante nei *Disegni di Prospettiva Ideale* per Augusto il Forte, ma in parte erano già state rappresentate nell'album di disegni dedicati a lord Burlington (1730), anche se ciò che le accomuna principalmente è la loro provenienza da Roma o un loro legame con questa città. Si propone in seguito una lista di alcuni soggetti ricorrenti nei due libri di disegni:

A: disegni dedicati a lord Burlington, 1730 (Chatsworth)

B: disegni dedicati ad Augusto il Forte, 1732 (Dresda)

soggetti e temi	A = Chatsworth	B = Dresda
<i>Allegoria di un fiume</i>	A22	B5/B23
<i>Apollo e Dafne</i>		B20
<i>Aquilalsfera/corazza</i>	A26	B42-45
<i>Cavaliere e nemico a terra</i>		B32
<i>Cervo e cinghiale</i>		B34
<i>Colonna istoriata</i>		B11
<i>Colonna rostrata</i>	A25	B25
<i>Dama e unicorno</i>		B41
<i>Diana Efesia</i>		B7
<i>Dioscuri</i>	A6	B24
<i>Elefantino</i>		B12 ⁴⁵⁹
<i>Leone che azzanna un cavallo</i>	A29	B9
<i>Leone con globo</i>	A15	B17
<i>Lupa capitolina</i>	A30	B36
<i>Monoptero</i>	A7	
<i>Piede gigantesco (Costantino?)</i>		B27
<i>Ratto di Europa</i>		B30
<i>Ratto di Proserpina/Tempo rapisce bellezza</i>		B21
<i>Testa Farnese</i>		B43

458 HERES 2001, p. 67 e nota 13.

459 Una variazione appare nelle *Memorie Sepolcrale* 1735, fol. 31. Cfr. scheda di Cristina Ruggero, in: *La forma del pensiero* 2008, pp. 285-287.

Il significato generale dei disegni rimanda sostanzialmente alla Roma antica ed esalta la continuità della sua grandezza nel corso dei secoli, un concetto e un messaggio che culminano nell'ultimo foglio dell'album (fol. 45) dove, su un grande cumulo di rovine disposte davanti a quello che resta di un arco, un'aquila con le ali spiegate afferra con gli artigli una sfera con l'acronimo S.P.Q.R. (*Senatus PopulusQue Romanus*). Essa poggia, a sua volta, su una lastra di marmo, decurtata su due lati, con un'iscrizione emblematica e allo stesso tempo programmatica: FAMA REFERT QUÆ ROMA VETVS SED MOLIBVS ALTIS QVANTA FVIT PLVS QVAM FAMA RVINA DOCET. Questa testimonianza, che sembra essere stata formulata *in nuce* per la prima volta nel XII secolo da Hildebert de Lavardin, venne citata ripetutamente nel Rinascimento. Nel 1510 Francesco Albertini concludeva il primo paragrafo del terzo libro dell'*Opusculum de Mirabilibus novae & veteris urbis Romae* – una versione aggiornata della guida medioevale di Roma *Mirabilia Urbis Romae*⁴⁶⁰ – con la frase «Nam quanta Roma fuit ipsa ruina docet»,⁴⁶¹ ma essa divenne famosa grazie a Sebastiano Serlio che la inserì nel frontespizio del suo *Terzo libro [...] nel quale si figurano e descrivono le antiquità di Roma* (1544) e a Marten von Heemskerck che, nei primi anni trenta del Cinquecento, la pose al margine di un suo disegno del Settizonio⁴⁶².

Questo motto, ampliato da Juvarra, era inteso a celebrare il significato delle rovine e la nuova importanza che esse rivestivano a partire dal Rinascimento, poichè vivevano una sorta di venerazione, come fossero luoghi di culto. Edifici pieni di crepe, volte diroccate, pezzi di cornicioni, bassorilievi staccatesi dalle pareti degli edifici e statue mutile attiravano gli artisti e i viaggiatori e, non da ultimo, fornivano materiale da utilizzare nei numerosi nuovi cantieri attivi in città. Questo giudizio riunisce in sé contemporaneamente ammirazione e apprensione per lo stato di decadenza dell'antica *urbs* di cui le rovine ne sono i portavoce. Grazie alla loro forza evocativa e alla loro autorevolezza storica esse permettono di percepire il passato, filtrandolo e proiettandolo nel presente. La loro «potenza» deriva anche dalle tanto apprezzate qualità estetiche e dal valore intrinseco che rimanda a una società e a una civiltà che sono il fondamento e il presupposto di quella contemporanea. Per gli artisti le rovine rappresentavano importanti fonti di ispirazione e materiale di studio, la cui conoscenza era favorita dalle incrementate campagne di scavo e dai pezzi emersi dal sottosuolo che venivano sottoposti a un restauro sistematico sia per poter essere esposte, «integre», nelle collezioni, sia per aumentare il loro valore sul mercato dell'arte. Infatti, gli oggetti antichi, oltre a essere determinanti come forme di distinzione sociale e di erudizione rappresentavano, con tutte le attività correlate, un'importante fonte di impiego e una voce importante nell'economia di un paese. Le nuove «professioni» di restauratore, antiquario, commerciante e intermediario artistico trovavano alto apprezzamento presso il ceto medio-alto costituito dai nobili stranieri che compivano viaggi di formazione in Italia, ma anche, e soprattutto, presso le varie corti europee. Juvarra, con i suoi *Disegni di Prospettiva Ideale*, si muove in questa direzione cercando di offrire al

460 *Mirabilia urbis Romae* 2004.

461 ALBERTINI 1510.

462 DACOS 1995.

sovrano polacco una vasta gamma di opere che potevano essere acquisite in Italia o riproposte con copie e repliche moderne. Augusto avrebbe potuto approfittare dell'abilità di Juvarra, comprovata non solo dalla fama che lo precedeva ma anche dai suoi elaborati grafici e dalle capacità di regista e coordinatore di artisti diversi come faceva con i programmi pittorici per i palazzi, le residenze e le chiese torinesi.⁴⁶³ L'interesse del sovrano polacco doveva essere ben noto negli ambienti antiquari: dopo l'acquisto di opere provenienti dalle collezioni Chigi e Albani egli aveva richiesto di integrare le parti mancanti delle statue danneggiate o di riprodurre delle copie esatte di sculture antiche, per rispondere all'esigenza estetica di compiutezza e *bon goût* tipici per l'epoca. Augusto il Forte aveva ordinato ai suoi agenti di far «restaurare» le parti mancanti e di far eseguire dei *pendants* per le sculture antiche acquistate da prestigiose collezioni italiane, poiché i criteri di esposizioni erano fortemente legati alla simmetria e a un senso di equilibrata proporzione. Con le erudite citazioni architettoniche e scultoree Juvarra sembra concepire quelle «belle e capricciose invenzioni» (Vasari) che nel corso del Sette- e dell'Ottocento diventeranno un principio artistico.⁴⁶⁴ In questo senso Juvarra è senza dubbio il precursore di Pannini e Piranesi, ma se questi ultimi concepiscono composizioni di largo respiro, Juvarra pone, invece, forti accenti, non fosse altro che per l'ingrandimento e la messa a fuoco dei particolari. Pannini e Piranesi sono più propensi a riprodurre vedute fedeli («dal vero») e non inventate (ideate), sebbene anche le loro composizioni siano spesso il risultato di accostamenti di fantasia. La bellezza dei disegni juvarriani vive anche dall'assenza di rivalità: non si assiste al trionfo dell'architettura sulla scultura, del moderno sull'antico, o viceversa, ma dell'esemplarità di quest'ultimo per l'arte coeva, tant'è che le composizioni ottenute acquistano una valenza allegorica e, personificando Roma, la innalzano a modello universale.

Juvarra voleva certamente evocare l'idea e l'ideale classici dell'antica Roma, che non hanno mai smesso di essere «attuali», e dai quali attingevano molti artisti, anche stranieri⁴⁶⁵. I concetti di virtù civiche della Roma repubblicana potevano, ad esempio, essere funzionali per un discorso politico collegato all'Inghilterra, mentre per la Sassonia l'allusione più pertinente era forse quella collegata al periodo augusteo. Anche l'aspetto religioso – Roma come sede del vicario di Cristo e culla della Cristianità – è tematizzato nelle architetture, ma non poteva essere recitato in ugual misura da tutti. Ad esempio, sebbene il credo cattolico fosse stato la *conditio sine qua non* – che aveva permesso ad Augusto il Forte di salire sul trono polacco, al figlio di sposare la primogenita dell'imperatore del Sacro Romano Impero e a sua volta di regnare – questa componente non poteva trovare terreno fertile nell'Elettorato sassone con un radicato protestantesimo. Si potrebbe quindi formulare l'ipotesi che nel Settecento ogni paese – Francia, Impero, Gran Bretagna, ma anche gli elettorati tedeschi – avesse un proprio modo di interpretare l'eterogenea tradizione culturale e artistica romana. Juvarra sceglie così di esaltare per Augusto il Forte que-

463 PIERGUIDI 2020, *passim*.

464 *Capriccio als Kunstprinzip* 1996.

465 Su questo tema si veda ad esempio AYRES 1997.

gli elementi con forte connotazione imperiale, come l'illustre personaggio a cavallo (fol. 12, fig. 159), allusione al Marco Aurelio capitolino (fig. 160), il busto cesareo (fol. 14, fig. 161), leoni o aquile (foll. 17, 29).

Scaloni e prospetti scenografici

«Saranno lodevoli le scale, se saranno lucide, ampie e commode al salire: onde quasi invitino le persone ad ascendere». ⁴⁶⁶

I temi forse più ricorrenti nei *Disegni di Prospettiva Ideale* sono gli scorci contraddistinti dalla presenza di sontuosi scaloni – interni ed esterni –, un elemento architettonico studiato ed elaborato da Juvarra fin dai primi anni di attività, ma approfondito sia durante il periodo di formazione che, in seguito, quando lavorava come scenografo e architetto. La familiarità con questo tema architettonico lo porterà alla progettazione e alla realizzazione di alcuni scaloni che sono rimasti degli esempi unici nel loro genere, come quello monumentale di Palazzo Madama (fig. 162), la Scala delle Forbici di Palazzo Reale (fig. 163) a Torino, e le scalinate di accesso progettate per il Castello di Rivoli (fig. 164). ⁴⁶⁷

Le scale nascono da esigenze pratiche, come «dispositivo atto a superare mediante una progressione graduale il dislivello fra le diverse parti o piani di un edificio o tra l'edificio stesso e il terreno». ⁴⁶⁸ Come elemento di raccordo fra le diverse quote e come parte architettonica la scala è un tema sempre ricorrente nei trattati di architettura. Palladio nel primo dei suoi *I quattro Libri dell'Architettura*, ad esempio, basandosi sul *De re aedificatoria* di Alberti che, a sua volta, si rifaceva a Vitruvio, dedica alle scale il capitolo XXVIII: *Delle scale, e varie maniere di quelle, e del numero, e grandezza de' gradi*. Le sue sono sostanzialmente indicazioni tecniche riguardanti la perpendicolarità delle stesse, l'illuminazione, la loro ampiezza in base alla dignità dell'edificio, la presenza di aperture (porte e finestre), il numero minimo di gradini, oltre alla comodità che devono avere per chi ne fruisce. Nonostante queste riflessioni, le scale rimangono per Palladio un attributo e mai un elemento strutturale ma, soprattutto, a livello grafico, in una rampa di scale Palladio non vi trova un gusto estetico. ⁴⁶⁹ Numerose sono le forme proposte in una sorta di catalogo per tipologie, con molte variazioni che, anche nella progettazione delle ville, pur ispirandosi a modelli antichi come i templi, rimangono un necessario impianto di natura tecnica. La storia e la tipologia delle scale riguardano prevalentemente lo sviluppo delle

⁴⁶⁶ PALLADIO 1570, I, p. 60.

