



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione dei Beni Culturali
ordinamento LM-76 (Scienze economiche per l'ambiente e la cultura)

Tesi di Laurea

Filippo Juvarra

La sensibilità teatrale nella vita di un architetto

Relatore

Ch. Prof. Martina Frank

Correlatore

Ch. Prof. Valentina Sapienza

Laureando

Nicole Slongo Matricola 974744

Anno Accademico

2021 / 2022

INDICE	p.
Introduzione	1
Capitolo I – Juvarra e l'attività scenografica	
I.1 Gli studi sulla scenografia	8
I.2 L'attività scenografica	19
I.3 Gli apparati effimeri	27
Capitolo II – Il ruolo del disegno	
II.1 Il corpus Juvarrianum	30
II.2 La riserva 59.1	34
II.3 La riserva 59.4	35
Capitolo III – Juvarra e le commissioni lucchesi	
III.1 Filippo Juvarra e Lucca	39
III.2 Il Teatro di giardino	42
III.3 Il palazzo Moriconi-Controni-Pfanner	44
III.4 I Controni e l'archivio di famiglia – ricerche d'archivio	45
III.5 Il complesso scenografico	50
Capitolo IV – Juvarra e il Teatro de la Sena di Feltre	
IV.1 Il Teatro comunale di Feltre	53
IV.2 Feltre-Juvarra-Lucca	54
IV.3 Estate e Terra - Estate e Cibebe	56
Immagini	59
Crediti fotografici	95
Bibliografia	98

ABBREVIAZIONI

ASLu = Archivio di Stato di Lucca

ASTo = Archivio di Stato di Torino

BNT = Biblioteca Nazionale di Torino

RIBA = Royal Institute of British Architects

VAM = Victoria and Albert Museum di Londra

MCT = Museo Civico di Torino

MET = Metropolitan Museum of New York

VIN = Bibliothèque du Ministère de la Guerre nel castello di Vincennes

RIS = Riserva

INTRODUZIONE

Il teatro e le competenze trasversali

Questo lavoro di tesi magistrale trae ispirazione dal mio personale interesse verso due mondi diversi anche se affini, il mondo dell'arte e il mondo del teatro. Il teatro mi ha accompagnata nella vita fin dai primi anni del liceo, impegnata prima nella compagnia teatrale della scuola e poi in una compagnia amatoriale bellunese dove tutt'ora recito, organizzo eventi teatrali e tanto altro. L'arte invece, da grande passione maturata durante gli ultimi anni di liceo, è diventata oggetto di studi durante il mio percorso universitario. Questi due elementi corrono parallelamente come binari e si rincorrono nel corso della mia vita. Ho potuto in molte occasioni osservare come le esperienze fatte in campo teatrale, di qualsiasi genere, mi abbiano indotta a costruire abilità trasversali, spendibili in differenti ambiti dell'esistenza. Questa particolare influenza che il teatro ha esercitato ed esercita tutt'ora nella mia vita mi ha consentito di incontrare e approfondire situazioni in cui dalla combinazione dei due fattori, artistico e teatrale, ho potuto rintracciare effetti sugli aspetti formali e stilistici di un artista, risultati strategicamente interessanti per la scoperta di fatti inediti. Nello specifico mi sono occupata di casi in cui l'esperienza teatrale, intesa come una parentesi accessoria nel complesso di una carriera artistica, e le capacità costruite in tale ambito hanno influenzato la concezione artistica e le scelte stilistiche di determinate personalità. Il mondo del teatro è un mondo di finzione che presuppone però un'approfondita conoscenza dell'uomo e del contesto in cui vive. È il tema stesso del teatro a permettere alle capacità teatrali di poter agire ad ampio spettro e così influenzare molti altri ambiti della vita. Si tratta di una particolare attitudine nei confronti della realtà che ci circonda. Così una piccola parentesi può diventare motore di reazioni a catena. A riguardo durante il mio approfondimento di tesi triennale mi sono concentrata sugli aspetti teatrali, transitivi e esperienziali dell'arte di Bernini partendo da un'analisi della sua, poco nota, attività teatrale come regista – attore – scenografo¹. Nella mia tesi, guidata dagli studi condotti da Irving Lavin, Rudolf Wittowerk e Tomaso

¹ *“Il bel composto di Bernini: l'artificio teatrale al servizio delle arti visive”* tesi triennale Nicole Slongo, Università degli studi di Trento, anno accademico 2017/2018, relatrice prof.ssa Alessandra Galizzi Kroegel.

Montanari a sua volta, ho potuto appurare come questa attività “secondaria”, se paragonata alle grandi committenze e alla sua carriera da scultore e architetto, ci conduca lungo due vie che ci portano ad altrettante rivelazioni. Da un lato in Bernini il teatro fungeva da zona di libertà, un campo libero da committenze ufficiali, dove poter esprimere la propria arte senza obblighi o censure². Dall’altro l’attività teatrale ci permette di comprendere meglio la concezione artistica di Bernini, la sua volontà di creare opere totalizzanti, parlanti, il non fermarsi agli aspetti formali, ma dirigere ogni elemento anche esterno all’opera andando ad agire direttamente sull’ambiente per il quale è stata concepita. Un’arte che tiene in grande considerazione il ruolo e la presenza dello spettatore trascinandolo in un mondo altro in cui illusione e realtà finiscono per diventare una cosa sola.

Juvarra e la scenografia

Il mio interesse per Juvarra, soggetto di questa tesi specialistica, parte da un input datomi dalla conservatrice dei Musei di Feltre, durante il mio periodo di Servizio Civile presso l’Ufficio Musei. Parlando con lei della mia tesi triennale e dell’argomento che avevo approfondito si finì per parlare, similmente, di questo grande artista. Conosciuto ai più come architetto messinese dalla brillante carriera, vincitore nella prima classe di architettura del Concorso Clementino del 1705, primo architetto civile della corte Sabauda, fu colui che progettò la nuova veste di Torino³. Non di rado troviamo associato al nome di Juvarra l’appellativo di *regista*⁴, un termine, derivante dal contesto teatrale, utilizzato in svariati ambiti per mettere in evidenza l’abilità di un soggetto nel dirigere e coordinare molteplici fattori che concorrono nella realizzazione di un qualsivoglia progetto. Questo riferimento teatrale utilizzato in termini funzionali può anche essere visto però, romanticamente, come un omaggio a quella che è stata

² Cfr. T. MONTANARI, *La Libertà di Bernini, la sovranità dell’artista e le regole del potere*, Torino, 2016.

³ Mori improvvisamente nel 1736 a Madrid dove gli era stato dato l’incarico di progettare il nuovo palazzo reale, a riprova della reputazione e dell’importanza conferita a Juvarra non solo in Italia ma anche in ambito europeo. Vedi *Filippo Juvarra: architetto delle capitali da Torino a Madrid, 1714-1736*, a cura di V. C. MANDRACCI, A. GRISERI e B. B. ESQUIVIAS, Milano, 1995. Vedi anche *Filippo Juvarra 1678-1736: Architetto dei Savoia-Architetto in Europa vol. 1-2*, a cura di P. CORNAGLIA, A. MERLOTTI, C. ROGGERO E E. KIEVEN, Roma, 2014.

⁴ *Filippo Juvarra regista di corti e capitali dalla Sicilia al Piemonte all’Europa*, catalogo della mostra a cura di F. PORTICELLI, C. ROGGERO, C. DEVOTI, G. MOLA DI NOMAGLIO, Centro Studi Piemontesi, L’Artistica Savigliano, 2021.

una parentesi della vita di Juvarra che pochi conoscono, l'attività come scenografo teatrale. Ed ecco che ritornano i due binari paralleli di cui accennavo poco sopra. Il teatro che fa capolino nella vita di un artista e che più o meno intensamente esercita la propria influenza su di essa.

La mia ricerca è partita dalla necessità di conoscere a 360 gradi la vita e la carriera di Juvarra per poi concentrarmi sull'attività specifica come scenografo teatrale e su tutte le altre attività, ricollegabili alla sensibilità teatrale e spettacolare, come ad esempio le cosiddette decorazioni cerimoniali che oggi conosciamo sotto il nome di *apparati effimeri*. La mole di libri, studi, approfondimenti su Juvarra è molto estesa, allo stesso modo la parte specifica di cui mi sono interessata. Juvarra si colloca tra quegli artisti che potremmo definire *totali*, contraddistinti da una *vocazione interdisciplinare* che rende difficile isolare un'attività rispetto a tutte le altre. Lorenzo Rovere, Vittorio Viale e Albert Erich Brinckmann si sono concentrati nel fornire una visione integrale della sua vita e delle sue opere⁵, altri, come Tommaso Manfredi, si sono focalizzati sull'approfondimento degli anni giovanili⁶. Molti studi hanno interessato le commissioni e i progetti circoscritti ad un luogo specifico, come Alessandra del Nista si è occupata delle commissioni lucchesi⁷. Franca Varallo invece ha seguito l'ambito degli apparati funebri⁸. Ci sono dunque svariati modi per iniziare a raccontare una storia, ma va tenuto presente che circoscrivere un argomento sarà sempre difficile e comporterà inevitabilmente dei limiti, soprattutto in casi come questo.

I primi e più importanti approfondimenti sull'attività scenografica di Juvarra portano il nome di Mercedes Viale Ferrero che nel 1970 pubblicò in forma integrale i disegni scenografici di Filippo Juvarra attraverso *un'ordinata e ragionata rassegna*, come la definisce Giulio Carlo Argan nella sua prefazione, all'interno di un ricco volume dal titolo: *Filippo Juvarra, scenografo e architetto teatrale*⁹. Tale pubblicazione sembra

⁵ L. ROVERE, V. VIALE, A. E. BRINCKMANN, *Filippo Juvarra*, Milano, 1937.

⁶ T. MANFREDI, *Filippo Juvarra: gli anni giovanili*, Roma, 2010.

⁷ A. DEL NISTA, *Filippo Juvarra e Lucca: disegni, progetti e committenti (1706-1728)*, tesi di laurea anno accademico 2005-2006, IUAV Venezia, relatrice Giovanna Curcio.

⁸ F. VARALLO, *Il teatro del dolore: Filippo Juvarra e gli apparati funebri a Torino* in *Filippo Juvarra regista di corti e capitali dalla Sicilia al Piemonte all'Europa*, 2020, pp. 379-386.

⁹ M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, 1970.

fondamentale per stabilire un prima e un dopo nell'evoluzione delle ricerche a riguardo. A partire da questi studi ho stilato un elenco dei lavori teatrali fatti da Juvarra incrociando questi primi dati con le informazioni presenti nel Catalogo della mostra di Messina del '66 e aggiungendo elementi via via ne trovassi di nuovi in studi più recenti. In questo modo ho potuto definire visivamente e chiaramente il volume di questa attività.

Il disegno

Filippo Juvarra, artista poliedrico, fu capace di impegnarsi in numerose attività differenti, dalla scenografia alla decorazione d'interni, dall'architettura alla progettazione di giardini, dalla progettazione di apparati funebri all'ideazione di decorazioni cerimoniali. Tutte queste attività sono accumulate da una profonda e sincera curiosità per la conoscenza del creato, degli elementi di cui è composto e delle mille forme in cui si materializza. Il mezzo attraverso cui Juvarra si presta a conoscere il mondo è uno e uno soltanto, il disegno. Juvarra fu un prolifico disegnatore, si impegnò personalmente nel catalogare e conservare i propri disegni. Grazie alla grande quantità di disegni giunti fino a noi è stato possibile ricostruire snodi biografici, ricomporre i progetti e le committenze che lo interessarono e, soprattutto, godere della sua abilità grafica e del suo genio creativo.

Teatro di giardino

Per capire quanto le abilità acquisite in campo scenografico e teatrale abbiano influito trasversalmente sulla carriera di Juvarra abbiamo a disposizione sia un tema che un caso specifico. Il tema è quello della progettazione di giardini e nello specifico il giardino di Palazzo Pfanner a Lucca. Come vedremo il giardino si colloca al centro di un dibattito settecentesco in merito al profilo che doveva possedere il professionista

incaricato alla progettazione di tali architetture verdi¹⁰. Juvarra si colloca all'interno di tale discussione essendo architetto e interessandosi alla questione del giardino più volte nella sua carriera, anche se non diventò mai principale terreno di lavoro. Il giardino si offre non solo come luogo di dibattito, ma anche come spazio di incontro tra architettura e teatro. Dizionari e trattati di architettura tra fine del '600 e inizi del '700 proposero più volte il termine "*teatro di giardino*", vedremo in seguito in quali termini e con quali caratteri esso venne inteso. Quello che è certo è che una tale materia fornisce terreno fertile per la nostra trattazione soprattutto se ci interessiamo nello specifico della progettazione juvarriana di giardini. Se già di per sé il tema del giardino è legato alla filosofia teatrale c'è da chiedersi come possa mai aver sfruttato Juvarra l'abilità acquisita nella precedente attività scenografica nel campo delle architetture naturali.

Palazzo Moriconi – Controni - Pfanner

Tra tutti i vari esempi a cui ci si può riferire in merito¹¹ quello più interessante e funzionale per la nostra analisi è il giardino di Palazzo già Moriconi – Controni, ora Pfanner di Lucca. Il contesto lucchese fu particolarmente favorevole per Juvarra dal momento che ottenne numerose commissioni pubbliche e private in un periodo storico in cui il processo di aristocratizzazione della classe mercantile emergente prevedeva, oltre al versamento nelle casse dello stato di forti somme di denaro, anche l'acquisto di immobili e il loro adeguamento. Palazzi e ville divennero, per le famiglie mercantili in ascesa, strumento di comunicazione e affermazione dello status acquisito¹². Uno studio approfondito sulle vicende che interessarono Juvarra a Lucca è fornito da Alessandra Del Nista che nel 2007 dice "*...lo stato attuale delle ricerche*

¹⁰ Vedi J. F. BLONDEL, *De la distribution des maisons de plaisance et de la decoration des edifices en general*, Vol. 1, Paris, 1737, ed. Farnborough 1967. Vedi anche A. J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *La theorie et la pratique du jardinage et un traite d'hydraulique*, Parigi, 1709, ed. Geneve 1972.

¹¹ Juvarra fu impegnato nella progettazione di giardini soprattutto in territorio lucchese, in particolare per: villa Cenami a Saltocchio, villa Orsucci a Segromigno, villa Mazzarosa e villa Mansi. Nel 1714 si colloca anche il progetto per il Palazzo Reale di Messina con due proposte di giardino. L'esito più imponente lungo le progettazioni di giardino e fontane è il caso dell'aggiornamento del giardino della Villa della Regina in Torino.

¹² M. A. GIUSTI, *Palazzi di Lucca tra seicento e settecento: restauri, riadattamenti, abbellimenti*, in *Le dimore di Lucca: l'arte di abitare i palazzi di una capitale dal Medioevo allo Stato Unitario*, a cura di E. DANIELE, Firenze, 2007, pp. 41-55.

registra una conoscenza imprecisa e frammentaria dell'impegno juvarriano per la committenza lucchese..."¹³. A fronte di una considerevole mole di documenti (circa 60 tra schizzi e progetti) quello che sappiamo con certezza, soprattutto riguardo la commissioni private, è molto poco¹⁴. Pienamente all'interno di questo contesto di incertezza sta il caso di Palazzo Pfanner. L'attribuzione del giardino a Filippo Juvarra proposta da Maria Adriana Giusti¹⁵ è suggerita da numerosi indici che vedremo in seguito, ma non è suffragata da nessun documento scritto o meglio, ad oggi non è stato rintracciato nessun documento che accerti tale attribuzione. Risulta pertanto essere uno dei tanti capitoli ancora aperti sulle commissioni di Juvarra per le famiglie lucchesi, capitolo che questo studio intende approfondire con precise ricerche d'archivio.

Inaspettati parallelismi

È stato osservato che Palazzo Pfanner e il suo giardino offrono un curioso parallelismo con alcuni elementi del Teatro de la Sena di Feltre. Nello specifico si nota una forte somiglianza iconologica tra due statue che decorano il giardino di Lucca, raffiguranti Estate e Cibele, e due silhouette sceniche raffiguranti Estate e Terra del teatro comunale di Feltre, noto come il teatro de La Sena. L'attribuzione a Juvarra del giardino e conseguentemente delle statue che lo decorano fornisce un inaspettato parallelismo con Feltre in virtù del fatto che il teatro de la Sena possiede alcuni esemplari di *carretto*¹⁶ costruiti secondo i dettami e le modalità proposte da un modello *per carretto*, probabilmente per il teatro Ottoboni, disegnato da Filippo Juvarra¹⁷. L'adozione di un modello juvarriano per la costruzione di tali apparati scenotecnici a Feltre suggerisce una precisa ispirazione al lavoro fatto da Juvarra nell'ambito teatrale e costituisce un fatto da tenere in considerazione. Questo precedente ci porta ad

¹³ DEL NISTA 2007, p. 1.

¹⁴ Se si fa eccezione per il Palazzo Pubblico di Lucca.

¹⁵ In occasione del Convegno sui palazzi lucchesi del 2005.

¹⁶ Apparati scenotecnici utilizzati per spostare velocemente dei pannelli detti teleri così da mostrare diverse scene in rapida successione.

¹⁷ BNT, Ris. 59,4 f. 97, tratto da VIALE FERRERO 1970, p.27.

esaminare attentamente l'ulteriore possibile correlazione anche tra le due statue del giardino di Palazzo Pfanner e le due silhouette.

Le ipotesi

La ricerca segue quindi due strade diverse ma concatenate. Da una parte approfondire e accertare o meno l'attribuzione del rifacimento del giardino a Juvarra e dall'altro analizzare e rintracciare elementi di similarità tra le matrici iconologiche delle silhouette feltrine e delle statue lucchesi. Trovare elementi che comprovino l'attribuzione a Juvarra del giardino di Palazzo Pfanner e delle sue statue rinforzerebbe l'ipotesi di una ispirazione a Juvarra, come per il caso del carretto, nella creazione delle silhouette decorative del teatro di Feltre.

Capitolo 1

Gli studi sulla scenografia

Di seguito verranno riportati i principali e più consistenti studi condotti sull'attività scenografica svolta da Filippo Juvarra.

1936 - Il comitato juvarriano di Torino si propone di illustrare la figura, l'attività e l'opera di Filippo Juvarra attraverso la pubblicazione di quattro volumi in occasione dei duecento anni dalla morte del famoso architetto. Questo primo e unico volume edito fu ad opera di Lorenzo Rovere, Vittorio Viale e Albert Erich Brinckmann¹⁸. Rovere e Viale si occuparono di stilare il *Regesto della vita e delle opere* di Juvarra mentre Brinckmann si occupò dei disegni. All'interno della pubblicazione compaiono anche per la prima volta le più antiche biografie juvarriane: l'elogio di Scipione Maffei¹⁹, la vita raccontata dall'Anonimo²⁰ e il catalogo dei disegni fatti da Juvarra dal 1714 al 1735 di Sacchetti²¹, suo fedele discepolo. Tale pubblicazione risulta essere ancor oggi una delle fonti più note e consultate dagli studiosi che si sono occupati della figura di Juvarra. Le fonti storiche presenti nel volume saranno, nel tempo, più volte lette e interpretate alla luce delle nuove scoperte. In particolare le due biografie quella scritta da Scipione Maffei e quella del cosiddetto Anonimo settecentesco, identificato in seguito come Francesco Juvarra, il fratello di Filippo²², forniscono due versioni dei fatti e degli eventi che possono esserci di assoluta utilità perché ci permettono di vedere la storia da due prospettive differenti, di scoprire fatti interessanti dall'emergere di

¹⁸ Comitato per le Onoranze a Filippo Juvarra sotto l'Alto Patronato di S.A.R il Principe di Piemonte. *Filippo Juvarra*. Volume primo (unico pubblicato), 1937.

¹⁹ S. MAFFEI, *Elogio del signor Abate D. Filippo Juvarra architetto*. In *Osservazioni letterarie*, tomo III, artic. 6, p. 193, Verona, 1738. Ripubblicato da G.P. BARONI DI TAVIGLIANO, nel suo *Modello della chiesa di S. Filippo*. Torino, Stamperia Reale, 1758.

²⁰ *Vita del cavaliere don Filippo Juvarra Abbate di Selve e Primo architetto di S. M. di Sardegna*, pubblicata da A. Rossi nel 1874 nel *Giornale di erudizione artistica* di Perugia e rintracciata nel fondo archivistico di L. PASCOLI, il quale intendeva probabilmente pubblicarla in un volume successivo ai due precedenti editi nel 1730 e 1736 (L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi*, a cura di A. Marabottini, Treviso 1981).

²¹ G. B. SACCHETTI, *Catalogo dei disegni fatti dal signor cavaliere ed Abate don Filippo Juvara dal 1714 al 1735*, edito da A. Rossi nel 1874 e ripubblicato nel 1937 e nel 1966.

²² L'anonimo fu identificato come Francesco Juvarra da V. Viale e L. Rovere nella premessa alle biografie nel volume del 1937.

piccole incongruenze come nel caso di Bernini²³. Dietro alle biografie stanno i biografi e in alcuni casi il protagonista è direttamente coinvolto nella stesura, questo significa che il racconto raramente risulta totalmente oggettivo e scientifico, ovvero privo di qualsiasi alterazione della realtà dei fatti. Parte integrante del modo in cui vengono stese le biografie sono gli scopi per cui vengono scritte, il coinvolgimento più o meno forte di chi la scrive, come anche le pressioni da parte del protagonista della storia, nel caso ovviamente sia ancora in vita. Nel caso del fratello di Filippo, Francesco, per esempio, il legame familiare può aver influenzato il modo di raccontare? Probabilmente sì. L'esigenza è quella di, raccontando la storia del fratello, portare alto il nome del padre e della famiglia, presentando così una versione edulcorata della vita di Filippo. Nel caso del Maffei invece possiamo essere relativamente più sicuri di trovarci di fronte ad una versione dei fatti più oggettiva, priva di interessi personali di salvaguardia del nome familiare.

Emblematico il confronto tra le due versioni nel caso del racconto dell'incontro tra Juvarra, da poco arrivato a Roma, e Carlo Fontana²⁴. Il maestro gli chiese subito di fare un disegno, Filippo eseguì e “[...] il Fontana gli disse, che se voleva esser della sua scuola, gli conveniva disimparar, quanto aveva imparato. Trafitto da tal sentenza Juvarra, ne fu molto agitato la notte; ma ritornò dal Fontana la mattina, e gli disse, che lo reputasse come avesse bevuto l'acqua di Lette, e gli additasse pure la strada, che dovea tenere.”

“[...] restarono tutti ammirati... e non meno ammirato ne restò il maestro quando lo vide, dicendo: lo dubito che l'abbate ci burli, poiché questo non è disegnare da chi ha studiato solo il Vignola; e tornato don Filippo allo studio, s'informò della sua capacità il Fontana, e conoscendo esser già architetto, e che non era per altro venuto in Roma, che per perfezionarsi, lo mandò a disegnare [...]”

Non è difficile capire quale delle due sia la versione scritta da un fratello che per di più omette, forse volutamente, la paternità dell'opera, con lo scopo di eliminare giudizi sulla sua imparzialità rispetto alla storia, limitando così i dubbi circa la veridicità del

²³ Nel caso di Bernini le biografie giocano un ruolo fondamentale perché a seconda degli scopi l'attività teatrale veniva omessa o documentata.

²⁴ VIALE FERRERO 1970, p. 8.

racconto²⁵. In generale non si tratta di cercare la verità assoluta ma piuttosto di riconoscere la versione più attendibile alla luce della realtà dei fatti. In questo caso è realistico pensare che un artista come Carlo Fontana non conceda troppi complimenti, specialmente nel caso di un giovane aspirante alunno appena giunto da Messina. Ma una biografia scritta dal buon volere di un fratello non ha solo aspetti critici. Si può pensare infatti, a buon diritto, che Francesco possa aver avuto modo, in molte occasioni, di parlare direttamente con il fratello venendo a conoscenza di aneddoti di particolare vividezza che ci riportano veri e propri pezzi di vita reale. Come precisa Viale Ferrero in questo caso, l'incontro con Fontana, la versione dell' "Anonimo" si può apprezzare in quanto racconto "più vivo, diretto, serbante una fresca memoria di conversazioni familiari²⁶". Riporto qui sotto l'aneddoto in questione:

"[...]il Fontana andato al suo studio, ordinò ai giovani che se fosse capitato un prete, gli avessero dato a disegnare un capitello corintio, il che fu puntualmente eseguito nella prima mattina che il medesimo don Filippo andò allo studio, motteggiandolo intanto que' giovani, fra loro dicendo: Ora sì che abbiamo il nostro padre cappellano."

1964 – Viene pubblicato *The Ohio State University Theatre Collection Bulletin* uno studio che ha interessato l'attività scenografica di Juvarra e precisamente l'attività svolta presso il teatro del Cardinale Ottoboni. Lo studio è rappresentato da tre distinti approcci: uno si occupa dei progetti per il Teatro Ottoboni, un altro si concentra sulla ricostruzione di alcune scenografie e l'ultimo analizza nello specifico la messa in scena de *Il Teodosio*. Tali studi non sono intesi come definitivi bensì si presentano come un'introduzione e un resoconto sullo stato di avanzamento della ricerca su Juvarra e sul Teatro Ottoboni in corso all'Ohio State University.

1966 - A Messina, all'interno del Palazzo dell'Università, viene allestita la *Mostra di Filippo Juvarra, architetto e scenografo*. Promossa dall'Istituto di disegno dell'Università di Messina e organizzata dal professore Francesco Basile, direttore dell'Istituto di disegno, in collaborazione con il dottor Vittorio Viale e l'architetto Maria Grazia Daprà. A memoria dell'esposizione resta il catalogo della mostra curato da

²⁵ Il Rossi rinvenne il testo di questo scritto, senza alcun nome di autore, tra le carte di L. PASCOLI.

²⁶ VIALE FERRERO 1970, p. 8.

