 Fondazione  
**1563**  
per l'Arte  
e la Cultura  
COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

SARA MARTINETTI

Filippo Juvarra e l'elaborazione  
del gusto decorativo  
tra Roma e Torino (1704-1735)







I – CULTURA, ARTE E SOCIETÀ AL TEMPO DI JUVARRA

**Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo**

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. 011 4401401 – Fax 011 4401450 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2016: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Walter Barberis, Stefano Pannier Suffait

Direttore: Anna Cantaluppi

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2012-2015: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Marco Carassi, Marco Demarie, Cristina Olivetti, Stefano Pannier Suffait

Comitato degli Advisor scientifici del Programma: Renata Ago, Lorenzo Bianconi, Giuseppe Dardanella,

Maria Luisa Doglio, Giorgio Pestelli, Giovanni Romano, Angelo Torre

**Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco**

Borse di Alti Studi 2013

Tema del Bando 2013: *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*

Commissione di valutazione: Consiglio di amministrazione e Advisor disciplinari

Assegnatari: Nicola Badolato, Roberto Caterino, Guido Laurenti, Elisabetta Lurgo, Sara Martinetti

Advisor disciplinari: Lorenzo Bianconi, Maria Luisa Doglio, Giovanni Romano, Angelo Torre

Tutor dei progetti di ricerca: Emanuele C. Colombo, José María Domínguez, Vincenzo Ferrone, Carlo Mambriani, Roberto Valeriani

ISBN 9788899808044

1,5 Sara Martinetti, *Filippo Juvarra e l'elaborazione del gusto decorativo tra Roma e Torino (1704-1735)*

© 2016 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2013 – I EDIZIONE

La collana di pubblicazioni digitali *Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco* si inaugura con gli esiti della prima edizione del bando sul Barocco che la Fondazione 1563 ha attivato nel 2013, all'interno di uno specifico programma di attività dedicato al sostegno della ricerca in campo umanistico e rivolto particolarmente ai giovani studiosi del Seicento e Settecento, italiani e stranieri. La pubblicazione ha l'obiettivo di mettere a disposizione delle istituzioni culturali e dei ricercatori percorsi di ricerca originali e di alto livello rispondenti al tema di anno in anno proposto dalla Fondazione e svolti dai borsisti nel corso di un anno con l'affiancamento di un tutor specialista. Obiettivo non secondario è quello di produrre, a ridosso della conclusione della borsa, un titolo che possa andare ad arricchire il curriculum dei ricercatori con l'auspicio di vederli proseguire nel loro percorso professionale.

Il tema ampio inerente l'età di Filippo Juvarra scelto nel 2013 dagli Advisor scientifici della Fondazione 1563 ha condotto i borsisti a svolgere ricerche multidisciplinari di interesse e il risultato dei cinque studi che oggi si presentano costruisce una trama di proficui rapporti, confronti e interconnessioni tra discipline contigue e complementari quali la storia sociale, la letteratura, la musica, il teatro, l'arte e l'architettura, arricchendo in maniera originale il quadro di insieme del periodo storico in cui trascorre il regno di Vittorio Amedeo II di Savoia e il fortunato percorso professionale dell'architetto messinese, dalla Sicilia a Roma e infine a Torino, a servizio della corte sabauda.

Al momento di questa presentazione sono orgogliosa di annunciare che il Bando per borse di Alti Studi sul Barocco è giunto senza interruzioni alla quarta edizione e che, con la continuità assicurata dalla Fondazione 1563, si è andata raffinando e consolidando una linea rigorosa di selezione delle ricerche e l'arricchimento del successivo lavoro attraverso incontri e seminari tra studiosi di diverse generazioni e afferenti a differenti discipline e si è anche costituita una comunità di specialisti multidisciplinari che guardano alla Fondazione con interesse e speranza per il futuro delle discipline umanistiche e per la ricerca in generale. La Fondazione vede realizzato così un suo importante obiettivo di mandato.

Il Presidente  
*Rosaria Cigliano*

Torino, aprile 2016



SARA MARTINETTI

Filippo Juvarra e l'elaborazione  
del gusto decorativo  
tra Roma e Torino (1704-1735)

Prefazione

ROBERTO VALERIANI



**SARA MARTINETTI** si è laureata in Storia dell'Arte moderna a Torino con Giovanni Romano nel 2004. È stata borsista presso la Fondazione Roberto Longhi di Firenze nel 2005-2006; ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso l'Università di Torino nel 2010, con una tesi sulle decorazioni seicentesche di Villa della Regina. Nelle sue pubblicazioni ha approfondito temi di decorazione e arredo nelle residenze della corte sabauda, nei palazzi e nelle chiese torinesi fra XVII e XVIII secolo.

# SOMMARIO

IX	<b>Prefazione di Roberto Valeriani</b>
1	<b>Il primo soggiorno di Filippo Juvarra a Roma (1704-1714): arredi, ornato e allestimenti negli anni di Clemente XI</b>
3	1.1. <i>«Desiderava al più alto segno venire in Roma»</i>
6	1.2. <i>La Galleria Colonna, «meraviglia non solo di Roma, ma anco dell'Italia», e gli allestimenti nel palazzo all'inizio del Settecento</i>
11	1.3. <i>Tavoli romani con figure</i>
18	1.4. <i>Allestimenti e arredo nell'ambiente del cardinale Ottoboni</i>
35	<b>Decorazione e arredo nella grafica di Juvarra: pensieri, progetti, scenografie</b>
37	2.1. <i>«Il suo ingegno vivace [...] non l'avrebbe lasciato mai difettivo di sufficiente ornamento»</i>
47	2.2. <i>Sale Regie per il teatro: scelte decorative e di arredo</i>
54	2.3. <i>Scambi d'idee fra argentieri: Juvarra e Giardini</i>
77	<b>Roma e Torino (1715-1735): momenti della creazione di un gusto nuovo</b>
79	3.1. <i>Carrozze, mobili, oggetti preziosi: la continuità dei rapporti con Roma</i>
84	3.2. <i>«Per imitare gl'Imperatori antichi»: decorazioni dipinte e arredi con grottesche (1720-1727)</i>
95	3.3. <i>Il Gabinetto per il Secreto Maneggio degli Affari di Stato (1730-1732)</i>
97	3.4. <i>«Tavole à vernice della China [...] che sarebbe cosa galante ornare qualche gabinetto o stanza» (1732-1735)</i>
117	<b>Appendice documentaria</b>
119	<b>Bibliografia</b>