⁴⁶⁷ KELLER 1982; COUSINS 1992; ENGELBERG 1996; CATERINO 2016. Il dipinto di Pannini è eseguito su un disegno di Juvarra del 1717, Berlino SKB, collezione Pacetti, inv. n. Hdz 993: <https://id.smb.museum/object/1082489/veduta-del-castello-di-rivoli-verso-sud---ansicht-des-schlusses-von-rivoli-von-norden>.

⁴⁶⁸ PEPE, s.v. «scala», in: *Dizionario della critica d'arte* 1978, II, p. 504–505, qui p. 504.

⁴⁶⁹ MIELKE 1985, part. pp. 168, 170.

rampe da rettilinee e semplici – che nel pianerottolo trovano un raccordo che permette un cambio di direzione – a rampe articolate e curve o a linea spezzata, a chiocciola o con andamento intersecato.

Nel Rinascimento, in vari centri italiani da Venezia a Firenze, da Bologna a Genova, il tema delle scale e degli scaloni viene affrontato con particolare intensità e interesse dagli architetti, tanto da arrivare ad assumere un ruolo emblematico nell'economia degli edifici.⁴⁷⁰ La conoscenza che di loro poteva avere Juvarra affonda le sue radici, oltre che nei trattati di architettura, anche nelle loro realizzazioni rinascimentali, barocche e coeve. Egli aveva senza dubbio visto e studiato a Roma le opere dei grandi architetti, come ad esempio la scala elicoidale di Bramante presso il cortile del Belvedere vaticano, contenuta in uno stretto cilindro, con rampe a spirale sostenute da colonne, la Cordonata che conduce alla Piazza del Campidoglio, la Scala Regia di Bernini in Vaticano o la scala elicoidale realizzata da Borromini a Palazzo Barberini, ma anche lo scalone della Biblioteca Laurenziana e la monumentale scalinata del Palazzo Senatorio al Campidoglio, ambedue opere di Michelangelo. Importante era, inoltre, l'influenza esercitata su Juvarra dai progetti del maestro Carlo Fontana per il palazzo Liechtenstein, ma anche dalle gradinate del Porto di Ripetta di Alessandro Specchi (fig. 70) o della Scalinata di Piazza di Spagna di Nicola Salvi (fig. 165). Tuttavia, Juvarra aveva certamente arricchito il suo repertorio anche grazie ai prototipi napoletani ideati nella città partenopea da Ferdinando Sanfelice per palazzi privati, o al monumentale scalone d'onore progettato nel 1651 da Francesco Antonio Picchiatti per il Palazzo Reale di Napoli⁴⁷¹, al quale lui stesso fa riferimento in una relazione riguardante il secondo intervento nel Palazzo Pubblico di Lucca:

È veramente gl'antichi Architetti trascuravano una parte tanto necessaria alle gran Fabbriche, e sempre con le scale a Tromba ornavano gli loro Edifizi, e sempre facevano capo in parte non nobile della Fabbrica, ma dopo che il Cavalier Domenico Fontana⁴⁷² fece sotto il suo disegno di scala principale del Palazzo del Vicerè di Napoli, tutti i professori hanno considerato, ch'in questa parte delle scale era necessaria maggior applicazione di quella sin'allora erasi praticata. Onde dopo l'esempio della sopradetta, se ne sono fatte molte in Italia, e particolarmente in Bologna io ancora ho avuto la sorte di ordinarne una in Torino, e di vedere in pratica che non sono le scale piccolo ornamento d'un gran Palazzo.⁴⁷³

Lo scalone napoletano va messo anche in relazione con il *Grand Degré du Roi* di Versailles, eseguito nel 1668 da Louis Le Vau per consentire l'accesso agli appartamenti regi,

⁴⁷⁰ MIELKE 1985, *passim*.

⁴⁷¹ La varietà delle scale e degli scaloni nel Settecento a Napoli culminerà in artificiose creazioni che avranno in Luigi Vanvitelli un loro degno interprete; CIRILLO 2019.

⁴⁷² Qui Juvarra attribuisce erroneamente lo scalone al suo maestro. Fulvio Lenzo, *Aggiornamento*, in: BLUNT 2006, p. 299.

⁴⁷³ BENEDETTI 1985, p. 213 e da ultimo CATERINO 2016, pp. 57–74.

dove il sovrano dava udienza agli ambasciatori stranieri⁴⁷⁴ (*Grand Escalier du Château de Versailles, dit l'Escalier des Ambassadeurs*)⁴⁷⁵, e la cui popolarità poteva essere stata diffusa attraverso le incisioni di Louis Surugue de Surgis, ma che Juvarra avrebbe anche potuto aver visto di persona durante il soggiorno parigino del 1719.

Tuttavia egli aveva già avuto modo di confrontarsi in precedenza con il tema delle scale quando, a Messina, aveva lavorato alla risistemazione non solo del corpo scala di palazzo Spadafora,⁴⁷⁶ ma ne aveva progettato uno anche per il Palazzo Reale della città divenuta capitale del regno di Sicilia. In seguito, nell'adattare questo elemento architettonico alle esigenze dei committenti, Juvarra affronterà il tema con la stessa magnificenza anche nelle ville del lucchese, nel progetto per il palazzo pubblico della città toscana e in quelli per i palazzi reali di Madrid e Lisbona.

Le scale sono quindi un soggetto importante e ricorrente nel repertorio formale juvarriano, collegato a concreti episodi architettonici, ma anche a sperimentazioni su carta e, conformemente alla moda delle corti assolutistiche, gli scaloni monumentali – le cosiddette *Prunktreppen*, «scalinate sontuose» o «scalinate imperiali» – erano oramai un obbligatorio segno distintivo di magnificenza, grandezza e potere che connotava residenze e castelli, ma anche ville di campagna e palazzi di città. Queste mode e il derivante potenziale simbolico circolavano in tutta Europa e le scale, da impianto di servizio, diventano una sorta di biglietto da visita per gli edifici ai quali davano accesso ed elemento di primaria importanza nei cerimoniali di corte.⁴⁷⁷

Un'altra fonte, quasi contemporanea, che poteva interessare Juvarra era certamente rappresentata dal trattato di Andrea Pozzo e dalle sue architetture effimere per le *Quarantore*, oltre a quelle che si realizzavano a Roma, o in altre città, per diverse occasioni di festa, e che permettono di recuperare momenti di sperimentazione e matrici di conoscenza per Juvarra. Nel secondo volume della sua *Perspectiva* Pozzo dedica alle scale tre incisioni (foll. 111–113⁴⁷⁸) e una scheda (*figura centesimadecimaprima*⁴⁷⁹), nella quale ne spiega il significato e l'importanza e rappresenta una combinazione di rampe di quasi

474 Lo scalone è l'insegna del potere alla corte di Luigi XIV che, nonostante le ingenti somme e i sei anni di lavori, esistette e fu utilizzata solo settanta anni, poiché distrutto nel 1752 sotto il regno di Luigi XV.

475 DE SURGIS 1721–1728.

476 MANFREDI 2000a.

477 KELLER 1982.

478 POZZO 1709.

479 «Tra le molte cose, che si soglion metter in prospettiva, nessuna di quelle gabano più l'occhio, che le scale. Non voglio per tanto finir questo libro, che non ve ne faccia vedere alcune, in particolare in questa, e nelle due figure seguenti, le quali hò fatto apposta per confermar la verità, che vò dicendo: talmente che dipingendole, e disegnandole con la giusta regola, & intelligenza di chiaro oscuri; sempre faranno l'effetto che hò detto. In questa prima figura mi sono accomodato al genio de' Pittori, nella seconda, e terza al genio de' gli Architetti, potendo questi, e quelli servirsene, se non in tutto, almeno per isvegliar la fantasia in occasione di fare simili sorti di disegni, ò di pitture. La regola è al solito, se non che si sono raddoppiate le misure». POZZO 1709, vol. 2, tav. 111.

impossibile realizzazione con un'articolazione virtuosa e artificiosa. Queste scale sono collegate a un podio sul quale è posta una statua che personifica la città di Roma e alcuni ambienti seminterrati.⁴⁸⁰ Anche le rispettive antiporte ai due volumi eseguiti in onore dell'imperatore Leopoldo I presentano interessanti architetture innalzate su basamenti e gradoni: quella del primo volume è caratterizzata da un'architettura celebrativa a pianta centrale (simile a un tempietto con la statua equestre dell'imperatore al centro) posta su una scalinata semicircolare.⁴⁸¹ In alcuni progetti di apparati per le *Quarantore* Andrea Pozzo rende scaloni e gradinate l'elemento più ricercato delle composizioni con prospetti architettonici monumentali che fanno da sfondo, ad esempio al *Teatro delle Nozze di Cana Galilea* per il Gesù (1685)⁴⁸² e al *Sintientes venite ad aquas* (1695), per la chiesa de Il Gesù.⁴⁸³ Pozzo realizzò anche un progetto per un edificio chiesastico a pianta centrale, probabilmente per il Santuario della Madonna delle Fornaci, innalzato su un alto basamento e raggiungibile da un elegante sistema di rampe che si intersecano.⁴⁸⁴ Si tratta di veri e propri pezzi di bravura che descrivevano dei teatri architettonici giocati sia sulle diverse connessioni fra gli spazi, sia sulle scalinate dove venivano innalzate queste «macchine».⁴⁸⁵ Come nelle proposte di Pozzo, anche in quelle di Juvarra, si assiste all'invenzione di originali strutture architettoniche che giocano su un susseguirsi continuo di linee interrotte, di corpi scaglionati che formano quinte articolatissime. Anche questa componente architettonica, che diventerà costitutiva e distintiva di tante composizioni piranesiane – *in primis* delle *Carceri* –, racchiude in sé una qualità «teatrale» di forte impatto, nel senso che le scale rappresentano delle traiettorie, consentono di cambiare direzione, indicano dei percorsi senza svelarne la meta, lasciando libero sfogo alla fantasia e all'immaginazione del singolo. In un certo senso evocano quello *stupor* promosso dal teatro gesuita-barocco per *docere, delectare et movere* gli spettatori.⁴⁸⁶