Vittorio Viale²⁷. All'interno del volume troviamo nuovamente le fonti storiche unite ai contributi testuali di Francesco Basile e di Mercedes Viale Ferrero. Basile spiega come l'interesse principale della mostra sia quello di sollecitare una conoscenza più approfondita dell'opera di Juvarra rilevando come gli studi a riguardo necessitino di "nuovi lumi e nuovi pensieri²⁸". Si presta quindi a darne prova elencando alcuni dei molti problemi aperti e poco considerati come ad esempio l'influenza che l'opera di Juvarra esercitò sulla cultura piemontese e dei paesi d'Oltralpe, o l'attività del messinese fuori dall'Italia e nello specifico in Spagna. Grande importanza viene data a Juvarra disegnatore, specificando che la sua attività non potrebbe essere considerata separandola dalla produzione disegnativa di cui la mostra può solamente fornire un'idea sommaria dovendo per forza operare una scelta limitata. Basile conclude nella speranza che questa mostra diventi una seria occasione per la ripresa delle ricerche. Un coro di necessità conoscitive quindi che ci fa comprendere quale sia lo stato degli studi juvarriani a quegli anni. Non meno diversa è la situazione delle ricerche sull'attività scenografica, a riguardo troviamo le prime osservazioni di Mercedes Viale che diverranno più compiute nel suo volume qualche anno dopo. Nonostante lo stato precario degli studi su Juvarra va tenuto in considerazione il fatto che fin da subito si è tenuta presente, evidenziandola separatamente, l'attività come scenografo. I problemi aperti, le verità provvisorie, riguardano in modo trasversale tutta l'opera di Juvarra senza eccezioni. Non è dunque l'unico caso poco analizzato quello del teatro di Juvarra ma solo uno dei tanti punti ancora in ombra.

1970 – Viene pubblicato il primo approfondimento specifico che presenta le attività altre rispetto all'architettura, che hanno caratterizzato la vita di Juvarra soprattutto negli anni giovanili, a Messina, a Roma, fino ai primi anni di attività a Torino sotto Vittorio Emanuele II. Nel volume *Filippo Juvarra, scenografo e architetto teatrale* a cura di Mercedes Viale Ferrero confluiscono diversi suoi studi precedenti condotti in merito, come quelli pubblicati nel '58 in «Prospettive»²⁹ e nel '68 in «Antichità Viva»³⁰. Il lavoro condotto dalla Ferrero prevede l'unione delle fonti biografiche con altri

²⁷ V.VIALE (a cura di), *Mostra di Filippo Juvarra architetto e scenografo*, catalogo della mostra, Messina, 1966.

²⁸ BASILE, VIALE FERRERO, 1966, p. 7.

²⁹ VIALE FERRERO, *Nuovi disegni scenografici di Juvarra*, in «Prospettive», 1956.

³⁰ VIALE FERRERO, *Disegni di Filippo Juvarra per il Teatro Capranica a Roma*, in «Antichità viva», n.2, 1968.

documenti, letterari e non, che possano fornire qualche informazione in più sui lavori eseguiti, sulle modalità di progettazione e quant'altro. Parte fondamentale della ricerca fu riconoscere e riferire ogni disegno o testimonianza grafica all'esatta opera per cui è stato concepito ed eseguito³¹. Questo passaggio obbligato permette da un lato di mettere ordine tra l'immensa mole di disegni giunti fino a noi per lo più smembrati e presenti in raccolte diverse, dall'altro di ricollocare ogni disegno nel suo contesto di appartenenza e facilitarne la lettura e lo studio. Questo vale trasversalmente nello studio dell'attività juvarriana, tanto per i disegni di architettura quanto per quelli scenografici anche se, come vedremo, la pratica del disegno per Juvarra, soprattutto nel periodo della sua formazione giovanile, fu soprattutto mezzo di studio e ricerca stilistica, d'ispirazione, di esercizio della fantasia. Col tempo, disegno dopo disegno, venne a costituirsi un ricco patrimonio di idee, un campionario di spunti che Juvarra seppe utilizzare in differenti contesti e per diversi scopi³². L'attività scenografica di Juvarra si colloca in periodo storico di grande fermento dopo anni di blocco dell'attività teatrale. Fu Papa Innocenzo che sul finire del '600 impose la soppressione di ogni rappresentazione teatrale, prima pubblica e poi privata³³. I teatri caddero in un lungo stato di degrado. Clemente XI, nuovo papa, imposte il bando assoluto per cinque anni di recite e maschere festini e burattini, divieto imposto come voto di ringraziamento per la salvezza delle città dal terremoto che nel 1703 colpì per ben due volte la capitale. Ogni rappresentazione messa in scena in quegli anni doveva dunque realizzarsi clandestinamente³⁴. Solo verso il 1709 si cominciarono a registrare concreti segnali di ripresa teatrale anche se la grande richiesta di rappresentazioni non poteva essere supportata dalle strutture teatrali presenti, inadeguate perché in disuso da anni. In ambito privato il Cardinale Pietro Ottoboni fu assoluto protagonista del rilancio teatrale³⁵ assieme alle scenografie per lui ideate da Filippo Juvarra. Il volume

³¹ Compito questo eseguito per tutta l'attività di Juvarra già dagli studiosi nel '37.

³² I taccuini dei disegni di Juvarra sono tra i materiali di studio più preziosi, sono ben conservati soprattutto per merito della cura e dell'interessamento dei discepoli dell'artista, Sacchetti e Pascoli.

³³ L'ultima opera ad essere messa in scena nel 1697 al Teatro Capranica fu L'Aiace con scene di Ferdinando Galli Bibbiena.

³⁴ La nobiltà romana riusciva ad aggirare il bando papale mettendo in scena delle rappresentazioni teatrali in ampie sale polifunzionali allestite reimpiegando materiali casalinghi.

³⁵ Per l'attività del Cardinale Ottoboni come drammaturgo e mecenate vedi STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il grand siècle del cardinale* in *Studi Musicali*, Accademia Nazionale di S. Cecilia, 2006, pp. 129-192; e MATITTI, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti: cronache e documenti (1689-1740)* in «*Storia dell'arte*», n. 84, 1995, pp. 155-243.

di Mercedes Viale Ferrero presenta tale attività specifica seguendo la biografia dell'artista e gli eventi che lo interessarono: la partenza da Messina come sacerdote, ma anche giovane studioso pieno di aspettative, alla volta di Roma³⁶, Carlo Fontana e la sua bottega, la vittoria al Concorso Clementino per la classe di architettura. Di ritorno a Roma da Messina, a causa della morte del padre, Juvarra si ferma a Napoli dove disegna 4 pensieri di scene³⁷. Rientrato nella capitale viene nominato insegnante unico del corso di architettura all'Accademia di San Luca e seguentemente viene assunto dal Cardinale Pietro Ottoboni³⁸. Nello stesso periodo a Juvarra viene commissionata la cappella Antamoro in San Gerolamo della Carità, opera in cui l'architettura si fonde ad una forte componente scenografica teatrale dando prova della dualità che caratterizza l'attività di Juvarra [Figura 1]. Assunto da Ottoboni Juvarra si trasferisce a Palazzo della Cancelleria, qui progetta e realizza i primi lavori scenografici per gli spettacoli messi in scena nel piccolo teatro all'interno del palazzo. Tutte le opere messe in scena nel Teatro della Cancelleria, con le loro rispettive scenografie riprodotte in incisione, furono pubblicate in dei libretti a stampa con lo scopo di essere diffusi. Questo facilita non di poco lo studio dell'attività scenografica di Juvarra, avere a disposizione tali documenti infatti ci permette di confrontare direttamente copione teatrale e scenografia. Circostanza questa purtroppo non scontata poiché gli apparati scenici sono ed erano entità effimere create per esistere per un tempo limitato che coincide con la messa in scena dell'opera per cui sono stati creati. Per questo delle opere teatrali solitamente rimane e viene tramandato solamente il testo, mentre raramente giunge fino a noi la scenografia³⁹ che può però essere descritta all'interno del copione sottoforma di indicazione registica d'ambientazione scenica, oppure come in questo caso può sopravvivere grazie alla presenza e conservazione di disegni. Nel caso di Juvarra possediamo non solo le incisioni nei libretti dell'opera [Figura 2], che sono quindi le versioni definitive delle

³⁶ A Roma vive il contatto diretto con tutto quel patrimonio antico che aveva potuto ammirare solamente sulle pagine dei libri. Filippo Juvarra dai dodici ai venticinque anni fu autodidatta. Studiava il Vignola, *I dieci libri dell'architettura* vitruviani, il trattato di padre Andre Pozzo. Da questi libri Juvarra conosceva la Roma antica e le sue regole.

³⁷ Le prime scenografie vere e proprie di Juvarra che ci siano giunte. I disegni sono in una raccolta privata torinese.

³⁸ La data precisa dell'ingresso a servizio di Juvarra dall'Ottoboni è oggetto di analisi e revisioni per via di incoerenze documentali.

³⁹ Che spesso, per economicità, veniva riciclata e modificata per essere utilizzata in altre messe in scena.

scene⁴⁰, quelle più ci forniscono un'idea di quello che doveva essere l'effetto finale, ma abbiamo anche a disposizione alcuni disegni preparatori, ossia i disegni che precedono la versione definitiva [Figura 3]. Questi disegni "non definitivi" ci permettono di ricostruire e osservare il processo ideativo di Juvarra, l'entità delle modifiche apportate, i ripensamenti e ogni altro elemento potenzialmente rilevante che può emergere dal confronto con le incisioni finali⁴¹. Non sempre però è possibile seguire passo passo lo svolgimento del lavoro di Juvarra poiché non possediamo la stessa ricchezza di materiali per tutte le opere eseguite. Il *Teodosio il Giovane* ed il *Ciro* sono le due pièce teatrali eseguite al Teatro della Cancelleria per cui possediamo la maggior quantità di documenti⁴². Per questo Viale Ferrero sceglie, nel procedere con l'analisi di tutte le opere, di scendere più nello specifico nel caso del *Teodosio il Giovane*, descrivendo scena per scena. Tale approfondimento è funzionale al racconto per far risaltare "il gradissimo impegno, la coscienza professionale che Juvarra mise in questo lavoro. È un susseguirsi di studi, pensieri, di idee abbandonate e riprese, di soluzioni più e più volte modificate, di prove e riprove. Quanto basta a dimostrare che per Juvarra la scenografia non fu una specie di piacevole esercizio, ma un'attività estremamente seria e importante⁴³". Contemporaneamente alla preparazione delle scene del *Teodosio* Juvarra lavora anche a degli altri disegni scenici che avrebbero potuto procurargli una prestigiosa opportunità lavorativa. L'opera è il *Giunio Bruto*, a commissionarla l'Imperatore d'Austria Giuseppe I. Fu la prima vera e importante opportunità lavorativa che Filippo si trovava d'avanti e le modalità di esecuzione dei disegni, così diversa rispetto agli altri contemporanei, rivela le grandi aspettative che riponeva nella buona riuscita di questo lavoro sperando di essere apprezzato dall'Imperatore in vista magari di una chiamata a corte. Il confronto tra i disegni ottoboniani e quelli imperiali, avviato dalla Ferrero, fa emergere proprio questi tratti significativi. Ogni speranza di Juvarra però venne infranta perché Giuseppe I morì ancor prima di vedere i disegni finiti. A Vienna in qualità di ingegnere teatrale giunse,

⁴⁰ Il rapporto tra il libretto dell'opera e lo spettacolo vero e proprio va inteso però come elastico. Il libretto non ci fornisce la versione definitiva dello spettacolo, fornisce solamente una traccia. La messa in scena potrebbe aver aggiunto delle cose ed eliminato delle altre che non vennero poi modificate nel libretto.

⁴¹ Possiamo ad esempio ipotizzare in quando tempo Juvarra giungesse alla idea finale osservando la quantità di variazioni, copie e modifiche che suggeriscono spesso l'indecisione dell'artista.

⁴² VIALE FERRERO 1970, p. 29

⁴³ VIALE FERRERO 1970, p. 37.

chiamato dal nuovo imperatore Carlo VI, Ferdinando Bibiena, Viale Ferrero allora lancia la provocazione: *che cosa sarebbe successo invece SE...?* Forse la scenografia non sarebbe stata solo una parentesi nella carriera di Filippo.

Ci sono anche altre opere di cui però si conosce pochissimo o quel poco che si conosce propone problemi storici e di decifrazione grafica. Nello specifico i problemi aperti e rilevati dalla Ferrero sono relativi a: l'opera *Eraclio* per cui non abbiamo né il libretto a stampa né di conseguenza le incisioni, il *Tito Manlio* per il quale abbiamo i disegni ma non si sa se e quando l'opera fu rappresentata al Teatro Ottoboni, i due gruppi di disegni presenti nell'album del Victoria and Albert Museum che corrispondono a due opere distinte non identificate e la questione dei dodici disegni conservati nella Kunstbibliothek di Berlino con scene per il *Ciro*, per il *Teodosio* e un'altra opera non identificata considerati da alcuni studiosi non autografi. Esiste poi una quantità rilevante di disegni pensati certamente per il Teatro Ottoboni ma impossibili da collegare ad un'opera o una scena precisa.

Sull'attività presso Palazzo Zuccari⁴⁴ per Maria Casimira di Polonia, Viale Ferrero si limita ad elencare le opere eseguite, *L'Orlando*, *Tetide in Sciro*, *Ifigenia in Aulide* e *Ifigenia in Tauri*, con un forse per *Amor d'un ombra e gelosia d'un'aura*, senza analizzarle nello specifico. L'ambiente a Palazzo Zuccari si caratterizzava da toni arcadici e naturali come anche le opere che venivano messe in scena. Per questo motivo Juvarra architetto si trova a dover elaborare delle scene prive di architettura, spazi aperti e naturali.

Sempre negli stessi anni Juvarra ebbe rapporti anche col Teatro Capranica, rimasto chiuso per anni a causa del divieto alle pubbliche rappresentazioni. Qui secondo Viale Ferrero alcuni pensieri scenici, che non corrispondono alle misure né del Teatro Ottoboni né a quello di Palazzo Zuccari, potrebbero riferirsi all'opera *Dorisbe* che inaugurò la riapertura del teatro. Al Capranica Juvarra progetta poi il rifacimento del palcoscenico. Altri disegni con l'indicazione "per Capranica"⁴⁵ si riferiscono all'opera *Tito e Berenice* rappresentata nel 1714. Laddove non vi sia la presenza, come nel caso

⁴⁴ Da quanto analizzato in MANFREDI 2010, p. 361, Maria Casimira Sobieski, ex regina di Polonia, dal 1709 iniziò a mettere in scena commedie nel teatrino allestito nella sua residenza di villa Torres al Pincio e non come comunemente creduto nel Palazzo Zuccari a essa collegato da un cavalcavia.

⁴⁵ BNT, Ris. 59,4

delle opere ottoboniane, di un libretto d'opera che unisca direttamente il testo alle incisioni raffiguranti le scenografie è necessario ricostruire manualmente la sequenza delle scene attraverso il confronto tra le didascalie scritte direttamente da Juvarra sui disegni e le mutazioni di scena indicate nel libretto dell'opera. Ed è proprio il caso ad esempio delle opere per Capranica e nello specifico di *Tito e Berenice* per cui Viale Ferrero propone una ricostruzione delle sequenze sceniche⁴⁶.

In questi anni Juvarra non riceve però molte opportunità di lavoro, questo stato delle cose lo porta a reagire prontamente alla chiamata di Vittorio Amedeo II nel 1714. L'incontro è narrato come di consueto dalle due biografie che vengono ancora una volta messe direttamente a confronto da Viale Ferrero. La scena colpisce per l'effetto sorpresa architettato da Juvarra che, dopo aver accumulato negli anni centinaia di disegni che avrebbero sicuramente potuto dar prova delle sue capacità stilistiche e creative, si presenta al cospetto del Re a mani vuote. Intendeva dar prova delle sue qualità dimostrandole dal vivo con un'evidenza che chi scrive definisce "teatrale". Questo incontro cambiò per sempre la vita di Juvarra portandolo a Torino e impegnandolo quasi totalmente nell'attività di architetto. Il compito datogli era quello di ridisegnare architettonicamente e urbanisticamente la città. La domanda sorge spontanea, che fine fanno il teatro e la scenografia? È questo forse il punto più interessante da analizzare per capire cosa stesse davvero alla base dell'attività come scenografo teatrale e per questo Viale Ferrero sembra tenerci particolarmente a dare prova della durevole passione per il teatro di Juvarra nonostante il nuovo e importante compito⁴⁷. È importante a proposito tener presente che al momento dell'arrivo a Torino di Juvarra non c'era nemmeno un teatro agibile. *Torino non ebbe un teatro aperto stabilmente al pubblico prima del 1680*⁴⁸. Secondo evidenze biografiche desunte da Viale Ferrero⁴⁹ inoltre il Re Vittorio Amedeo II mancava di un vero e proprio interesse per il teatro, lo considerava principalmente una convenzione sociale. Perciò gli incarichi di natura teatrale che potevano giungere dal Re erano legati a precise circostanze ufficiali come nozze o funerali. "Nessuno dei pensieri per scene giunti fino

⁴⁶ VIALE FERRERO 1970, p. 60 nota 11.

⁴⁷ In visita a Parma nel 1716 Juvarra visita e disegna il teatro dell'Aleotti. Torino, raccolta ing. Vincenzo Fontana.

⁴⁸ VIALE FERRERO 1970, p. 68.

⁴⁹ VIALE FERRERO 1970, p. 69 nota 4.

a noi”, dice Viale Ferrero in conclusione, “è posteriore al 1728-29”. Dopo tale data Juvarra perciò non si occupò più di scenografia teatrale.

Sul finire, al capitolo XII, Viale Ferrero tratta l’attività di Juvarra come architetto di teatri reputandola strettamente connessa all’attività da scenografo. Ripercorre così tutte le vicende e le eventuali incongruenze documentali confrontando progetti e misure.

Nel capitolo XIV invece si apre il grande tema delle macchine teatrali e gli attrezzi che Juvarra utilizzò per mettere in opera le sue idee sceniche. Anche se la documentazione è scarsa alcuni studiosi, riporta Viale Ferrero, si sono interessati al tema come W. R. West che nel 1964 ha esaminato i sistemi tecnici in rapporto unicamente al Teatro Ottoboni. Da qui viene alla luce il cosiddetto “*carretto matto*”, un elemento scenico rotante su perni inventato da Juvarra come variazione ai metodi tradizionali. C’è poi un disegno di Juvarra del “Carretto per l’opera che porta le scene”⁵⁰ e qualche altra ipotesi ma nulla di certo e documentato da materiali originali. Per di più non si conoscono forme e misure di alcuni teatri in cui lavorò o dove vi siano informazioni queste risultano comunque insufficienti. “Per ora, il problema della tecnica scenica di Juvarra può essere impostato, non certo risolto⁵¹”, conclude Viale Ferrero. Vedremo se qualcuno di questi problemi, negli anni, è stato risolto.

1975 – Dopo anni intensi in cui i musei americani puntarono tutto sull’accrescere le proprie collezioni giunse il momento di fare il punto su ciò che era entrato in loro possesso e catalogare tutto. In questo contesto si inserisce il catalogo di Mary L. Myers, *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, the Bibiena Family, and Other Italian Draughts*. Con lo scopo di aumentare la consapevolezza delle collezioni americane sconosciute. Mary L. Myers pubblica una selezione di disegni del Metropolitan Museum per scenografie, mobili, argento, architettura e molte altre forme di arte applicata. Tra questi con il numero 36 è contrassegnato l’album di disegni di Filippo Juvarra. Al suo interno fantasie architettoniche, disegni per una villa nell’ambito lucchese, disegni per orologi per Coriolano Orsucci e stemmi, disegni per la Cappella Antamoro.

⁵⁰ BNT, Ris. 59,4 a 97.

⁵¹ VIALE FERRERO 1970, p. 88.

1981 – Mercedes Viale Ferrero *Scene di Filippo Juvarra per il Lucio Papirio di Francesco Gasparini* in *Atti del primo Convegno internazionale* (Comune di Camaiore 1978).

1985 – Mercedes Viale Ferrero *Disegni scenici di Filippo Juvarra per Giulio Cesare nell'Egitto di Antonio Ottoboni* in *Studi Juvarriani, Atti del Convegno dell'Accademia di Scienze*, Torino 1979.

1987 – Mercedes Viale Ferrero *Juvarra tra i due Scarlatti* in *Handel e gli Scarlatti a Roma, Atti del Convegno* (Roma 1985)

1984-1999 – Sui disegni riferiti agli anni romani si sono concentrati poi altri studi come quelli raccolti nei due volumi curati da Henry A. Millon, *Filippo Juvarra. Drawings from the roman period, 1704-1714*. Con questo progetto Millon intende riprendere il lavoro iniziato da Rovere, Viale e Brinckmann nel 1937, interrotto a causa dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, pubblicare integralmente i disegni di Juvarra. Nel primo volume Millon ne esamina circa 500 mentre nel secondo volume si focalizza maggiormente sui disegni scenografici. Nello specifico analizza qui le scenografie raccolte in Ex raccolta Cibrario⁵², le scenografie per il *Giulio Cesare nell'Egitto* conservate nella Biblioteca Giustiani Recanati di Venezia, altri disegni scenografici conservati a Berlino e a Vienna.

2010 – Tomaso Manfredi dedica un intero volume allo studio degli anni giovanili di Filippo Juvarra dedicando ovviamente un denso capitolo anche al tema della scenografia. Si tratta del secondo e più recente contributo in merito costruito sulla base degli studi condotti da Mercedes Viale Ferrero dal 1970 in poi (1981 -1985 – 1999). Il volume procede nell'approfondimento delle stagioni teatrali romane di cui Juvarra fu il protagonista mettendo a diretto confronto visivo i disegni preparatori con le incisioni contenute nei libretti a stampa e analizzando volta per volta tutte le mutazioni di scena. Manfredi si concentra poi anche sulla questione dell'ingresso di Juvarra a servizio del Cardinale Ottoboni⁵³. Nel 1970 la Ferrero afferma che l'introduzione di Juvarra nel contesto artistico-letterario-musicale dell'Ottoboni

⁵² I conti Luigi e Enrico Cibrario conservavano a Torino una serie di disegni di scenografie di Juvarra, dopo il 1970 queste vennero vendute e disperse. Si conosce l'attuale ubicazione solo di due disegni, uno fu acquisito dal Getty Museum di Los Angeles, l'altro dal Canadian Centre of Architecture di Montreal.

⁵³ MANFREDI 2010, pp. 317-338.

manca di una data certa. “Da un certo momento in poi (cioè dal 1705 in poi) si direbbe che un caso bizzarro intrecci attorno a Juvarra dei fili che inevitabilmente lo condurranno ai diretti rapporti col Cardinale Ottoboni, documentati soltanto a partire dal 1709”⁵⁴. Questi fili, queste circostanze, le vediamo sciolte proprio in questo volume da Manfredi. L’ingresso a Roma di Juvarra lo si deve alle raccomandazioni della famiglia Ruffo, in particolare del Monsignor Tommaso Ruffo, cardinale vicino all’Ottoboni sia fisicamente, la Cancelleria confinava con il palazzo Pio affittato da Ruffo, sia socialmente, entrambi appartenevano alla stessa sfera relazionale. Il passaggio quindi fu con ogni probabilità tra un protettore e l’altro ma la cosa non si esaurì qui. Artefice dell’ingaggio presso l’Ottoboni fu il suo ingegnere Giovanni Francesco Pellegrini che si occupava da anni degli allestimenti scenografici nel palazzo della Cancelleria: opere per pupazzi, macchine delle Quarantore⁵⁵, decorazioni per cantante durante il carnevale e gli oratori⁵⁶ [Figura 4]. Sembra con ogni probabilità possibile l’ipotesi che a partire dal 1706 Juvarra fu collaboratore di Pellegrini di buona parte di questi apparati effimeri.

L’attività scenografica

L’attività scenografica di Juvarra si colloca in un periodo in cui gli apparati scenografici erano già definiti come elementi indipendenti rispetto alla sala teatrale, con una propria dignità artistica. Fu Ferdinando Galli Bibiena, appartenente alla generazione precedente a Juvarra, a inventare il metodo della veduta ad angolo, una soluzione che fu in grado di scardinare il presupposto settecentesco della continuità spaziale e prospettiva tra la sala del teatro e la scena. La scenografia passa da semplice fine illusionistico a mondo autonomo in cui l’artificio è solamente un mezzo per trasferire sulla scena esperienze culturali, interpretazioni drammaturgiche dello scenografo, propensioni artistiche. La scena può quindi vivere di vita propria slegandosi dalla sala teatrale. Il metodo inventato da Ferdinando Bibiena, in cui le scenografie erano

⁵⁴ VIALE FERRERO 1970, p. 9.

⁵⁵ Apparato in legno intagliato e dorato posto sull’altare maggiore a simboleggiare il tempo trascorso da Cristo nel sepolcro prima della resurrezione.

⁵⁶ Genere musicale rappresentato durante la quaresima che non necessitava di particolari costumi o scenografie. Ottoboni li promuoveva in alternativa degli spettacoli teatrali proibiti.

orientate a formare angoli variabili rispetto all'asse principale producendo differenti assi visivi, era una soluzione possibile ma non l'unica. Secondo Mercedes Viale Ferrero Juvarra, dopo un serie di ricerche teoriche riferite dai numerosi disegni, giunse alla conclusione che il metodo bibianesco "era utile ma non indispensabile"⁵⁷. Juvarra andò quindi inseguendo una propria strada, studiando il mondo attraverso il mezzo grafico del disegno e apprestandosi a trasferire la sua visione del mondo sulla scena. In questo senso il linguaggio scenografico di Juvarra si rivela molto naturale e piuttosto semplice, legato ai suoi interessi e agli studi condotti attraverso il disegno (geometria, prospettiva, illuminazione)⁵⁸. A questo proposito *Il Costantino Pio*, la prima opera allestita da Juvarra per il Cardinale Ottoboni, diventa uno strumento di presentazione delle risorse creative e delle esperienze quotidiane di Juvarra che proprio in quel periodo era particolarmente affascinato all'idea di una ricostruzione ideale della Roma antica⁵⁹. Esempio a proposito il disegno preparatorio per la terza mutazione di scena nel quale si riflettono i suddetti studi [Figura 5]. Mercedes Viale Ferrero va oltre riuscendo a rintracciare gli specifici riferimenti agli appunti romani nelle scenografie del Costantino, "che il Bosco della scena X possa avvicinarsi ad un boschetto schizzato in una veduta del 1708⁶⁰, che il palazzo sullo sfondo del Luogo di delizie richiami alla mente gli appunti dell'Arccia o del Belvedere vaticano^{61/62}. Dai disegni la Ferrero è riuscita a comprendere anche quando fosse importante per Juvarra che le scene riflettessero non solo il luogo dell'azione ma anche il sentimento. Impostazioni a prospettive centrali frantumate da giochi di luce e ombra, interni architettonici labirintici, scale usate come prospettive fughe laterali, linee curve, lunghi colonnati, elementi architettonici in dialogo con la natura. È ricco il repertorio delle soluzioni scenografiche ideate e realizzate da Juvarra, Mercedes Viale Ferrero e Tommaso Manfredi si sono occupati di ricostruire riferire e analizzare i disegni preparatori alle opere teatrali riuscendo a ricostruire gran parte delle mutazioni di scena, a loro rimando per una consultazione completa del repertorio scenografico juvarriano e per

⁵⁷ VIALE FERRERO 1970, p.24.