## Prefazione

Quel che Juvarra vide al suo arrivo a Roma fu l'apogeo del Barocco che si incarnava nella Chiesa Trionfante; ma vide anche come la stessa Chiesa, e con lei la Città, vacillasse nel timore di un secondo Sacco: un timore espresso a chiare lettere da Clemente XI riluttante a prendere parte nel conflitto che contrapponeva i Borbone e gli Asburgo. Insieme alla Chiesa, in un certo senso, vacillava anche la visione eroica del papato e della sua nobiltà, così come era stata da poco espressa nella volta della Galleria Colonna. In quel 1704, appena giunto, Roma accolse Juvarra con due fatti esemplari: l'apertura del Porto di Ripetta di Alessandro Specchi e la pubblicazione de *Gli Antichi Sepolcri* di Pietro Santi Bartoli; un paesaggio urbano che già inclinava al pittoresco degli anni Trenta e una visione dell'Antichità resa con un metodo aggiornato.

Juvarra vide anche una città di artigiani eccellenti, una città con una generazione di architetti poliglotti, percorsa dai primi protagonisti di un turismo colto e avido di acquisti, da un'aristocrazia di nuova nascita, animata da una vita curiale che parlava, come mai prima, tutti i dialetti italiani e non poche lingue oltremontane. Di lì a qualche anno la stessa città avrebbe visto un fiorire di palazzi da appartamenti di bel disegno e di un lusso appropriato ad un ceto nuovo, nei quali si riecheggiava in scala quasi borghese lo splendore degli arredi principeschi.

Lo studio di Sara Martinetti raccoglie tutti i fatti più importanti di questo momento cruciale in cui la diffusione del gusto dettato dalla grande triade barocca diventa non solo mestiere professionale da parte degli architetti ma anche una produzione di lavori decorativi ancora ispirati a opere di qualche decennio prima. In queste righe, infatti, si dimostra con numerosi dati di fatto come le formule berniniane servirono egregiamente per diversi lustri, appena adombrate dal nascente interesse per il gusto d'oltralpe.

L'esplorazione di tutti questi fatti dimostra anche come ai tempi di Juvarra fosse cambiato quel concetto di ornato "alla romana" che era comparso sui frontespizi di certi albi di incisioni nordici, come quelli di Echter (*Raccolta di Varij Capricij et nove Inventioni di fogliami romane*, Graz 1679) o dell'ebanista imperiale Giovanni Indau (*Nova Invenzione Di Rabeschi, e Fogliami Romani...* Vienna, 1686). Rispetto a quei fogli sofisticati le *Nuove inventioni...* di Filippo Passarini del 1698, più rustiche nel tratto, mostrano sì le volute turgide dell'acanto barocco ma accennano anche a nuovi modelli di arredi, quelli che forse corrispondono a quel che allora si definiva "alla francese"; modelli che citano, declinandole nel lessico cittadino, le idiosincrasie degli *ornèmanistes* di Luigi XIV.

Ma il gusto "alla romana" al tempo dei soggiorni di Juvarra ha anche altre inflessioni e colorature. Una nuova voga nell'intaglio, che culmina negli anni Trenta con l'organo di Santa Maria Maddalena, è forse il frutto di una rivisitazione tutta locale di un certo gusto nordico. C'è poi la vena espressa dalla nuova voga offerta dai materiali esotici che diventano sempre più frequenti. È questo uno dei punti cruciali nell'evoluzione dello stile giacché dimostra la capacità di adattamento di Juvarra alla realtà in cui si trova ad operare e alle tipologie che crea. La provenienza romana delle lacche adoperate nel Gabinetto di Palazzo Reale a Torino è solo un'occasione: quel che risulta dal loro montaggio sulle pareti ha un sapore del tutto internazionale, quasi più tedesco che francese. Questo perché il modello di riferimento sarebbe stato introvabile nei suoi taccuini e nei suoi ricordi romani mentre l'aria va-

gamente teutonica e gallica che si doveva respirare nella capitale sabauda lo spingeva a cercare ispirazione per un *cabinet de la Chine* là dove andava cercata. Lo stesso Gabinetto del Segreto Maneggio, in quella dinamica mossa delle scansie espressa nel disegno di Juvarra si dimostra attento alle ultime invenzioni in materia di *Spiegelkabinet*, prima fra tutte quella espressa a Pommersfelden.

Quel che sembra attrarre Juvarra è la possibilità di variare e in un certo senso di migliorare i ricordi degli anni romani, con una componente di fantasia che tuttavia rispetta le fondamentali verità di base. È quel che fa, ad esempio, nelle *Memorie sepolcrali* quando ridisegna il monumento in Santa Maria degli Angeli dove Maratta – che lo aveva da sé stesso delineato – riposava dal 1713. Juvarra lo reinventa aggiungendogli una profondità che non possiede e lo arricchisce moltiplicando i festoni, aggiungendo sculture e attributi e curiosi dettagli pur mantenendosi fedele all'idea di base.

Nei due monumenti a Marcello Sacchetti, invece, sfoggia con sprezzatura una memoria di cose viste nella dimora del personaggio introducendo nudi femminili perfettamente in sintonia con quelli, languidi e allungati, dipinti da Francesco Salviati nel celebre salone del palazzo romano di famiglia. Nel trionfo di un anonimo condottiere su una biga tirata da quattro cavalli non ricorda solo i gruppi plastici sugli archi trionfali tramandati dalla monetazione imperiale ma anche un celebre cammeo che era stato immortalato da Santi Bartoli proprio in quel volume del 1704.

Attraverso i disegni e opere vive, questo continuo correre della memoria dell'Architetto a temi dei propri soggiorni a Roma porta ad individuare le tracce esatte delle sue ispirazioni, i contatti evidenti coi lavori dell'orafo Giovanni Giardini e le invenzioni di un connazionale, il siciliano Giacomo Amato, nei progetti per arredi destinati alla corte di Torino.