Nei suoi disegni Juvarra raffigurò, soprattutto nei primi due decenni del XVIII secolo, scaloni, scale e scalinate che possono essere ricondotte a un periodo di fervida attività in campo teatrale e di appassionata progettazione scenografica i cui disegni – eseguiti per allestimenti scenici realizzati o per documentare idee, pensieri e impressioni varie – si trovano principalmente negli album del Victoria & Albert Museum di Londra, nella Öster-

480 Pozzo 1709, vol. 2, tav. 113.

481 Pozzo 1709, vol. 1 e vol. 2; *Mirabili disinganni* 2010, p. 171, scheda 05.07, e pp. 172–173, schede 05.08 e 05.09.

482 Pozzo 1709, vol. 1, tav. 71; *Mirabili disinganni* 2010, pp. 241–242, scheda 11.11.

483 Pozzo 1709, vol. 2, tav. 47; *Mirabili disinganni* 2010, pp. 242–243, scheda 11.14.

484 Pozzo 1709, vol. 2, tav. 91; *Mirabili disinganni* 2010, pp. 274–276, scheda 14.04.

485 Pozzo 1709, vol. 2, tav. 48; *Mirabili disinganni* 2010, p. 243, scheda 11.15.

486 *Docere delectare movere* 1998.

reichische Nationalbibliothek di Vienna o nella Riserva 59.4 della Biblioteca Nazionale di Torino.⁴⁸⁷

Nella Roma del primo Settecento sono soprattutto cardinali e nobili a sostenere un mecenatismo in campo teatrale. Prima di diventare architetto al servizio dei Savoia, il maggiore sostenitore di Juvarra in questo settore era stato il cardinale Pietro Ottoboni, ma anche la regina polacca Casimira Sobieski gli affidò la realizzazione di scenografie per il suo teatro privato e inoltre Juvarra eseguì progetti per allestimenti di opere teatrali su commissione dell'imperatore Giuseppe I.⁴⁸⁸ L'importanza dei disegni scenografici, tra i quali i *Pensieri di scene e apparenze fatte per servizio del E.mo Ottoboni in Roma p. il suo Teatro nella Cancelleria da me suo Architetto l'anno 1708: sino al 1712*⁴⁸⁹, si deve anche alla menzione che ne viene fatta nelle biografie juvarriane assieme alle architetture realizzate.⁴⁹⁰ Le opere teatrali – siano esse rappresentate sotto forma di disegni o incisioni – ci restituiscono il maggior numero di scaloni e rampe monumentali ideati da Juvarra: *Costantino Pio* (1710), *Ciro*, *Tito Manlio*, *Eraclio* per il Teatro Ottoboni, le scene per *Tito e Berenice* (1714) al Teatro Capranica o per *Giunio Bruto* (1711, figg. 36–37) per l'Imperatore austriaco Giuseppe I. Nell'insieme si tratta di disegni di atrii, cortili, ingressi nobiliari vestiboli, dove attraverso scaloni magnifici e monumentali si accede a solenni quinte architettoniche spesso corredate da eleganti sculture,⁴⁹¹ che spiccano come episodi di una poetica progettuale di grande inventiva formale e complessità spaziale.

Il tema delle scale è presente in circa un terzo dei disegni di Dresda e con grande frequenza anche negli altri elaborati grafici di Juvarra. A volte sono semplici sequenze di scalini, necessari per collegare livelli diversi, quindi con un carattere puramente funzionale e senza pretese ornamentali o decorative, senza balaustre, parapetti, ringhiere o corrimano (foll. 6, 7, 10). Altre volte Juvarra raffigura rampe di accesso a edifici simili a templi (foll.

487 VIALE FERRERO 1970; CATERINO 2016.

488 VIALE FERRERO 1970, *passim*.

489 VAM, Printroom, Reg. 8426; VIALE FERRERO 1970, pp. 315–329.

490 «Al teatro lavoravano unitamente il Pellegrini, e l'Juvara; e per la verità non si sono vedute mai Scene, Prospettive, e Macchine più ammirabili, e più ingegnose in così poco sito»; «[...] Però essendo amico di don Filippo, [Pellegrini] lo pregò a fargli detti disegni [per le scene del teatro Ottoboni], che senza replica lo compiacque, e mostrati a S.E. furono di tutta sua soddisfazione, e fruttarono lodi [...] e mandatolo a chiamare [Juvarra] lo arruolò subito al suo servizio in qualità di Cappellano, per esser Sacerdote [...] e fece mettere in opera le scene da lui disegnate, e le fece incidere in rame dallo stesso don Filippo per inserirle ne' libretti dell'opera»; *Vita Juvarra* 1981, pp. 279–280. Manfredi crede che le modalità di questo incontro, così come viene narrato nella biografia, siano una forzatura dovuta al fratello Francesco, mentre Juvarra, che era a servizio del cardinale Tommaso Ruffo, passò a lavorare presso l'Ottoboni perché il porporato siciliano doveva partire da Roma e prendere possesso della legazione in Romagna. Di questo passaggio dovuto anche all'intermediazione del Pellegrini si riferisce invece nella biografia di Scipione Maffei (MAFFEI 1738, p. 195). MANFREDI 2010b, pp. 323–333, OLSZEWSKY 2015, cap. 3.

491 VIALE FERRERO 1970, *passim*; BADOLATO 2016; BADOLATO 2018.

8, 19), cordonate e scaloni monumentali che si fanno sempre più articolati e rifiniti, spesso decorati da elementi scultorei (foll. 14, 20, 21, 22, 24, 30, 31, 32, 36, 37, 40). Anche se con orientamenti diversi gli scaloni possono avere un regolare andamento rettilineo, oppure le rampe si possono ricongiungere su un pianerottolo o un terrazzo, e servirsi di diverse prospettive. Sono molto suggestive le composizioni con scale sinuose che conducono a palazzi magnificenti o che si aprono in prestigiosi atrii anteposti a edifici di estrosa invenzione, con numerosissime colonne, e altri – all’aperto – che raccordano tra loro edifici eterogenei per destinazione ed epoca di appartenenza. Nel fol. 21, ad esempio, due rampe esterne, relativamente corte, disposte ad angolo retto, ospitano nel punto di intersecazione una fontanella circolare che riceve acqua da un grottesco mascherone e conducono a uno spiazzo dove si ergono un monoptero, il prospetto semicircolare di un muro con nicchie e balaustra, un arco d’ingresso in testata e sullo sfondo un edificio cupolato a pianta circolare, forse una chiesa. Questo motivo delle scale ad angolo sembra ripreso dal fol. 38 del *Fuerstlicher Baumeister* di Paul Decker, *Perspectivischer Aufzug eines Lusthauses wie solches ein Vornehmer Herr auf der Land anlegen könnte* (*Salita prospettica di un casino di piacere, così come potrebbe essere disposto in campagna da un nobile signore*⁴⁹², fig. 166). Oltre a questo modello e agli echi bibianeschi Juvarra recupera considerazioni già fatte per sontuose scale sperimentate per scenografie teatrali come mostra ad esempio il disegno per un atrio regio in un codice torinese (fig. 167).

La rampa del fol. 37 con il suo andamento ricurvo si insinua imponente e solenne, tagliando a metà – come una strada – il fitto succedersi di edifici monumentali e di materiale antico (spolia), facendo intuire che una volta arrivati alla sommità verosimilmente si dischiuderà uno straordinario scenario architettonico. Juvarra sembra essere stato affascinato da questo tipo di scalone sinuoso che ha rappresentato ripetutamente: in una scena teatrale (fig. 168) – laddove anche l’edificio convesso era già stao oggetto di studio in un disegno precedente (fig. 169) – o all’interno di sontuosi palazzi dove la rampa conduceva dall’ingresso ai piani superiori (figg. 170, 171) nei quali il giovane architetto sembra sperimentare l’effetto prodotto da una scala serpentinata. Il foglio 31 restituisce, invece, un complesso sistema di rampe zigzagate che, per la rappresentazione ravvicinata degli edifici, le fa sembrare ancora più ripide. Esse raccordano diversi piani di una costruzione grandiosa che nella sua forma generale e nella funzione rimane un’incognita: ma ciò, si sa, non è importante per Juvarra, trattandosi in questo caso di brani architettonici puramente evocativi. Anche questa soluzione trae ispirazione da studi eseguiti per prospetti scenografici, come un raffinato schizzo della Ris. 59.4 (fig. 172), ma anche in disegni del Victoria & Albert Museum⁴⁹³ o della Kunstbibliothek di Berlino⁴⁹⁴: tutti scaloni, questi, che conducono all’interno di slanciati edifici a più piani, molto complessi o che – come nel particolare del progetto per il Concorso Clementino del 1705 – sono indispensabili corpi-scala del piano d’ingresso degli edifici cupolati innalzati su un basamento.

492 DECKER 1711–1716, suppl. vol. 1, tav. 38 [<https://doi.org/10.11588/diglit.1601#0038>]

493 VIALE FERRERO 1970, pp. 217, 228.

494 VIALE FERRERO 1970, p. 250.

Anche a livello urbanistico Juvarra si era confrontato con l'ideazione di una scalinata monumentale nel cuore di Roma che doveva consentire di raggiungere da Piazza di Spagna la sommità del colle, dov'era posta la chiesa della Santissima Trinità e da dove partiva via Sistina (fig. 165) e per la quale l'architetto contribuì verosimilmente nel 1719 con un rapido schizzo, purtroppo non pervenutoci, come racconta Maffei nella sua biografia: «un bellissimo disegno in prospettiva di quella grand'opera, che se fosse stato eseguito, avrebbe certamente riportato infinito applauso».⁴⁹⁵