⁵⁸ L'apparato scenografico non era strettamente vincolato al rispetto del testo.

⁵⁹ VIALE FERRERO 1970, p. 22. Gli interessi di Juvarra vengono approfonditi attraverso lo studio dei disegni grazie ai quali sappiamo che nei primi mesi del 1708 Juvarra studiò le misure dell'arco di Costantino.

⁶⁰ BNT, Ris. 59,4 a 52 (3).

⁶¹ BNT, Ris. 59,4 a 92, a 100.

⁶² VIALE FERRERO 1970, p. 24. La Ferrero specifica la naturale differenza tra gli appunti e le scene ad evitare ogni riferimento o citazione letterale.

una più approfondita analisi delle caratteristiche scenografiche specifiche su cui non ho voluto soffermarmi troppo a lungo per non cadere nel già detto. Per lo stesso motivo nello scegliere le immagini da inserire a corredo della tesi ho deciso di operare una accurata selezione senza alcuna pretesa di mostrare integralmente il repertorio scenografico juvarriano ma piuttosto che ne mostrasse i caratteri principali quali: semplicità, fantasia, trasposizione del quotidiano, creatività, metodo disegnativo veloce e abbozzato. [Figure 6-7-8].

Andrò a stilare ora una tabella in cui elencherò, circoscrivendoli rispetto all'intera carriera, i lavori eseguiti da Juvarra nell'ambito del teatro, degli apparati effimeri e delle decorazioni cerimoniali fornendo per ognuno datazione, luogo di esecuzione, collocazione dei disegni e informazioni utili. Per fare questo sono partita dai dati deducibili dal Registro della vita e delle opere di Filippo Juvarra riproposto e aggiornato da Vittorio Viale nel catalogo della mostra del '66 e dalle informazioni a riguardo definite nel volume di Mercedes Viale Ferrero per poi andare a integrare queste informazioni con altre successive. Ho tralasciato i progetti architettonici per il rifacimento di teatri.

ANNO	LUOGO	COMMISSIONE	DOCUMENTI
1701	MESSINA	Ideazione complesso decorativo in occasione dell'Acclamazione di Filippo V di Borbone	Le decorazioni sono riprodotte in incisioni contenute nel libro "Amore ed ossequio..." di SCLAVO ⁶³ e in "Le gare degli Ossequi..." di D'AMBROSIO ⁶⁴ .
1701-03	MESSINA	Lavori di decorazione nella chiesa di San Gregorio	La chiesa fu gravemente danneggiata dal terremoto del 1908 e successivamente abbattuta.

⁶³ N. M. SCLAVO, *Amore ed ossequio di Messina in solennizzare l'acclamazione di Filippo Quinto di Borbone*, Vincenzo D'Amico, Messina, 1701.

⁶⁴ G. D'AMBROSIO, *Le Gare deli ossequi nei trionfi festivi esposti alla nobile città di Messina per l'Acclamazione dell'invittissimo monarca delle Spagne e di Sicilia Filippo V Borbone*, Antonino Arena, Messina, 1701.

1704		Volume intitolato a Filippo Vasconi	Il volume, che conserva numerosi disegni e pensieri romani anche scenografici, fu venduto a Pisa nel 1966 e ora è conservato al MET e ricostruito da A.H. Millon nel 1984
1705	ROMA	Apparato funebre per Leopoldo I d'Austria	Si conserva lo schizzo al foglio 117 del vol. 59,4 della BNT.
1705	ROMA	Schizzo in occasione della premiazione del Concorso Clementino	Foglio 13 Atlante raccolta torinese.
1706	NAPOLI	4 schizzi scenografici in occasione della sua visita a Napoli	Conservati nell'album della Collezione Tournon. Riprodotti in Millon 1984
1706		Volume dedicato a G. J. Tornqvist	Gruppo di 9 scene teatrali conservato alla Royal Accademy di Stoccolma. Uno di questi è conservato in una collezione privata a Bellinga in Svezia. Riprodotti in Millon 1984
1706		Schizzo di apparato funebre del Re di Portogallo Piero I	Foglio 104 vol. 59,4 della BNT
1707		Elaborazione taccuino tascabile intitolato "Penzieri diversi Per studio d'Architettura Fatti da Me D. Filippo Juvarra a 9 luglio 1707 in Roma"	Costituisce il gruppo più rilevante che contribuì a formare il volume 59,4 attraverso un lavoro di ritaglio e incollatura dal taccuino al volume, forse ad opera dello stesso Juvarra.
1708	ROMA	Cappella Antomoro in San Gerolamo della Carità	Disegni conservati ai fogli 108, 121, 127 del vol. 59,4 della BNT.
1709-14	ROMA	Lavori eseguiti al servizio del Cardinale Ottoboni	130 disegni riferiti all'attività presso l'Ottoboni sono

		(sotto gli spettacoli nello specifico)	conservati in VAM, 21 in BNT, più altri fogli sparsi in altre raccolte.
1710	ROMA (Ottoboni)	Scenografie per il Costantino Pio	Disegni riprodotti in incisione nel libretto d'opera ⁶⁵ . Disegni preparatori conservati presso BNT, RIBA e VAM ⁶⁶ .
1711	ROMA (Ottoboni)	Scenografie per il Teodosio il giovane	Disegni riprodotti in incisione nel libretto d'opera. Disegni preparatori conservati presso BNT e VAM.
1712	ROMA (Ottoboni)	Scenografie per il Ciro	Disegni riprodotti in incisione nel libretto d'opera ⁶⁷ . Disegni preparatori conservati presso BNT e VAM.
1712	ROMA (Ottoboni)	Scenografie Eraclio	Il libretto d'opera reca solamente l'incisione del controfrontespizio firmata da Juvarra ⁶⁸
1712	ROMA (Ottoboni)	Scenografie per il Tito Manlio	Disegni preparatori conservati presso VAM, BNT e Staatliche Museum, Berlin ⁶⁹
1713	Roma (Ottoboni)	Scenografie per Giulio Cesare nell'Egitto ⁷⁰	Il manoscritto con le 13 mutazioni di scena è conservato presso la Biblioteca Giustiniani Recanati di Venezia.

⁶⁵ I tre libretti d'opera contenenti le 38 incisioni si conservano a Firenze nella biblioteca Marucelliana.

⁶⁶ Presso il Victoria and Albert Museum si conserva l'album intitolato *Pensieri di scene e apparenze fatte p. servizio dell'E.mo Ottoboni in Roma p. il suo teatro nella Cancelleria da me suo architetto L'an(n)o 1708 – sino al 1712*.

⁶⁷ Alcuni di questi libretti d'opera si possono sfogliare e consultare online poiché interamente digitalizzati.

⁶⁸ Le scenografie per l'Eraclio non vennero incluse nel libretto a stampa dell'opera, tra i disegni conservati solamente alcuni sono riferibili a quest'opera ma non con certezza. Mercedes Viale Ferrero ipotizza che il libretto già pronto venne pubblicato ma le scene non furono mai eseguite e riprodotte in incisioni.

⁶⁹ In questo caso i disegni sono presenti ma non vi è la certezza che quest'opera venne messa in scena. Vedi VIALE FERRERO 1970, capitolo VIII.

⁷⁰ Nel carnevale del 1713 Ottoboni sospese le rappresentazioni al teatro della Cancelleria in segno di rispetto del lutto della corte francese ma, oltre a promuovere altre imprese teatrali, richiese a Juvarra di studiare e preparare delle mutazioni di scena per questo dramma pensato unicamente per essere date alle stampe.

1709-14	ROMA (Ottoboni)	Ideazione Oratori in occasione della Settimana Santa	Disegni conservati ai fogli 81-23-34 del vol. 59,4 della BNT e VAM 93
1709-13	ROMA	Lavori eseguiti al servizio della Regina di Polonia Maria Casimira (sotto gli spettacoli nello specifico)	11 disegni riferiti all'attività presso la Regina sono conservati nel vol. 59,4 della BNT, altri 11 nella raccolta di Lodovico Pogliatti di Varese ⁷¹
1711	ROMA (Regina)	Scenografie per L'Orlando	Alcuni disegni preparatori conservati presso VAM e BNT
1711-12	ROMA (Regina)	Scenografie per Tetide in Sciro	Pochi disegni riferibili a Juvarra conservati presso BNT e VAM
1713	ROMA (Regina)	Scenografie per l'Ifigenia in Aulide e per l'Ifigenia in Tauri	Disegni preparatori conservati presso BNT e VAM
1711	VIENNA (Imperatore)	Scenografie per il Giunio Bruto commissionate dall'Imperatore d'Austria Giuseppe I	17 scene in album conservato nella Biblioteca Nazionale di Vienna al numero 16692 della sezione musicale. Alcuni schizzi preparatori individuati dalla Ferrero in VAM e BNT.
1711	ROMA	Progettazione cenotafio in San Luigi dei Francesi per la morte del Delfino	Disegni conservati al foglio 58 del vol. 59,4 della BNT
1712-14	ROMA	Lavori eseguiti presso il Teatro Capranica (sotto gli spettacoli nello specifico)	15 tra disegni e schizzi preparatori sono conservati nel vol. 59,4 della BNT
1713-14	ROMA (Capranica) ⁷²	Scenografie per Tito e Berenice	Esiste un gruppo di disegni risalenti alla prima stesura della scenografia

⁷¹ Questi disegni furono scoperti e riconosciuti dalla Ferrero che li pubblicò nell'articolo *Nuovi disegni scenografici di Juvarra*, in «*Prospettive*», nel 1956. Ora il volume pare introvabile.

⁷² A patrocinare la stagione teatrale del 1714 fu proprio Ottoboni che concepì il teatro pubblico Capranica come l'estensione del suo teatro privato.

			conservati presso BNT e Ex Raccolta Cibrario
1714	ROMA (Capranica)	Scenografie per Lucio Papirio	Pochi disegni preparatori conservati presso BNT e Ex Raccolta Cibrario
1714	TORINO	Disegno di altare per la reliquia della Sindone	Disegno 104 volume II MCT
1716	PARMA	Disegno del teatro di Parma	Volume appartenente al Ing. Fontana, foglio 70
1720	BIELLA	Ideazione prospetto teatrale in occasione della seconda incoronazione centenaria della Madonna di Oropa	Il disegno è conservato presso l'archivio del Santuario di Oropa assieme al vivido racconto della vicenda del Canonico Beltramo
1722	TORINO	Organizzazione e ideazione apparati decorativi in occasione delle nozze di Carlo Emanuele	I disegni delle decorazioni sono elencati in Sacchetti, 8 incisioni che accompagnano la relazione ufficiale delle feste ⁷³ . I disegni originali di Juvarra sono perduti. Il volume edito da Zappata "Le festose gare della notte col giorno..." ⁷⁴ descrivono abilmente le decorazioni.
1722-23	TORINO	Rifacimento del vecchio Teatro Regio	A tale ambiente la Ferrero riferisce 12 invenzioni di scena conservate al MCT.

⁷³ Disegni di fuochi artificiali e delle feste fatte in Torino per il matrimonio del Principe di Piemonte, 1722.

⁷⁴ P.G. ZAPPATA, *Le festose gare della notte col giorno, nella sontuosa universale illuminazione della città di Torino per l'augusto sposalizio della AA. RR. di Carlo Emmanuele principe di Piemonte ed Anna Cristina Ludouica principessa palatina di Sultzbach, descritte per ordine dell'illustrissima città con l'aggiunta d'altre feste, e comparse seguite per tal'occasione*, Torino, 1722 o anche G.B. FONTANA, *Distinta relazione delle feste celebrate in occasione delle felicissime Nozze de' Reali Principi. Carlo Emanuele di Savoia Principe di Piemonte & Anna Cristina L odo vica Principessa palatina di Sultzbac, col giornale del viaggio di detta Real Principessa sino al di lei arrivo nell'Augusta Città di Torino*. Torino, 1722. (Collezione Simeom, C 2457)

1722	TORINO	Catafalco funebre per Angela Caterina d'Este	Disegno conservato nella raccolta di Ida Soldazzi Pozzi, uno schizzo si trova al numero 135 del II vol. al MCT ⁷⁵ .
1723	TORINO	Catafalco funebre per Anna Cristina di Baviera	5 schizzi sono conservati nel vol. II del MCT.
1724	TORINO	Catafalco funebre per Maria Giovanna Battista di Savoia	Documenti con istruzioni per la messa in opera in MASINI op. cit., p. 297
1724		Disegno Accomodare il teatro di Lucca per una festa da ballo	MCT.
1732	TORINO	Catafalco funebre per Re Vittorio	Documenti con istruzioni per la messa in opera in MASINI op. cit., p. 298, e presso il MCT.
1734	TORINO	Progettazione tenda da campo per Carlo Emanuele III	2 schizzi preparatori e alcune lettere e notizie sull'esecuzione sono raccolti negli studi di Federico Patetta ⁷⁶
1735	TORINO	Catafalco funebre per la Regina Polissena di Sulsbac	Documenti con istruzioni per la messa in opera in MASINI op. cit., p. 299.
		Altri disegni raffiguranti delle scene teatrali non è possibile determinare per quale teatro furono composte	Disegni delle Dieci Carceri fogli 20-25 del volume 59,1 e fogli 32-131 del volume 59,4 della BNT.

⁷⁵ Le decorazioni funebri furono oggetto di studi e ricerche di L. MASINI in *La vita e l'arte di Filippo Juvarra*, in «Atti della società piemontese di Archeologia e Belle arti», vol. IX, fasc. 2, 1920.

⁷⁶ F. PATETTA, *La tenda da campo di Carlo Emanuele III*, in «Atti della società piemontese di Archeologia e Belle arti», vol. VIII, fasc. 3, 1914.

Gli apparati effimeri

Effimero, dal greco *ἐπί epi* "sopra" - *ἡμέρα emera* "giorno", che dura solo un giorno, qualcosa di breve durata. Può anche essere inteso però come sostantivo, l'effimero, ciò che si considera transitorio, perituro. Un termine riferito alla tradizione delle feste rinascimentali e barocche nelle quali ci si serviva di apparati effimeri come effetti luminosi, fuochi d'artificio, archi trionfali o facciate posticce. Il termine verrà ripreso tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80 per indicare una serie di manifestazioni culturali o ricreative di carattere spettacolare e di breve durata. Nella storia dell'arte l'evento effimero ha avuto una breve durata ma il concetto di effimero ha una durata molto maggiore, scomparendo e riapparendo periodicamente⁷⁷. L'utilizzo di questi apparati era circoscritto a precisi eventi quali la morte, la nascita, le nozze o festività religiose e solenni come ad esempio le Quarantore. La pratica devozionale delle Quarantore impone l'adorazione, per quaranta ore continue⁷⁸, dell'ostia consacrata esposta sull'altare all'interno dell'ostensorio. L'altare veniva quindi addobbato, allestito per l'occasione. È importante sottolineare come questi apparati abbiano avuto una rilevanza importante sullo sviluppo dell'architettura stessa. La struttura dell'ancona deriva la sua esistenza proprio dai teatri delle Quarantore. Proprio a questi apparati si dedicò Juvarra nei suoi primi anni romani a servizio del Cardinale Ottoboni come assistente di Giovanni Francesco Pellegrini. Possiamo per fine operare un'ulteriore distinzione tra i lavori scenografici e lavori di allestimento e decorazione pensati per precise occasioni celebrative, elencati insieme nella tabella precedente. Nello specifico intendiamo come progettazione di apparati effimeri:

- L'ideazione del complesso delle decorazioni in occasione dell'Acclamazione di Filippo Quinto Borbone nel 1701 a Messina
- I lavori nella chiesa di San Gregorio a Messina, Juvarra avrebbe "adornato le finestre e la chiesa".

⁷⁷ Prendiamo ad esempio il Teatro del mondo, un apparato effimero costruito sull'acqua allestito durante le feste solenni della serenissima e poi ripresa da Aldo Rossi nel 1979-80 alla prima Biennale di Architettura

⁷⁸ Periodo di tempo tra la morte e resurrezione di Gesù.

- Per il Cardiale Ottoboni progettò disegni per l'illuminazione esterna del palazzo che il Cardinale possedeva a Piazza Navona, addobbi e apparati in occasione della Settimana Santa⁷⁹.
- Il catafalco per i funerali del Delfino in San Luigi dei Francesi a Roma [Figura 9]
- Il prospetto teatrale in occasione della seconda incoronazione centenaria della Madonna di Oropa [Figura 10].
- Su commissione di Vittorio Emanuele II, le decorazioni per le nozze del futuro Carlo Emanuele III con la principessa Anna Cristina di Sulzbach celebrate nel 1722 e tante decorazioni funebri quanti furono i lutti che colpirono la famiglia reale.
- Progettazione della tenda da campo per Carlo Emanuele III nel 1734 [Figura 11].

Il fatto che Juvarra navigasse nel mondo dell'effimero e dell'immaginazione lo prova la quantità straordinariamente grande dei suoi disegni spesso denominati *fantasie* o *penzieri*. Molti dei progetti architettonici dei primi anni romani raccontati da queste testimonianze grafiche non vennero eseguiti, non divennero mai realtà, restando di fatto nel mondo delle idee, dell'effimero. Questi fallimenti contrastano con il successo che invece Juvarra iniziava ad avere nel mondo delle scenografie. L'effetto di abbozzo dei suoi disegni risultava forse più vicino alle esigenze performative, effimere dei committenti di scenografie, piuttosto che alle committenze architettoniche che preferivano disegni più rifiniti. La realtà architettonica fu dunque un mondo che si aprì solo in secondo momento nella vita di Juvarra, ciò che caratterizzò la sua giovinezza e la sua formazione fu soprattutto il mondo dell'immaginazione, della creatività e della fantasia. Lavorando alla progettazione di apparati effimeri Juvarra concentrava le sue energie sull'intensificazione della realtà, sulla teatralizzazione dell'esistente. L'allestimento, le decorazioni, l'abbellimento di vie e piazze, la progettazione di macchine spettacolari sono azioni pensate per celebrare e stupire. Strutture che hanno solamente la volontà di apparire stabili ma che in realtà sono trattate solo a livello superficiale perché pensate per durare solamente per pochi giorni e poi essere distrutte. Effetti luminosi, stoffe e tendaggi, fiori, legno, carta, tutti materiali poveri e magari anche di riuso preparati per sembrare qualcos'altro. È l'arte dell'illusione, il

⁷⁹ Chiamati da Juvarra nei suoi disegni come Oratori, cioè apparati per l'esecuzione di componimenti musicali.

mescolarsi di realtà e finzione attentamente studiato e programmato. Nel mondo del teatro e in ogni sua altra declinazione quanto più una cosa sembra reale tanto più questa è artificiale perché pensata e ragionata in ogni minimo dettaglio. Il loro carattere provvisorio fa sì che non ci sia traccia materiale di questi apparati e per questo la presenza di disegni o di testi che ne attestino l'esistenza e ne descrivano le fattezze è l'unica possibilità che queste strutture hanno di essere ricordate. Nel caso di Juvarra abbiamo una quantità di testimonianze a riguardo davvero importante unita alla presenza di testi scritti che nel caso delle cerimonie più ufficiali descrivevano nei minimi dettagli tutti gli apparati.

"...talvolta è proprio la coscienza dell'effimero – la consapevolezza da parte del creatore di non realizzare un'opera duratura, a permettere all'architetto di concepire strutture che mai avrebbe realizzato..."⁸⁰

Così scriveva Gillo Dorfles nel 1988 quando in riferimento a Bernini e ai suoi allestimenti teatrali si apprestava a stendere un elogio all'effimero, ad emancipare tale pratica portandola allo stesso livello ed importanza delle altre attività che impegnavano e impegnano gli artisti. La progettazione dell'effimero si pone come opportunità creativa, zona di libertà in cui l'artista poteva per un attimo mettere da parte parametri e limiti alla fattibilità. Se da un lato possiamo circoscrivere l'attività specifica di ideazione e progettazione dei cosiddetti apparati effimeri dall'altro possiamo unire tali progetti ai lavori scenografici per parlare di una certa propensione all'effimero e alla fantasia in Filippo Juvarra.

⁸⁰ G. DORFLES, *L'effimero nell'architettura*, in «L'Arca», luglio-agosto 1988, pp. 6-7.

Capitolo II

Il Corpus Juarrianum e l'importanza del disegno.

Oltre a scenografo e architetto Filippo Juvarra fu sicuramente un disegnatore poliedrico e dotato. A riprova di ciò va innanzitutto preso in considerazione il Corpus Juarrianum, la raccolta più significativa (ben 18 volumi) di disegni di Juvarra e dei suoi collaboratori, conservata a Torino nella Biblioteca Nazionale Universitaria. Il fondo venne acquisito dal prefetto della Biblioteca, Giuseppe Pasini, durante la seconda metà del '700⁸¹. Nel 1857 ad esso si aggiunse poi un altro volume, forse il più significativo, donato alla Biblioteca dalla Damigella Chiara Fea⁸², l'unico che possiede un titolo pensato da Juvarra e che approfondiremo più avanti: *Penzieri diversi P. lo studio d'Architettura Fatti da Me D. Filippo Juvarra a 9 luglio 1707 in Roma.* [Figura] Sempre a Torino vi sono poi anche altri volumi di disegni che secondo alcuni studiosi andrebbero inclusi nel Corpus anche se meno numerosi, come ad esempio i volumi conservati a Palazzo Madama⁸³. L'idea di concentrare a Torino i disegni di Juvarra fu una volontà espressa fin dai tempi di Carlo Emanuele III, la loro buona conservazione è da attribuire senza dubbio all'interessamento dei suoi fedeli collaboratori, primo fra tutti Sacchetti. Negli anni poi Torino si è adoperata per garantire e mantenere questa buona conservazione del patrimonio impegnandosi anche sul fronte della sua valorizzazione. Numerose mostre e iniziative hanno permesso al grande pubblico di fruire di questo immenso tesoro ora interamente digitalizzato e consultabile online⁸⁴. Tra le ultime iniziative la mostra *Filippo Juvarra Regista di Corti e Capitali* che nel 2021 ha voluto ancora una volta riportare all'attenzione del grande pubblico l'importanza del Corpus presentandolo per la prima volta nella sua interezza anche attraverso la pubblicazione

⁸¹ Le vicende relative all'acquisizione e la provenienza dei volumi conservati alla Biblioteca Nazionale sono state indagate e ricostruite da Angelo Giaccaria e riportate nel catalogo della mostra *Filippo Juvarra Regista di Corti e Capitali*.

⁸² Ancora oggi non si sa come Chiara Fea possa essere venuta in possesso del volume. Probabilmente anche lei lo ricevette in eredità.

⁸³ Si tratta di quattro volumi, due volumi contengono disegni architettonici e scenografici che coprono tutta la permanenza di Juvarra a Torino; il terzo comprende invenzioni di monumenti funerari; infine il quarto, databile come il precedente verso il 1735, riposta disegni che illustrano motivi ornamentali e suppellettili da parata.

⁸⁴ [Corpus juarrianum - Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino \(beniculturali.it\)](http://www.beniculturali.it)

di un denso volume⁸⁵. I disegni di Juvarra non sono conservati solo a Torino. Nello specifico le raccolte di disegni teatrali e di scenografie sono conservate presso: la Royal Institute of British Architects, il Victoria and Albert Museum, la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, la Kunstbibliothek di Berlino, la Biblioteca Giustiniani Recanati di Venezia e la Biblioteca Marucelliana di Firenze. Lo studio su Juvarra e i suoi disegni negli anni è sempre rimasto vivo e in fermento tanto da aver portato alla luce nuovi disegni⁸⁶ o aver permesso nuove attribuzioni e collegamenti. Sembra che l'entusiasmo per questo artista non si esaurisca mai, che si rinnovi nei decenni senza sosta.

Riporto qui di seguito l'elenco degli album che compongono il Corpus Juvarrianum conservato a Torino e le categorie a cui possono essere in larga misura riconducibili:

- Ris. 59.1: disegni di teatro, scene teatrali e vedute;
- Ris. 59.2: disegni di cappelle, altari e chiese;
- Ris. 59.3: disegni della chiesa del Carmine, chiesa e altri edifici del complesso della Venaria Reale;
- Ris. 59.4: schizzi, progetti, disegni, "penzieri" vari;
- Ris. 59.5: disegni per San Pietro in Vaticano;
- Ris. 59.6: disegni di varie architetture;
- Ris. 59.7: progetti per la chiesa di San Filippo Neri a Torino;
- Ris. 59.8: raccolta di targhe;
- Ris. 59.9: raccolta di targhe;
- Ris. 59.10: raccolta di targhe e stemmi;
- Ris. 59.11: raccolta di targhe e stemmi;
- Ris. 59.17: disegni di cappelle, altari, chiese, ma anche teatri, collegi, mulini e dettagli architettonici;
- Ris. 59.18: disegni di ville, palazzi, chiese, altari
- Ris. 59.19: disegni di ville, palazzi, chiese, particolari architettonici;
- Ris. 59.20: disegni di chiese, altari, cibori, disegni per la chiesa della Santissima Trinità a Torino, disegni per i giardini di Villa Regina, particolari edilizi e decorativi;

⁸⁵ *Filippo Juvarra regista di corti e capitali [...] 2020.*

⁸⁶ Rinvenimenti a Vincennes e alla Biblioteca Apostolica Vaticana negli anni 90 del '900.

- Ris. 59.21: disegni di chiese, edifici, ville, progetti, disegni vari;
- Ris. 59.22: disegni e progetti per la chiesa di San Filippo Neri a Torino.