ROBERTO VALERIANI

## *Ringraziamenti*

Per aver agevolato le ricerche si ringraziano in particolare:

Guglielmo Bartoletti, Direttore della Biblioteca Nazionale Universitaria, Torino;

Andrea De Pasquale, Direttore della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (già Direttore della Biblioteca Nazionale Universitaria, Torino);

L'Amministrazione Doria Pamphilj, Roma;

Gabriella Fabroni, Amministrazione Pallavicini, Roma;

Alessandra Mercantini, Archivio Doria Pamphilj, Roma;

Stefano Musso, Biblioteca d'Arte - Fondazione Torino Musei;

Donna Maria Camilla Pallavicini, Roma;

Franca Porticelli, Coordinatore Ufficio Fondi Antichi e Collezioni Speciali della Biblioteca Nazionale Universitaria, Torino.



IL PRIMO SOGGIORNO DI FILIPPO JUVARRA  
A ROMA (1704-1714):  
ARREDI, ORNATO E ALLESTIMENTI  
NEGLI ANNI DI CLEMENTE XI



## 1.1. «Desiderava al più alto segno venire in Roma»

Quando nell'estate del 1704 Filippo Juvarra giunge a Roma da Messina, ha ventisei anni e una consolidata formazione acquisita nella bottega paterna, dove «sotto la direzione del suo fratello maggiore Francesco Juvarra uomo di molta stima nella professione d'argentiere, lavorava de bassi rilievi d'argento con molta eccellenza»<sup>1</sup>. Come riferisce la *Vita* dell'Anonimo, Filippo ha da poco ricevuto l'ordinazione sacerdotale, tappa conclusiva di un percorso di studi al quale è stato indirizzato «essendo di naturale molto vivace, e di buonissimo intelletto»; nel frattempo ha coltivato una spiccata inclinazione per il disegno e l'architettura, dai dodici ai venticinque anni, attraverso l'assidua lettura di Vignola e «di molti altri libri d'uomini Eccellenti»<sup>2</sup>. Nella città natale si è distinto come scenografo e incisore di talento partecipando agli allestimenti effimeri in occasione delle celebrazioni per l'avvento al trono di Filippo V e ha lavorato nella chiesa conventuale di San Gregorio (1703-1705)<sup>3</sup>. È proprio una monaca del convento, sorella del cardinale Tommaso Ruffo, Maestro di Camera di papa Clemente XI, a favorire il viaggio di Filippo a Roma, indirizzandolo al fratello, munito della necessaria «lettera comendatizia»<sup>4</sup>. Preso alloggio in via dei Leutari, in un appartamento di proprietà della famiglia Borghese nel quale risiede l'*enclave* messinese degli orafi Passalacqua e dove alloggia anche Paolo Filocamo, pittore con cui è in stretta amicizia, Juvarra è presto introdotto presso lo studio di Carlo Fontana, grazie alla raccomandazione di Monsignor Ruffo<sup>5</sup>. [FIG. 1]

Il riconoscimento delle sue capacità di architetto giunge immediato l'anno successivo: con il progetto per un «Regio palazzo in villa per il diporto di tre Personaggi», simbolica celebrazione dei tre nipoti di Clemente XI (Annibale, Alessandro e Carlo), si aggiudica il premio della prima classe del Concorso Clementino, il 7 maggio del 1705<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> La citazione è tratta dalla *Vita del cavaliere don Filippo Juvara. Abbate di Selve e Primo architetto di S.M. di Sardegna*, 1736 circa, anonima (l'autore è stato identificato nello stesso Francesco Juvarra), in L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti viventi*, edizione critica dei manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale di Perugia a cura di A. Marabottini, Treviso 1981, p. 276 (d'ora in avanti *Vita* dell'Anonimo, ed. 1981). Sulla produzione di Juvarra argentiere si veda G. MUSOLINO, *Argentieri messinesi tra XVII e XVIII secolo*, Messina 2001, pp. 167-180, con bibliografia precedente.

<sup>2</sup> Per le citazioni, *Vita* dell'Anonimo, ed. 1981, pp. 276-277; sulle circostanze della formazione di Juvarra architetto a Messina, T. MANFREDI, *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Roma 2010 (d'ora in avanti MANFREDI 2010A), pp. 13-60.

<sup>3</sup> Degli allestimenti resta testimonianza nelle otto stampe inserite nel testo di N.M. SCLAVO, *Amore ed ossequio di Messina (1701)*, il cui frontespizio fu realizzato dal pittore Paolo Filocamo: si veda M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino 1970, pp. 6-7 e le considerazioni nel secondo capitolo di questo testo. Sugli interventi in San Gregorio, da ultimo, si veda F. LENZO, *Filippo Juvarra a Messina: la chiesa di San Gregorio*, in «Annali di Architettura», 15.2003, 2004, pp. 195-214. Sui primi anni messinesi, in relazione al soggiorno romano, anche T. MANFREDI, *Juvarra a Messina*, in «Storia dell'Arte», 99, 2000 (d'ora in avanti MANFREDI 2000A), pp. 106-133.

<sup>4</sup> *Vita* dell'Anonimo, ed. 1981, p. 277. Per l'ipotesi che si tratti di Vittoria Ruffo, cfr. LENZO 2004, p. 203.

<sup>5</sup> T. MANFREDI, *L'arrivo a Roma di Filippo Juvarra e l'apprendistato di Pietro Passalacqua nelle cronache domestiche di una famiglia messinese*, in «Architettura. Storia e Documenti», 1989, 1-2, pp. 109-116.

<sup>6</sup> Cfr. *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, 2 voll., Roma 1974, I, nn. 140-142; inoltre l'analisi circostanziata di MANFREDI 2010A, pp. 111-126. Nella terza classe di pittura ottiene il primo premio Paolo Filocamo, cfr. *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, 3 voll., Roma 1989-1991, II, *Concorsi e Accademie del secolo XVIII (1702-1754)*, Roma 1989, pp. 55, 66.

Rientrato in Sicilia per le esequie del padre, l'eco del successo accademico ottenuto a Roma gli frutta l'incarico di progettare la ristrutturazione del palazzo della famiglia Spadafora, imparentata con i Ruffo: a testimonianza della precoce attenzione per l'allestimento degli interni di rappresentanza, nelle didascalie di accompagnamento alle piante sono segnalate le sale e, in alcuni casi, vengono fornite indicazioni specifiche sugli ornamenti propri dei diversi ambienti, fra cui la «Camarella a volta adornata con statue e letto a padiglione», destinata ad alcova<sup>7</sup>. Su questo specifico aspetto dell'arredo Juvarra torna più volte a riflettere durante il suo soggiorno romano, disegnando la sua stessa alcova<sup>8</sup>. [FIG. 2]

Dopo una sosta di alcuni mesi a Napoli, all'inizio del 1706, in compagnia del cavaliere lucchese Coriolano Orsucci, in aprile Juvarra è nuovamente a Roma, dove realizza la raccolta di «Pentieri Scenichi» dedicati all'architetto svedese Göran Josua Törnquist; si reca inoltre a Lucca, per il progetto di completamento del Palazzo Pubblico.