Si può dunque affermare che mentre gli scaloni realizzati, sebbene ricercati e maestosi, hanno un andamento controllato, quelli «di fantasia» sono molto articolati e non sempre lasciano intuire lo spazio che intendono collegare, anche in virtù del fatto che nei disegni spesso si tratta di spaccati, scorci e angolazioni riprodotti da distanza ravvicinata. In questa fase matura Juvarra si concentra sui particolari architettonici, ingrandendoli e facendoli diventare i protagonisti della composizione, un modo di procedere in contrasto con quello della prima produzione juvarriana quando, come ha sottolineato Millon, «è difficile trovare progetti di presentazione eseguiti nel dettaglio»⁴⁹⁶, trattandosi nella maggior parte dei casi di *penzieri* trasferiti sulla carta per fissare un'idea generale che sarebbe potuta servire in seguito in una fase progettuale concreta. La differenza sostanziale è che nei primi disegni Juvarra predilige rappresentare una situazione d'insieme, collocando l'edificio in un contesto ambientale, servendosi della prospettiva a volo d'uccello. L'architettura trova quindi una precisa sistemazione in uno spazio e questo permette di verificare l'effetto e il risultato finale. Nel caso dei *Disegni di Prospettiva Ideale*, invece, la rappresentazione ha principalmente un carattere suggestivo sfociato da motivi raccolti da Juvarra nel corso degli anni nei suoi taccuini e riadattati, nobilitati e sviluppati nell'album per Augusto il Forte. Molti dei disegni evocano associazioni con edifici e complessi realmente esistenti e, proprio le scale con i loro virtuosismi fanno pensare, oltre all'architettura effimera e alle scenografie teatrali, anche ad alcune residenze presenti in Sassonia. Il castello di Großsedlitz, a circa 20 km a sud-est di Dresda, possiede ad esempio un giardino barocco con un programma decorativo che originariamente comprendeva oltre 350 sculture in pietra arenaria, caratterizzato da broderies, aiuole e parterres sistemati in maniera geometrica, arricchiti da fontane e bacini con giochi d'acqua, da scaloni sinuosi e terrazamenti e da una rete di viali. Questo terreno era stato acquistato nel 1719 da August Christoph conte di Wackerbarth, feldmaresciallo di Augusto il Forte, ispettore generale di tutta l'edilizia sassone e padre adottivo Giuseppe Antonio, il latore del dono, dopo che un incendio del 1715 aveva distrutto gli edifici presenti, e dove fece realizzare un giardino alla francese. Nel 1723 il sovrano entrò in possesso del terreno e fino al 1732 fece proseguire i lavori dai suoi architetti Johann Christoph Knöffel, Matthäus Daniel Pöppelmann e Zacharias Longuelune, i quali trasformarono il giardino in stile barocco con citroniera e cascate, mentre Longuelune progettò un castello con un ambiente centrale cupolato, che però non venne mai realizzato. Il giardino barocco non era pensato solo a fini autorappre-

⁴⁹⁵ MAFFEI 1738, p. 201 e *supra* p. 136.

⁴⁹⁶ MILLON 1995, p. 144.

sentativi e per le feste del sovrano, ma anche per un uso privato. L'angolo più affascinante è indubbiamente rappresentato dalla cosiddetta *Stille Musik*, una scalinata a due rampe con una fontana, una balaustra sinuosa e putti musicanti, dove è stato scelto un linguaggio di prorompente vitalità (figg. 173–174). Purtroppo le truppe prussiane durante la Guerra dei Sette Anni (1756–1763) arrecarono ingenti danni al giardino e alla sua decorazione, ma alcune incisioni ci restituiscono l'aspetto del complesso in tutta la sua ricchezza⁴⁹⁷. Non ci è dato sapere se Juvarra conoscesse questo o giardini simili, certo è che nei suoi *Disegni di Prospettiva Ideale* egli riesce bene a esprimere un linguaggio internazionale e assecondare il gusto delle principali corti europee.

Interessanti proposte che prevedevano l'impiego di scale e scaloni o maestosi prospetti architettonici venivano dal campo delle architetture effimere e degli apparati per le feste, come ad esempio quelli molto ingegnosi realizzati per la China, una celebrazione introdotta da Carlo d'Angiò nel Duecento e mantenuta fino alla fine del Settecento, in occasione della quale il re di Napoli regalava una cavalla bianca al pontefice in segno di vassallaggio e che, oltre alla cavalcata solenne, prevedeva un ricco tributo e l'innalzamento di un'imponente «macchina» di cartapesta sul luogo della cerimonia (28 giugno). Le architetture più complesse risalgono tuttavia alla seconda metà del XVIII secolo, tanto da far pensare che Juvarra abbia in qualche modo anticipato motivi e strutture largamente impiegate in seguito, in particolare dagli architetti Nicola Michetti e Paolo Posi. Senza dubbio però il maggior erede delle invenzioni juvarriane legate a scale e scaloni è stato Giovanni Battista Piranesi, che nelle incisioni delle *Carceri*, impiega le scale in maniera quasi ossessiva.⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ BRANDENBURGER 2011, pp. 161–169.

⁴⁹⁸ «Wie bei Piranesi spielt die Treppe und die Treppenanlage Juvarras in dieser Phantasie eine führende Rolle. Die Treppe fungiert hier als Element (architektonisch wie auch kompositionell) und steuert den Blick des Betrachters. Die anweisende Funktion findet man noch in Bibienas Bühnenbildern wieder». JUNG–RAK 2003, p. 70, n. 78; «Bei Juvarra spielte die Treppe bzw. die Treppenanlage eine wichtige Rolle für seine Architekturphantasien.» JUNG–RAK 2003, p. 78; «Piranesi dürfte Juvarras Treppenideen gut studiert haben. Die geheimnisvollste von Juvarras römischen Zeichnungen wurde als Anregung der *Carceri* gedeutet», UBL 1996, p. 380.

Porti, ponti e marine

«[...] la veduta della marina di su'l Lito è molto dilettevole». ⁴⁹⁹

Juvarra aveva trascorso i primi ventisei anni di vita sull'isola siciliana, nella nativa Messina, a diretto contatto con la realtà di una città di mare e in seguito, nel corso della sua carriera artistica, si era più volte confrontato con temi legati ad ambienti marittimi, sia in qualità di architetto, progettando soluzioni per la sistemazione di porti, scali e insenature costiere, sia in qualità di scenografo, integrandoli anche nelle quinte di opere teatrali⁵⁰⁰ (figg. 175–176).

Nel 1715 fu incaricato da Vittorio Amedeo II di Savoia, nuovo re di Sicilia, di sistemare il porto di Messina (figg. 8–12) – che non fu mai realizzato –, mentre a Roma il marchese di Fontes, ambasciatore di Portogallo, desideroso di assicurarsi Juvarra per i lavori della chiesa patriarcale di Lisbona e del palazzo reale «ordinò a D. Filippo che ne facesse un disegno in prospettiva con veduta del Porto e di quella parte di città di Lisbona che si scuopre da quel sito». ⁵⁰¹

Anche durante il suo decennale soggiorno a Roma (1704–1714) Juvarra si era confrontato con le peculiarità di una città che viveva in simbiosi con un corso d'acqua. Il fiume Tevere, contraddistinto dall'antica e leggendaria isola Tiberina (la c.d. «nave di pietra»), dal moderno «porto-monumento» di Ripetta, grazie al quale Specchi aveva saputo creare un rapporto dialettico del tutto nuovo tra la periferia oltre il fiume e il centro urbano (fig. 70), ma anche i porti antichi di Anzio e Nettuno o quelli dello Stato Vaticano sul litorale laziale e adriatico (Civitavecchia e Ancona⁵⁰². Si registrava, inoltre, un generale interesse per i temi marittimi, stimolati dalle esperienze contemporanee nell'ambito delle sistemazioni di porti legate ai cambiamenti nella politica militare che avevano portato, anche a livello europeo, a un importante sviluppo delle costruzioni navali in città come Marsiglia, Parigi, Copenhagen, Lisbona, Barcellona, San Pietroburgo, e che aveva in Italia un esempio illustre e unico nel suo genere, nella città di Venezia con il bacino di San Marco. Il tema marittimo non riguardava solo gli architetti, ma si manifestava con determinazione anche in altri ambiti artistici, in pittura, scenografia e grafica. ⁵⁰³

Sebbene questi temi si incontrino regolarmente tra gli elaborati grafici di Juvarra, è interessante notare che, proprio nella prima metà del Settecento, la progettazione di porti e marine era di grande attualità e un tema che l'Accademia di San Luca aveva proposto

499 ALBERTI 1726, p. 64r.

500 Ad esempio, Teodosio il Giovane, Roma 1711.

501 *Vita Juvarra* 1981, p. 283; cfr. *supra* p. 137.

502 CURCIO/ZAMPA 1992.

503 I capricci con marine sono altrettanto spesso soggetto di composizioni pittoriche, come ad esempio nei dipinti di Claude Lorrain o Pierre Puget.

per i Concorsi Clementini del 1728, 1732 e 1738.⁵⁰⁴ In essi si chiedeva, soprattutto, di rappresentare dei prospetti architettonici visti dall'acqua o edifici di servizio di vario genere, disposti in una piazza chiusa su tre lati, con un sistema di scale o cordonate e arco trionfale. Inoltre era richiesta la presenza di fontane, ponti, di una piazza «commerciale» (con costruzioni per le guarnigioni di soldati), di abitazioni, ospedale e chiesa, arsenale, darsena, lazzeretto, a volte anche di una fortificazione. Si tratta di progettazioni che sembrano riecheggiare nella loro rigidità e nell'adattamento geometrico le piante di città ideali derivanti dai trattati di architettura rinascimentali.⁵⁰⁵ Ma in particolare la richiesta di rappresentare una piazza sulla riva di un fiume era un tema che a Roma aveva un esempio importante nel già menzionato Porto di Ripetta, il quale, assieme alla scalinata di Piazza di Spagna, rappresentava uno degli interventi urbanistici più spettacolari del XVIII secolo per la sapiente regia dello spazio e per le gradinate che servivano al superamento di un forte dislivello, nel caso del Pincio, e da raccordo tra la terraferma e il fiume, nel caso di Ripetta.⁵⁰⁶ Questi temi erano già stati affrontati dal Nostro nell'album dedicato a lord Burlington realizzato solo un paio di anni prima.⁵⁰⁷

Tra il 1730 e il 1732 Filippo Juvarra decideva, infatti, di regalare rispettivamente a lord Burlington e ad Augusto il Forte un album di fantasie e capricci architettonici, dove l'elemento marittimo o fluviale riveste un ruolo fondamentale fra i soggetti e i temi scelti e viene declinato con grande creatività e fascino.

