

Conclusione

Lo studio dell'album di disegni juvarriano conservato a Dresda, oltre ad approfondire la conoscenza di un corpus grafico in gran parte inedito, ha permesso di ricostruire un significativo episodio di autopromozione artistica, attraverso un mirato dono che ha visto protagonisti influenti personaggi della scena culturale e politica europea.

Grazie ad alcune lettere rinvenute in un archivio privato è stato, inoltre, possibile precisare l'identità dell'intermediario e le dinamiche legate alla consegna dei disegni al re polacco da parte del conte di Wackerbarth-Salmour.

Il volume si presenta oggi in un'elegante e preziosa copertina di pelle di marocchino rossiccio con raffinati ornamenti impressi in oro che rappresentano l'*Allianzwappen* (lo stemma dell'alleanza sassone-polacco) e vari simboli che richiamano l'appartenenza dell'elettorato all'Impero (fig. 2).⁵¹⁶ I fogli devono essere giunti a Dresda raccolti in una cartella o copertina (*livre de ses dessains*)⁵¹⁷ mentre, per il tipo di lavorazione, l'attuale rilegatura dev'essere stata eseguita a Dresda nel XVIII secolo facendo quindi supporre un tale gradimento dei *Disegni di Prospettiva Ideale* da parte del sovrano, o di un responsabile del Gabinetto della Grafica, da decidere di raccogliarli in una pregiata copertina che ne celebrasse il suo proprietario, il principe elettore sassone e re polacco Augusto il Forte. Inoltre, i disegni trovarono una collocazione di tutto rispetto all'interno della raccolta di grafica accanto a altre importanti opere.

Ma perché, nonostante l'apprezzamento e il trattamento speciale riservato ai disegni, sembrano non esistere delle testimonianze che riferiscano di un'eventuale volontà di assumere l'artista o anche solo un semplice gesto di ringraziamento?

A mio avviso l'apprezzamento degli elaborati grafici è legato sia alla fama dell'artista, sia alla loro qualità, ma anche a un terzo aspetto, che mi sembra altrettanto significativo. Juvarra aveva scelto una tecnica grafica molto particolare, basata su un'accurata esecuzione delle composizioni, realizzate grazie a un fitto tratteggio e ombreggiature per definire i vari piani, e delimitate da un'elegante cornice tracciata a inchiostro. Queste caratteristiche hanno indotto accreditati studiosi a credere che i disegni fossero stati pensati come matrici per successive riproduzioni a stampa. E' evidente, invece, che Juvarra si sia

⁵¹⁶ Cfr. *supra*, pp. 16–18.

⁵¹⁷ Cfr. lettera di Francesco Giacinto Amedeo Gabaleone di Salmour del 16.04.1732 al fratello Giuseppe Antonio.

servito di questo espediente grafico, che imitava i disegni preparatori per incisioni, proprio per amplificare il valore delle sue creazioni. Inoltre, come avrebbe potuto Juvarra finanziare la stampa dell'album e soprattutto che diffusione avrebbero potuto avere questi elaborati grafici di fantasia che rappresentavano composizioni di forte impatto concepite intenzionalmente per Augusto il Forte? Ciò nonostante va però ricordato che nel Seicento la grafica rivestiva una posizione molto importante all'interno delle collezioni d'arte. Soprattutto quella a stampa – che per la sua natura permetteva la diffusione in serie di immagini – aiutava a celebrare la grandezza di una corte. Come si è già avuto modo di ricordare, furono numerose le iniziative volte a usare le incisioni come *media* per celebrare imprese architettoniche, collezioni d'arte e importanti avvenimenti dinastici. Poiché i *Disegni di Prospettiva Ideale* evocano celebri edifici dall'antichità, anche se solo parzialmente visibili all'epoca, e sculture altrettanto famose, possederli significava indirettamente anche dichiararsi un intenditore nel campo delle arti visive e assumere il ruolo di potenziale committente, oltre che di raffinato collezionista. Seppur in un certo modo «passive», queste qualità dimostrano che Augusto il Forte era in grado di possedere pregiate opere di grafica contenenti composizioni che esaltavano la grandezza di Roma e idealmente potevano alludere alla sua ruolo di sovrano, come Juvarra non manca di ricordare nella dedica: «Glorioso AUGUSTO, di cui porta sì degnamente il nome» – e con riferimento alla galleria – «così arricchita delle Opere dé più insigni Artefici dell'Antichità [...] e di prodigiose cose della natura, che non hà che invidiare alle più celebrate non dirò di Roma, d'Italia e d'Europa, ma del Mondo tutto».