Le preziose raccolte torinesi ci raccontano delle tante sfaccettature di Juvarra, delle innumerevoli sue identità e degli studi che lo accompagnarono nella sua carriera, nonché della presenza di una cerchia di allievi e collaboratori che si esercitavano e lavoravano con lui⁸⁷. Dardanello fa una carrellata del repertorio disegnativo torinese, sintetica ma funzionale a farci capire quanto esteso e variegato fosse⁸⁸. Solo sfogliando i volumi ci si può rendere conto della fame di immagini che lo animava. Dai dettagli più piccoli legati a disegni di oreficeria e argenteria, ai pensieri per figure allegoriche, monumenti funebri, riproduzioni di elementi della Roma antica, fantasie architettoniche, targhe e molto altro. Per Juvarra il disegno era come strumento di lavoro e di comunicazione delle idee, naturale esito, prosecuzione dell'osservare, dell'immaginare e del fantasticare [Figura 12]. Una predisposizione così radicata da avere per forza radici profonde nella vita di Juvarra. Tommaso Manfredi evidenzia in Juvarra un esercizio precoce del disegno⁸⁹, senza il quale non avrebbe potuto dimostrare una così abile mano fin dai disegni dei primi anni romani⁹⁰. Scopriamo che Juvarra stesso veniva denominato "pittore" prima ancora che "architetto", nelle notizie date dal messinese Francesco Susinno nel 1724⁹¹, quando la professione di architetto già lo precedeva. Lo studio dei disegni e la complessa articolazione compositiva specifica delle scenografie teatrali hanno portato gli studiosi a concludere che Juvarra passò i suoi primi anni di formazione⁹² a bottega da un pittore⁹³. A Messina la formazione artistica di pittori e scultori era basata sul disegno di figura ma non era così scontato fosse lo stesso anche per il figlio di un argentiere. Pittori e scultori erano tradizionalmente deputati all'ideazione artistica, mentre gli argentieri di norma si

⁸⁷ Filippo Juvarra regista di corti e capitali [...] 2020, pp. 4-5.

⁸⁸ G. DARDANELLO, M. GATTULLO, I. MASSABO' RICCI, *Filippo Juvarra pensieri e architettura*, Torino, 1999, pp. 6-7.

⁸⁹ MANFREDI 2010, p. 17.

⁹⁰ A riprova di questo vi è un gruppo di disegni dei primi anni romani riportati nel taccuino *Penzieri diversi*, ora all'interno del volume Ris. 59.4, raffiguranti composizioni, pose di soggetti classici e religiosi.

⁹¹ SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi*, a cura di Valentino Martinelli, Firenze, 1960, p. 258.

⁹² Già prima dei 12 anni.

⁹³ MANFREDI 2010, p. 20.

limitavano a copiare i modelli fatti in creta dagli scultori. La figura dell'argentiere si elevò a quella dello scultore solamente dopo il soggiorno messinese di Innocenzo Mangani, dal 1653 al 1670. Fu il disegno, l'acquisizione di abilità nel campo del disegno, a rendere indipendenti gli argentieri anche nelle fasi ideative del processo di creazione del manufatto. Filippo dunque, figlio di un argentiere, rientrava perfettamente in questa nuova formula educativa che gli avrebbe permesso di contribuire attivamente nella bottega del padre. L'esercizio costante del disegno deve aver portato Juvarra a comprenderne non solo l'utilità strumentale ma anche l'aspetto educativo e le innumerevoli potenzialità. "Nulla dies sine linea" diceva il frontespizio dell'opera dell'incisore olandese Crispijn De Passe il Giovane conservata nella biblioteca di Juvarra⁹⁴. In un tale contesto è evidente che il disegno portasse con sé un peso e un significato importanti, che trovarono in Juvarra terreno fertile in cui crescere.

Ai fini della nostra ricerca ci concentreremo sulle raccolte dedicate alle produzioni teatrali, realizzate per lo più durante gli anni romani. Sono sicuramente queste le fonti più dense di informazioni a riguardo ma non va dimenticato il fatto che fu la generale attitudine ad osservare, tener nota e collezionare spunti e idee, esemplificata dall'enorme mole di disegni e dalla varietà di interessi, a contribuire alla formazione di abilità che si sono poi dimostrate utili nell'attività scenografica-teatrale. Il teatro è una rappresentazione della vita, una lente attraverso cui guardare al mondo e agli uomini. Ciò implica un gran lavoro di analisi e conoscenza delle infinite possibilità del reale, delle cose che ci circondano, delle combinazioni, delle suggestioni. Juvarra, attraverso tutti i suoi disegni dimostra senza dubbio di aver condotto senza sosta questa ricerca, arrivando a costruirsi un repertorio vastissimo di immagini, forme e ispirazioni da utilizzare e combinare nel momento del bisogno. Qualunque elemento per Juvarra era interessante e degno di essere rappresentato, non vi erano per lui soggetti di serie A e soggetti di serie B, tutte le forme avevano per lui uguale dignità [Figura 13]. Questo probabilmente in un'ottica di economia della creatività, nulla doveva andare sprecato, ogni elemento poteva essere utile. "Non vi fu "né porta né finestra che fosse di buono in Roma" che scampasse all'accanita ricerca filologico-stilistica di Juvarra"⁹⁵. Tutto

⁹⁴ *La prima parte della luce del dipingere et disegnare, nelle quale si vede una facilissima maniera di disegnare tutte le parti del corpo, con una figura proposta con la misura per disegnarle (...) con molte belle stampe*, Amsterdam, 1654.

⁹⁵ VIALE FERRERO 1970, p. 9.

andava affastellandosi nel suo taccuino perché tutto poteva in qualche modo contribuire in una futura fase creativa. Non si occupò quindi solamente di studiare e disegnare elementi della Roma antica, allo stesso modo era interessato e ritraeva scorci quotidiani. A proposito molto interessante è un disegno del periodo romano dal titolo *Veduta dalla mia finestra quando stavo al vicolo delli Liutari* [Figura 14]. Juvarra abitò in via dei Liutari 21 dal 1705 fino al 1709, la via univa piazza del Pasquino al palazzo della Cancelleria⁹⁶. È sorprendente vedere con quanta sensibilità moderna Juvarra si apprestasse a bloccare quella visione così personale nel suo taccuino. Ma cosa lo spingeva a riportare, documentare senza sosta, gli elementi che lo circondavano? Non possiamo di certo pensare che fin da subito lo muovesse il desiderio di costruirsi un repertorio utile per la ricerca di ispirazione, che lui fin da subito avesse chiaro l'obiettivo e consapevolmente si impegnasse ad osservare e trovare elementi da disegnare. Augusta Lange attraverso la biografia di Scipione Maffei ci riporta: "chiunque voleva da lui un disegno n'era servito immantinente", anche se poi da quei disegni si staccava difficilmente!"⁹⁷. Juvarra era quindi probabilmente affezionato ai suoi disegni, preferiva, una volta creati, tenerli per sé. Ed è probabilmente per questo motivo che i disegni sono andati accumulandosi fino a poterli sistemare in grandi volumi separati. Provare affetto per le proprie creazioni significa che per Juvarra il disegno non fu solamente esercizio di una tecnica artistica.

La Riserva 59.1

L'album contiene 26 fogli con disegni di varie dimensioni incollati su brachette e fogli di supporto. Sul primo foglio si legge il titolo "Filippo Juvarra. Disegni e Scene Teatrali". Di tutti i disegni presenti solo alcuni sono autografi di Juvarra, quelli relativi al teatrino Ottoboni e al teatro Capranica di Roma. A Gaspare van Wittel vanno attribuite le due vedute romane e a Fabrizio Galliani i 13 disegni scenografici di carceri.

⁹⁶ A. LANGE, *Dimore, pensieri e disegni di Filippo Juvarra*, Torino, 1992, pp. 124-125.

⁹⁷ *Ivi*, p. 7.

La Riserva 59.4

È una delle fonti più importanti per lo studio dei primi anni romani di Juvarra e per la sua attività da scenografo. Comprende 131 fogli numerati e contiene più di 600 disegni autografi. Nel 1976 il volume fu sottoposto a delle operazioni di restauro⁹⁸ che portarono alla luce una quarantina di schizzi nascosti sul verso di alcuni disegni.

Il volume così come lo vediamo oggi fu pensato e organizzato da Juvarra stesso che decise di smembrare le pagine del suo taccuino di disegno, intitolato *Penzieri diversi P. lo studio d'Architettura Fatti da Me D. Filippo Juvarra a 9 luglio 1707 in Roma*, per poi incollarle e comporre un nuovo volume⁹⁹ che divenne appunto la Riserva 59.4¹⁰⁰. L'originale sequenza delle pagine si può ricomporre in gran parte grazie alla presenza ancora oggi, su numerosi fogli, della numerazione¹⁰¹. Questo album è senza dubbio il più interessante ai fini del nostro approfondimento. Il Corpus nella sua interezza dimostra la vastità del pensiero di Juvarra, il legame territoriale con la città di Torino, nonché i legami che Juvarra aveva con il contesto europeo ma la Riserva 59.4 si distingue tra tutte le altre. Oggetto di studio approfondito nella sua parte teatrale e scenografica da Mercedes Viale Ferrero, questo volume ci mostra un Filippo Juvarra predisposto all'osservazione, curioso, sempre accompagnato dal suo fedele taccuino, pronto a riprendere scorci, composizioni architettoniche, situazioni, qualunque cosa gli si presentasse davanti agli occhi e potesse avere una certa rilevanza plastica, prospettica, pittorica o semplicemente suggestiva. Un attento indagatore del reale, guidato da una voracità immaginativa supportata da capacità artistiche e grafiche.

Sfogliando le pagine dei cosiddetti *Penzieri diversi* ci troviamo di fronte a disegni di diversa natura, accostati per motivi non sempre chiaramente distinguibili. Possiamo ad esempio trovare una testa di elefante sotto il disegno di una colonna e a fianco ad una scena teatrale raffigurante un bosco [Figura 15]. Sembra di essere davanti alla

⁹⁸ Per approfondire il tema del restauro del volume GIACCARIA, *Nuovi penzieri di Filippo Juvarra nell'album Ris. 59-4 della Biblioteca Nazionale di Torino*, in *Bollettino della Società Piemontese di Belle Arti* (n.s., a. 32.-33.-34., 1978-1980), 1980, pp. 96-111.

⁹⁹ *Filippo Juvarra regista di corti e capitali* [...] 2020, p. 35.

¹⁰⁰ La denominazione Riserva fu data in seguito a degli incendi che colpirono la Biblioteca danneggiando gran parte delle raccolte. Fu così creata una sezione denominata Riserva per indicare tutto il materiale più prezioso, in seguito venne creata anche una sottosezione "Riserva 59" contenente i volumi considerati ancora più preziosi, ciascuno identificato da un numero secondario.

¹⁰¹ A. GRISERI, *Itinerari Juvarriani*, in «Paragone» n. 93, 1957, pp. 40-59; VIALE FERRERO 1970.

materializzazione di un flusso di coscienza, la libera rappresentazione dei pensieri, un monologo interiore che Juvarra ha voluto esternare qui attraverso la creazione di questo volume. È importante, per questo tipo di analisi, osservare le pagine del volume nella loro interezza, come vengono mostrate nel catalogo della mostra, e non analizzare i disegni singolarmente come invece è possibile fare nel catalogo digitale. Ciò che risulta davvero interessante a questo livello dell'analisi sono le relazioni che vengono a crearsi dagli accostamenti dei disegni. La composizione delle singole pagine che ci permette di sentirci quasi dentro la testa dell'artista. Dardanello dice, a proposito del criterio di impaginazione usato da Juvarra per questo volume: "nell'accostamento delle immagini e nel creativo layout di alcune pagine si colgono intuizioni fulminanti, che paiono registrare una mappa della memoria visiva costruita per rapporti analogici intermittenti"¹⁰². Una costruzione mentale dunque, associazioni visive costruite appositamente per sollecitare la creatività. Che questo fosse l'intento consapevole di Juvarra non lo possiamo sapere, ma se il principio stesso del portarsi dietro un taccuino tascabile, la possibilità di riprendere in presa diretta gli elementi che si vedono, ci induce a giustificare l'originario susseguirsi dei disegni senza un ordine preciso, lo stesso non possiamo dire del momento in cui Juvarra decide che quel taccuino sarebbe diventato un album ragionato. Perché dunque una volta divenuto Architetto Regio, nel momento di smembrare il taccuino, di ritagliare disegno per disegno, Juvarra non ha pensato di mettere ordine tra quei suoi pensieri apparentemente in disordine? Faccio fatica a pensare che lo scopo di questo nuovo album fosse solo quello di dimostrare la sua abilità a possibili committenti futuri, una sorta di repertorio promozionale, come ipotizzano i curatori dell'ultima mostra su Juvarra nel catalogo¹⁰³. Se l'obiettivo era quello non sarebbe stato più funzionale comporre l'album distinguendo i disegni secondo categorie più coerenti? Scomponendo il taccuino Juvarra poi non si è nemmeno limitato a mantenere la successione originale delle pagine, ha preso i disegni e ha creato delle composizioni nuove. I disegni in questione inoltre non rappresentano opere compiute, rifinite in tutti i particolari, si tratta piuttosto di schizzi, abbozzi che come abbiamo visto risultano essere la cifra specifica dello stile di Juvarra [Figura 16], tanto da intitolare l'album *Penzieri*. Nell'indagare quali potessero essere le reali

¹⁰² DARDANELLO, GATTULLO, MASSABO' RICCI 1999, p. 10.

¹⁰³ *Filippo Juvarra regista di corti e capitali [...] 2020*, p. XI.

motivazioni della creazione di questo nuovo album non vanno trascurati alcuni momenti della vita dell'artista, anche se posteriori, che possono spiegarne meglio il carattere. L'Imperatore d'Austria Giuseppe I richiese a Juarra dei disegni per le scene del *Giunio Bruto*, era per Juarra una grande opportunità, egli sperava con questi disegni di ottenere un incarico ufficiale a Vienna. Per questi motivi i disegni di Vienna sono, come li definì Brinckmann "ricchi e finissimi", definiti fino all'ultimo particolare affinché dal disegno già si potesse pregustare l'aspetto finale delle scene. Secondo Mercedes Viale Ferrero i disegni di Vienna sono un episodio unico in cui Juarra si impegnò a dare subito la versione scenografica più vicina a quella definitiva, lasciando da parte i suoi abituali disegni e schizzi preparatori connotati da sinteticità e velocità. Anni dopo però Juarra si presentò al cospetto di Vittorio Amedeo II senza alcun disegno, "egli aveva piena coscienza delle sue straordinarie qualità di disegnatore e progettista, e intendeva mostrarle dal vivo, con una evidenza che si potrebbe a giusto titolo definire "teatrale"¹⁰⁴. Due importanti opportunità lavorative gestite in maniera completamente diversa. Ci aiutano a capire in che modo Juarra preferiva mostrarsi ai futuri committenti? Supponiamo che la sicurezza dimostrata di fronte a Vittorio Amedeo sia un lato del carattere di Filippo sviluppatosi nel tempo, possiamo distinguere quindi due fasi, una giovanile e insicura e una più matura e consapevole. Questi diversi tratti possono sicuramente aver influito sul modo in cui Juarra si proponeva ai suoi committenti. Un album costruito a partire da un taccuino di schizzi giovanili ricomposti senza seguire un ordine logico non può sicuramente appartenere ad una fase giovanile, ma se appartenesse ad una fase di maturità, una volta divenuto Architetto Regio, gli sarebbe davvero servito presentarsi? Non si tratta piuttosto del come Juarra abbia deciso di mostrare la sua produzione giovanile?¹⁰⁵ La questione si presta a innumerevoli interpretazioni rischiando anche di perdersi in considerazioni fini a sé stesse.

Io credo che alla luce di tutto ciò la Riserva 59.4 sia la chiara dimostrazione di come Juarra abbiamo deciso di costruire un volume che lo rispecchiasse senza dover dimostrare niente a nessuno. Che fosse l'oggettivazione della sua dell'elasticità mentale, della sua modernità nello stimolare la creatività attraverso ogni mezzo

¹⁰⁴ VIALE FERRERO 1970, p. 63.

¹⁰⁵ S. MARTINETTI, *Filippo Juarra e l'elaborazione del gusto decorativo (1704-1735)*, Torino, 2016, p. 40.

possibile, della sua smania di conoscere tutto ciò che lo circonda attraverso l'unico modo a lui più congeniale e veloce, il disegno.

Capitolo III

Filippo Juvarra e Lucca

A Lucca Juvarra ci approda, un po' come nel caso di Roma, grazie a delle buone conoscenze che gli permettono di radicarsi nel territorio e accaparrarsi numerose commissioni. È Coriolano Orsucci, amico di Juvarra¹⁰⁶, a proporlo, facendosi garante egli stesso, per il progetto di completamento del Palazzo Pubblico, sede del governo della Repubblica di Lucca. Progetto iniziato da Bartolomeo Ammannati nel 1577 ed elaborato da Juvarra il quale fornì ben tre diversi progetti, nel 1706, nel 1724 e nel 1728. Proprio nell'autunno del 1704 Juvarra giunse a Lucca per la prima volta per poi ritornarci altre tre volte: nella primavera del 1714, tra la fine del 1723 e l'inizio del 1724 e nel mese di giugno del 1728. Vi sono altre ipotesi di soggiorni a Lucca che non paiono però essere sufficientemente documentate. Del cantiere del Palazzo Pubblico si conservano numerosi documenti, atti registrati nell'archivio delle Riformazioni del governo lucchese e venti tavole di presentazione disegnate da Juvarra nell'Archivio di Stato di Lucca accompagnate da due relazioni esplicative¹⁰⁷. Questo si configura come l'unico caso di commissione lucchese di cui si dispone materiale documentario sufficiente ad uno studio completo. L'operato di Juvarra a Lucca però non si limita a questo ma si estende lungo la via delle piccole e grandi commissioni per la nobiltà locale. Proposte di ristrutturazione, ampliamento e abbellimento di ville e giardini in città e in campagna, progetti più o meno documentati che permettono a Juvarra di mischiare le sue abilità di architetto con quelle di scenografo. Molto spesso queste commissioni non si formalizzarono in veri e propri documenti di incarico, questo perché i rapporti che Juvarra tesseva con questi privati erano fondati sull'amicizia reciproca e non necessitavano quindi di atti scritti, spesso gli accordi si basavano sulla fiducia e per questo era sufficiente la parola data. A complicare ancora di più la situazione è il fatto che molti dei progetti pensati da Juvarra non vennero realizzati. Tutto questo comporta una certa difficoltà nel ricostruire le vicende lucchesi, una sfida che Alessandra Del Nista ha voluto raccogliere e affrontare. Nell'individuare i committenti di Juvarra a

¹⁰⁶ L'amicizia è attestata nelle biografie. Francesco pagina 279.

¹⁰⁷ DEL NISTA 2007, p. 2.

Lucca possiamo contare su alcune informazioni che “l’Anonimo” riporta nella biografia circa una sincera amicizia tra Juarra e Coriolano Orsucci. La storiografia basata soprattutto sulle fonti biografiche¹⁰⁸ colloca l’incontro tra l’Orsucci e Juarra durante il ritorno di Filippo a Messina nel 1705, subito dopo la vittoria al Concorso Clementino. Un ritorno in patria probabilmente legato anche alla morte del padre Pietro. Non va però esclusa la possibilità che i due si conoscessero già da prima poiché Coriolano Orsucci, come altri nobili lucchesi, si trovava a Messina già da tempo perché attivo in imprese mercantili legate soprattutto al commercio della seta. A Messina si trovava una compatta comunità di mercanti originari di Lucca ed è possibile quindi che i rapporti tra Juarra e l’ambiente lucchese fossero iniziati ben prima che Juarra approdasse in città. Per ricostruire le committenze lucchesi di Juarra vanno quindi esaminate le compagnie e le imprese mercantili a cui partecipavano queste famiglie entrando in società tra di loro e costituendo quindi una rete di persone e di probabili committenti di Juarra¹⁰⁹. Troviamo quindi le famiglie Controni, Guinigi, Mansi, Benassai, Gambarini¹¹⁰. Ma i legami non erano unicamente commerciali, queste famiglie erano legate anche da parentele di sangue o acquisite attraverso unioni matrimoniali.¹¹¹ Il catalogo della mostra su Filippo Juarra del ’66 parla di numerose piccole committenze e nomina tra i committenti lucchesi a titolo di esempio: Cesare Benassi, il cavalier Benvegna, Fabio Mazzarosa e Alessandro Garzoni. Si intuisce fin da subito quanto la questione sia intricata perché radicata in un complesso contesto di relazioni lavorative e familiari. Negli anni del ritorno a casa di Juarra Coriolano Orsucci e altri rientravano a Lucca dove erano impegnati nell’acquisto di terre e nella costruzione o ristrutturazione di ville e palazzi. Dalla seconda metà del ’600, dopo un periodo di carestie e guerra, la società lucchese acquistò maggiore fiducia nel futuro, le famiglie mercantili si inserirono nei circuiti commerciali centro europei e iniziò così per loro un periodo di rapida ascesa. Molti conquistarono il titolo nobiliare sotto

¹⁰⁸ “di bel nuovo tornò in Roma insieme con il signor Coriolano Orsucci Lucchese di gran merito, e molto stimato da D. Filippo che con l’occasione di tal’amicizia si portò in Lucca, e proposto dall’Orsucci per la bella fabbrica del Palazzo del Pubblico”, ANONIMO, Vita, op. cit., ed. 1981, p. 279.

¹⁰⁹ I legami societari sono ricostruibili dai Libri delle Date.

¹¹⁰ Legati in Imprese come la “Girolamo e Carlo Benassai, Francesco Ottavio Gambarini, Raffaello e Ottavio Mansi, Domenico, Carlo e Giovanni Controni” citata in DEL NISTA 2007, p. 4. Si tratta di legami societari al porto di Livorno nel quale ritroviamo spesso gli stessi mercanti attivi nel sud.

¹¹¹ Cipriano Mansi era nonno materno di Coriolano Orsucci che ha sua volta aveva spostato la sorella di Alessandro Garzoni.

pagamento di grosse somme di denaro e acquistando palazzi e ville. Simbolo di prestigio, affermazione e autorappresentazione, ville e palazzi divennero lo strumento principale del processo di aristocratizzazione delle famiglie mercantili. L'acquisto riguardava quasi sempre edifici esistenti che venivano adeguati e abbelliti dai nuovi proprietari. Tali ammodernamenti non interessavano la facciata pubblica di questi palazzi, il lusso non veniva mostrato ai passanti della via, bensì riguardava la parte interna della struttura. Sono le zone private ad uso familiare o ristretto ad essere oggetto di adeguamento in linea con le nuove necessità abitative. Come analizzato da Maria Adriana Giusti¹¹², questo processo di adeguamento tipico lucchese punta ad innestare il nuovo al preesistente senza sostituirlo. Un modo di progettare che arricchisce invece di togliere. Filippo Juvarra si trova quindi ad operare in un contesto in cui la richiesta di lavoro possiamo immaginare fosse imponente poiché legata ad una esigenza fondamentale per una nuova classe nobiliare, la comunicazione e l'affermazione dello status. Se poi molte di queste famiglie avevano anche origini messinesi o da molto tempo intrattenevano rapporti con Messina perché impegnate nel commercio della seta¹¹³ è chiaro che ci troviamo di fronte ad un contesto assolutamente favorevole a Juvarra. Lo studio condotto da Alessandra Del Nista si innesta proprio in tale contesto e si concentra sulla lettura dei progetti e dei disegni noti rendendo possibili alcune precisazioni e operando, in taluni casi¹¹⁴, un riordino che permesso di compiere delle scoperte inedite.

Tra i progetti lucchesi troviamo dunque: il Palazzo Pubblico di Lucca, i progetti per la cattedrale di San Martino, i progetti per la chiesa della Santissima Trinità, villa Orsucci a Segromigno¹¹⁵, villa Guinigi a Viareggio, palazzo Spada, villa Controni¹¹⁶, l'ampliamento della villa Benassai in Vallebuia, villa Garzoni, i progetti per fontane per i Mazzarosa, villa Cenami di Saltocchio¹¹⁷ e il giardino di Villa Mansi. I disegni relativi a

¹¹² GIUSTI 2007, p. 41.

¹¹³ MANFREDI 2010, p. 187.

¹¹⁴ È il caso di Villa Orsucci a Segromigno, Del Nista ha individuato una serie di disegni riconducibili alla villa, tre proposte di ampliamento del palazzo in villa, tre progetti per il giardino e uno per l'accesso ad un giardino murato.

¹¹⁵ Per approfondire i progetti di Juvarra per la committenza Orsucci lo studio dei relativi disegni negli album di Vincennes vedi DEL NISTA 2007, pp. 120-148.

¹¹⁶ I disegni non chiariscono precisamente l'ubicazione della villa. GRITELLA nel suo volume *Juvarra: l'architettura*, Modena, 1992 riferisce questi disegni alla villa che i Controni avevano a Vorno ma Alessandra del Nista propende riferire questi disegni ad un'altra villa di proprietà dei Controni ubicata in zona a nord-ovest di Lucca vicino a Monte San Quirico. La villa rimane, fino ad ora, impossibile da identificare.

¹¹⁷ M. A. GIUSTI, *Filippo Juvarra a Lucca in Ville Barocche in Toscana*, 1995, p.38.

tali commissioni lucchesi si dividono tra la riserva 59.4 della Nazionale di Torino, una raccolta di disegni conservati al Metropolitan Museum e un album conservato a Vincennes¹¹⁸ e miracolosamente rintracciato da Barghini nel 1994¹¹⁹.

Il Teatro di giardino

Tra le committenze lucchesi quelle più interessanti al fine di rintracciare l'influenza scenografica in ambiti non teatrali della carriera di Juvarra, sono senza dubbio i progetti per i giardini. Al tema del giardino Juvarra si era avvicinato già durante i primi anni romani. Gli schizzi conservati nella Riserva 59.4 mostrano una conoscenza dei luoghi simbolo per la storia del giardino tra '500 e '600 nella campagna romana: Ariccia, il palazzo Chigi e le ville di Frascati¹²⁰. Alle fontane e alle loro declinazioni sono dedicati alcuni disegni conservati ancora una volta nella Riserva 59.4 datati 1714: alcuni non identificati¹²¹ e altri per il giardino di Villa Orsucci¹²² [Figura 17] e per il cavalier Fabio Mazzarosa¹²³ [Figura 18 (A-B-C)]. Ci sono poi i progetti per il giardino di Villa Mansi a Segromigno¹²⁴ [Figura 19], il progetto per il giardino di Villa Cenami a Saltocchio e l'ipotesi di attribuzione a Juvarra del giardino di palazzo Controni. Juvarra non si dedicò alla progettazione di giardini soltanto in ambito lucchese, esemplari a proposito sono le due proposte di giardino per il palazzo Reale di Messina¹²⁵ e il caso dell'aggiornamento del giardino della Villa della Regina a Torino¹²⁶

A quale tipo di professionalità spetta la progettazione di giardini? Una domanda questa che divenne il centro di un dibattito settecentesco tra i principali teorici d'architettura del periodo: Dezallier d'Argenville, Charles-Augustin D'Aviler e Jacques-Francois Blondel. Da una parte emerge l'idea che sia necessaria una figura specifica,

¹¹⁸ Presso la *Bibliothèque du Ministère de la Guerre* nel castello di Vincennes.