Nei *Disegni di Prospettiva Ideale* la terraferma e l'acqua ben armonizzano creando scorci con interessanti situazioni urbanistiche. Particolari sono le piazzette che si interpongono tra un corso d'acqua e l'ingresso alla città. I capricci architettonici ubicati in vicinanza del fiume, sulle cui sponde si alternano costruzioni maestose e rappresentative, suggeriscono la presenza di un pullulante centro abitato, ricco di magnifici palazzi, edifici religiosi, ma anche di rovine che danno vita a una quinta architettonica nella quale convivono passato e presente, antico e moderno senza che tuttavia si possa definire chiaramente la destinazione delle strutture. Dietro ai corpi principali dei prospetti architettonici sembra nascondersi una realtà urbana che può essere esperita dopo averli oltrepassati. Juvarra popola le scene con figurine, tracciate in maniera semplice e lineare, mentre le scalinate, il ponte, la piazzetta antistante il corso d'acqua, ma anche le piccole imbarcazioni in movimento o che cercano di attraccare a riva, rendono più «vere» quelle che potrebbero altrimenti sembrare delle città fantasma. Juvarra non era estraneo a questo tipo di procedimento che conferiva alla composizione architettonica una certa vivacità, come aveva fatto proprio in occasione del progetto del 1705 presentato al Concorso Clementino e che lo vide vincitore. Nella veduta a volo d'uccello sono presenti nel giardino

504 COUSINS 1982.

505 COUSINS 1982, p. 17.

506 KIEVEN 2007b; KIEVEN 2008b.

507 RUGGERO 2017.

persone e carrozze che danno l'idea di come le architetture juvarriane fossero veramente pensate «a misura d'uomo». ⁵⁰⁸

La presenza di fiumi, come elemento integrante dell'urbanistica, acquista nel Settecento un significato importante nelle maggiori città europee: Londra⁵⁰⁹, Vienna, Torino, Dresda. Sull'esempio di Venezia i fiumi erano visti come nuove «vie» di accesso alle città e rivestivano, inoltre, funzioni rappresentative. Il fiume era percorribile con imbarcazioni per il trasporto di merci, ma anche di persone. L'utilizzo dei corsi d'acqua non avveniva più soltanto per ragioni pratiche ma era dovuto a un crescente interesse per la messa in scena di ogni altra forma di attività che potesse aver luogo sul corso d'acqua e che veniva enfatizzata e allestita come un evento a fini rappresentativi. I fiumi si percorrevano con imbarcazioni sontuose che erano considerate equivalenti delle carrozze. Tutta la vita di Venezia – sia la quotidianità che le cerimonie – era impostata sull'acqua. Fra tutte le feste celebrate sul Canal Grande, oltre i confini della Repubblica, era conosciuto in particolare il tradizionale e simbolico sposalizio fra il doge e il mare, per il quale la Serenissima impiegava, nel giorno dell'Ascensione, la sontuosa galea, chiamata «bucintoro». Proprio questa cerimonia «nuziale» fu ripresa da Augusto il Forte per il matrimonio del figlio con la principessa austriaca nel 1719. In quell'occasione fu espressamente fatta realizzare un'imbarcazione – il cosiddetto «bucentauro» per gli spostamenti della coppia sul fiume Elba (figg. 102, 103). Nel 1731 anche Carlo Emanuele III fece arrivare dalla città lagunare una tipica imbarcazione veneziana da parata – la *Peota* –, ⁵¹⁰ che venne trasportata assieme ad alcune gondole, controcorrente lungo il Po, fino al Castello del Valentino di Torino, «per lo svago della famiglia reale». La cosiddetta *Peota Savoia* era decorata con preziosi intagli in legno dorato, pannelli figurati, con «stoffe e Guarnimenti d'oro» e «fodrata di Damasco negro». A Juvarra era stata chiesta una perizia, che fu registrata nelle carte inventariali del Sottis – senza essere finora stata rintracciata – assieme a *Disegni di Tre Gondole, e la Popa di un Bucintoro*. (fig. 177).⁵¹¹ L'imbarcazione riveste di conseguenza un ruolo nuovo poiché permette ai suoi passeggeri sia di osservare la città dall'acqua ma anche di essere osservati dalla terraferma. Si tratta di un duplice «spettacolo», sia per chi si trova sul battello, sia per quanti ne osservano il passaggio: «vedere ed essere visti» in un reciproco scambio di sguardi curiosi.⁵¹² L'interesse per la duplice veduta verso la città e dalla città si intensifica nel Settecento a Roma come in altri centri che vantano la presenza di un fiume. Esso non è più visto come una naturale demarcazione del nucleo urbano, ma come collegamento verso lo spazio extra-urbano. Le città si ampliano e le aree limitrofe vengono percepite come nuovi spazi sui quali sviluppare non solo la vita

508 GRITELLA 1992, I, p. 80, fig. 27.

509 *Royal River* 2012.

510 GRIVA 1995.

511 GRISERI AND. 2004; SPANTIGATI 2012.

512 *Il Bucintoro dei Savoia* 2012; *La barca sublime* 2012.

cittadina, ma anche dove intervenire urbanisticamente e architettonicamente. Il fiume o il corso d'acqua è una «nuova strada» di rappresentanza che va riconosciuta, celebrata ed avvalorata anche con i ponti.

La presenza dell'acqua sembra esaltare un'importante funzione rivestita dai fiumi o dalle lagune nei confronti dell'aspetto commerciale e del trasporto alternativo a quello via terra. In alcuni fogli del volume inglese per lord Burlington, ad esempio, le navi che hanno attraccato trasportano merci, vettovaglie e provvigioni, le quali vengono scaricate dalle imbarcazioni e consegnate all'ingresso di grandi edifici spesso caratterizzati da un avancorpo aggettante e da un immenso scalone che conduce ai piani superiori.⁵¹³ Nel fol. 18 dell'album di Dresda Juvarra sceglie, in alternativa, di rappresentare uno scorcio, quasi un «angolo» di porto, dove sono presenti la prua di un vascello con le vele ammainate e un edificio che racchiude la zona di attracco: una costruzione con loggiato, un'ariete e alcuni elementi scultorei. Alcune persone si trovano sul bordo del molo, mentre un gruppetto di tre, su una scialuppa, si muove verso il vascello.

Proprio la presenza di navi e di persone viene anche in questo caso sfruttata da Juvarra per rendere più vivace la rappresentazione della vita di un arsenale. Nel fol. 25 si scorgono alcune imbarcazioni – una sorta di gondole – ormeggiate singolarmente in ogni intercolunnio del prospetto architettonico che si articola nell'acqua. Costruire sull'acqua diventa poi anche una sfida e una conquista rispetto all'elemento naturale, come potrebbe rappresentare la presenza di un ponte trionfale.⁵¹⁴ Qui si manifesta un carattere decisamente più concreto dell'architettura rispetto ai geniali, ma pur sempre fantasiosi prospetti urbani, poiché ad essere rappresentato è un vero e proprio impianto funzionale e pratico. Un paio di volte Juvarra inserisce scorci di ponti nelle sue «scenografie» e simula un lento approccio verso la terraferma a bordo di una scialuppa. L'osservatore è introdotto in uno spaccato di vita in riva all'acqua dove, ad accoglierlo, ci sono fontane riccamente decorate, imponenti edifici e gradini che indicano l'accesso alla terraferma e al ponte che fa da sfondo alla composizione. Il ponte è un'architettura maestosa e celebrativa con archi alla base, accessibile da un'ampia scalinata con sculture sul parapetto e con decorazioni che ne accentuano la grandiosità. Le poliedriche capacità e l'innata attitudine di Juvarra di sapersi muovere in qualsiasi situazione e di saper trovare risposte a tutte sfide che gli si presentavano lo portano anche a riflettere sui dettagli più specifici di queste vedute marittime. Egli raffigura le imbarcazioni all'ingresso del porto in raffinate e suggestive composizioni che sono, di fatto, la parte graficamente più pittoresca delle composizioni e non di rado gli permettono di citare edifici di Roma (foll. 33, 44; figg. 178–180).

Anche con questo tema Juvarra non perde l'occasione di confrontarsi con la tradizione classica romana e con opere collegate alla presenza di un importante corso d'acqua nella realtà cittadina, creando quella che qui si vuole definire un'«architettura parlante». Nel fol. 38 Juvarra esprime tutta la sua genialità: si tratta di un capriccio alquanto singolare che raffigura la prua di un'enorme imbarcazione diventata parte integrante – anzi

513 RUGGERO 2017.

514 MARSHALL 2003.

basamento – di un'architettura eclettica posta al centro di un fiume e collegata alle sponde per mezzo di due ponti. Mentre lo sfondo è costituito dalle facciate classicheggianti di edifici religiosi e civili, il primo piano e il margine destro della composizione sono occupati dall'estremità di un edificio costruito in riva all'acqua, contraddistinto da edicole e sculture. Palese è in questo caso il riferimento all'isola Tiberina – *insula inter duos pontes* – (fig. 182) che già aveva affascinato Juvarra durante il suo primo soggiorno romano di formazione, quando aveva avuto modo di delineare un suo *penziero* su quest'isolotto tanto singolare che aveva una lunga tradizione grafica. L'aspetto dell'isola tiberina, nota dalla pianta di Roma (1574) di Etienne Dupérac, era stata rappresentata anche in un disegno di un codice, ora alla Morgan Library di New York, sempre assegnato al francese (fig. 183)⁵¹⁵, ma che Juvarra non può aver conosciuto. Mentre da Nicolaus van Aelst (inizio XVII) fino a Bernard de Montfaucon (fig. 184) il soggetto aveva goduto di una grande fortuna anche per i singolari edifici presenti sull'isola: l'antico ospedale, il tempio di Esculapio e i santuari minori di Giove Licaone e di Fauno oltre all'obelisco e ai ponti Cestio e Fabricio. Nel foglio dell'album ex-Tournon (fig. 185) Juvarra ne riprende l'impostazione eseguendo con un segno nitido l'isola vista però dal lato di Trastevere, come conferma il teatro di Marcello posto sullo sfondo; i monumenti sono accennati ma, tuttavia, riconoscibili. La rappresentazione della «nave di pietra» viene elaborata nel disegno dell'album per Dresda: qui si vede solo la parte anteriore dell'imbarcazione, la prua, e sulla fiancata – seppur abbozzati – si riconoscono, in sequenza, il busto di Esculapio, il bastone caduceo o *kerykeion* con il saettone, il serpente del dio della Salute, al quale si collega la leggenda dell'isola Tiberina, e le teste di toro che servivano per legare gli ormeggi. Il tempio del dio Esculapio si riconosce principalmente dal timpano e dalla decorazione scultorea, anche se sembra una sintesi delle architetture del Dupérac.

Sostanzialmente, raggiungere una città dall'acqua significa esperire la realtà urbana da un punto di vista completamente diverso, tanto da richiedere adeguati prospetti architettonici adatti ad accogliere chi approdi sulla riva di Tevere, Po, Tamigi o Elba. Si diffonde così un'idea del porto – sia di mare che di fiume – non solo funzionale e pratico, ma anche rappresentativo (come lo era Ripetta) quindi non più separato, ma perfettamente integrato nel contesto urbano. Il mito dell'intrinseca bellezza del porto contribuisce a migliorare l'immagine della città in senso ornamentale e monumentale, anche perché nel Settecento i porti non hanno più funzione di difesa, compito oramai affidato alle flotte navali notevolmente potenziate rispetto alle epoche precedenti. La valorizzazione dei panorami rientra fra i criteri di progettazione dei porti – «la veduta della marina di un Lito è molto dilettevole» (Alberti) – mentre la parte superiore del porticato e dei magazzini andava sfruttata come belvedere con affaccio sul porto (Antonio da Sangallo). L'immagine del porto è quindi concepita come uno spettacolo, che richiama l'idea del teatro. Pensare di proporre – anche se in forma ideale – maestosi e rappresentativi prospetti architettonici che facevano da intermediari tra l'acqua e la terraferma, ma che riuscivano

515 WITTKOWER 1963.

anche a trasmettere un carattere simbolico e distintivo al territorio, fondava le sue radici nel fatto che sin dall'antichità il porto annoverava fra gli edifici pubblici più rappresentativi della città e Vitruvio nel *De Architectura* lo pone al fianco del foro, della basilica, della zecca, della prigione, della curia, del teatro, delle terme. Roma augusta – nobile, maestosa e solenne – da sempre punto di riferimento, termine di paragone, *exemplum imitandi*.