Ma qual è il vero senso di queste prospettive e il loro valore, se considerate dal punto di vista della tradizione dei doni, della creazione di architetture ideali e nel contesto storico-artistico? Offrire un lavoro realizzato personalmente come gesto di ringraziamento nei confronti di un personaggio influente o come tentativo per conquistare la fiducia di un possibile committente non era qualcosa di davvero insolito. Ma, decidere quale aspetto dovessero avere le prospettive ideali richiedeva una pianificazione sia riguardo al tema da rappresentare, sia alla tecnica, considerando i gusti del destinatario. Juvarra ha eseguito questi disegni con un'accuratezza mai dimostrata in precedenza, se non nei disegni di progetto in pulito. Egli, infatti, era ben noto per la velocità con la quale eseguiva i suoi schizzi, che vanno visti come immediati trasferimenti su carta di idee scaturite spontaneamente:

Chiunque voleva da lui un disegno, né era servito immantinente, ma se gli dava tempo, difficilmente gliel cavava più dalle mani. Era così veloce nel disegnare, e nell'inventare [...].⁵¹⁸

Tuttavia è da ricordare che in un'altra occasione Juvarra si era dedicato con particolare impegno nell'esecuzione dei disegni, ossia nei progetti scenografici per l'imperatore Giu-

518 MAFFEI 1738, p. 202.

seppe I nel 1711, dei quali è stata fatta notare «l'aulica magnificenza di decorazione e di linguaggio», spiegabile proprio con l'importanza del destinatario⁵¹⁹.

I *Disegni di Prospettiva Ideale* sono singolari per la ponderazione e la scelta grafico-compositiva. Ma in quanto tempo Juvarra eseguì i 41 fogli e redasse la lettera di presentazione?

Bisogna capire come nacque l'idea di eseguire questi disegni. Nel 1732 Juvarra lasciava Torino per Roma pieno di speranze, poiché era stato convocato personalmente dal cardinale Alessandro Albani, che aveva chiesto al re sabauda di concedere al suo primo architetto la licenza necessaria affinché egli potesse servire sua Santità. I compiti che si prospettavano erano la progettazione della Sacrestia Vaticana e della facciata di San Giovanni in Laterano: due temi ambiziosi che avrebbero finalmente consolidato la posizione del messinese anche in ambito romano, una città che, sebbene continuasse a rappresentare il luogo che aveva permesso il suo ingresso nella scena artistica internazionale, era anche stata fino a quel momento fonte di tante delusioni. Non diversa fu l'esperienza del 1732 quando, per varie cause già affrontate altrove, Juvarra fu escluso dalla partecipazione al concorso per queste importanti commissioni pontificie.

La realizzazione dei *Disegni di Prospettive Ideali* doveva nascere proprio da questa esperienza negativa. Tutta la frustrazione provata dall'architetto è espressa in maniera tangibile in alcune lettere inviate al ministro d'Ormea nel marzo del 1732 o dal conte Gabaleone-Salmour a Torino dopo aver appreso che il progetto dell'architetto fiorentino Alessandro Galilei aveva incontrato, tra le tante proposte, l'apprezzamento del papa Clemente XII (anch'egli fiorentino), anche se a detta di Juvarra, il progetto di Galilei era «assai miserabile». Ma il Nostro non desistette e, anzi, sfruttò la sua presenza a Roma per continuare ad apprendere, come si legge nella famosissima frase: «Intanto vado vedendo e studiando le belle cose antiche e moderne di Roma che mi sono d'infinito compiacimento e studio e ammirazione».⁵²⁰ È verosimile che la sua reazione spontanea sia stata quella di contrastare questa delusione tuffandosi in un nuovo progetto poiché Juvarra, come lui stesso scrive nella lettera anteposta all'album, desiderava far pervenire al sovrano i disegni «per soddisfare all'ambizione che da lungo tempo nutrisco di procacciarmi per questo mezzo il supremo suo Patrocinio».