¹¹⁹ BARGHINI, *Juvarra a Roma. Disegni dell'atelier di Carlo Fontana*, Torino, 1994.

¹²⁰ Filippo Juvarra regista di corti e capitali [...] 2020, p. 312.

¹²¹ BNT, Ris. 59.4, ff. 29/2, 73/2, 73/3.

¹²² BNT, Ris. 59.4, f. 65/5.

¹²³ BNT, Ris. 59.4, ff. 9/2, 35/1. Disegni e approfondimenti in I. BELLI BARSALI, *La villa a Lucca dal XV al XIX secolo*, Roma, 1964.

¹²⁴ ASLu, Fondo Stampe, 966, citato in GIUSTI 1995. In merito vedi V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M.A. GIUSTI, *Teatri di verzura. La scena del giardino dal Barocco al Novecento*, Firenze, 1993, pp. 74-75.

¹²⁵ ASTo, Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi Reali, Messina, nn. 3,1.

¹²⁶ Filippo Juvarra regista di corti e capitali [...] 2020., pp. 318-321

specializzata, in linea con il profilo professionale di André Le Notre, una figura ibrida a metà tra l'architetto e il pittore che fece della progettazione di giardini tutta la sua vita¹²⁷. Tra i capolavori di Le Notre, il giardino Vaux-le-Vicomte e il Parco di Versailles. Dall'altra parte l'idea che la progettazione di giardini sia un compito che spetti all'architetto e alle sue capacità, concetto questo più volte scalzato ma altrettante volte ribadito. Nuove professionalità come pittori e scenografi, con l'avvento dell'800, insidieranno il primato degli architetti sul tema. Questo ad indicare come il tema del giardino diventi sempre più a sé stante e indipendente, regolato da leggi specifiche che vanno studiate e interpretate e che non si possono ricondurre ad un preciso campo professionale. Il tema del giardino si presta ad essere declinato in moltissime forme, non si tratta solamente di una zona verde al limitare di un edificio ma piuttosto di un luogo naturale capace di trasformarsi ed evocare virtù, miti, mondi letterari e molto altro. Possiamo dire, utilizzando le parole di Maria Adriana Giusti¹²⁸, che il giardino si presta a rappresentare cose effimere, proprio come il teatro. Il giardino e la natura erano già da tempo soggetti rappresentativi delle mutazioni scenografiche teatrali [Figura 20], particolarmente collegate, secondo il passo di Vitruvio, alle scene satiresche "ornate di alberi, e di spelonche, e di monti, e d'altre cose rusticali, e agresti in forma di giardini"¹²⁹. Il giardino artificiale veniva quindi più volte ricreato in teatro ma sul finire del '600 fu il teatro a venire ricreato nei giardini con la locuzione *teatro di giardino o teatro di verzura*. Questi due luoghi diversi diventano simili se disciplinati e costruiti secondo delle regole derivanti dalla prospettiva e dalla scenografia¹³⁰. Il giardino può così ridursi a spazio artificiale in cui poter rappresentare degli spettacoli ma anche spazio in cui è la natura stessa ad autorappresentarsi diventando teatro con tanto di attori di pietra. Per questo il giardino inteso come teatro verde è pensato come luogo di sperimentazione ma anche di re-interpretazione di forme archetipe del teatro in muratura. Lo spazio gestito dai diversi artifici scenografici può risultare dilatato, spettacolare, ritmico o labirintico. Maria Adriana Giusti individua tre filoni portanti: il teatro che tende a proiettarsi fuori dal palazzo generando forme architettoniche

¹²⁷ I membri della famiglia Le Notre furono a servizio della Corte di Francia per tre generazioni.

¹²⁸ CAZZATO, FAGIOLO, GIUSTI 1993, p. 48.

¹²⁹ Vitruvio, Libro V, 8. La scena satirica fu codificata anche dal Serlio.

¹³⁰ GIUSTI 1993, p. 48.

autonome, l'assimilazione della sala al giardino per una rappresentazione globale del teatro e il teatro a quinte arboree che tende a moltiplicare i fuochi prospettici.

Quali elementi si distinguono nell'idea di progettazione di giardini di Juvarra? Nel caso dei progetti per le fontane lucchesi quello che emerge è l'aderenza al tema dell'esda, ogni linea è incurvata, statue, vasi arricchiscono la composizione che viene inquadrata sempre tra quinte arboree. I teatri d'acqua si trovano spesso al centro dell'organizzazione generale del giardino dove trovano posto scalinate mistilinee che avvolgono lo spazio, l'irraggiamento di viali, le lunghe prospettive centrali come anche il moltiplicarsi delle visuali e gli imponenti fondali. Juvarra tende a intervenire sull'organizzazione sintattica dello spazio rendendolo dinamico attraverso la correlazione prospettica tra l'asse centrale e le laterali linee di fuga. La progettazione di giardini, come la scenografia e la progettazione di apparati effimeri, è per Juvarra un'ulteriore possibilità di sperimentare e applicare effetti e combinazioni spettacolari.

Il Palazzo Moriconi-Controni-Pfanner

Situato a Lucca in via degli Asili il palazzo¹³¹ fu costruito attorno al 1670 dalla famiglia dei nobili Moriconi, mercanti di seta e membri dell'antico patriziato lucchese falliti nel 1678. Lorenzo Moriconi così fu costretto a vendere tutto e a fuggire in Lituania¹³².

L'edificio venne acquistato allora dalla famiglia Controni¹³³ tra il 1684 e il 1685. Da alcune carte manoscritte di Pietro Pfanner, gentilmente fornitemi dal signor Dario Pfanner, si evince che il 6 maggio 1836 Filippo Controni vendette al signor Luigi Antonini di Coreglia il secondo piano e parte del terreno¹³⁴, successivamente il 12 gennaio 1860 il Tutore dei minori Controni Pini vendette tutto il primo piano col giardino e parte del terreno al signor Felice Pfanner¹³⁵. I Controni quindi, falliti a loro volta, persero la loro proprietà secondo due vendite distinte. Per non cedere

¹³¹ Per una precisa descrizione architettonica del palazzo DEL NISTA 2007, pp. 186-187.

¹³² Altre notizie sui Moriconi in MANSI, *I Palazzi di Lucca*, 2006.

¹³³ Elevata al rango nobiliare nel 1652.

¹³⁴ Contratto rogato da Ser Pietro Marcucci, notizia tratta da trascrizioni di carte manoscritte di Felix Pfanner gentilmente fornitemi dal Sig. Dario Pfanner.

¹³⁵ Contratto rogato da Ser Paolo Chelini, notizia tratta da trascrizioni di carte manoscritte di Felix Pfanner gentilmente fornitemi dal Sig. Dario Pfanner.

completamente il palazzo però fecero qualunque cosa, tra cui affittare parte dell'edificio alle Scuole di Mutuo Insegnamento e alla Corte d'Assise. Nonostante gli sforzi compiuti il palazzo divenne integralmente di proprietà della famiglia Pfanner nel settembre del 1862 quando Felice Pfanner acquistò anche il secondo piano e il rimanente terreno¹³⁶.

Felice Pfanner, di famiglia bavarese, nativo austriaco (Lago di Costanza) era un produttore di birra giunto a Lucca per rispondere a un decreto del 1845 con cui il Duca Carlo Lodovico di Borbone richiedeva la presenza in città di un fabbricatore tedesco di birra. Fu Felix ad avere la meglio tanto che decise di prendere in affitto il giardino e le cantine di palazzo Controni per sistemare i macchinari e l'attrezzatura che serviva a produrre la bevanda tanto desiderata dal Duca. L'attività del piccolo birrifico fruttò bene tanto che Felix fu in grado di acquistare col tempo tutto il palazzo che divenne così sede ufficiale della Birreria Pfanner, la prima fabbrica di birra del Ducato di Lucca e una tra le prime in Italia. La birreria chiuse i battenti nel 1929 ma il palazzo resta ancor oggi di proprietà della famiglia Pfanner che non solo lo abita ma ha anche permesso l'apertura al pubblico e la valorizzazione dell'edificio attraverso l'organizzazione di eventi.¹³⁷ La storia e la bellezza dell'edificio fu resa famosa anche dal contributo della cinematografia che scelse il palazzo come location per girare ben tre film: *Arrivano i bersaglieri* di Luigi Magni nel 1980, *Il marchese del Grillo* di Mario Monicelli nel 1981 e *Ritratto di Signora* di Jane Campion nel 1996.

I Controni e l'archivio di famiglia – ricerche d'archivio

Nell'intricata e concatenata storia del palazzo i lavori di adeguamento e abbellimento che noi ancor oggi possiamo apprezzare sono attribuibili alle volontà dei secondi proprietari, i Controni. Nel cercare documenti che attestino l'attribuzione del giardino di Palazzo Controni-Pfanner a Filippo Juarra va primariamente approfondita e chiarita la storia di questa famiglia. Rintracciare notizie in merito però non è semplice,

¹³⁶ Contratto rogato da Ser Paolo Chelini, notizia tratta da trascrizioni di carte manoscritte di Felix Pfanner gentilmente fornitemi dal Sig. Dario Pfanner.

¹³⁷ La storia del palazzo è stata oggetto di una più puntuale ricerca da parte di Giulia Di Ricco in *Palazzo Pfanner a Lucca: l'evoluzione di una dimora di mercanti*, tesi magistrale, Università di Pisa, anno accademico 2018. Purtroppo non mi è stato possibile consultare tale approfondimento.

soprattutto se si considera il fatto che fino ad ora non è stato rinvenuto alcun archivio di famiglia. Ci si deve perciò accontentare delle poche informazioni sparse che si trovano tra i documenti di alcuni fondi gentilizi conservati presso l'Archivio di Stato di Lucca, nello specifico: Meuron, Buonvisi, Guinigi, Sardini, Mansi, Sardi, Cenami. Un considerevole fondo è poi rintracciabile in Dono Borromei 12 in cui troviamo un registro nominato *contratti ecc. di casa Controni*¹³⁸: 138 fogli in cui sono raggruppati vari istrumenti di fedecommesso e di compravendita stipulati durante il periodo 1686-1711. Il fascicolo 5 nominato *Famiglia Controni. Note e appunti personali* dove al numero 77 compare un albero genealogico della famiglia [Figura 21]. Da questo documento intendo partire verso la ricostruzione della struttura familiare dei Controni, cercando di verificare tali informazioni attraverso i riferimenti parentali desumibili dagli atti e documenti che ho potuto consultare.

È Domenico Controni ad acquistare il palazzo dai creditori dei Moriconi falliti, lui stesso lo dice nel suo testamento rogato dal notaio Urbano Parensi e datato 2 giugno 1684¹³⁹: “A titolo di legato lascio allo spett. Carlo mio nipote e figlio di Curzio Controni mio fratello la casa di Lucca posta nella parrocchia di S. Agostino da me acquistata da sindaci de creditori de Moriconi falliti con l'orto, casino, e tutte sue ragioni e pertinenze che con gran spesa ho fatto rifabbricare e reattare insieme con il diretto dominio di alcune casette o siti comprati dal monastero de padri di San Frediano.” Domenico qui introduce altri due membri della famiglia, il fratello Curzio e il nipote Carlo, figlio di Curzio. Come si evince dall'albero genealogico in Dono Borromei 12 Domenico non ebbe discendenti diretti perciò decise di lasciare gran parte del suo patrimonio, compreso il palazzo, al nipote Carlo. Agli altri due figli di Curzio, Giovanni e Nicolao Domenico Antonio lascia rispettivamente: “A Nicolao, altro figlio del già Curtio Controni, lascio la possibilità di habitare nel casino di detta casa grande posto in mezzo all'Orto con ..., e uscita tanto dalla porta grande della casa quanto da quella dell'orto verso i padri di San Frediano con dichiarazione che detto signor Nicolao non possa ne affittare ne concedere ad altri l'uso o l'habitazione di detto casino, ma solo valersene per suo uso proprio e mentre esso attualmente non ci abiti possa detto casino godere

¹³⁸ ASLu, Dono Borromei 12. Il registro fu donato all'Archivio di Stato di Lucca dalla N. S. Giulia Borromei. I fogli non hanno una numerazione progressiva, ne seguono un ordine prettamente cronologico.

¹³⁹ ASLu, Libro dei testamenti n. 352, ff. 2402-2429. Il testamento si trova fuori posto rispetto all'ordinamento per anni del fascicolo, non è compreso nell'anno corretto 1684 bensì tra i testamenti del 1685.

detto Carlo e dopo di lui gli altri successori in detto fidecommesso”; “A favore di Giovanni, altro mio nipote e fratello di detto Carlo, e dei suoi figli e discendenti maschi, faccio l’ avere e il godere di tutto il secondo piano della suddetta mia casa grande a S. Agostino”.

Carlo, maggior erede del patrimonio dello zio, si sposerà con Caterina Boccella¹⁴⁰ e secondo le note riportate nell’albero genealogico il 26 gennaio 1689 comprò la fattoria di Petrognano “con i denari provenienti dal suddetto fidecommesso istituito da Gio Controni”. L’atto, rogato dal notaio Urbano Parenisi¹⁴¹, è accompagnato da 7 piante topografiche dei beni acquistati [Figura 22], tra cui “N.1 Una casa murata e solaiata con due piani uno reale diviso in più stanze, cioè sala saletta camere e portico et un altro sopra diviso più stanze cioè una stanza grande con camere e stanzini con ... terrestre con loggia e camere e cucina con altre comodità e sotto cantina e Con altre stanze, con cortile avanti con giardini, horti e pescheria e Con viti e frutti con altre sue ragioni e Tutto uso di patrone posta in comune di Petrognano in luogo detto al Palazzo. A levante confina con la via di Traccolli... mezzodì beni nostri...ponente ... più tanti altri pezzi di terra vignate e seminate sempre nel comune di Petrognano.”

Giovanni invece compra “*un livello in Vorno detto al Pizzo*”. Si tratta con ogni probabilità di un riferimento all’atto di compravendita incluso tra le carte del Dono Borromei¹⁴²: “*4 novembre 1698 Istrumento di compravendita stipulato dai coniugi Bianca Massei e Buoviso Buonvisi e Giovanni Controni e Girolamo Raffelli*”. All’atto sono allegate quattro carte topografiche [Figura 23]. Dal documento si evince che Giovanni Controni compra la proprietà in favore degli eredi del fidecommesso dello zio Domenico. La proprietà in questione è la stessa che Isa Belli Barsali cita nel suo volume¹⁴³ come “la settecentesca villa Controni poi Nannelli, Matteucci e oggi Montauti [...] la prima che si incontra sulla strada di Vorno [...] ricordata dal Martini per le coltivazioni di fiori rari” [Figure 24-25]. La stessa a cui per molto tempo si sono riferiti i disegni conservati al Metropolitan Museum¹⁴⁴ che riportano i progetti di Juvarra per l’ampliamento della villa Controni e

¹⁴⁰ Le bordure dipinte sulla sommità delle pareti delle sale del primo piano recano lo stemma della famiglia Controni abbinato a quello Boccella in onore della consorte Caterina.

¹⁴¹ ASLu, Notaio Urbano Parenisi – 3742.

¹⁴² ASLu, Dono Borromei 12, n. 18.

¹⁴³ I. BELLI BARSALI, *Ville e Committenti dello Stato di Lucca*, 1980, p. 583.

¹⁴⁴ Metropolitan Museum disegni MM009, MM010, MM011, MM234. Vedi le schede dei disegni in DEL NISTA 2007, Atlante I 13, I 14, I 15, I 16.

per la sistemazione del giardino databili, pur con qualche incertezza, 1706. Come ha attentamente notato Alessandra Del Nista, le didascalie di tali progetti però parlano chiaramente di *“Villa ridotta secondo la più meglio forma/di ornam... in Monsanquili del Ill.mo Sig. Pie. Controni”*¹⁴⁵ [Figura 26]. Si è perciò indotti a pensare che i disegni non si riferiscano a questa villa di Vorno, bensì ad un'altra villa dei Controni situata nella zona agricola di Monte San Quirico che però resta impossibile da identificare.¹⁴⁶

La famiglia Controni possedeva più proprietà, a riprova di questo molti documenti inseriti in altri fondi gentilizi nominano più volte il palazzo Controni “posto in Lucca in Parrocchia di Santa Maria Forisportam, confinante con i Guinigi”. Si tratta infatti del secondo palazzo cittadino di proprietà dei Controni situato in via dell'Angelo Custode, oggi palazzo Massoni, e interessato da un'ipotesi di ampliamento, come riportano i documenti¹⁴⁷ in cui troviamo un disegno della facciata del palazzo con annessa planimetria [Figura 27]. Il 19 giugno 1711 Nicola Controni dichiarerà di incorporare nel fedecomesso dello zio parte dei miglioramenti e delle spese fatte da Giovanni Controni per questo palazzo indicato come la sua abitazione¹⁴⁸. La presenza entro la cerchia delle mura urbane di due palazzi Controni è attestata anche dagli scritti di Georg Christoph Martini¹⁴⁹.

Con l'obiettivo di rintracciare informazioni utili all'approfondimento dell'attribuzione a Juarra del giardino del palazzo, avvenuto plausibilmente nei primi anni del '700, ciò che emerge dai documenti noti è ciò che è stato appena riportato nelle pagine precedenti. Gli studi sono tutti concordi nell'attribuire a Domenico Controni i lavori di risistemazione e abbellimento del palazzo in via degli Asili, lui stesso fa riferimento nel suo testamento alle grandi spese sostenute per rifabbricarlo e riattarlo, per dargli una nuova struttura. I Controni dunque completano la fabbrica aggiungendo l'imponente e scenografica scalinata aperta che funge da filtro scenico tra palazzo e giardino¹⁵⁰ fino a giungere alla visione delle mura. In mancanza di prove documentali¹⁵¹ a contendersi

¹⁴⁵ DEL NISTA 2007, p. 189.

¹⁴⁶ Per approfondire la vicenda vedi DEL NISTA 2007, pp. 188-194.

¹⁴⁷ ASLu, Dono Borrromei 12, carta 37 antica numerazione.

¹⁴⁸ ASLu, Dono Borrromei 12, n. 22.

¹⁴⁹ G. C. MARTINI, *Viaggio in Toscana (1725-1745)* a cura di O. Trumpy, Modena, 1969.

¹⁵⁰ M. A. GIUSTI, *Giardini lucchesi. Il teatro della natura tra città e campagna*, Lucca, 2017.

¹⁵¹ Gli unici intervenenti documentabili riguardano la decorazione pittorica affidata a Pietro Scorzini e Bartolomeo De Santi.

la paternità della progettazione dello scalone e della risistemazione dell'orto in giardino sono Filippo Juvarra e Domenico Martinelli¹⁵². Gli studiosi infatti tendono a fare riferimento ad una matrice fontaniana¹⁵³ del progetto della scala [Figura 28], come sottolinea Maria Adriana Giusti¹⁵⁴ quando riferisce dell'analogia evidenziata da Marcello Fagiolo tra la scala dei Controni e quella di Palazzo Balbi-Durazzo, poi Reale di Genova¹⁵⁵ [Figura 29]. Matteucci, come Gritella, individua influenze emiliane nella costruzione della *bella scala* facendo esplicito riferimento a quanto realizzato da Ferdinando Bibiena e dai suoi seguaci e alla scala di palazzo Costa a Piacenza¹⁵⁶ [Figura 30]. Lo stesso Juvarra nella relazione del 1724 per il progetto del palazzo Pubblico fa riferimento ad alcuni artifici scenografici tratti dai palazzi bolognesi. L'attribuzione a Juvarra viene fatta sulla base delle poche cose certe che sappiamo: Juvarra gravita certamente attorno a Lucca in quegli anni perché impegnato nel cantiere del palazzo Pubblico, lo sappiamo poi essere a soldo dei Controni per la sistemazione di una villa in campagna posta in zona Monte San Quirico. È probabile dunque che a Juvarra i Controni abbiano chiesto di progettare anche la sistemazione della loro dimora cittadina. Per quanto ci si dilunghi in congetture e ipotesi però quello che è certo è che ad oggi nessun disegno e nessun documento a proposito è venuto alla luce. I motivi possono essere molti, in primis il carattere estremamente confidenziale e amichevole con cui questi incarichi venivano assegnati che può non aver prodotto alcun documento. Oppure i documenti esistono ma sono conservati nell'introvabile archivio della famiglia Controni, che una volta falliti scappano da Lucca per rifugiarsi in Polonia. C'è anche l'ipotesi che l'archivio di famiglia con i documenti siano passati tra le mani del nuovo proprietario del palazzo, Felix Pfanner, ma che lui non se ne fosse curato tanto da liberarsene¹⁵⁷. Non è stato rintracciato nemmeno l'atto di compravendita tra i Controni e i Pfanner, in cui ci potevano essere allegati dei disegni o elencati i beni interessati dalla vendita con eventuali puntualizzazioni su chi fosse l'artefice. Sono

¹⁵² Per approfondire l'attribuzione a Martinelli vedi *L'architetto lucchese don Domenico Martinelli (1650-1718): atti del Convegno internazionale di studi tenuto in occasione del 300 anniversario della morte*, [Lucca], 11-12 settembre 2018 e F. PISANI, *Ricchezza e povertà. Don Domenico Martinelli architetto lucchese*, Lucca, 2018.

¹⁵³ Juvarra e Martinelli erano entrambi allievi di Carlo Fontana.

¹⁵⁴ GIUSTI 2007, p. 44.

¹⁵⁵ M. FAGIOLO, *La scena delle ville lucchesi nell'orizzonte del giardino europeo*, in «Quasar. Quaderni di storia dell'architettura e restauro», 10, luglio-dicembre 1993, p. 10 in nota.

¹⁵⁶ A. M. MATTEUCCI, *L'architettura del Settecento*, Torino, 1998.

¹⁵⁷ Nessuna informazione utile a riguardo è stata mai rintracciata tra i documenti della famiglia Pfanner. L'archivio della famiglia Pfanner risulta inoltre frammentato fra Lucca, Pisa e Pistoia.

ancora molte le strade da poter percorrere alla ricerca di documenti utili ad approfondire questo tema. Va per esempio tenuto in considerazione il fatto che Juvarra, come Martinelli, si muove molto per l'Italia lasciando sui cantieri architetti locali. Nel caso di Lucca Juvarra poteva contare sulla collaborazione di Francesco Pini, per questo un approfondimento tra i documenti relativi a questo architetto lucchese potrebbe essere utile. Oppure capire attraverso quali vie i disegni noti delle commissioni lucchesi, tra cui i progetti di Juvarra per i Controni, siano giunti al Metropolitan Museum e a Vincennes.

Se davvero fu Juvarra a progettare la risistemazione di palazzo Controni-Pfanner è improbabile che non vi sia rimasta traccia. Abbiamo potuto osservare la quantità di disegni di Juvarra giunti fino a noi, la cura con cui lui stesso si occupò di conservarli, la passione con la quale si apprestava a conoscere il mondo attraverso il disegno. Una passione che lo portava per fino a eseguire disegni su iniziativa personale, senza che gli venisse richiesto¹⁵⁸. Tutto ciò lascia pensare che, sperando che nulla li abbia distrutti o persi per sempre, i disegni relativi al giardino e l'imponente scalone di Palazzo oggi Pfanner aspettano solamente di essere rintracciati.:

Il complesso scenografico

Al giardino si accede direttamente dall'ingresso caratterizzato da un atrio tanto ombreggiato quando proiettato alla luce dello spazio esterno, dall'atrio è possibile allo stesso modo accedere alla scalinata o dirigersi verso il giardino attraversando un piccolo cancello in ferro. Superata questa soglia si apre il verde suddiviso in sette grandi aiuole abitate da una gran quantità di specie vegetali. La divisione delle aiuole è data dalla presenza di vialetti in ghiaia che permettono il camminamento lungo tutto il giardino. Le prime quattro aree sono separate dalla presenza di due vialetti perpendicolari tra loro con al centro una vasca ottagonale. Un asse prospettico lega la scalinata, passando per l'ingresso del giardino e la fontana, alle mura urbane. Questo imbuto prospettico viene sottolineato dalla presenza di una doppia infilata di statue settecentesche raffiguranti divinità dell'Olimpo greco e le Quattro Stagioni. [Figura 31]

¹⁵⁸ MANFREDI 2010, p. 201.

Quello che pare evidente, alla luce degli studi a riguardo ma anche semplicemente visitando il palazzo, è che a creare l'effetto spettacolare e teatrale non sia un solo elemento isolato, la scala o il giardino, bensì il rapporto tra i due elementi attentamente costruito prevedendo un asse prospettico, abitato da silenti attori di pietra, in grado di unire visivamente l'imponente scalinata, il giardino e le mura. È la composizione degli elementi a creare l'atmosfera scenografica e teatrale tanto da permettere a Maria Adriana Giusti di evidenziare la presenza in tale contesto di una padronanza d'espediti scenografici e scenotecnici, una sensibilità del progettista legata alla cultura teatrale¹⁵⁹ [Figure 32-33]. Anche André Suarés, saggista e scrittore marsigliese, descrivendo il cortile di palazzo Controni, visitato durante una sosta nella città di Lucca, diceva che "[...] pare costruito per ospitare spettacoli, con la sua scalinata da teatro e l'atrio dal soffitto a volta che sfuma in lontananza nella piacevole vista di un fresco giardino verdeggianti [...]"¹⁶⁰. Ad essere d'effetto è dunque l'impianto nel suo complesso, l'unione dei diversi elementi, architettonici e non, sapientemente diretti dalla mano di un regista capace di donare al contesto una visione d'insieme semplice ma efficace, calcolata per donare effetti scenici e teatrali. La mancanza di documentazione non ci permette di sapere se scala e giardino siano stati concepiti insieme, se da uno stesso artista o da due artisti differenti, se questi due artisti abbiano lavorato in combinazione o in successione, ma c'è una cosa che sappiamo e che va tenuta in considerazione. L'impianto scenografico come lo conosciamo noi oggi, da tanti apprezzato ed esaltato per le qualità teatrali, caratterizzato da questo asse prospettico centrale, dall'infilata di statue, dai giochi d'acqua della fontana, non è esattamente il progetto di riqualificazione originariamente concepito. All'epoca del progetto della scalinata e della riqualificazione dell'orto in giardino, posto nei pressi dell'attuale fontana, si trovava il "bel Casino" come lo chiamava Cristofano Martelli Leonardi nel 1794, quando scriveva la sua opera poetica sulle Mura di Lucca e dedicava alcuni versi al giardino di palazzo Pfaner allora Controni¹⁶¹: "Adesso Egli s'incontra in leggiadri boschetti, a cui l'industrie forbice ritondò le sempre verdi scarmigliate lor chiome, e al cui riparo stanno spiranti sculti marmi, gli uni scambievolmente beltando prestando

¹⁵⁹ GIUSTI 2007, pp. 44-45.