Nonostante l'inesauribile ricchezza di soggetti, forse ciò che Juvarra non ha tenuto in considerazione nei suoi *Disegni di Prospettiva Ideale* sono edifici o ville private in riva al fiume o in aperta campagna che avrebbero richiamato alla mente le numerose residenze lungo il fiume Elba, oppure il castello del Valentino a Torino (fig. 186). Probabilmente Juvarra pensava più a una realtà prettamente urbana e anche il corso d'acqua era registrato come una presenza assimilabile a quella del Canal Grande a Venezia, sulle cui sponde non si trovano ville, ma importanti palazzi della nobiltà lagunare.

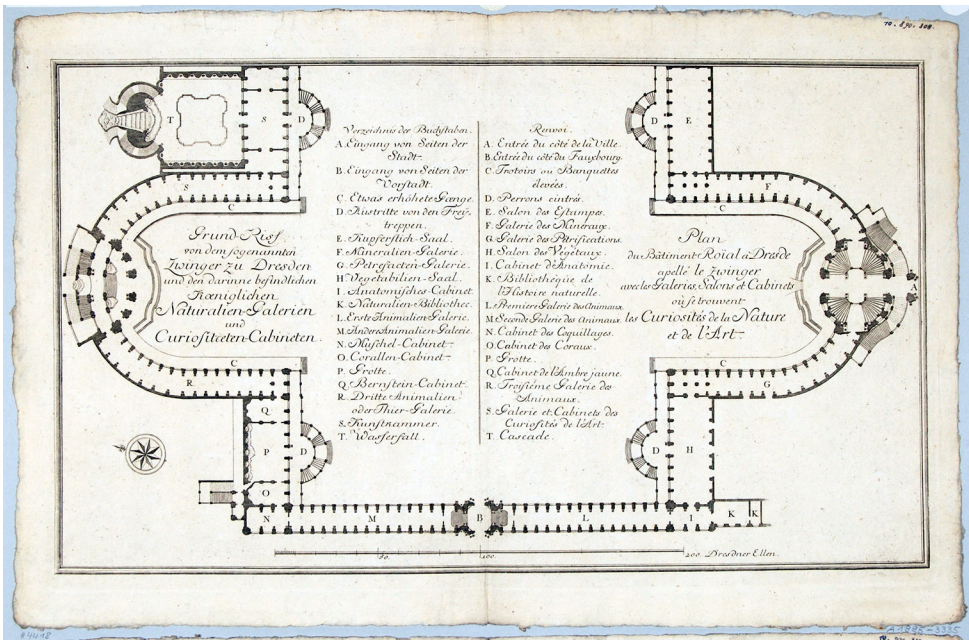


Fig. 141. Heinrich Christian Eilenburg, Pianta dello Zwinger con la disposizione dei vari musei, 1755, SKD, KK, A 1995-3335_1



Fig. 142. Ferdinando Galli Bibiena, Prospettiva scenica per angolo che scaturisce nella stanza in un magnifico vestibolo con passaggi a destra e a sinistra, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 2530, s.d.



perreit
am Pallas
cepit D.L.
limus; Id
estati fia
um Celo
hic verum

negat
chra, &
ejus, Gi
statu non
Unde an
lubirem.
simula
quod nec
dicam
it A.R.
s, fym
Reliqua
Naturae
enel in
sequen
latere:
o Lume
ores eo
NATURA
hic re
demon
antum,
icendi:
ter, no
utique
fuert?
er, ma
opace
pus est.
PHI
ro non
si Dea
fidum,
E.O.
velum
& atro
nitore

Fig. 143. Diana Efesia, da: Thesaurus Brandenburgicus selectus, 1696-1701, vol. III, p. 224



Fig. 144. Melchior Barthel, Leone che azzanna un cavallo, avorio, 1650-1653, SKD, GG, inv. II 342



Fig. 145. Giovanni Paolo Pannini, *Capriccio con vista sul Foro Romano, particolare*, 1741, olio su tela, 170,8 x 217,8 cm, Yale University Art Gallery, Stephen Carlton Clark, B.A. 1903, Fund, inv. 1964.41

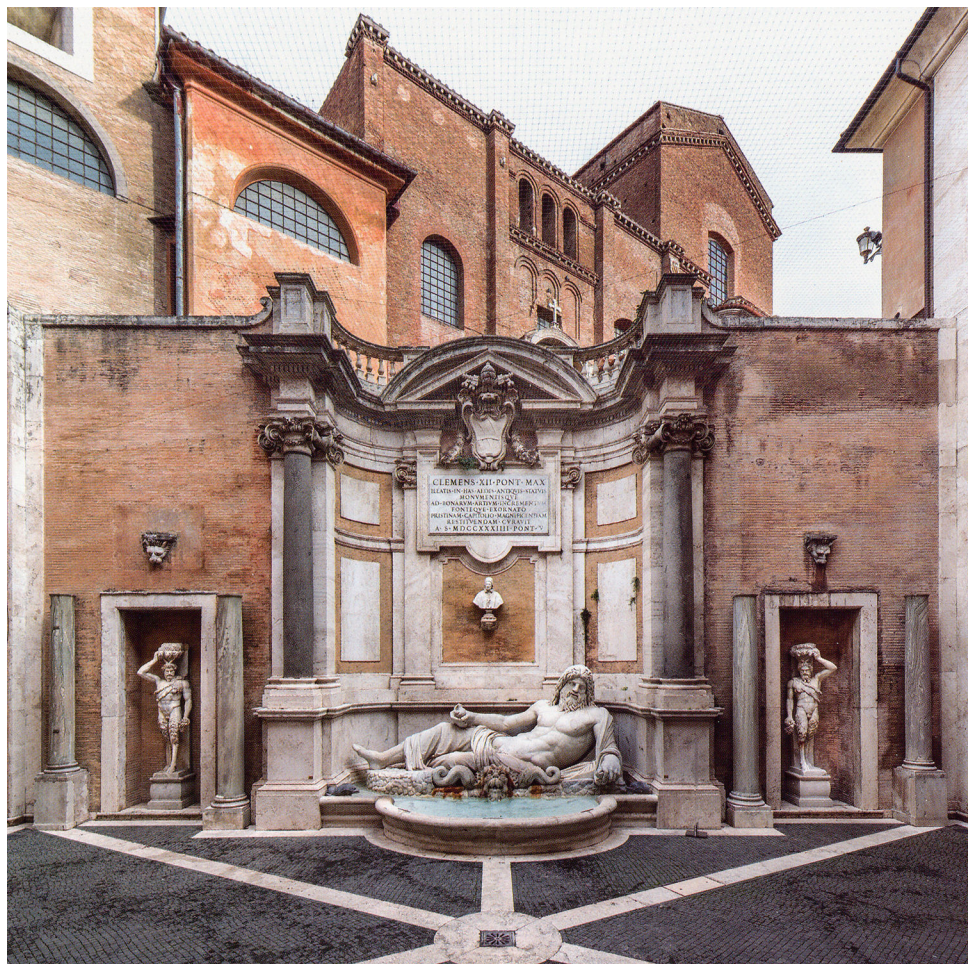


Fig. 146. Fontana del Marforio, Roma, Musei Capitolini, cortile del Palazzo Nuovo



Fig. 147. Gianlorenzo Bernini, Apollo e Dafne (1622-1625), Roma, Galleria Borghese



Fig. 148. F. Juvarra, [Apollo e Dafne], [1708], BNUTo, Ris. 59.4, fol. 60r, dis. n. 3



Fig. 149. F. Juvarra, [Vaso funerario], [1710], BNUTo, Ris. 59.4, fol. 9r, dis. n. 1



*Vase de Marbre so. P.
Opera de A. Corradini V.^{to}*

Fig. 150. Vaso di marmo di Antonio Corradini, da: LEPLAT 1733, tav. 219



Fig. 151. Antonio Corradini, Vaso con Psiche nel Giardino del Grosser Garten di Dresda, 1720



Fig. 152. Stefano Torelli, Vaso con Meleagro e cinghiale calidonio nel Giardino del Grosser Garten, 1740 ca.

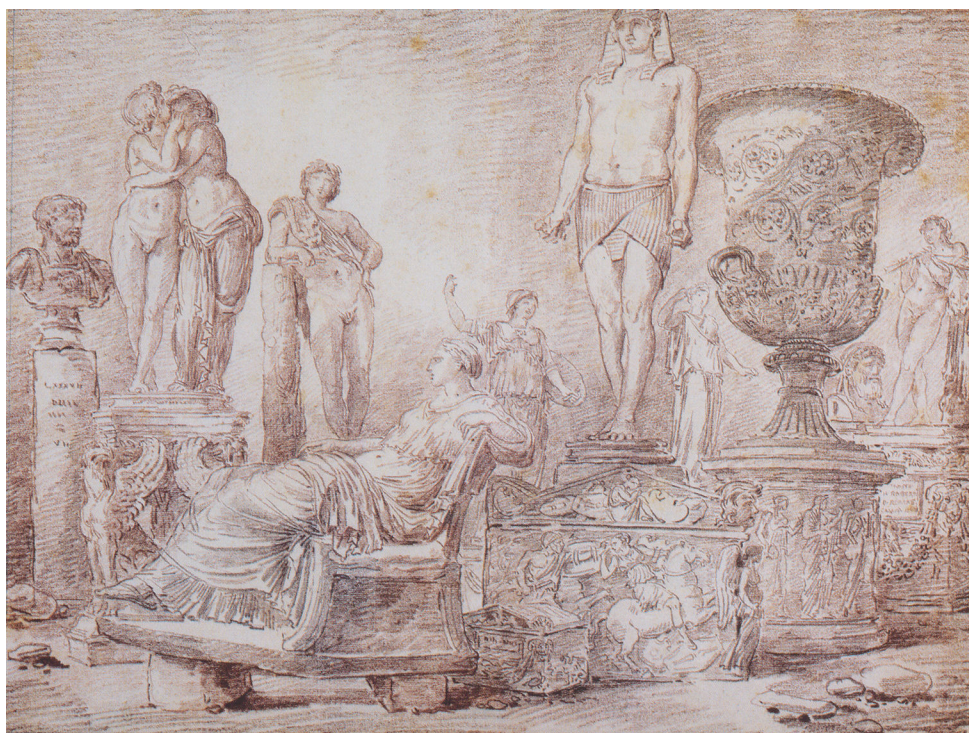


Fig. 153. Hubert Robert, *Le Antichità del Museo del Campidoglio*, 1762, Valence, Musée de Valence, inv. D 81



Fig. 154. Ercole Ferrata su progetto di Bernini, Elefantino della Minerva, 1667, Roma, S. Maria sopra Minerva