Dall'ennesima delusione romana sono derivate, dunque, queste composizioni intrise sia di erudizione che anche di forte impatto visivo. Ma Juvarra aveva già pronti i disegni? E se sì, li aveva portati con sé da Torino, poiché sospettava che non avrebbe riscosso il successo sperato presso la corte papale? Questa ipotesi potrebbe essere avvalorata dal fatto che uno dei fogli è datato e firmato: «Cav. Filippo Juvarra 1730». Dunque, da circa due anni Juvarra progettava questi *Disegni di Prospettiva Ideale* per Augusto il Forte e in occasione della chiamata a Roma li aveva portati con sé, approfittando poi della presenza in città del conte di Wackerbarth, sebbene quest'ultimo fosse in missione segreta?

519 VIALE FERRERO 1970, p. 39.

520 Cit. da ROVERE/VIALE/BRINCKMANN 1938, p. 96.

Questa appare essere stata una pianificazione troppo complessa, mentre sembra più plausibile che Juvarra, fortemente deluso dal fallimento subito, ma consapevole della fortunata coincidenza che voleva il Wackerbarth a Roma in quel momento, si sia messo d'impegno e, incoraggiato dalle possibilità che si sarebbero prospettate a Dresda, abbia eseguito questi disegni con la velocità che gli era consona, facilitato anche dalla riserva di *penzieri* che aveva collezionato nel corso degli anni nei suoi taccuini e nel suo archivio mentale. Aveva materiale a sufficienza dal quale attingere poiché da anni faceva esperienze dirette a contatto con le grandezze di Roma e tante volte aveva impiegato o citato brani architettonici nei suoi numerosi schizzi e ancor più concretamente li aveva elaborati negli edifici. Bastava mettere insieme queste conoscenze e soprattutto «confezionarle» in maniera consona a un sovrano.

Un'altra considerazione. È difficile credere che la lettera anteposta all'album sia stata scritta dall'architetto che notoriamente faceva spesso errori ortografici. Il tono della stessa, pur rispecchiando alcuni standard linguistici, risulta ben calibrata sulla personalità del sovrano polacco, tanto da far supporre la consulenza da parte di una persona erudita. Sembrerebbe logico pensare che il cardinale Alessandro Albani, protettore della Savoia, fosse venuto in suo aiuto, forse perché consapevole delle macchinazioni dell'entourage di Clemente XII e della resistenza del fratello Annibale, protettore della Polonia, in questioni riguardanti Torino e la sua corte, che in quel momento storico non aveva buoni rapporti con il papa. Il ritrovamento di una parte del carteggio dei fratelli Wackebarth-Salmour e Gabaleone-Salmour suggerisce un'alternativa ancora più plausibile su chi possa aver aiutato Juvarra a redigere il testo di presentazione. Ancor più dell'Albani, potrebbe essere stato il conte Gabaleone-Salmour a scrivere la lettera, visto che da Torino appoggiò l'iniziativa di Juvarra anche nei riguardi del fratello che sarebbe diventato l'intermediario e il latore del dono.

Nonostante alcuni dettagli ancora da verificare per la mancanza di fonti, una cosa è certa: Juvarra ha realizzato un capolavoro di grafica. L'evidente fascino delle composizioni è racchiuso nel forte valore evocativo, che le pone a metà strada fra la veduta e il capriccio, due generi ampiamente diffusi nel Settecento. Ma il vero punto di partenza per questi *Disegni di Prospettiva Ideale* è Roma – per diversi aspetti una città-simbolo e fino all'Ottocento un importante modello a cui fare riferimento – proprio grazie alla sua storia secolare, al passato sempre vivo e presente, poiché perfettamente integrato nella realtà coeva, alla sua supremazia in campo culturale e artistico. Brinckmann ha definito le composizioni juvarriane come «fantasie monumentali» che mostrano un'«architettura urbanistica». ⁵²¹ Il loro carattere singolare riflette, tuttavia, non solo un gusto per il capriccio architettonico, in questa formula certamente precorritrice dei tempi, bensì è anche indice di una riflessione personale dell'artista sulla grandezza e l'importanza di Roma nei secoli e sul suo ruolo esemplare. Molte sono state le iniziative nel corso dei secoli volte a consolidarne e a dif-

521 ROVERE/VIALE/BRINCKMANN 1938, p. 147.

fonderne l'immagine: le carte topografiche, le vedute panoramiche disegnate, stampate o dipinte. Ma Juvarra non rappresenta delle vedute filologicamente fedeli, non realizza le sue composizioni attraverso dei rilievi topografici, ma genera ricordi servendosi della *topotesia*, ossia della descrizione di luoghi immaginari, seppur ispirati ad ambienti reali. Non si tratta però di utopie, ma di una raffinata combinazione di realtà e immaginario nel loro sfaccettato rapporto dialettico.