¹⁶⁰ Dagli scritti riportati in A. BRILLI, *Viaggiatori stranieri in terra di Lucca*, Lucca, 1996.

¹⁶¹ C. MARTINELLI LEONARDI, *L'idea dei giardini del Sig. Abate de Lilla applicata alle Mura di Lucca*, Lucca, 1794.

agli altri: quando nel mezzo sopra un verde smalto sorge, elegante per macigni incisi, per statue, e balaustri, un dolce albergo, dove sovente e Satiretti, e Ninfe abitanti del loco amano il giorno, amano la notte o 'l sol fuggendo, o il raggio, amoroso cercando della luna e giochi, e feste celebrare, e cene.” Si tratta di un piccolo edificio, oggi scomparso, che sorgeva nell’orto del palazzo richiamandone la struttura architettonica. All’epoca il Casino veniva utilizzato dalla residenza padronale per usi vari¹⁶², quello di palazzo Controni-Pfanner lo sappiamo adornato da decorazioni marmoree, statue raffiguranti personaggi mitologici che sembrano vivere e godere a loro volta di quel “dolce albergo”. Al Casino fa specifico riferimento Domenico Controni stesso nel testamento che abbiamo pocanzi citato quando dice di aver comprato dai sindaci dei creditori dei Moriconi falliti la casa “[...] con l’orto, casino e tutte sue ragioni e pertinenze [...]” e specifica “A Nicolao, altro figlio del già Curtio Controni, lascio la possibilità di habitare nel casino di detta casa grande posto in mezzo all’Orto [...]”¹⁶³. Il Casino pare sia stato demolito tra il 1794 e il 1843¹⁶⁴, solo dopo tali date è stata costruita la vasca ottagonale e concepito il complesso come lo vediamo noi oggi. Va quindi fatto uno sforzo immaginativo per porre al centro dell’asse prospettico un edificio, un elemento architettonico di cui non conosciamo le dimensioni ma che per quanto piccolo potesse essere si può immaginare ostruisse la vista del giardino nella sua interezza. Alla luce di questo nuovo elemento, mai tenuto in considerazione negli approfondimenti in merito che ho potuto consultare, possiamo ancora pensare ad un’impostazione originaria del progetto dalla vocazione teatrale e scenografica? Se, come abbiamo detto, è la composizione nel suo complesso, l’unione dei diversi elementi, la continuità tra scalone e giardino e l’infilata di statue a creare l’effetto spettacolare e teatrale, la presenza di questo edificio proprio nel mezzo di questo asse prospettico quanto può aver influito sull’atmosfera generale che noi oggi tanto apprezziamo? Si tratta di una semplice considerazione a cui sono giunta alla fine della mia ricerca ma che a mio avviso vale la pena di essere approfondita conducendo una ricerca a sé stante.

¹⁶² La Treccani nella definizione di Casino fa riferimento al casino di caccia o pesca.

¹⁶³ ASL, Libro dei testamenti n. 352, ff. 2402-2429.

¹⁶⁴ In una pianta della città di Lucca del Sinibaldi datata 1843 figura già la vasca ottagonale, precisazione riportata in V. BARTOLI, G. TORI, *Per vaghezza et utilità'. Lucca, orti e giardini urbani tra il XVIII e il XIX secolo*, 2001.

Capitolo IV

Il Teatro comunale di Feltre

La città di Feltre fu interamente riedificata durante i primi decenni del '500 a seguito di un devastante incendio nel 1510 e di numerose distruzioni dovute allo scoppio della guerra di Cambrai. A questi anni risale la costruzione del Palazzo della Ragione, l'edificio pensato per ospitare il Maggior Consiglio, un'assemblea composta da settanta nobili feltrini che insieme al rettore aveva il compito di governare la città. La costruzione del palazzo e le sue caratteristiche, dopo alcune vicissitudini¹⁶⁵, vennero stabiliti nel 1543. Nel nuovo palazzo avrebbero trovato posto la cancelleria penale e quella civile, l'abitazione del cancelliere, un auditorium invernale e uno estivo e una sede notarile. Il salone che era stato pensato per ospitare il Maggior Consiglio, completato entro il 1611, non venne però mai utilizzato a questo scopo. Già dal 1621 veniva utilizzato come teatro, lo si evince dalla relazione trasmessa al Doge del Podestà Alvise Pesaro. Nel 1684 venne costruito il vero e proprio Teatro Sociale con palchetti di proprietà privata in cui le famiglie nobili potevano guardare gli spettacoli mangiando e bevendo. Il teatro fu inizialmente dotato di due ordini di palchetti che divennero tre nel 1741 quando fu oggetto di una serie di lavori di miglioramento e restauro. Tra il 1729 e il 1730 fu a Feltre Carlo Goldoni, uno dei padri riformatori della Commedia dell'Arte che qui mise in scena due tragedie del Metastasio, divenne drammaturgo, recitò e scrisse nuovi testi¹⁶⁶. Il 26 luglio 1729 un fulmine colpì il teatro mentre veniva rappresentata una commedia, furono sei i morti e circa settanta feriti. I danni causati dal fulmine, l'invasione francese del 1797 e il periodo di caos politico provocarono la chiusura del teatro. Con l'avvento del 1798 Feltre si trovò sotto la dominazione austriaca, un periodo di stabilità politica durante il quale si iniziò a pensare alla riapertura del teatro e ad un possibile restauro. Per tale compito fu scelto nel 1802 Giannantonio Selva¹⁶⁷,

¹⁶⁵ Nel 1518 il primo tentativo di costruzione fallì a causa di un crollo della fabbrica.

¹⁶⁶ C. VELO (a cura di), *Il teatro comunale di Feltre*, Feltre, 2019. Nel piccolo volumetto si conservano citazioni e documenti originali.

¹⁶⁷ VELO 2019, pp. 60-68. Per approfondire la figura del Selva E. BASSI, *Giannantonio Selva architetto veneziano*, Padova, 1936.

l'architetto che costruì il *Gran Teatro della Fenice* di Venezia. Il Selva lavorò ad un progetto che prevedeva la completa trasformazione del teatro per migliorarne l'acustica e la visibilità¹⁶⁸. La sala venne ampliata e modificata attraverso la demolizione di un tratto della parete e l'innesto di 24 palchetti. Inaugurato nel 1813 il teatro divenne il polo culturale del feltrino. Nel 1843 Tranquillo Orsi venne incaricato di rinnovare l'apparato pittorico della sala andando a intervenire sugli ordini dei palchi, sul soffitto dove tuttora troviamo dipinto un velario per il quale si sono riscontrate delle analogie con quello dipinto alla Fenice nel 1837¹⁶⁹ e sul sipario decorato con una scena mitologica. Il teatro chiuse i battenti nel 1929 a causa delle nuove leggi in materia di sicurezza nei luoghi dello spettacolo. L'oblio si posò sul bel teatro cittadino fino a quando negli anni '70 si decise di iniziare dei lavori di ripristino e di restauro delle coperture e delle decorazioni. Un restauro complessivo iniziò nel 1982 per venire sospeso nel 1989 ed altri si susseguirono negli anni. Il teatro ad oggi rimane il fiore all'occhiello del Comune di Feltre che organizza al suo interno spettacoli e rassegne teatrali [Figura 34].

A memoria dei numerosi spettacoli e degli allestimenti progettati per il palco de *La Sena* si conservano quindici quinte di scena ottocentesche alte più di cinque metri, due silhouette sceniche, tempera su carta e telaio in legno, raffiguranti *Estate* e *Terra* [Figura 35] risalenti al XVIII secolo e alcuni esemplari di *Carretto* [Figura 36] utilizzato per spostare le quinte e permettere più velocemente le variazioni di scena.

Feltre – Juvarra - Lucca

Il collegamento più puntuale tra Feltre e Juvarra si basa sull'aderenza degli esemplari di *carretto* alle istruzioni costruttive presentate in *Disegno per carretto*¹⁷⁰ [Figura 37] da Juvarra stesso. Gli apparati scenotecnici del teatro cittadino conservati a Feltre dimostrano un chiaro riferimento al progetto ideato da Juvarra durante i suoi primi anni di carriera come scenografo a Roma presso la corte del cardinale Ottoboni. Il fatto

¹⁶⁸ I disegni del Selva sono perduti ma l'attribuzione rimane certa per via di precisi riferimenti nei contratti per l'edificazione del teatro al progetto del Selva.

¹⁶⁹ VELO 2019, pp. 80-81.

¹⁷⁰ BNT, Ris. 59,4, f. 97.

può non sorprendere se si tiene in considerazione che la tradizione storiografica vuole la ricostruzione nel 1732 del campanile del duomo di Belluno su disegno del celebre architetto Filippo Juvarra¹⁷¹. L'opera realizzata a Belluno pare inoltre ricordare il prototipo per la Torre Campanaria del duomo di Torino progettata da Juvarra ma mai realizzata. A Belluno Juvarra non giungerà mai di persona, o meglio non vi sono documenti che attestino il contrario, il progetto fu inviato per corrispondenza. Indubbiamente però l'architetto doveva avere dei rapporti con il vescovo di Belluno e quindi presumibilmente con Feltre. Ciò rafforza l'idea che a Feltre circolino e si utilizzino modelli juvarriani. A riprova di ciò giunge la sorprendente somiglianza iconografica tra le due silhouette e le due statue del giardino di palazzo Pfanner [Figure 38-39] tradizionalmente attribuito a Filippo Juvarra, nello specifico *Estate – Terra e Estate - Cibele*. Ancora una volta nulla di certo giunge a documentare il legame tra l'ideazione delle statue del giardino e Juvarra e tanto meno a giustificare la somiglianza di esse con le silhouette. Possiamo però raccogliere gli indizi che gravitano attorno a questa storia. Uno fra tutti riguarda l'iconografia. Risale al 1734 la raccolta di 59 disegni di mano di Juvarra ispirati dall'*Iconologia*¹⁷² di Cesare Ripa. Il foglio di apertura reca il seguente titolo: *Geroglifici sopra l'iconografia del Cavalier Ripa disegante dal Cav.e D. Filippo Juvarra Architetto 1734*. La raccolta è conservata al Museo Civico d'arte antica di Torino in Raccolte juvarriane, volume IV. Juvarra rivisita qui le allegorie normate da Ripa con l'intenzione di fornire delle nuove illustrazioni per una possibile riedizione del volume¹⁷³. Non si tratta di personificazioni di concetti morali ed effimeri ma bensì di composizioni di oggetti ed elementi funzionali all'impiego nella decorazione architettonica. A titolo di esempio si osservi il caso dell'allegoria del *Disegno* [Figura 40] per il quale Ripa suggerisce "Si potrà dipingere il Disegno, per essere padre della Scultura, Pittura e Architettura, con tre teste uguali, e simili e che con le mani tenghi diversi istromenti convenevoli alle sopradette art [...]". Juvarra condensa tali parole in una composizione simbolica che esprime l'importanza della vista e dell'occhio sopra ogni altro strumento. Juvarra dunque conosceva bene le indicazioni di Cesare Ripa ed è possibile che a lui si ispirasse durante i suoi lavori di progettazione.

¹⁷¹ In merito vedi F. VIZZUTTI, *La cattedrale di Belluno. Catalogo del patrimonio storico-artistico*, Belluno, 1995.

¹⁷² C. RIPA, *Iconologia di Cesare Ripa perugino cavalier di SS. Maurizio et Lazzaro* [...]. La prima edizione illustrata risale al 1603, seguono negli anni numerose riedizioni.

¹⁷³ DARDANELLO, GATTULLO, MASSABO' RICCI 1999, p. 32.

Possiamo dunque tentare un'analisi parallela tra le due silhouettes e le due stampe basandoci sulle indicazioni iconografiche fornite da Cesare Ripa.

Estate e Terra – Estate e Cibele.

Nelle due rispettive rappresentazioni dell'*Estate* [Figure 41-42], vediamo una figura femminile caratterizzata dagli attributi della falce e del fascio di spighe, anche se nel caso della silhouette non risulta altrettanto riconoscibile come nella versione statuaria. A proposito dell'*Estate* Cesare Ripa dice "La ghirlanda di spighe di grano, dimostra il principalissimo frutto che rende questa stagione. Le si dà il vestimento di color giallo, per la similitudine del colore delle biade mature. Tiene con la destra mano la facella accesa per dimostrare il gran calore che rende in questo tempo di Sole [...]. Solevano anco gli Antichi [...] dipingere per l'*Estate* Cerere in habito di Matrona con un mazzo di spighe di grano e di papavero con altre cose a lei appartenenti."¹⁷⁴ Le due rappresentazioni di *Estate*, quella scenografica e quella statuaria, non si attengono puntualmente alle indicazioni del Ripa ma ne dimostrano bensì una medesima rielaborazione. Entrambe palesano la scelta di rappresentare la stagione estiva unicamente attraverso l'attributo del grano e la sua raccolta, lasciando da parte l'attributo della fiaccola accesa.

Nel caso di *Terra e Cibele* [Figure 43-44] la questione è più complessa. Cesare Ripa della *Terra* dice "[...] Sarà impossibile darli tutte le sue qualità perché sono infinite: se ne piglierà dunque la più proprie e più a proposito nostro con farla"¹⁷⁵. Ripa fornisce per la sua rappresentazione differenti proposte: una donna vecchia vestita di manto lungo del color della terra, sopra la veste erbe, fiori e spighe di grano ecc. oppure una donna in terra mezza nuda con un braccio appoggiato sopra un vaso dal quale esce una vita ecc. Si comprende fin da subito che tali descrizioni non corrispondono alla raffigurazione della silhouette che indossa sì una lunga veste ma non possiede nessuno degli altri attributi. Su *Cibele* Ripa non si esprime compiutamente ma a lei si riferisce

¹⁷⁴ *Della nouissima iconologia di Cesare Ripa perugino caualier de ss. Mauritio, & Lazzaro. Parte prima [-terza] ... Ampliata in quest'ultima editione non solo dallo stesso auttore ... ma ancora arricchita ... dal sig. Gio. Zaratino Castellini romano*, Volumi 1-26, 1625, p. 641. Volume consultato online.

¹⁷⁵ *Ivi*, pp. 196-197.

descrivendo la rappresentazione dell'*Agricoltura* nella *Medaglia di Gordiano*, "Una donna in piedi, che sta con le braccia aperte e mostra due animali che le stanno a piedi, cioè un toro da una banda, e dall'altra un leone. Il leone significa la terra, percióche finsero gl'antichi che il carro della Dea Cibele fusse tirato da due leoni e per quelli intedevano l'Agricoltura."¹⁷⁶ Anche qui nulla corrisponde alla raffigurazione statuaria della *Cibele*. Comprendiamo però l'esistenza di uno stretto legame tra le figure dell'*Agricoltura*, della *Terra* e di *Cibele*. *Cibele*, intesa come la dea della fertilità della terra e venerata dai romani come *Grande Madre*, pare essere la figura che sintetizza, ingloba, le figure di *Terra* e *Agricoltura*. *Cibele* è la custode del luogo da cui tutto nasce, la terra, che per mezzo dell'agricoltura crea frutti e sfama gli uomini come una madre sfama i suoi figli. Non c'è da stupirsi quindi se queste tre figure non siano tra loro chiaramente distinte in termini iconografici poiché tutte si riferiscono ad uno stesso tema. A riprova di questo troviamo una più coerente corrispondenza alla rappresentazione statuaria di Cibele nella descrizione del Ripa del *Carro della Terra*, "Nel terzo libro della Genealogia de gli Dei, il Boccaccio descrive la terra una Matrona, con una acconciatura in capo d'una corona di Torre, che perciò da Poeti si dice Turríta [...] vestita di una veste ricamata di varie foglie d'arbori e di verdi herbe e fiori, con la destra mano tiene un scetro e con la sinistra una chiave. Sta a sedere sopra d'un carro quadrato da quattro ruote [...] è tirato da due leoni."¹⁷⁷ Il Carro della Terra sembra corrispondere allo stesso carro su cui i romani usavano rappresentare la Dea Cibele e proprio questa descrizione riporta gli attributi di cui è caratterizzata la Cibele di pietra del giardino di palazzo Pfanner. Raffigurata in piedi (come l'Agricoltura) Cibele porta in capo la corona Turríta e tiene nella mano sinistra la chiave mentre la destra non tiene uno scetro ma un tamburello, lo stesso tamburello che tiene in mano la silhouette chiamata *Terra*. La rappresentazione scenica della *Terra* non porta né la corona a torre né la chiave ma, anch'essa in piedi, appoggia la mano destra sopra un bastone con una ghirlanda sulla sommità e nella mano sinistra tiene però quello che sembra un tamburello.

Se da un lato la *Cibele* del giardino Pfanner rappresenta una rivisitazione del *Carro della Terra* descritto dal Ripa, dall'altro la *Terra* del teatro di Feltre rappresenta la

¹⁷⁶ Ivi, pp. 15-16.

¹⁷⁷ Ivi, p. 90.

rivisitazione della *Cibele* lucchese. A legarle non è solamente il tema a cui si riferiscono, che come abbiamo visto permette un utilizzo degli attributi iconografici fluido e interscambiabile, ma anche la particolare presenza del tamburello, attributo escluso dalla descrizione del Ripa, direttamente mutuato dalle antiche rappresentazioni romane di Cibele¹⁷⁸ in cui la Dea era seduta, o su di un carro o su di un trono, con ai piedi due leoni [Figura 45]. Entrambe mostrano una particolarissima sintesi tra le indicazioni del Ripa e gli elementi antichi, tra tutte le possibilità di interpretare il tema della terra e della sua protettrice le due raffigurazioni mostrano una donna in piedi con un tamburello.

Può essere certamente il caso ad aver voluto una somiglianza tra queste interpretazioni allegoriche ma questi elementi, che andrebbero sicuramente approfonditi, sembrano davvero volerci parlare di un rapporto, di una stessa matrice interpretativa. Se la somiglianza si fosse basata sulla pedissequa aderenza alle indicazioni del Ripa la cosa poteva non sorprendere così tanto, ma se come in questo caso la somiglianza si basa su una stessa reinterpretazione iconografica la casualità forse non può essere l'unica ragione.

Gli elementi fin qui raccolti ci permettono di collocare le silhouette del teatro di Feltre e le statue del giardino di palazzo Pfanner nel medesimo contesto iconografico basato sulle indicazioni di Cesare Ripa e di operare un collegamento ancora più puntuale individuando una stessa matrice re-interpretativa. Tali elementi però non vanno per forza a rafforzare l'attribuzione a Juvarra delle statue e del giardino lucchese, quello che è certo è che questo collegamento su elementi scenografici tra Feltre e Lucca, che vede interessare ancora una volta il nome di Juvarra, non va ignorato.

¹⁷⁸ L'attributo del tamburello deriva dai cembali delle menadi danzanti già negli affreschi di Ercolano e Pompei.



Figura 1, Filippo Juvarra, Cappella Antamoro in San Luigi dei Francesi, Roma, 1708.



Figura 2, Filippo Juvarra, Scenaria per il melodramma Teodosio il Giovane, 1711, carta/acquaforte, 165 x 125 mm, Fondo Grafica, Galleria Sabauda Torino.

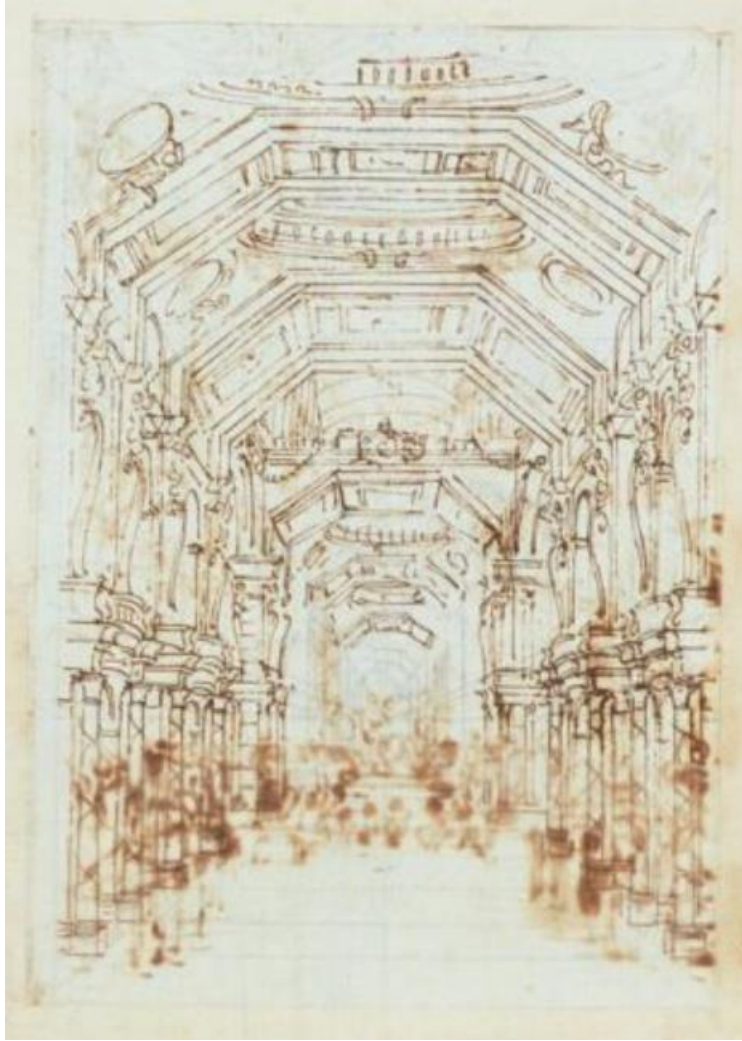


Figura 3, Filippo Juvarra, biblioteca, disegno per la sesta mutazione di scena del Teodosio il Giovane, 1711, BNT Ris. 59,4.



Figura 4, Filippo Juvarra, apparato dell'oratori per la quaresima del 1707 nel teatro del palazzo della Cancelleria, prospettiva frontale, penna, inchiostro e acquarello marrone, 22,7 x 17,7 cm, BNT, Ris. 59,4.



Figura 5, Filippo Juvarra, Piazza di Trionfo, disegno per la terza mutazione di scena del Costantino Pio, 1710, penna, inchiostro marrone, 28,7 x 21,4 cm, VAM 16.



Figura 6, Filippo Juvarra, disegni preparatori per scenografie dal taccuino Penzieri diversi... datato 1707, BNT, Ris. 59,4.



Figura 7, Filippo Juvarra, disegni preparatori per scenografie dal taccuino Penzieri diversi... datato 1707, BNT, Ris. 59,4.



Figura 8, Filippo Juvarra, disegni preparatori per scenografie dal taccuino Penziers diversi... datato 1707, BNT, Ris. 59,4.

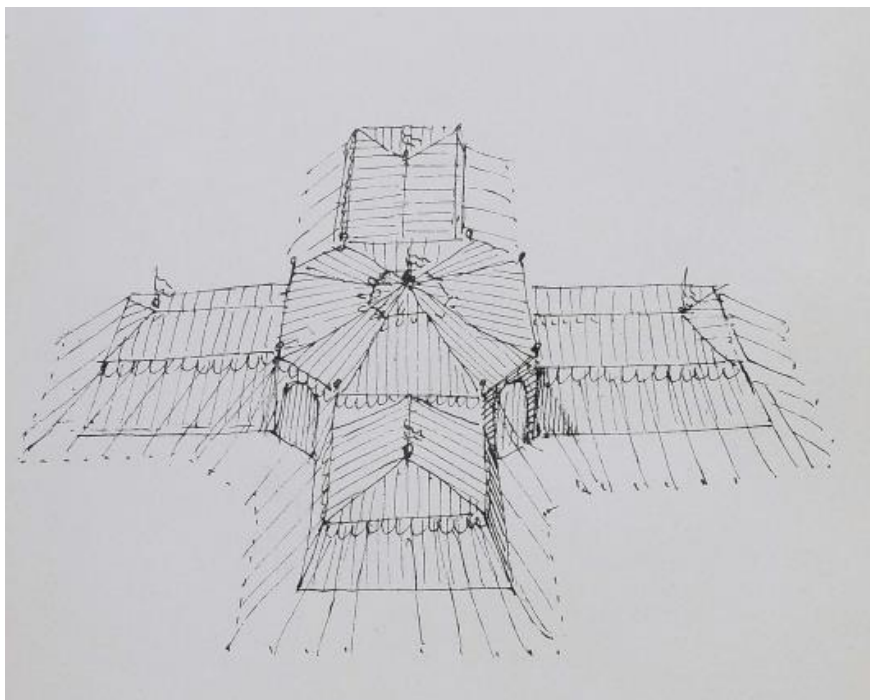


Figura 9, Filippo Juvarra, disegno per il catafalco per i funerali del Delfino in San Luigi dei Francesi a Roma, 1711, BNT, Ris. 59,4.



Figura 10, Filippo Juvarra, "machina" per l'incoronazione del 1720 per innalzare la Statua della Madonna Nera, Santuario di Oropa, Biella.

Figura 11, Filippo Juvarra, disegno per la tenda da campo di Carlo Emanuele III, 1734, PATETTA 1914.