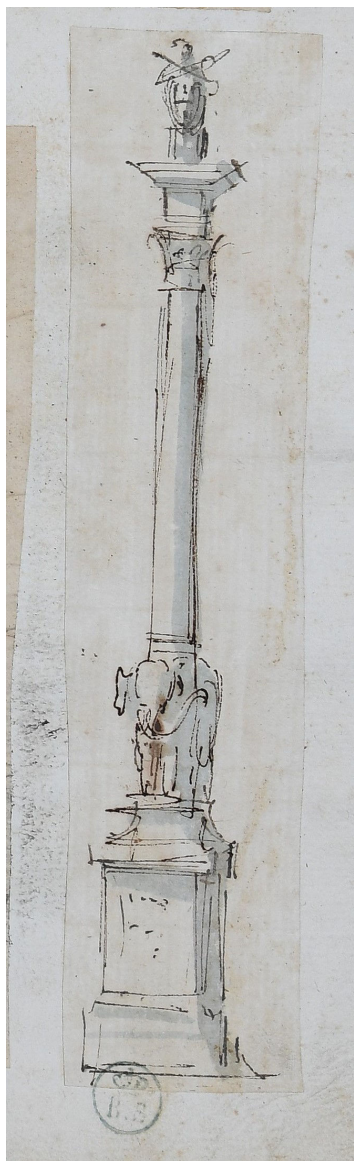


Fig. 155. F. Juvarra, [Obelisco. Colonna sorretta da un elefante], [1704-1714], BNUTO, Ris. 59.4, fol. 55r, dis. n. 3



Fig. 156. Dioscuri, Cordonata del Campidoglio, Roma



Fig. 157. Donatello, Testa di cavallo detta Carafa, 1456-1458 ca., Napoli, Museo Archeologico Nazionale



Fig. 158. Lupa Capitolina, Roma, Musei Capitolini, scultura in bronzo etrusca o medievale (lupa) e Antonio del Pollaiuolo (?) Gemelli



Fig. 159. Johann Michael Weinhold, Statuetta equestre di Augusto il Forte, 1728-1730, SKD, GG, inv. IX 87

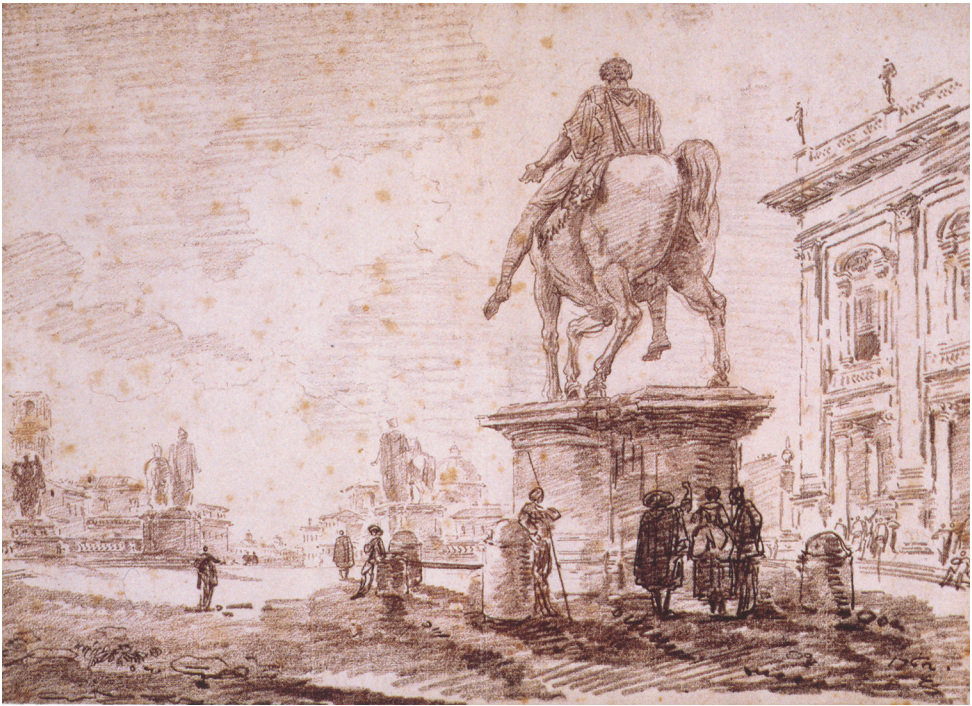


Fig. 160. Hubert Robert, Statua del Marco Aurelio sulla Piazza del Campidoglio, 1762, Valence, Musée de Valence, inv. D 64



Fig. 161. Johann Christian Kirchner, Busto di Augusto il Forte, 1712-1714, SKD, GG, inv. I 40



Fig. 162. F. Juvarra, Scalone di Palazzo Madama a Torino, 1718-1721



Fig. 163. F. Juvarra, Scala delle Forbici di Palazzo Reale a Torino, 1720-1721



Fig. 164. Giovanni Paolo Pannini, Progetto della facciata del castello di Rivoli, olio su tela, 300 x 330 cm, Castello di Racconigi, inv. R 5425, XR 132

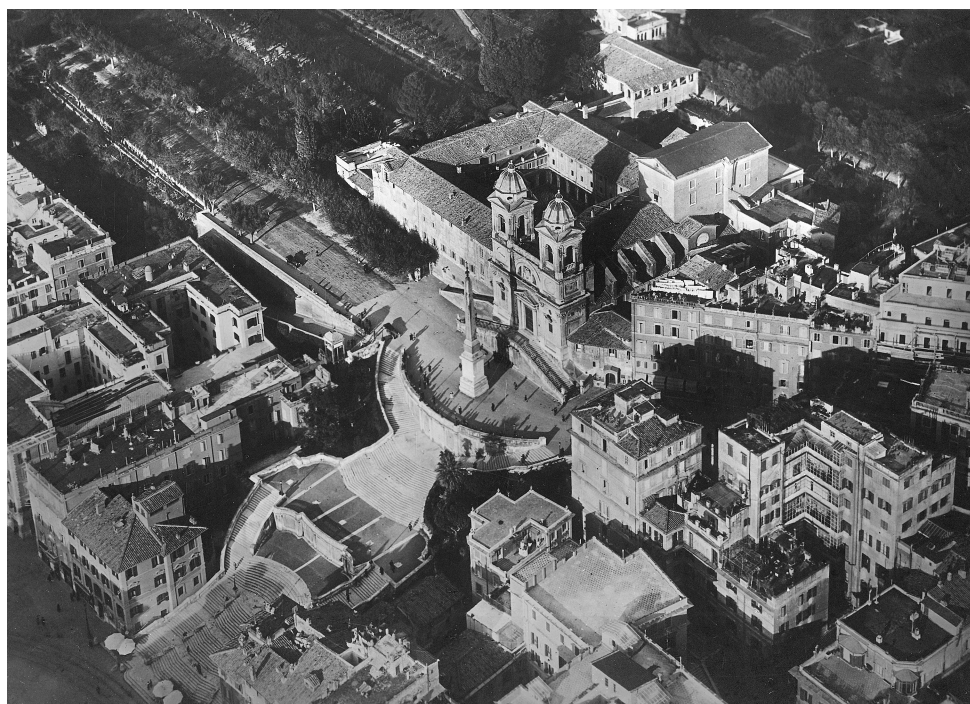


Fig. 165. Nicola Salvi, Roma, Scalinata di Trinità dei Monti, veduta aerea 1929



Fig. 166. Salita prospettica di un casino di piacere, in: Decker 1711-1716, suppl. vol. 1, tav. 38



Fig. 167. F. Juvarra, Pensiero scenografico, MCT, vol. I, fol. 12, dis. 22, inv. 1722/DS

The image shows a page from a musical manuscript. On the left, there is a perspective drawing of an interior room, likely a chamber, with a large, ornate initial letter 'D' in the foreground. The drawing shows a staircase and architectural details. To the right of the drawing, the text reads: "ATTO TERZO SCENA PRIMA. Camera di Flavia. con finestra in prospettiva. FLAVIA sola." Below this text is a musical score consisting of several staves. The score includes vocal lines and a basso continuo line. The lyrics are: "Dolce pace. Dolce pace oh quanto poco tu fioristi all'ombra a:".

Fig. 168. F. Juvarra, Iniziale atto III, scena prima del Giunio Bruto per l'imperatore Giuseppe I, 1711, ÖNB, MS, Mus.Hs.16692, fol. 94



Fig. 169. F. Juvarra [Anfiteatro. Scena teatrale], [1707-1709], BNUTO, Ris. 59.4, fol. 88r, dis. n. 3



Fig. 170. F. Juvarra, [Scalone. Scena teatrale], [1711], BNUTo, Ris. 59.4, fol. 17r, dis. n. 4

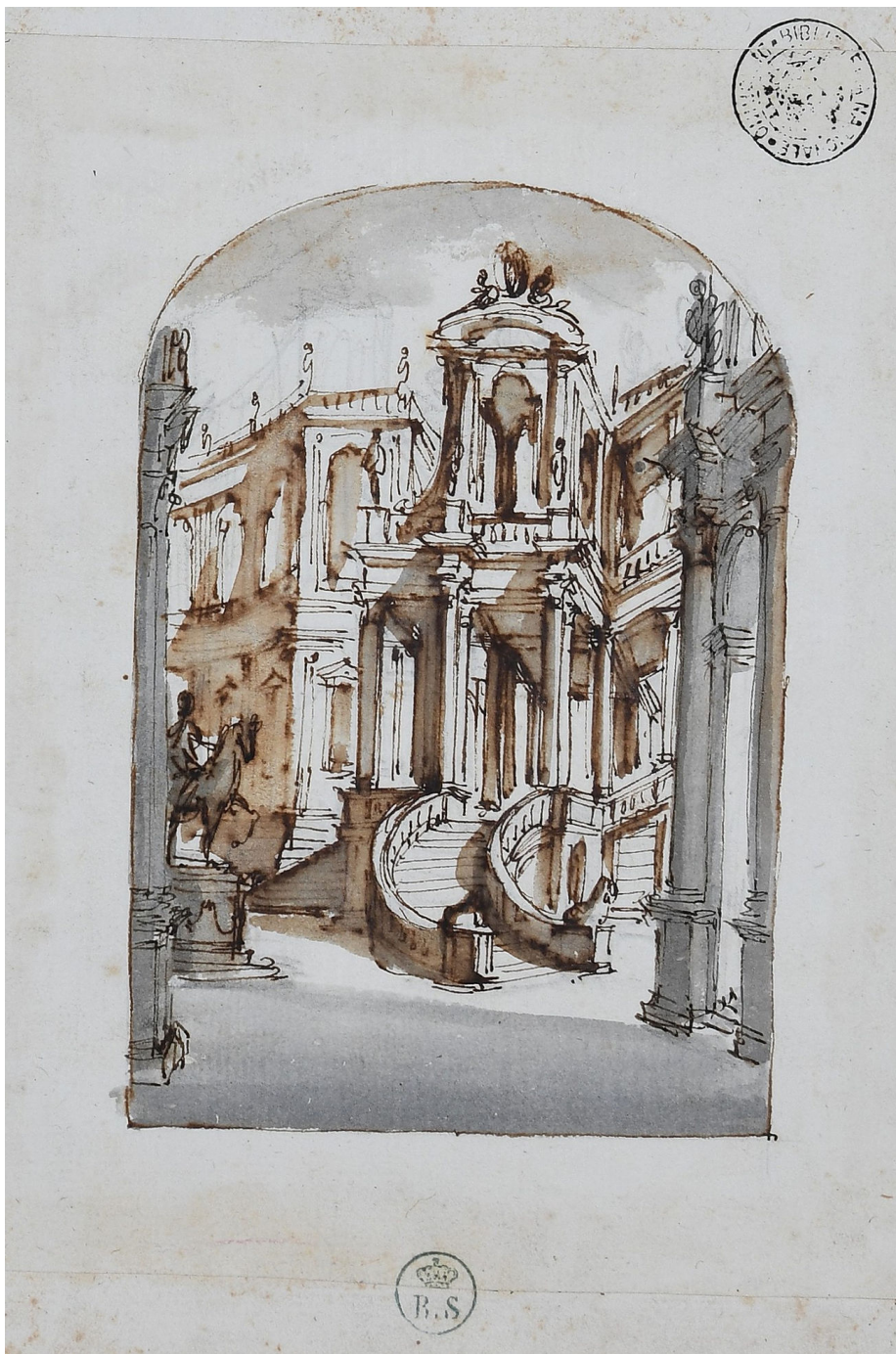


Fig. 171. F. Juvarra, [Cortile. Edificio con scalinata. Scena teatrale], [1709 -1712], BNUTo, Ris. 59.4, fol. 46r, dis. n. 2