A volte Juvarra sceglie di rappresentare famosi brani di architettura completamente estraniati dal loro contesto di appartenenza, altre volte combina in maniera compilativa elementi di pura invenzione. Caratteristico è l'assemblaggio di edifici di epoche diverse e il loro accostamento a strutture architettoniche frutto della fantasia dell'artista, ma di matrice romana, poichè senza dubbio Roma è il luogo dove si manifestano le interferenze più interessanti in campo architettonico: Roma antica e Roma moderna.⁵²² Gli intenzionali riferimenti all'urbe vanno letti, quindi, come un richiamo sia alla lunga tradizione e alla prestigiosa *auctoritas* artistica e architettonica della città *caput mundi*, sia alla sua posizione esclusiva di centro della Cristianità. Fare quest'ultimo riferimento di natura religiosa nell'album, poteva servire a sottolineare il cambio di confessione fatto da Augusto il Forte, che aveva abbracciato la fede cattolica nel 1697, poiché premessa necessaria per poter salire al trono polacco. Se da un lato ciò confermava il secolare rapporto fra la Santa Sede e la Polonia, dall'altro richiamava alla mente la presenza cattolica nella Dresda protestante e Juvarra, da abate, potrebbe essersi sentito deputato a tematizzare questa circostanza nelle sue proposte architettoniche.

Un altro aspetto importante. Le composizioni presenti nell'album di Dresda non restituiscono vedute di monumenti-simbolo come il Campidoglio, San Pietro, il Colosseo o le piazze più famose, e non raffigurano architetture in contesti paesaggistici, come si conosce dai numerosi schizzi raccolti nei taccuini di Juvarra, bensì rappresentano scorci, ripresi da angolazioni insolite, frammenti di complessi architettonici, dove il soggetto principale viene sacrificato in favore di un dettaglio molto suggestivo. Spesso sono le vestigia antiche a rivestire questo ruolo seducente ed è interessante notare che i capricci juvarriani non cadono mai in quello stato di isolamento, di abbandono e di «disabitato» tipico di molti paesaggi di rovine.

Prendendo le mosse da un tema molto studiato dalla teoria artistica, ossia dall'importanza del disegno quale punto di partenza per ogni disciplina, sembra quasi che Juvarra voglia dimostrare come i suoi progetti su carta abbiano lo stesso valore delle architetture realizzate poichè in grado di riprodurre situazioni concrete. Chiama i suoi elaborati – *Disegni di Prospettiva Ideale* – dove con «prospettiva» non si intende solo l'aspetto compositivo ma, certamente, anche una dimensione temporale che presume una *longue*

522 Citazione tradotta da GARMS 1997, p. 130: «Zweifellos ist Rom der Ort, wo sich die interessantesten Interferenzen von gebauter und dargestellter Architektur ergeben».

durée delle sue invenzioni.⁵²³ Se così fosse nei disegni di Juvarra potrebbe riecheggiare il pensiero di Andrea Pozzo a questo proposito:

[...] Per tanto stiano di buon animo quei Pittori, che averan genio a quest'arte di Prospettiva, imperocché insensibilmente diventeranno buonissimi Architetti, non v'essendo altra differenza fra loro, sé non che uno fabbrica colle pietre, l'altro colle linee, e con colori. [...] E' buon Pittore, è buon Prospettico, dunque sarà buon Architetto.⁵²⁴