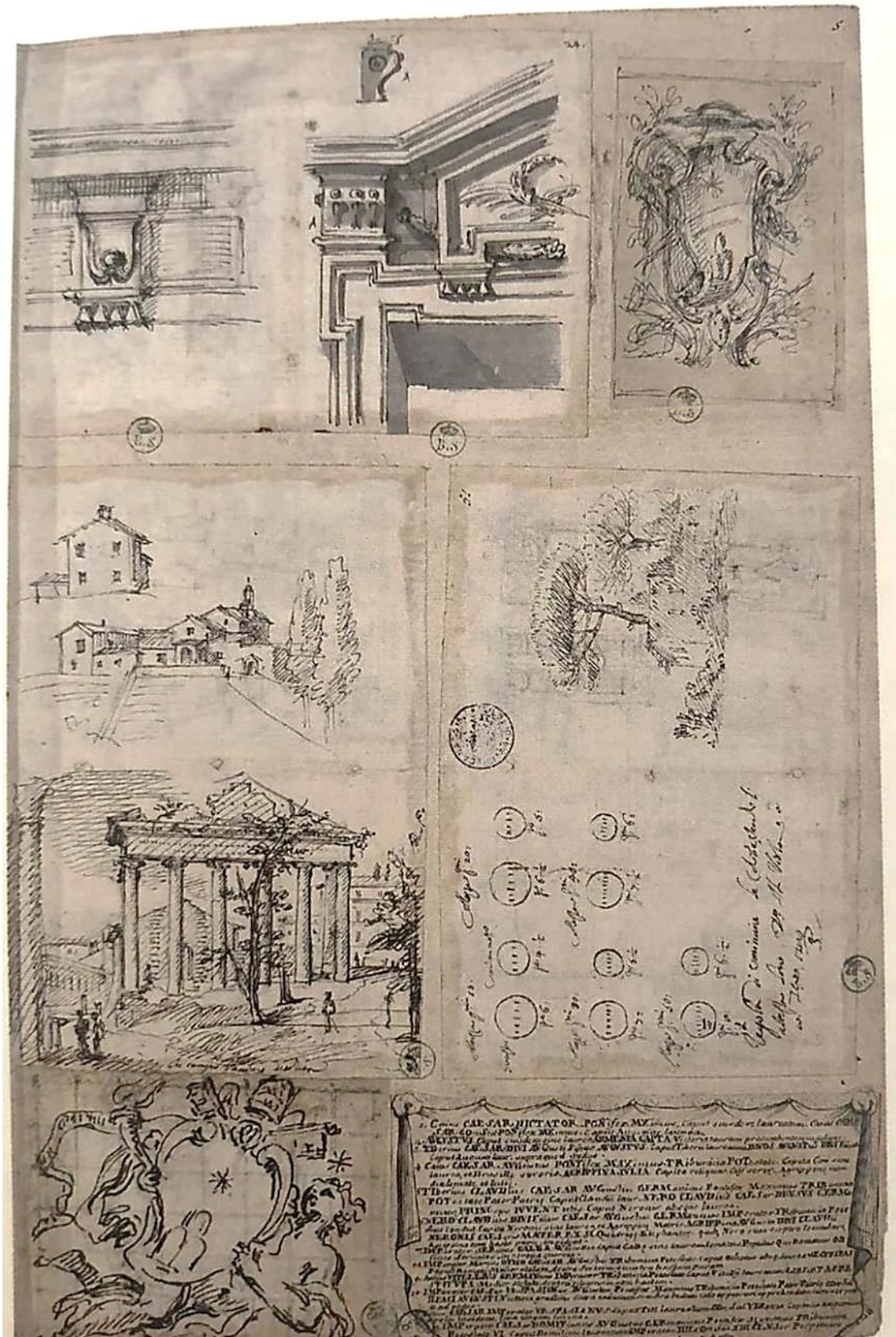


Figura 12, Filippo Juvarra, schizzi e disegni dal taccuino Penzieri diversi... datato 1707, BNT Ris. 59,4.



Figura 13, Filippo Juvarra, schizzi e disegni dal taccuino Penzieri diversi... datato 1707, BNT Ris. 59,4.



Figura 14, Filippo Juvarra, "veduta dalla mia finestra quando stavo al Vicolo delli Liutari", 1705-1709, BNT, Ris. 59,4.

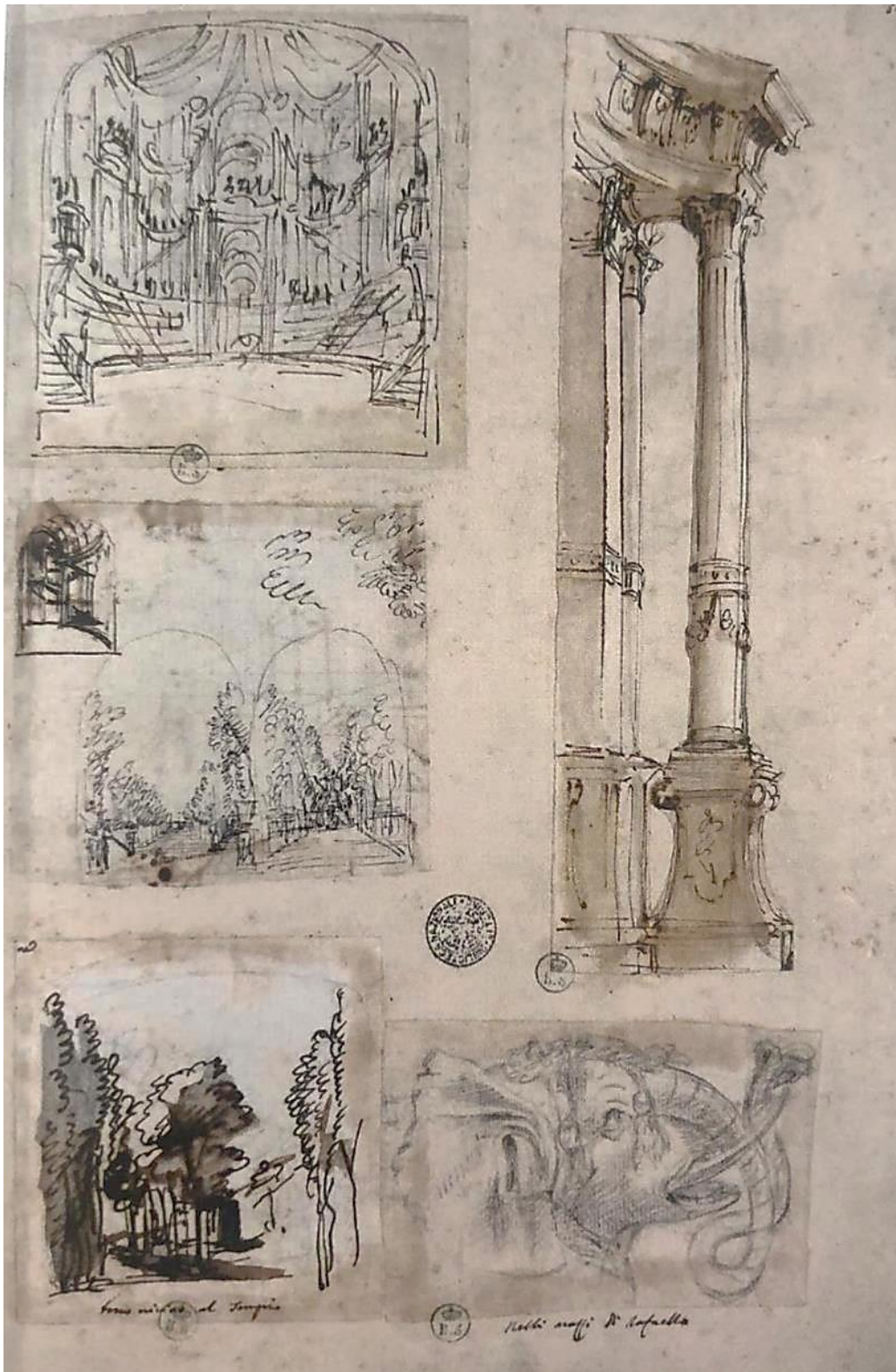


Figura 15, Filippo Juvarra, schizzi e disegni dal taccuino Penzieri diversi... datato 1707, BNT Ris. 59,4.



Figura 16, Filippo Juvarra, disegno preparatorio per una mutazione di scena, dal taccuino Penzieri diversi... datato 1707, BNT, Ris. 59,4.

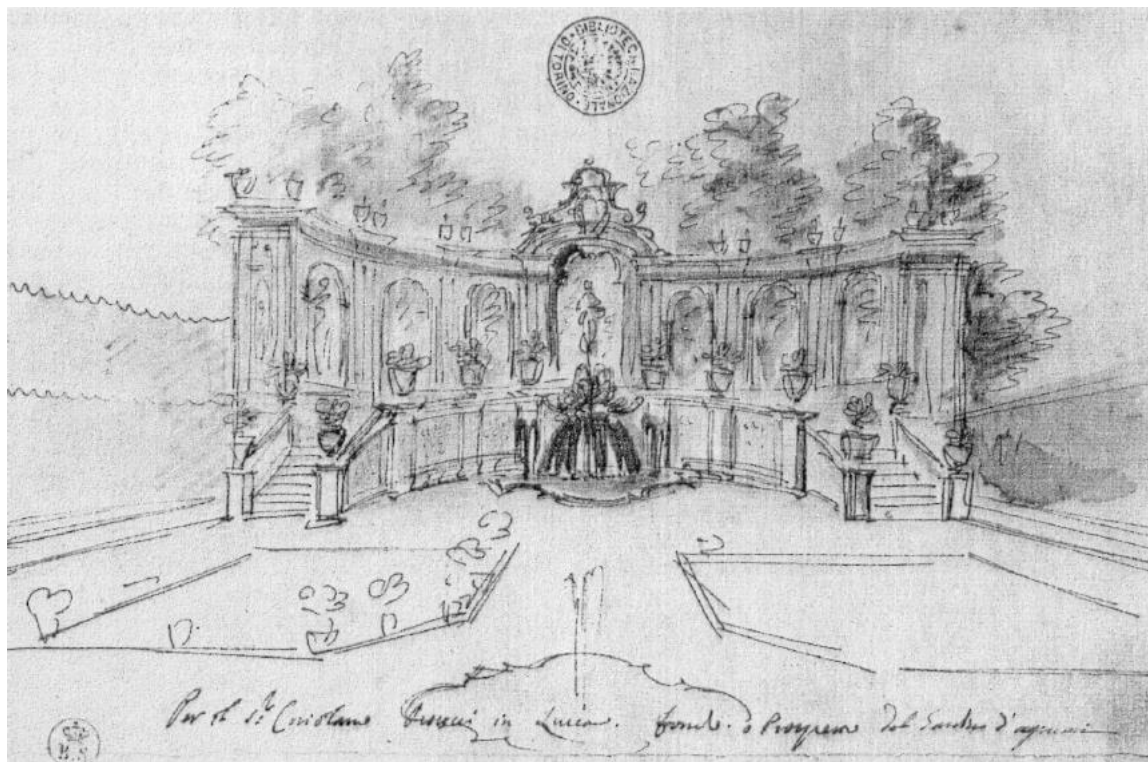


Figura 17, Filippo Juvarra, "Per il Sig.r Coriolano Orsucci in Lucca. Fonte o Prospettiva del Giardino d'agrumi, 1714, BNT, Ris. 59,4.



Figura 18 (A-B-C), Filippo Juvarra, disegni per la fontana della villa Mazzarosa, 1714, BNT, Ris. 59,4.



Figura 19, Il giardino ovest dello Juvarra nella villa Mansi a Segromigno (stampa del 1790).



Figura 20, Filippo Juvarra, *Deliziosa*, terza mutazione di scena del *Giunio Bruto*, 38 x 37 cm, 1711, Vienna, Albertina.

77 Albero della Famiglia
continuazione

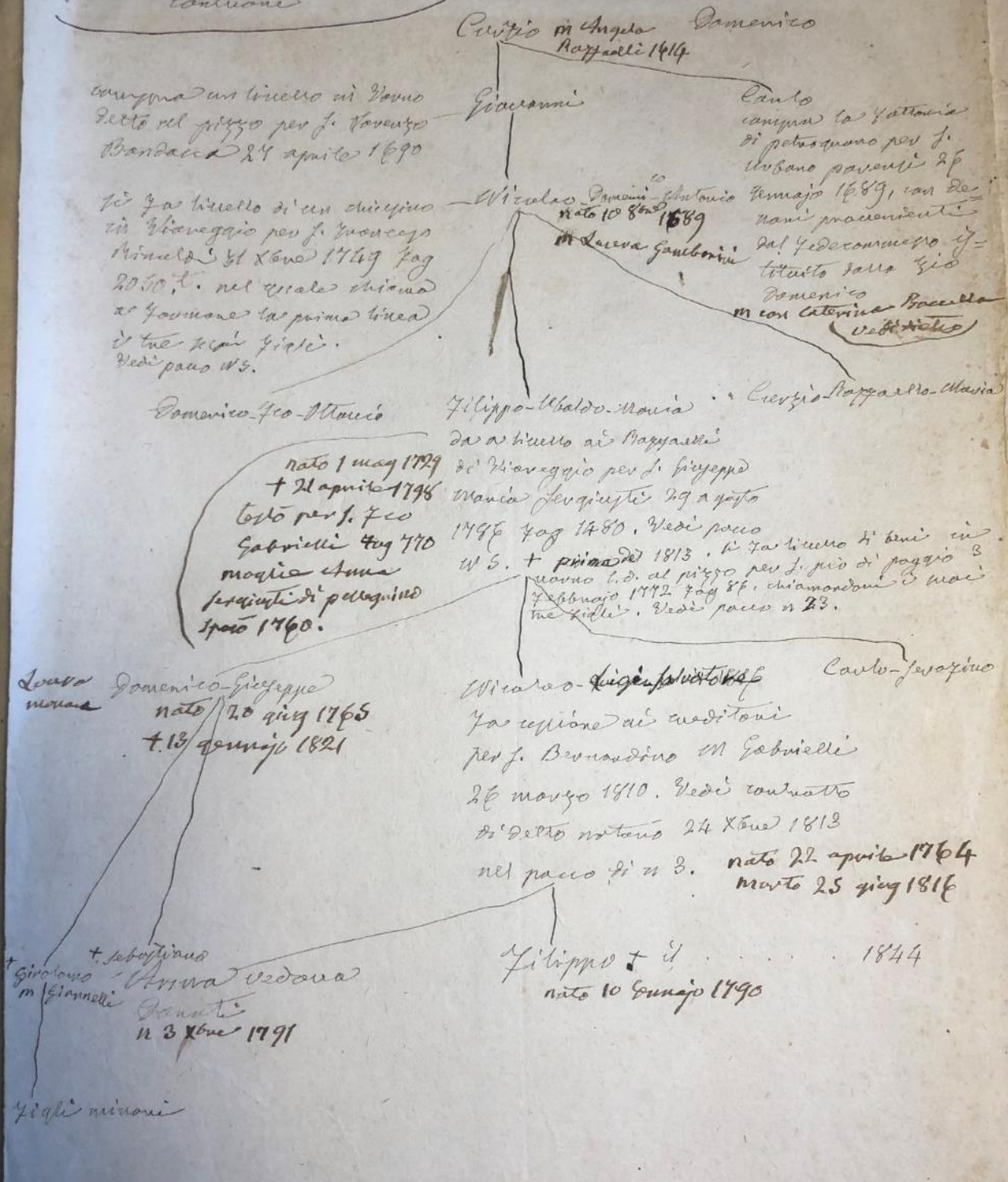


Figura 21, ASLu, Dono Borromei 12, foglio 77.

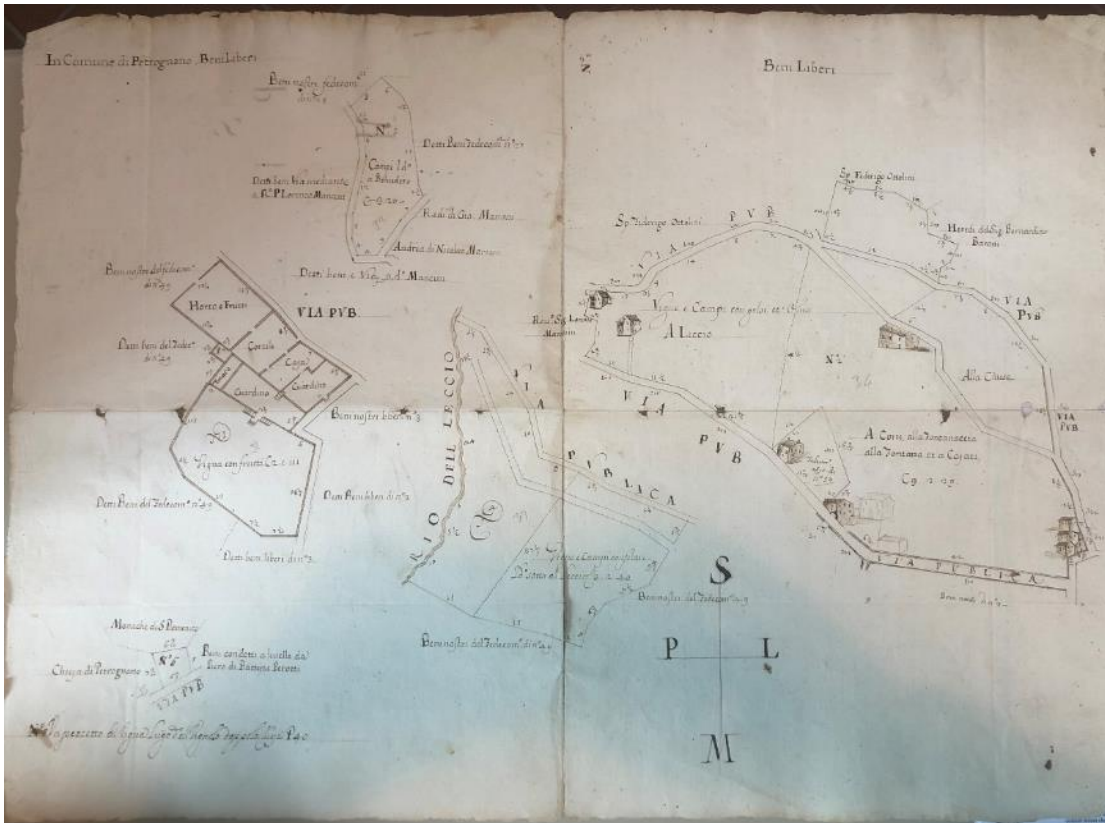


Figura 22, ASLu, Notaio Urbano Paresi – 3742.

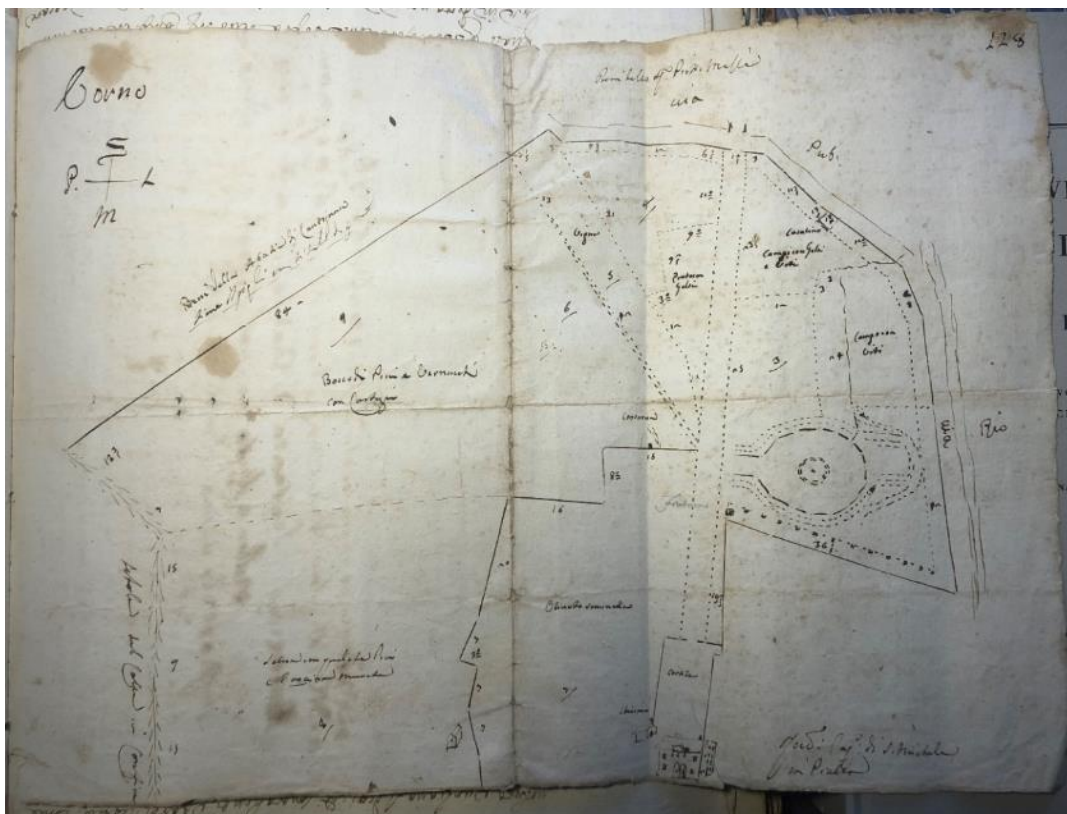


Figura 23, ASLu, Dono Borromei 12, carta 106 numerazione moderna.

Figura 24, ingresso di Villa Controni a Vorno.

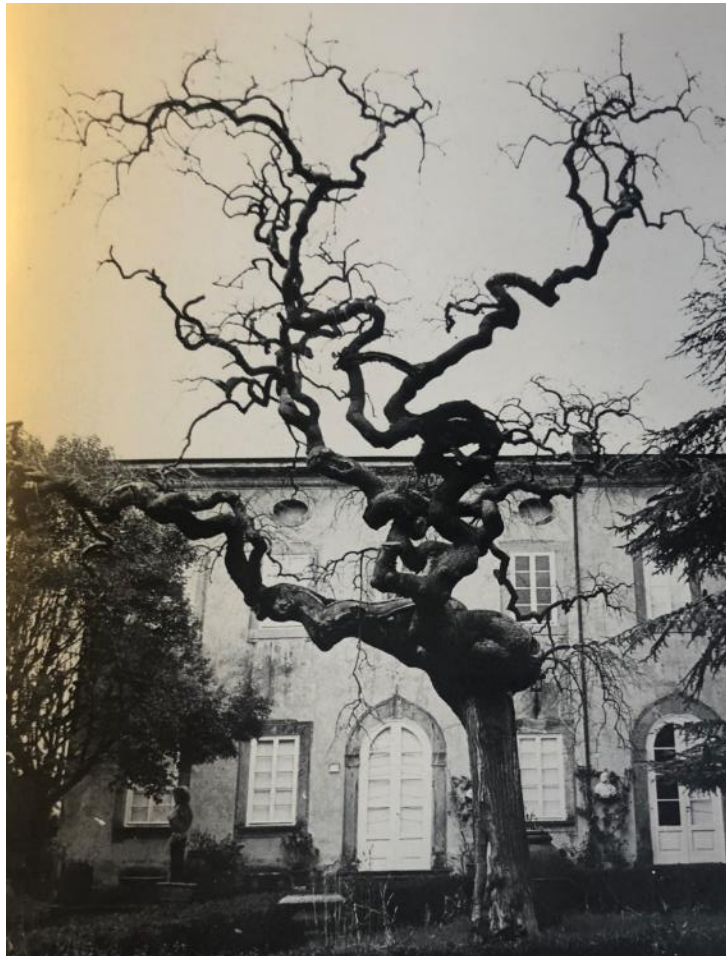


Figura 25, facciata Villa Controni a Vorno.

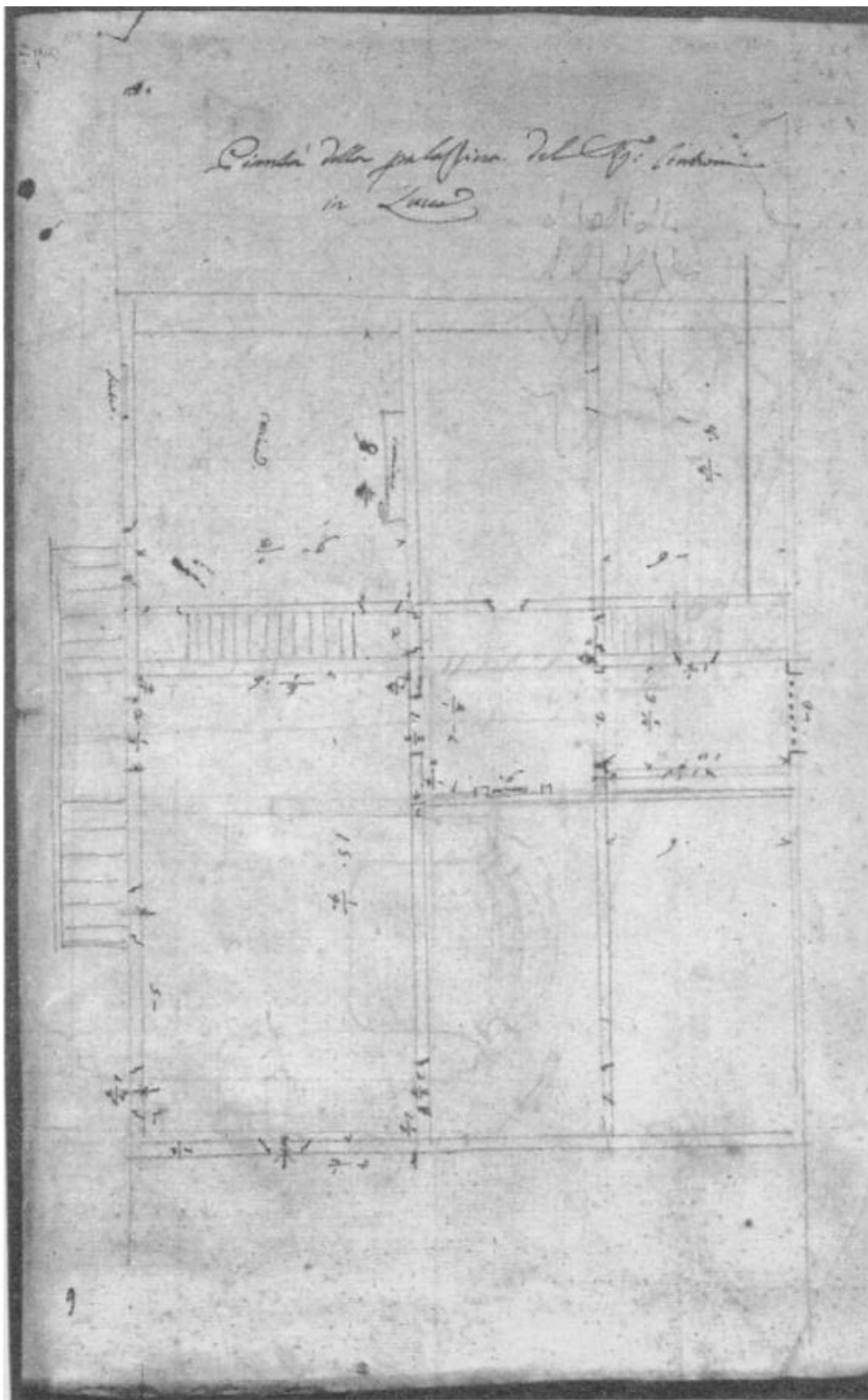


Figura 26, Filippo Juvarra, Villa Controni, Monte San Quirico, pianta dello stato di fatto, MET 009.