Fig. 172. F. Juvarra, [Atrio magnifico con scalone], [1709-1714], BNUTo, Ris. 59.4, fol. 27r, dis. n. 1



Fig. 173. Johann Christoph Knöffel, Matthäus Daniel Pöppelmann, Zacharias Longuelune, Großsedlitz, Giardino barocco detto della Stille Musik, scalinata, 1719-1727



Fig. 174. Johann Christoph Knöffel, Matthäus Daniel Pöppelmann, Zacharias Longuelune, Großsedlitz, giardino barocco detto della Stille Musik, scalinata, 1719-1727



Fig. 175. F. Juvarra, [Porto con nave. Scena teatrale], [1712-1713], BNUTO, Ris. 59.4, fol. 69r, dis. n. 3: «Regina di Pollonia»



Fig. 176. F. Juvarra, [Campagna con tempio. Scena teatrale] scena III dell'*Ifigenia in Tauri* o per la IX dell'*Ifigenia in Aulide* per il teatro della Regina di Polonia, [1713], BNUTO, Ris. 59.4, fol. 85r, dis. n. 1: «R.na di Pollonia»



Fig. 177. Matteo Calderoni, Egidio Goyel, Peota Savoia su disegno di F. Juvarra, 1729-1731, Venaria Reale, Scuderie



Fig. 178. F. Juvarra, [Città romana. Scena teatrale], [1713-1714], BNUTO, Ris. 59.4, fol. 36r, dis. n. 2



Fig. 179. Juvarra, [Nave], [1707-1708], BNUTO, Ris. 59.4, fol. 23r, dis. n. 2

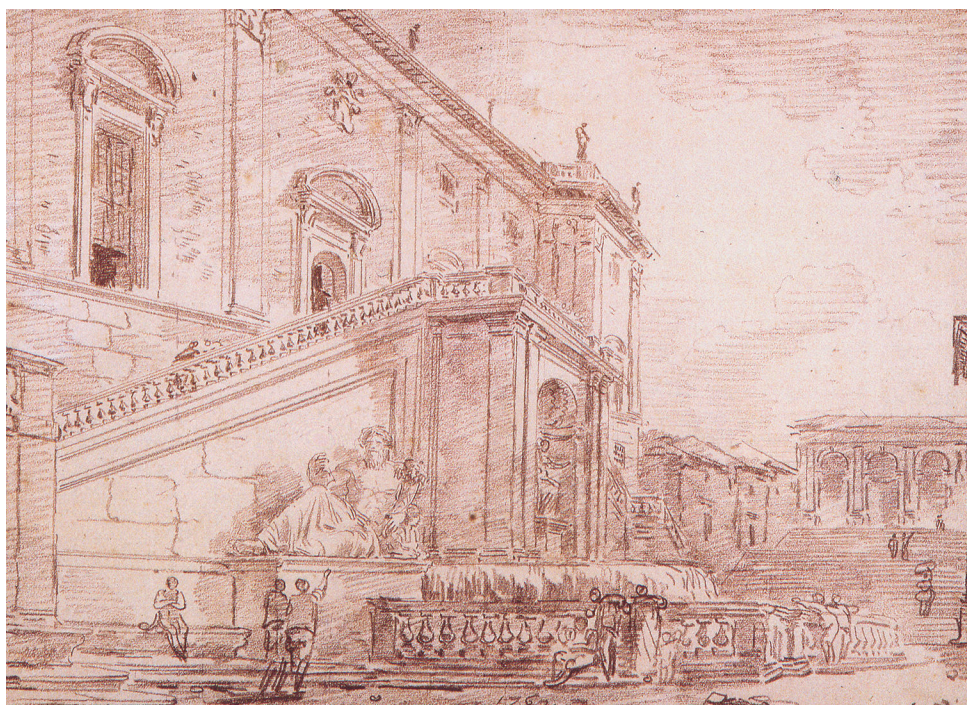


Fig. 180. Hubert Robert, Palazzo Senatorio, fontana della Roma, 1762, Valence, Musée de Valence, inv. D 63



Fig. 181. F. Juvarra, [Veduta di città con ponte e scalinata. Scena teatrale], [1711], BNUTO, Ris. 59.4, fol. 38r, dis. n. 1



Fig. 182. Giovanni Battista Nelli, Nuova Topografia di Roma, 1748, dettaglio dell'isola Tiberina, foll: 34, 46



Fig. 183. Etienne Dupérac (attr.), Isola Tiberina nell'antichità, in: Disegni de le rvine di Roma ..., 1575, fol. 7v, New York, Morgan Lib., Feltrinelli Coll., inv. MS M. 1106

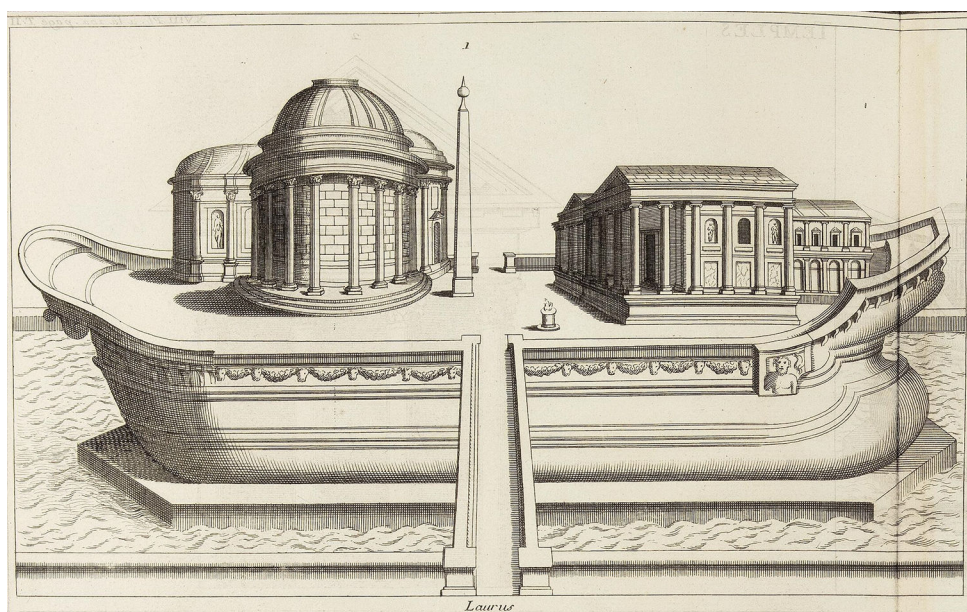


Fig. 184. Bernard de Montfaucon, Isola Tiberina, in *L'antiquité expliquée...*, vol. 2,1, tav. 18 [A]



Fig. 185. F. Juvarra, Isola Tiberina nell'antichità, 1706 ca., album ex-Tournon, fol. 104

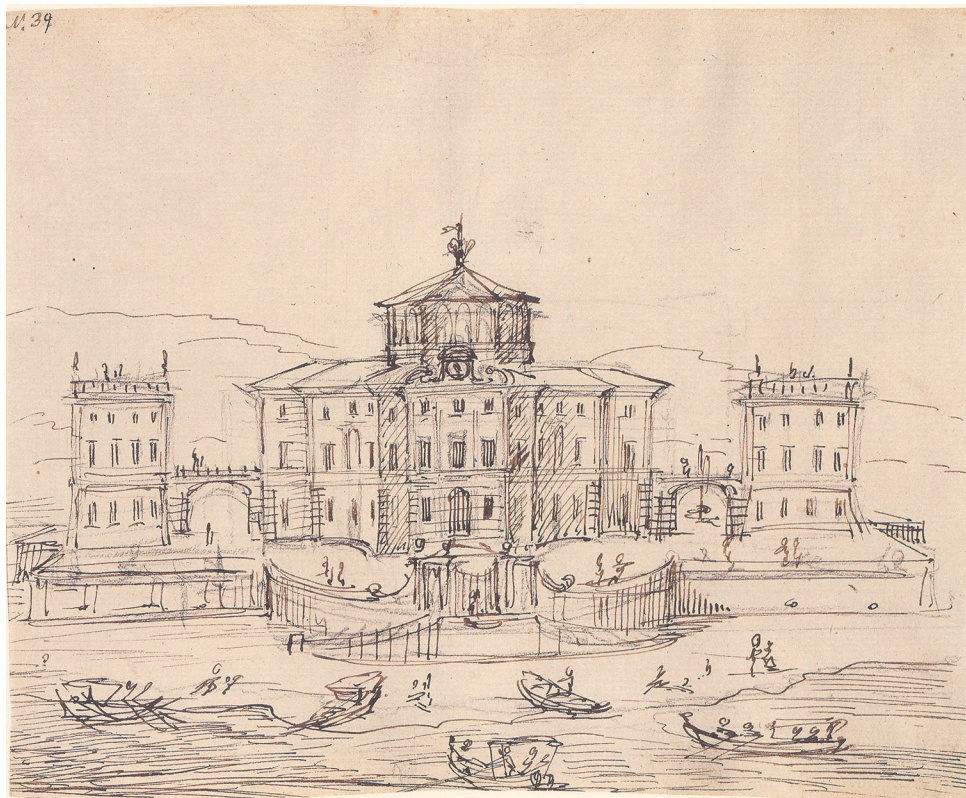


Fig. 186. F. Juvarra, Prospettiva di una villa su un lago, 1706 ca., album ex-Tournon, fol. 39