Nello studio di Fontana lavora a stretto contatto soprattutto con il figlio Francesco: un rapporto, il loro, caratterizzato dalla condivisione quotidiana della pratica professionale e di cantiere, *in primis* alla chiesa dei Santi Apostoli, ma segnato anche da sincera amicizia, come testimonia la vivace disinvoltura con cui il figlio di Carlo appunta le proprie richieste in margine a un disegno del Messinese, sollecitando la consegna di lavori da svolgere per la committenza del cardinale Benedetto Pamphilj<sup>9</sup>.

Fra il 1707 e il 1708 Juvarra disegna assiduamente: risalgono in gran parte a questo periodo i disegni del taccuino intitolato «Penzieri diversi», confluiti in uno dei volumi della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (Riserva 59.4), nel quale sono appuntate anche vedute della campagna romana, frutto dei viaggi a Frascati, Tivoli, Ariccia, Albano. Il progetto per un palazzo con otto cortili per il Langravio d'Assia Kassel testimonia, contestualmente, lo sforzo di proporsi all'attenzione delle corti europee, in un frangente nel quale Roma non offre grandi possibilità di azione nell'ambito dell'edilizia residenziale.

Grazie ai rapporti di amicizia con Giovanni Francesco Pellegrini, architetto della Casa di Pietro Ottoboni, entra ufficialmente al servizio del cardinale nel 1709, occupandosi della sistemazione del teatro all'interno del Palazzo della Cancelleria e curando gli allestimenti sce-

---

<sup>7</sup> MANFREDI 2000A, pp. 112-113. Il palazzo fu demolito alla fine del XVIII secolo, negli ampliamenti di Piazza del Duomo.

<sup>8</sup> Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria (d'ora in avanti BNUTo), Ris.59.4, f. 62r, n. 3. Sul tema si vedano inoltre le considerazioni specifiche nel capitolo successivo, al secondo paragrafo.

<sup>9</sup> Dell'esperienza juvarriana nel cantiere dei Santi Apostoli resta testimonianza nello schizzo della finestra in controcacciata (BNUTo, Ris.59.4, f. 99r, n. 1). Il disegno su cui si trova l'appunto riguardante il cardinale Pamphilj, che fu tra l'altro finanziatore del restauro della chiesa nel 1705, è pubblicato da H.A. MILLON, *Filippo Juvarra: drawings from the roman period, 1704-1714*, Parte I, Roma 1984, MM128, pp. 34, 195; recentemente è stato ridiscusso in MANFREDI 2010A, pp. 158-159. I possibili contatti di Juvarra con Benedetto Pamphilj, tramite lo studio di Fontana, sembrano risalire al 1706 e sono attestati anche dal disegno per coronamento di porta con emblemi araldici della famiglia Pamphilj (MILLON 1984, MM174, pp. 45, 202). Un progetto per l'altare maggiore della chiesa dell'Ordine di Malta (MILLON 1984, MM017, pp. 7,178), di cui Pamphilj deteneva il Priorato in questi anni e per la quale Francesco Fontana lavorava alla tribuna nel 1706, è l'unica testimonianza grafica dell'assetto decorativo prima degli interventi di Piranesi: in merito a questa possibile commissione non sono per il momento emersi riscontri documentari nei fondi archivistici Doria Pamphilj, malgrado le verifiche effettuate da Tommaso Manfredi (2010A, p. 159) e dalla sottoscritta, nel corso della presente ricerca. Nella relazione dei lavori diretti da Piranesi (1767) l'altare maggiore è definito «povero e meschinissimo», facendo ritenere perciò a Manfredi che il progetto di Juvarra non abbia avuto seguito.

nici fino al 1713<sup>10</sup>. In questi anni la sua fama di scenografo si consolida grazie alle commissioni della Regina di Polonia, Maria Casimira Sobieski, residente a Roma dal 1699, di Giuseppe I d'Austria (1711) e per il Teatro Capranica (1712-1713)<sup>11</sup>. L'autorevolezza raggiunta lo porta, fra il 1712 e il 1713, anche a Genova, per il progetto di un teatro da costruirsi nella piazza di sant'Agostino.

Sin dal 1709 Juvarra è alloggiato in un appartamento in Palazzo Ornani de' Cupis a Piazza Navona, preso in affitto dall'Ottoboni in seguito alla nomina a protettore della corona di Francia: qui lo raggiunge nel 1713 la famiglia e in particolare il fratello Francesco, che prosegue con successo la professione di argentiere al servizio del cardinale. Probabilmente su sollecitazione di Ottoboni esegue alcuni disegni per il completamento della porta cittadina di Albano, di cui il cardinale deteneva l'Abbazia, in occasione della visita di Clemente XI (1711) e due pensieri per l'allestimento della cappella privata di Pietro Priuli, nominato cardinale nel 1706 e arcivescovo di Bergamo due anni dopo<sup>12</sup>.

Alla prolifica attività di disegnatore per l'editoria sacra si affiancano in questi anni l'intenso lavoro di studio sui monumenti di Roma e l'attività didattica in seno all'Accademia (dal 1706 è Accademico di Merito), che conducono anche alla prima edizione della *Raccolta di varie targhe* (1711)<sup>13</sup>.

A Lucca, dove è chiamato nel 1714 per il completamento del Palazzo Pubblico, realizza progetti decorativi per le ville suburbane di Coriolano Orsucci e di altri nobili a lui legati: risalgono a questo periodo anche alcuni disegni per orologi da tavolo e il progetto per un camino.

Nel luglio del 1714 l'avvocato e amico Francesco d'Aguirre, membro della Giunta degli affari ecclesiastici di Sicilia, opera per rendere concreta la possibilità per Juvarra di entrare al servizio di Vittorio Amedeo II: l'incarico di Primo Architetto Regio si formalizza in dicembre, con il giuramento a Torino di fronte al sovrano, dopo un proficuo incontro in Sicilia, nel

---

<sup>10</sup> Sull'attività di scenografo per Ottoboni, T. MANFREDI, *Nascita di un architetto di corte. L'ingresso di Juvarra al servizio del cardinale Ottoboni*, in *La forma del pensiero. Filippo Juvarra: la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, a cura di C. Ruggero, Roma 2008, pp. 71-87.