Figura 27, ASLu Dono Borromei 12, carta 27 numerazione moderna.



Figura 28, Palazzo Controni-Pfanner, Lucca.



Figura 29, Palazzo Reale, Genova.

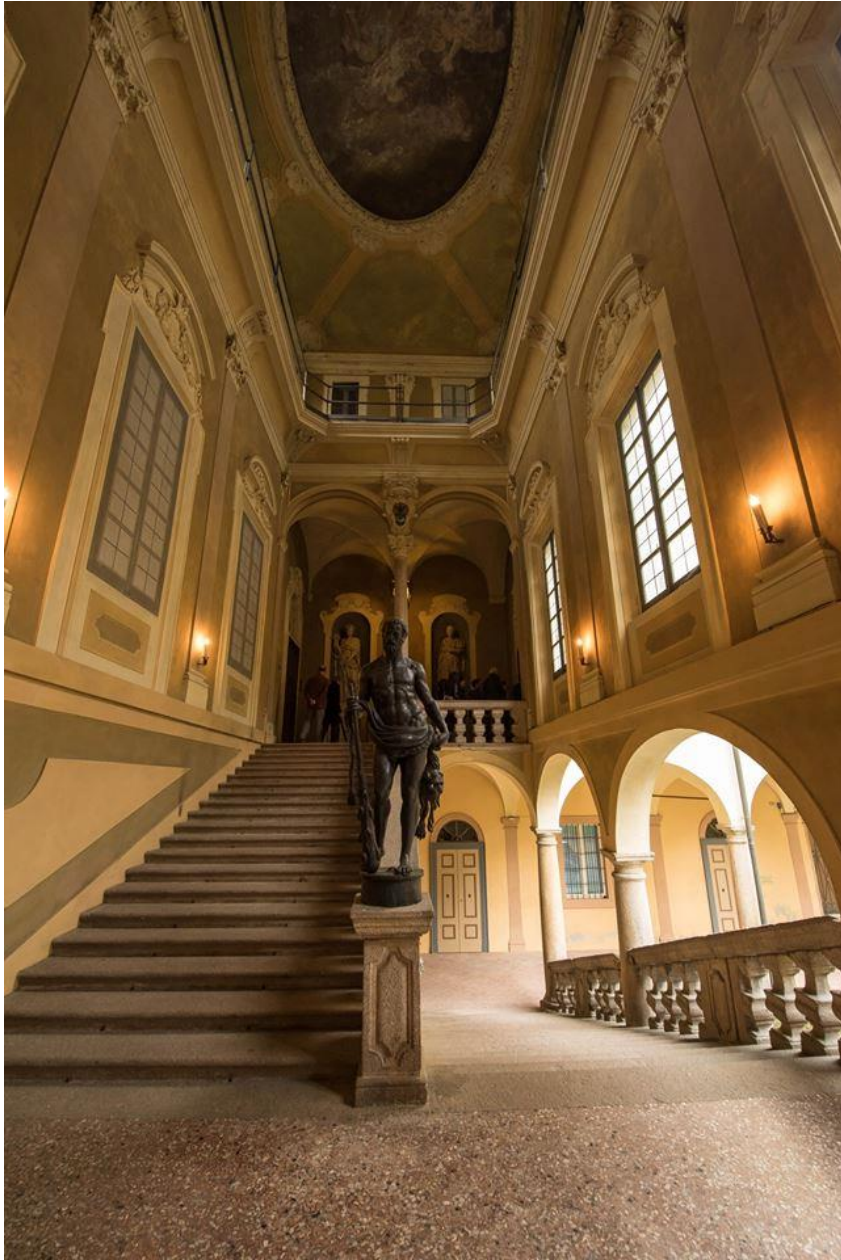


Figura 30, Palazzo Costa, Piacenza.

Planimetria Giardino di Palazzo Pfanner a Lucca

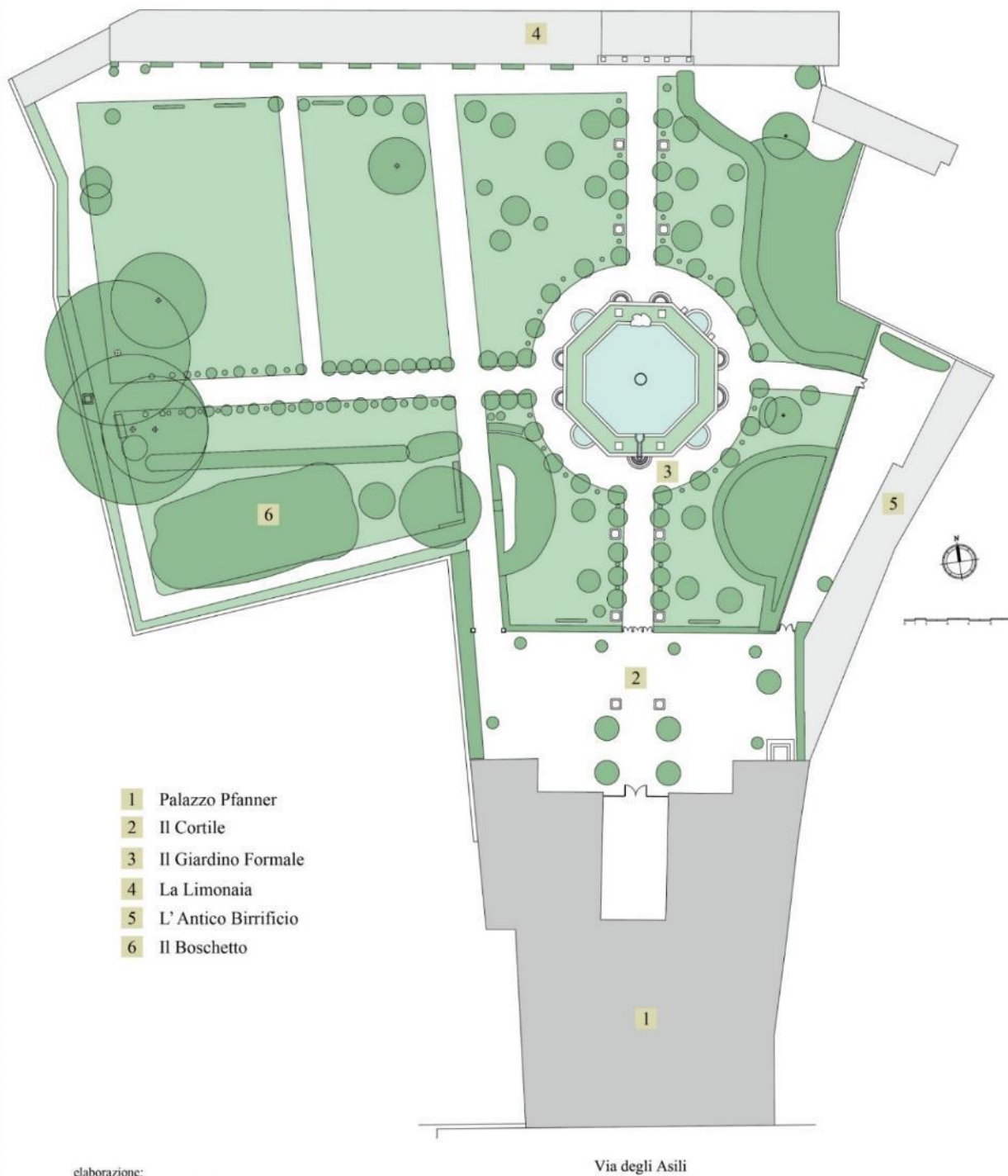


Figura 31, Piantina parlante del giardino di palazzo Controni-Pfanner, Lucca.



Figura 32, Asse prospettico centrale che lega la scalinata del palazzo al giardino, sullo sfondo le mura urbane.



Figura 33, Giardino di palazzo Controni-Pfanner, Lucca.



Figura 34, Veduta interna del Teatro comunale di Feltre.



Figura 35, Autore ignoto del XVIII secolo, Estate e Terra, silhouette sceniche, tempera su tela e telaio in legno.



Figura 36, esemplare di carretto del Teatro comunale di Feltre.

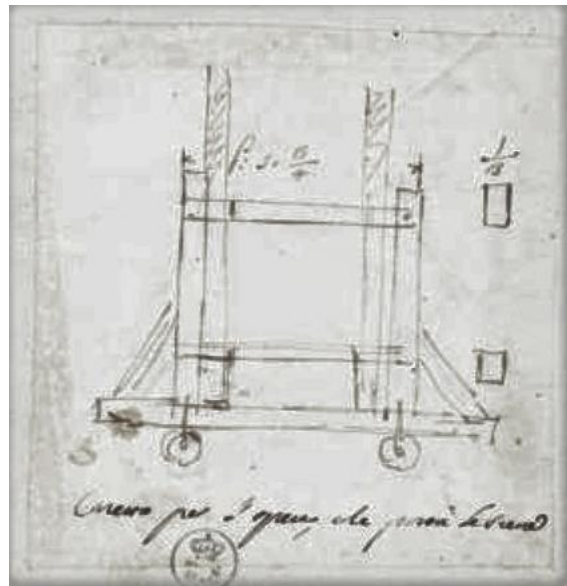


Figura 37, Filippo Juvarra, Disegno per carretto, dal taccuino Penzieri diversi... datato 1707, BNT, Ris. 59,4.



Figura 38, Estate, statua settecentesca Giardino palazzo Controni-Pfanner, Lucca.



Figura 39, Cibele, statua settecentesca Giardino palazzo Controni-Pfanner, Lucca.



Figura 40, Filippo Juvarra, Disegno, penna e inchiostro bruno acquarellato in grigio, 116 x 172 mm, MCT, Raccolte juvarriane, vol. IV.



Figura 41, Estate, silhouette scenica, Teatro di Feltre.



Figura 42, Estate, statua Giardino palazzo Controni-Pfanner, Lucca.



Figura 43, Terra, silhouette scenica, Teatro di Feltre.

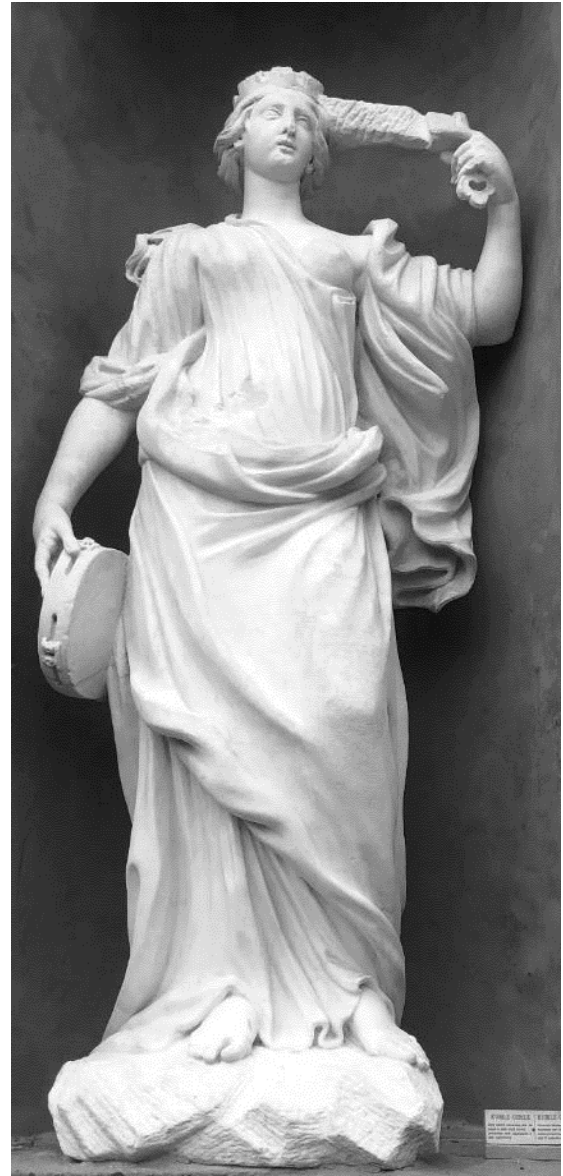


Figura 44, Cibele, statua Giardino di palazzo Controni-Pfanner, Lucca.



Figura 45, Cibele in trono fra due leoni, statua in marmo, III secolo d.C, da Ostia antica., Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

CREDITI FOTOGRAFICI

Figura 1. Filippo Juvarra, Cappella Antamoro in San Luigi dei Francesi, Roma. DA:
<https://www.chiesasangirolamodellacarita.it/galleria/>

Figura 2. Filippo Juvarra, Scenaria per il melodramma Teodosio il Giovane, 1711,
carta/acquaforte, 165 x 125 mm, Fondo Grafica, Galleria Sabauda Torino. DA:
<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100209270-6>

Figura 3. Filippo Juvarra, biblioteca, disegno per la sesta mutazione di scena del Teodosio il
Giovane, BNT Ris. 59,4. DA: <http://www.bnto.librari.beniculturali.it/index.php?it/301/ris594>

Figura 4. Filippo Juvarra, apparato dell'oratori per la quaresima del 1707 nel teatro del
palazzo della Cancelleria, prospettiva frontale, penna, inchiostro e acquarello marrone, 22,7 x
17,7 cm, BNT, Ris. 59,4. DA: <http://www.bnto.librari.beniculturali.it/index.php?it/301/ris594>

Figura 5. Filippo Juvarra, Piazza di Trionfo, disegno per la terza mutazione di scena del
Costantino Pio, penna, inchiostro marrone, 28,7 x 21,4 cm, VAM 16. DA: MANFREDI 2010.

Figura 6-7-8. Filippo Juvarra, disegni preparatori per scenografie, BNT, Ris. 59,4. DA:
<http://www.bnto.librari.beniculturali.it/index.php?it/301/ris594>

Figura 9. Filippo Juvarra, disegno per Il catafalco per i funerali del Delfino in San Luigi dei
Francesi a Roma, BNT, Ris. 59,4. DA:
<http://www.bnto.librari.beniculturali.it/index.php?it/301/ris594>

Figura 10. Filippo Juvarra, "machina" per l'incoronazione del 1720 per innalzare la Statua della
Madonna Nera, Santuario di Oropa, Biella. DA: [https://www.santuariodioropa.it/juvarra-e-
lincoronazione-del-2020/](https://www.santuariodioropa.it/juvarra-e-
lincoronazione-del-2020/)

Figura 11. Filippo Juvarra, disegno per la tenda da campo di Carlo Emanuele III. DA: PATETTA
1914.

Figura 12-13. Filippo Juvarra, schizzi e disegni, BNT Ris. 59,4. DA:
<http://www.bnto.librari.beniculturali.it/index.php?it/301/ris594>

Figura 14. Filippo Juvarra, " veduta dalla mia finestra quando stavo al Vicolo delli Liutari", BNT, Ris. 59,4. DA: <http://www.bnto.librari.beniculturali.it/index.php?it/301/ris594>

Figura 15. Filippo Juvarra, schizzi e disegni, BNT Ris. 59,4. DA: <http://www.bnto.librari.beniculturali.it/index.php?it/301/ris594>

Figura 1646. Filippo Juvarra, disegno preparatorio per una mutazione di scena, BNT, Ris. 59,4. DA: <http://www.bnto.librari.beniculturali.it/index.php?it/301/ris594>

Figura 17. Filippo Juvarra, "Per il Sig.r Coriolano Orsucci in Lucca. Fonte o Prospettiva del Giardino d'agrumi, BNT, Ris. 59,4. DA: DEL NISTA 2007

Figura 18 (A-B-C). Filippo Juvarra, disegni per la fontana della villa Mazzarosa, BNT, Ris. 59,4. DA: I. BELLI BARSALI 1980.

Figura 19. Il giardino ovest dello Juvarra nella villa Mansi a Segromigno (stampa del 1790). DA: I. BELLI BARSALI 1980.

Figura 20. Filippo Juvarra, Deliziosa, terza mutazione di scena del Giunio Bruto, 38 x 37 cm, Vienna, Albertina. DA: MANFREDI 2010.

Figura 21. ASLu, Dono Borromei 12, foglio 77.

Figura 22. ASLu, Notaio Urbano Parenisi – 3742.

Figura 23. ASLu, Dono Borromei 12, carta 106 numerazione moderna.

Figura 24-25. ingresso e facciata di Villa Controni a Vorno. DA: I. BELLI BARSALI 1980.

Figura 26. Filippo Juvarra, Villa Controni, Monte San Quirico, pianta dello stato di fatto, MET 009. DA: DEL NISTA 2007.

Figura 47. ASLu Dono Borromei 12, carta 27 numerazione moderna.

Figura 48. Palazzo Controni-Pfanner, Lucca. DA: <https://www.flickr.com/photos/36973806@N04/8574337467>

Figura 49. Palazzo Reale, Genova. DA: [https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Reale_\(Genoa\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Reale_(Genoa))

Figura 50. Palazzo Costa, Piacenza. DA: <https://archivio.invasionidigitali.it/invasione/invasione-digitale-a-palazzo-costa-piacenza/>

Figura 51. Piantina parlante del giardino di palazzo Controni-Pfanner, Lucca. DA: materiale fornitomi dal Sig. Dario Pfanner.

Figura 52. Asse prospettico centrale che lega la scalinata del palazzo al giardino, sullo sfondo le mura urbane. DA: foto dell'autrice.

Figura 53. Giardino di palazzo Controni-Pfanner, Lucca. DA: foto dell'autrice.

Figura 54. Veduta interna del Teatro comunale di Feltre. DA: <https://www.visitfeltre.info/evento/pratiche-dei-teatri/>

Figura 55. Autore ignoto del XVIII secolo, Estate e Terra, silhouette sceniche, tempera su tela e telaio in legno. DA: Archivio fotografico Comune di Feltre

Figura 56. esemplare di carretto del Teatro comunale di Feltre. DA: Archivio fotografico Comune di Feltre.

Figura 57. Filippo Juvarra, Disegno per carretto, BNT, Ris. 59,4. DA: <http://www.bnto.librari.beniculturali.it/index.php?it/301/ris594>

Figura 58. Estate, statua Giardino palazzo Controni-Pfanner, Lucca. DA: foto dell'autrice.

Figura 59. Cibeles, statua Giardino palazzo Controni-Pfanner, Lucca. DA: foto dell'autrice.

Figura 60. Filippo Juvarra, Disegno, penna e inchiostro bruno acquarellato in grigio, 116 x 172 mm, MCT, Raccolte juvarriane, vol. IV. DA: DARDANELLO, GATTULLO, MASSABO' 1999.

Figura 45. Cibeles in trono fra due leoni, statua in marmo, III secolo d.C, da Ostia antica., Museo Archeologico Nazionale di Napoli. DA: <https://studiahumanitatispaideia.blog/2014/04/16/cibeles-la-grande-madre-degli-dei/>

BIBLIOGRAFIA

Anonimo, *Vita del cavaliere don Filippo Juvara Abbate di Selve e Primo Architetto di S.M di Sardegna*, pubblicata da Rossi A. in *Giornale di erudizione artistica* di Perugia, 1874 rintracciata nel fondo archivistico di Pascoli L., il quale intendeva probabilmente pubblicarla in un volume successivo ai due precedenti editi nel 1730 e 1736 (L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi*, a cura di A. Marabottini, Treviso 1981).

Belli Barsali, I., *Ville e committenti nello Stato di Lucca*, Lucca 1980.

Bielenberg, J. E., *A Three - dimensional Study of two Scene Designs by Filippo Juvarra*, *Ohio State University Theatre Collection Bulletin* 1964, 11, pp. 6-20.

Brilli, A., *Viaggiatori stranieri in terra di Lucca*, Lucca 1996.

Cazzato, V., Fagiolo, M., Giusti, M. A., *Teatri di verzura. La scena del giardino dal barocco al Novecento*, Cazzato, Firenze 1993.

Comoli Mandracci, V., Griseri, A., Blasco Esquivias, B. (a cura di), *Filippo Juvarra: architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale 1995), Milano 1995.

D'Ambrosio, G., *Le Gare deli ossequi nei trionfi festivi esposti alla nobile città di Messina per l'Acclamazione dell'invittissimo monarca delle Spagne e di Sicilia, Filippo V Borbone*, Messina 1701.

Dardanello, G., Gattullo, M., Massabò Ricci, I., *Filippo Juvarra: pensieri e architettura*, catalogo della mostra, Torino 1999.

Del Nista, A., *Filippo Juvarra e Lucca: disegni, progetti e committenti (1706-1728)*, tesi di laurea IUAV Venezia, anno accademico 2005-2006, relatrice Giovanna Curcio.

Distinta relazione delle feste celebrate in occasione Delle felicissime Nozze de' Reali Principi, Carlo Emanuele do Savoja Principe di Piemonte e Anna Cristina Lodovica Principessa palatina di Sultzbach col giornale del viaggio di detta Real Principessa sino al di lei arrivo nell'Augusta Città di Torino, in Torino nella stampa di Gio. Battista Fontana 1722.

Dorfles, G., *L'effimero nell'architettura*, in «L'Arca», luglio-agosto 1988, pp. 6-7.

Filippo Juvarra regista di corti e capitali dalla Sicilia al Piemonte all'Europa, catalogo della mostra a cura di Porticelli, F., Roggero, C., Devoti, C., Mola di Nomaglio, G., Torino, Centro Studi Piemontesi 2020.

Giusti, M. A., *Filippo Juvarra a Lucca*, appendice II in *Ville Barocche in Toscana*, Firenze 1995, pp. 35-38.

Giusti, M. A., *Giardini lucchesi. Il teatro della natura tra città e campagna*, Lucca 2017.

Giusti, M. A., *Palazzi di Lucca tra seicento e settecento: restauri, riadattamenti, abbellimenti*, in *Le dimore di Lucca: l'arte di abitare i palazzi di una capitale dal Medioevo allo Stato Unitario*, a cura di Daniele E., Firenze 2007, pp. 41-55.

Griseri A., *Itinerari Juvarriani*, in «Paragone» n. 93, Firenze 1957, pp. 41-59.

Griseri, A., McPhee, S., Millon, H. A., Viale Ferrero, M., *Filippo Juvarra. Drawings from the roman period 1704-1714*, Parte II, Roma 1999.

Lange, A., *Dimore, pensieri e disegni di Filippo Juvarra*, Torino 1992.

Le fastose gare della notte col giorno nella sontuosa universale illuminazione della Città di Torino per l'Augusto Sposalizio delle AA.RR. di Carlo Emanuele Principe di Piemonte ed Anna Cristina Ludovica Principessa Palatina, Torino 1722.

Maffei, S., *Elogio del signor Abate D. Filippo Juvarra architetto*. In *Osservazioni letterarie*, tomo III, artic. 6, p. 193, Verona, 1738. Ripubblicato da G.P. Baroni di Tavigliano nel suo *Modello della chiesa di S. Filippo*, Torino 1758.

Manfredi, T., *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Roma 2010.

Martinelli Leonardi, C., *L'idea dei giardini del Sig. Abate de Lilla applicata alle Mura di Lucca*, Lucca 1794.

Martinetti, S., *Filippo Juvarra e l'elaborazione del gusto decorativo tra Roma e Torino (1704-1735)*, Torino 2016.

Martini, G. C., *Viaggio in Toscana (1725-1745)* a cura di O. Trumpy, Modena 1969

Masini, L., *La vita e l'arte di Filippo Juvarra*, «Atti della società piemontese di Archeologia e Belle Arti», Vol. IX, fasc. 2, 1920, pp. 197-299.

- Matteucci, A. M., *L'architettura del Settecento*, Torino 1998.
- Millon, H. A., *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period, 1704-1714*, Parte I, Roma 1984.
- Myers, M. L., *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, the Bibiena Family, & Other Italian Draughtsmen*, Metropolitan museum of art 1975.
- Patetta, F., *La tenda da campo di Carlo Emanuele III*, "Atti della società piemontese di Archeologia e Belle Arti", Vol. VIII, fasc. 3, Torino 1914.
- Ripa, C., *Della nouissima iconologia di Cesare Ripa perugino caualier de ss. Mauritio, & Lazzaro. Parte prima [-terza] ... Ampliata in quest'ultima editione non solo dallo stesso auttore ... ma ancora arricchita ... dal sig. Gio. Zaratino Castellini romano*, Volumi 1-26, Roma 1625.
- Rovere, L., Viale, V., Brinckmann, A. E., *Filippo Juvarra*, Milano 1937.
- Sacchetti, G. B., *Catalogo dei disegni fatti dal signor cavaliere ed Abate don Filippo Juvara dal 1714 al 1735*, edito da Rossi A. nel 1874 e ripubblicato nel '37 e nel '66.
- Sclavo, N. M., *Amore ed ossequio di Messina in solennizzare l'acclamazione di Filippo Quinto di Borbone*, Messina 1701.
- Slongo, N., *Il bel composto di Bernini: l'artificio teatrale al servizio delle arti visive*, tesi triennale, Università degli studi di Trento, anno accademico 2017/2018, relatrice prof.ssa Alessandra Galizzi Kroegel.
- Susinno, F., *Le vite de' pittori messinesi*, a cura di Valentino Martinelli, Firenze, 1960, p. 258.
- Velo, C. (a cura di), *Il teatro comunale di Feltre*, Feltre 2019
- Viale Ferrero, M., *Disegni di Filippo Juvarra per il Teatro Capranica a Roma*, in «Antichità viva», n.2, 1968.
- Viale Ferrero, M., *Filippo Juvarra. Scenografo e architetto teatrale*, Torino 1970.
- Viale Ferrero, M., *Nuovi disegni scenografici di Juvarra*, in «Prospettive», 1956
- Viale, V. (a cura di), *Mostra di Filippo Juvarra architetto e scenografo*, Università degli studi di Messina 1966.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare tutte le persone che in qualsiasi modo mi hanno aiutata a raggiungere questo obiettivo. Tutto il personale del Polo Bibliotecario Feltrino "Panfilo Castaldi" e in particolar modo Cristina Garbujo e Francesca Colò, per la preziosa assistenza e pazienza nel fornirmi tutto ciò di cui avevo bisogno. La conservatrice dei Musei Civici di Feltre, dott.ssa. Tiziana Casagrande, per l'input e il supporto che è sempre riuscita a darmi. Il Signor Dario Pfanner per l'entusiasmo con cui ha accolto la mia ricerca e la costante collaborazione. La dottoressa Alessandra Del Nista per i consigli e il materiale fornitomi e tutto il personale dell'Archivio di Stato di Lucca che ha saputo guidarmi negli intensi giorni di ricerca d'archivio.

Un profondo grazie a tutta la mia famiglia, solido appoggio su cui ho potuto contare Sempre.