Ma non sono i palazzi, gli edifici o i monumenti da soli a celebrare la grandiosità di Roma; le architetture sono accompagnate da colonne, obelischi, fontane, statue, ossia da componenti dell'arredo urbano⁵²⁵ straordinariamente eterogenee tanto da rendere le vedute più ricche e articolate. E qui si rivela tutta l'abilità di Juvarra come scenografo. Egli sceglie di rappresentare gli edifici e i contesti urbani impiegando tecniche proprie della scenografia teatrale, accentuando quel carattere fantastico proprio delle vedute ideate, che a volte si manifesta in duplice forma, ossia evocando un elemento architettonico non realizzato, ma progettato, come ad esempio nel caso del ponte di Rialto di Palladio e ponendosi dunque in una prestigiosa tradizione. Con le sue prospettive Juvarra fornisce dei suggerimenti, poiché si tratta di architetture inventate senza un preciso riferimento topografico, tuttavia suggestive, che mirano ad esercitare un grande fascino sull'osservatore. I luoghi ai quali fanno riferimento o alcuni dei monumenti rappresentati non sono ulteriormente precisati, lasciando così aperto il gioco fra scoperta e disinganno: un effetto quasi teatrale!⁵²⁶ Nei disegni si alternano spazi aperti e scorci su spazi chiusi: diversi stili, tipologie ed epoche dialogano tra loro generando un interessante dinamismo delle composizioni, puntando tutto sulla forza del disegno e convalidando così quanto scriverà Piranesi alcuni anni più tardi:

altro partito non veggio restare a me e a qualsivoglia Architetto moderno, che spiegare con disegni le proprie idee, e sottrarre in questo modo alla Scultura, e alla Pittura l'avvantaggio, che come dicea il grande Juvara, hanno in questa parte sopra l'Architettura.⁵²⁷

Juvarra declina le proprie idee nei disegni, ma nelle sue composizioni vengono ripresi anche molti temi dei Concorsi Clementini di quegli anni⁵²⁸, soprattutto quelli del 1716, 1725, 1728 e 1732 che prevedevano progettazioni molto eterogenee per templi e monumenti a pianta centrale, archi trionfali, porti, piazze e architetture teatrali. Inoltre, l'intensa attività edilizia nella Roma di quegli anni, soprattutto durante il pontificato

523 PINTO 2014a.

524 POZZO 1696–1700, II, relativamente alla fig. 66, cit. da GARMS 1997, p. 135.

525 GARMS 2004, p. 13.

526 GARMS 2011, p. 49.

527 Cit. da GARMS 2011, p. 40.

528 GARMS 1969.

Albani, era rivolta, oltre che al restauro e all'ammodernamento di edifici antichi, anche all'attuazione di interventi concreti in ambito urbano, come il Porto di Ripetta e la Scalinata di Trinità dei Monti, la progettazione della Sacrestia Vaticana, della Fontana di Trevi, e nelle aree portuali dello Stato pontificio. Tutto ciò doveva essere davvero stimolante per gli artisti.

Ma per molti dei temi presenti nei *Disegni di Prospettiva Ideale* – già affrontati in precedenza da Juvarra e raccolti nei taccuini di schizzi eseguiti durante il soggiorno romano di formazione – la sostanziale differenza rispetto alle prime composizioni consistette, fondamentalmente, nel tipo di veduta e nella tecnica esecutiva: ampie angolazioni e sequenze di edifici su più piani, restituiti con un tratto veloce e leggero, negli schizzi rispetto al formato verticale, la predilezione per il dettaglio e l'accurata tecnica grafica determinata da regolari tratteggi e ombreggiature nei disegni di Dresda.

Ciononostante in tutta la produzione grafica del messinese si riscontra il continuo richiamo, quasi incontrollato e istintivo, ad architetture teatrali e a quinte scenografiche⁵²⁹. Ma ciò che veramente Juvarra non ha mai trascurato è stata la sua passione per Roma, evidentemente considerata la vera depositaria di una ricca tradizione secolare che supera confini geografici e temporali e che ben ha saputo riassumere nell'ultimo foglio dell'album che raffigura un'aquila imperiale appoggiata su delle rovine antiche e in particolare su una lastra marmorea dove è incisa la scritta:

FAMA REFERT QVÆ ROMA VETVS
SED MOLIBVS ALTIS
QVANTA FVIT PLVS QVAM FAMA
RVINA DOCET

Ma il vero messaggio affiorato dall'analisi e dall'interpretazione dei *Disegni di Prospettiva Ideale* è che Filippo Juvarra è stato coinvolto attivamente nella realtà geopolitica europea al punto da diventare un mediatore privilegiato. Con i suoi elaborati grafici ha favorito l'accesso alla storia artistica e culturale coeva e in particolare ai rapporti che coinvolsero tre delle più importanti corti del Settecento – Roma, Torino e Dresda – e alcuni dei loro principali rappresentanti.

⁵²⁹ *Architectural and Ornamental Drawings* 1975.