<sup>11</sup> Per il soggiorno romano della regina di Polonia, che dal 1701 risiede in Palazzo Zuccari alla Trinità dei Monti, si veda G. PLATANIA, *Maria Casimira Sobieska a Roma: alcuni episodi del soggiorno romano di una regina polacca*, in *Effetto Roma: il viaggio*, Roma 1995, pp. 3-48; sui rapporti con il cardinale Ottoboni, con particolare riferimento al teatro, T. MANFREDI, *Mecenatismo e architettura per la musica nel primo Settecento romano: il cardinale Ottoboni, la regina di Polonia, il principe Ruspoli*, in *Georg Friedrich Händel in Rom*, Beiträge der Internationalen Tagung (Deutschen Historischen Institut in Rom 17-20 Oktober 2007), a cura di S. Ehrmann-Herfort, M. Schnettger, Bärenreiter 2010 (d'ora in avanti MANFREDI 2010B), pp. 307-329.

<sup>12</sup> BNUTO, Ris.59.4, f. 25r dis. 1, f. 117r dis. 1 (arco di Albano); f. 92r dis. 2, f. 117r dis. 3 (cappella Priuli). Manfredi (2010A, pp. 433-434) riferisce queste prove, in precedenza ritenute del 1707-1708, al 1710, mettendole convincentemente in rapporto con la committenza dell'Ottoboni, di cui Pietro Priuli (1669-1728) era cugino: su di lui cfr. L. VON PASTOR, *Storia dei Papi nel periodo dell'Assolutismo*, vol. XV, *Dall'elezione di Clemente XI sino alla morte di Clemente XII (1700-1740)*, Roma 1933, p. 266.

<sup>13</sup> Per l'attività di Juvarra come incisore, O. MISCHIATI, M. VIALE FERRERO, *Disegni e incisioni di Filippo Juvarra per edizioni romane del primo Settecento*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», XC, 1975-1976, pp. 211-274; sulla *Raccolta di varie targhe*, R. ZEGA, *La "Raccolta di varie targhe di Roma ..." nell'attività di Filippo Juvarra*, in «Archivium Arcis», 2.1989, pp. 10-51.

quale il Messinese stende a tempo di record il progetto per l'ampliamento del cinquecentesco Palazzo Reale, compresi alcuni arredi<sup>14</sup>.

Smantellato il teatro alla Cancelleria, disperse le decorazioni delle residenze del cardinal Ottoboni, l'unica testimonianza di quanto realizzato dall'architetto durante gli anni del primo soggiorno romano è la cappella del giurista Tommaso Antamoro in San Gerolamo della Carità (1708-1710), un'impresa nella quale Juvarra si mostra ormai pienamente consapevole dell'importanza che ogni dettaglio dell'arredo – lampade, candelieri, porte, pavimento a mosaico – svolge in funzione del risultato complessivo<sup>15</sup>.

La frequentazione dei cantieri diretti da Carlo e Francesco Fontana offre al Messinese, sin dal suo arrivo a Roma, l'opportunità d'instaurare una fitta rete di relazioni, rafforzate durante gli anni di attività come scenografo nell'*entourage* ottoboniano: rapporti *in primis* con autorevoli membri della curia, spesso restituiti (ed esibiti) dallo stesso architetto nelle didascalie di accompagnamento ai disegni giovanili e che includono, accanto ai già citati cardinali Ruffo, Pamphilj, Ottoboni e Priuli, anche monsignor Giovan Battista Tolomei (1653-1726), monsignor Giovan Cristoforo Battelli (1658-1725), bibliotecario privato del pontefice, il cardinale Bandino Panciatichi (1629-1718) e il Segretario di Stato Fabrizio Paolucci (1651-1726)<sup>16</sup>. Il buon inserimento nei circoli nobiliari e accademici è per Juvarra l'occasione ideale di osservare da vicino e studiare in maniera approfondita gli interni dei palazzi romani, per i quali mostra un interesse specifico e precoce, di cui resta testimonianza diretta nel «Primo Disegno fatto in casa Fontana», dove il giovane architetto si confronta con la decorazione di una parete, impreziosita da due sovrapposte con puttini che scherzano tra nastri e ghirlande fiorite<sup>17</sup>. [FIG. 14]

## 1.2. La Galleria Colonna, «meraviglia non solo di Roma, ma anco dell'Italia», e gli allestimenti nel palazzo all'inizio del Settecento

La città che il giovane prete messinese trova al suo arrivo, dopo aver a lungo desiderato raggiungerla, è segnata da una difficile congiuntura politico-economica e attraversa un delicato momento di transizione: l'urbinate Clemente XI, al secolo Giovan Francesco Albani, è salito al soglio pontificio nel 1700, trovandosi suo malgrado coinvolto nella delicata questione della successione spagnola (1701), origine di un conflitto con pesanti ripercussioni per lo

---

<sup>14</sup> Sulle circostanze dell'arrivo a Torino e sul ruolo di Francesco d'Aguires si veda MANFREDI 2000A, pp. 121-122.

<sup>15</sup> Tommaso Antamoro (1671-1751) è nominato auditore della Camera Apostolica nel 1708; nel 1710 Clemente XI lo crea proconsole e giudice civile, oltre che amministratore del Segretariato di Monte Carica. Nel 1712 acquista un palazzo in via della Scrofa, nei pressi di San Luigi dei Francesi; cfr. R.-M. DOBLER, *Religious paintings of Tommaso Antamoro. Devotion and display of an Eighteenth-century Roman Lawyer*, in *Sacred possessions: collecting Italian religious Art, 1500-1900*, a cura di E. Feigenbaum e S. Ebert-Schifferer, Los Angeles 2011, pp. 119-139 (le informazioni sull'ascesa della famiglia Antamoro fornite da Dobler sono tratte da una cronaca inedita: Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ferrajoli 961, ff. 185v-186v). Sulla cappella in San Girolamo della Carità, dopo i fondamentali interventi di Millon, lo studio più recente è R.-M. DOBLER, *Die Juristenkapellen Rivaldi, Cerri und Antamoro. Form, Funktion und Intention römischer Familienkapellen im Sei- und Settecento*, München 2009.

<sup>16</sup> Per i disegni di arredo accompagnati da didascalie riferite ad alcuni di questi personaggi si vedano i capitoli successivi.

<sup>17</sup> Vincennes, Bibliothèque du Ministère de la Guerre, g.b.25, f. 31r; reso noto da A. BARGHINI, *Juvarra a Roma. Disegni dall'atelier di Carlo Fontana*, Torino 1994, p. 116.

stato pontificio<sup>18</sup>. Nell'autunno del 1703, inoltre, ripetute scosse di terremoto procurano ingenti danni alle residenze private e lesioni alle mura urbane, al Colosseo, a San Pietro, al Vaticano, al Quirinale, acuendo la situazione di ristagno economico già in atto. Malgrado la politica di promozione delle arti all'insegna della quale Clemente XI inaugura il proprio pontificato, la fragilità politica e una condizione economica sfavorevole rallentano, inevitabilmente, il suo mecenatismo e quello delle nobili famiglie romane, specie nell'edilizia di destinazione privata, impedendo di fatto la pianificazione di grandiosi interventi di rinnovamento decorativo pari a quelli che, nella seconda metà del Seicento, hanno reso Roma un modello di riferimento a livello europeo per gli interni di rappresentanza.

L'inaugurazione ufficiale della Galleria Colonna (1703) segna in realtà la tappa conclusiva di un cantiere di lunga gestazione, avviato negli anni cinquanta del Seicento su progetto dell'architetto Antonio del Grande e in seguito oggetto di sostanziale modifica con l'intervento di Gian Lorenzo Bernini<sup>19</sup>.

Il complesso ornamentale di volte e pareti, condotto nella sua prima fase su progetto di Giovanni Paolo Schor (1615-1674), è oggetto di completamento soltanto allo scadere del secolo, con gli affreschi commissionati a Sebastiano Ricci e a Giuseppe Bartolomeo Chiari sulle volte della Sala dei Paesaggi (1694) e della Colonna Bellica (1700), mentre pareti e finestre sono progressivamente definite su progetto di Carlo Fontana (1689) e del nipote Gerolamo (1698)<sup>20</sup>.

Nel febbraio del 1701 il cronista Francesco Valesio ricorda nel suo diario il «nobilissimo festino» organizzato nella galleria del Connestabile Filippo Colonna, «illuminata da più di trecento lumi con riflessi di cristallo», segno che almeno la decorazione fissa era, a quella data, ormai ultimata<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Della sterminata bibliografia sulla difficile congiuntura politica del pontificato Albani, si segnalano: F. POEMETTI, *Studi sul pontificato di Clemente XI*, in «Archivio della Real Società Romana di Storia Patria», XXI, fasc. III/IV, 1898, pp. 279-457; M. STERZI, G. Vincenzo Gravina agente in Roma di Monsignor Gio. Fr. Pignatelli, ivi, XLVIII, 1925, pp. 201-391. Fonte di prima mano per la ricostruzione di queste vicende è inoltre la cronaca di Francesco Valesio: *Diario di Roma*, edizione a cura di G. Scano, con la collaborazione di G. Graglia, 6 voll., Milano 1977-1979. Per un profilo del pontefice si veda A. MENNITI IPPOLITO, *Clemente XI: cenni biografici*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma (1700-1721)*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo del Collegio, 29 giugno-30 settembre 2001; Roma, Chiesa del SS. Salvatore, 25 ottobre 2001-13 gennaio 2002), a cura di G. Cucco, Venezia 2001, pp. 35-39; sulla sua politica culturale, C.M.S. JOHNS, *Papal Art and Cultural Politics. Rome in the Age of Clement XI*, Cambridge 1993.

<sup>19</sup> Sulle fasi costruttive della galleria si veda L. MAGGI, *Antonio del Grande*, Firenze 2006, pp. 35-65 (con documenti delle maestranze all'opera fino al 1703). Il coinvolgimento di Bernini nel progetto è emerso grazie alle ricerche condotte da Christina Strunck nell'Archivio Colonna: fra i molti contributi della studiosa sul tema si veda, in particolare, *Il lieto fine di una lunga storia: l'apporto di Carlo e Girolamo Fontana alla realizzazione della Galleria Colonna di Roma*, in *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo, G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 225-236 (d'ora in avanti STRUNCK 2008A), con bibliografia precedente e utili indicazioni anche sul coinvolgimento dell'architetto Carlo Fontana per la realizzazione delle decorazioni in stucco e in marmo dell'ambiente, nel 1689.

<sup>20</sup> La decorazione della volta della Galleria è avviata nel 1665 e subito sospesa nel 1669, a causa di lesioni nella struttura; riprende nel 1673 con la direzione di Giovanni Paolo Schor e - dopo la sua morte - del figlio Filippo. Fra il 1675 e il 1678 i pittori Giovanni Coli e Filippo Gherardi, di origine lucchese, eseguono i cinque riquadri con episodi della carriera militare di Marcantonio II Colonna. Dopo una nuova interruzione, Gherardi (Coli è morto nel frattempo), fra il 1682 e il 1685, completa le parti mancanti. Sull'attività dei due artisti di formazione cortonese, si veda il recente contributo di D. TON, *Giovanni Coli - Filippo Gherardi*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 31.2007, 2009, pp. 1-173, in particolare pp. 18-20 per l'intervento nella Galleria Colonna.

<sup>21</sup> VALESIO 1977-1979, I, p. 291.

Per la ricezione dell'ambiente una fonte coeva di primaria importanza, attenta in particolare agli aspetti di decorazione e all'arredo, è il *Traicté dela decoration interieure* (1717) di Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728), architetto del re di Svezia che a Roma trascorre due importanti soggiorni di studio, dal 1673 al 1677 e fra il 1688 e il 1689<sup>22</sup>. La Galleria Colonna, vista ancora in via di completamento, è per Tessin un modello di riferimento imprescindibile per le residenze reali europee, da osservare in rapporto di continuità con le grandi imprese romane di metà Seicento e a diretto confronto con gli interni di Versailles<sup>23</sup>. Questa gara a distanza sul tema della rappresentazione del potere diventa un *topos* per i visitatori illustri, specialmente francesi: ancora nel 1739 il presidente Charles de Brosses definisce la «superbe galerie» Colonna «*préférable peut-être à celle de Versailles*»<sup>24</sup>.

La coerenza del progetto ornamentale, nel quale gli affreschi con quadri riportati e le decorazioni a *grisaille* della volta sono raccordati con l'orditura delle pareti attraverso fregi, cornici e paraste che riprendono e sviluppano motivi decorativi allusivi al trionfo militare delle armate cattoliche e riferimenti diretti alla famiglia Colonna, appare perfettamente compiuta nonostante i tempi prolungati di realizzazione ed è l'aspetto che colpisce maggiormente dell'ambiente, uno dei pochi a Roma ad aver conservato pressoché inalterato l'allestimento originario. L'arredo, in particolare, svolge un ruolo essenziale nello scandire ordinatamente lo spazio, richiamando anch'esso il messaggio simbolico veicolato dagli affreschi della volta, celebrazione delle virtù guerriere di Marcantonio Colonna, vincitore dei turchi nella battaglia di Lepanto (1571). Le coppie di grandiosi tavoli da muro posti sulle pareti lunghe e nei due ambienti attigui alla galleria, con piani di marmo, ospitano busti e piccole sculture, mentre le statue più grandi della collezione di antichità sono disposte su piedistalli collocati in corrispondenza delle paraste.

Popolati da imponenti figure lignee scolpite a tutto tondo e impreziositi da una fitta decorazione di volute, racemi e conchiglie utilizzata in funzione di raccordo, i sostegni dei tavoli evocano il tema del trionfo militare della famiglia sulle armate turche attraverso il motivo del soldato ridotto in schiavitù, declinato in tre varianti pensate per scandire visivamente il percorso cerimoniale all'interno dell'ambiente.

L'ingresso alla Galleria avveniva in origine dall'attuale Sala dei Paesaggi, dove si trovano due tavoli di dimensioni piuttosto contenute, il cui piede è caratterizzato da una coppia di mori incatenati accovacciati su una base simulante la roccia e separati da un tronco d'albero. [FIG. 3] Si proseguiva quindi nella parte centrale della Galleria, dove una serie di quattro tavoli di maggiori dimensioni presenta due turchi sdraiati, colti in atteggiamenti e posizioni accuratamente variate. [FIG. 4] Salendo i gradini e raggiungendo la Sala della Co-

---

<sup>22</sup> Il manoscritto di Tessin è trascritto e pubblicato in *Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections. Traicté dela décoration interieure 1717*, edizione a cura di P. Waddy, Stockholm 2002; sull'esperienza romana di Tessin, B. MAGNUSSON, *Nicodemus Tessin il giovane*, in *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, a cura di J. Garms, Istituto nazionale di Studi Romani, Quaderni di Storia dell'Arte 23, Roma 1999, pp. 37-50; E. KIEVEN, "Il gran Teatro del mondo". *Nicodemus Tessin the Younger in Rome*, in «Konsthistorisk tidskrift», 72.2003, 1-2, pp. 4-15.

<sup>23</sup> Sui rapporti privilegiati della famiglia Colonna con la Francia e per il ruolo della Galleria come fonte d'ispirazione per la Galerie des Glaces a Versailles, si veda C. STRUNCK, *Les galeries italiennes comme lieux de pouvoir: relations croisées avec la France, 1580-1740*, in *Les grandes galeries européennes XVIIe-XIXe siècles*, a cura di C. Constans, M. da Vinha, Versailles 2010, pp. 141-142, con bibliografia precedente.

<sup>24</sup> Cfr. *Le Président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Tomo II, Paris 1858, p. 106.

lonna Bellica, infine, i due tavoli sono scanditi ciascuno da quattro schiavi intenti a sorreggere vigorosamente il piano, mentre al centro una sirena con la colonna, emblema araldico della famiglia, poggia su una conchiglia. [FIG. 5]

Sull'ideazione e sulla realizzazione di questi arredi non sono sinora emersi documenti specifici che permettano di fissare cronologia e maestranze coinvolte. L'unico dato certo è che nel 1688 l'intagliatore Isidoro Beati, attivo negli stessi anni anche per la committenza Pamphilj, è retribuito per un tronco d'albero che sorge da un piede di roccia, su cui dovevano essere poste due figure di schiavi (apparentemente non eseguite da lui): la descrizione consente di fissare un riferimento cronologico orientativo per l'esecuzione della coppia di *consoles* collocata nella Sala dei Paesaggi<sup>25</sup>. Il documento, inoltre, sembra suggerire che l'elaborazione dei sostegni fosse il risultato dell'intervento di professionalità distinte: mentre le parti decorative erano affidate a intagliatori, le figure a tutto tondo potevano richiedere l'intervento di veri e propri scultori.

La messa a punto degli arredi della Galleria dev'essersi protratta per un periodo piuttosto lungo, procedendo per progressivi aggiustamenti: infatti, nell'inventario del palazzo stilato alla morte di Filippo II (1714), uno dei quattro tavoli «d'Alabastro Cotognino orientale [...] con suo piede sotto con numero due schiavj colchi grandi al naturale posati sopra diversi cartellami» è ancora «tutto di Legno colorito nero», mentre dei tre simili descritti successivamente uno ha già il sostegno dorato<sup>26</sup>. Nel «ripiano da capo sopra li scalini», ossia l'attuale Sala della Colonna Bellica, vi sono due «tavole d'alabastro antico fiorito, Orientale longhe palmi dodici, e larghe palmi cinque l'una con suoj piedj sotto con numero sette figure dj rilievo per ciascheduno, cioè sei schiavi, et una sirena coronata sopra una cocchiglia, et il resto tutto cartellami, e festoni rilevati al naturale con colonna, che la tengono li due schiavi più piccoli, e l'altra con li due turchetti dj meno, e la Colonna la tiene la sirena il tutto dj taglio ingessato bianco»: se la preparazione chiara sembra suggerire che la realizzazione di questi arredi non fosse di molto anteriore, la differenza nel numero delle figure fra i due tavoli fotografa una situazione diversa da quella attuale, di assoluta conformità<sup>27</sup>. Sono inoltre scomparse dall'ambiente le «Due tavole d'alabastro fiorito orientale trasparente torchino, et altri colori longhe l'una palmi nove, e mezzo e larghe palmi cinque con piedj sotto dj legno tuttj cartellami, e festoni dj fiori al naturale con due statue in faccia con panni svolazzatj attorno con diversi trofei di guerra, cioè pettabotta, morione, scudj, e lance il tutto dj taglio coloritj di gesso bianco», che dovevano opportunamente sottolineare il tema del trionfo di Casa Colonna espresso nell'affresco di Chiari, a cui allude anche il grandioso trofeo d'armi

---

<sup>25</sup> Cfr. R. VALERIANI, *Gli arredi*, in E.A. SAFARIK, *Palazzo Colonna*, Roma 1999, p. 257; sulla figura dell'intagliatore Isidoro Beati, attivo nella seconda metà del XVII secolo, si veda il profilo di R. Valeriani, in E. COLLE, *Il mobile barocco in Italia*, Milano 2000, p. 439 e sui tavoli Colonna la scheda di riepilogo di Enrico Colle nello stesso volume (n. 25, pp. 114-119).

<sup>26</sup> L'inventario, compilato dal pittore Giuseppe Bartolomeo Chiari (Archivio Colonna, III Q B 29; altro esemplare in Archivio di Stato di Roma, Not A.C., Giuseppe Perugino, vol. 5782) è interamente trascritto in E.A. SAFARIK, *Italian inventories 2. Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1775*, London-Paris 1996: per il palazzo di Roma pp. 252-485; per la coppia di tavoli nell'attuale Sala dei Paesaggi, detta «Stanzione nel p[rim]o Ingresso», p. 283 (f. 136, n. 559, «Due tavole dj bianco, e nero antico longhe palmi quattro l'una, con sui piedj sotto con numero due schiavi per ciaschuno sopra li scogli con arbore dj lavoro in mezzo, albore, scogli e panni attorno à dd. Figure tuttj doratj la Pietra Ereditaria dj d.a Chia: me: D. Filippo e il Piede spett.e alla Primogenitura sud.a»); per i quattro nella galleria vera e propria, p. 284 (ff. 150-151, nn. 569-570).

<sup>27</sup> Ivi, p. 287 (ff. 164-165, nn. 603-604).

in stucco dorato posto a coronamento della porta verso il giardino. Per gli arredi dispersi è di fondamentale aiuto la restituzione grafica fatta eseguire nel secondo decennio del Settecento da Carl Gustaf Tessin, inviato a Roma con la raccomandazione del padre al fine di raccogliere materiali figurativi per aggiornare il *Traicté*, fornendo al contempo nuovi modelli di gusto per la decorazione delle residenze reali svedesi<sup>28</sup>. Il rilievo del tavolo Colonna con pannoplia militare al centro e due schiavi in ginocchio, identificato col numero «6» e completato dall'indicazione in francese «il y a deux Tables de cette façon», consente di precisarne la stretta relazione, tanto nelle figure scolpite che negli ornati, con la coppia di *consoles* tuttora presenti<sup>29</sup>. [FIG. 6] Un secondo disegno della raccolta presenta il prospetto laterale dei due tipi di *console*, evidenziando il motivo decorativo comune della ghirlanda passante, il basamento roccioso e la struttura del sostegno posteriore, terminante a doppia voluta: la didascalia di accompagnamento precisa come «celui cy est un de costé de tables marquè N. 5 et 6»<sup>30</sup>. [FIG. 7]

Ulteriore testimonianza per l'allestimento originario della sala è la serie di acquerelli realizzati intorno al 1730 dal vedutista romano Salvatore Colonnelli Sciarra, destinata a fornire ai selezionati visitatori della Galleria una legenda delle opere esposte: nella porzione sopraelevata degli spaccati si possono intravedere, rapidamente abbozzati, quattro tavoli da muro sormontati da altrettante specchiere, queste ultime da identificare con gli esemplari dipinti a fiori e putti opera di Carlo Maratti e Nicola Stanchi, ora sopra i tavoli parietali sui lati lunghi della Galleria<sup>31</sup>.

L'inventario del 1714 restituisce in tutto il palazzo allestimenti di grande ricchezza, oggi in gran parte dispersi, in cui trionfa la varietà delle cromie e la preziosità dei materiali, e dove spiccano mobili contraddistinti dalla ricchezza dell'intaglio con figure e motivi floreali: nella terza stanza dell'appartamento terreno a destra della Sala, ad esempio, è collocato un tavolo che si direbbe di gusto non troppo distante da quelli della Galleria, con il «piede di sotto formante uno schiavo incatenato e due conchiglie che posano sopra l'imbasamento dove sta inginocchiato d[etto] schiavo con fogliami in testa tuttj dorati e Lo schiavo, e conchiglie color di rame», sormontato da un piano in diaspro fiorito su cui sono esposti un bassorilievo, busti e piccole sculture<sup>32</sup>. Anche alcuni piedistalli utilizzati per reggere vasi da parata sono scolpiti con figure (di delfini) e arricchiti da conchiglie e piccoli festoni, mentre gli

---

<sup>28</sup> In merito si veda M. OLIN, *La scultura romana del Settecento nei disegni del Museo Nazionale di Stoccolma*, in *Sculture romane del Settecento III. La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 19, Roma 2003, pp. 7-22.

<sup>29</sup> Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH CC 2595 verso, matita e inchiostro bruno su carta, 43x58 cm, anonimo.

<sup>30</sup> Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH CC 2333, matita e inchiostro bruno su carta, 43x57 cm, attribuito a Carl Hårleman (1700-1753).

<sup>31</sup> Per una prima serie di acquerelli, conservati in Collezione Colonna e a Windsor Castle, Royal Collection, *Fasto Romano dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sacchetti, 15 maggio-30 giugno 1991), a cura di A. González Palacios, Roma 1991, cat. 25, pp. 121-122, tavv. VIII-IX; inoltre SAFARIK 1999, p. 137, 140. Di recente ulteriori esemplari sono stati rinvenuti a Chatsworth, Devonshire Collection: si veda M.C. PAOLUZZI, *La Collezione Colonna nell'allestimento settecentesco. La galleria negli acquerelli di Salvatore Colonnelli Sciarra*, Roma 2014, con utili aggiornamenti anche sugli incrementi alla collezione nel XVIII secolo e sull'allestimento di dipinti e sculture in galleria e nelle sale attigue del piano nobile.

<sup>32</sup> *Inventario 1714*, trascritto in SAFARIK 1996, p. 263 (f. 43, n. 198). Frammenti intagliati con schiavi turchi incatenati e strumenti militari sono esposti nella Sala dei Palafrenieri al piano terra di Palazzo Colonna.

specchi hanno cornici intagliate con rose e girasoli, festoni o puttini dorati<sup>33</sup>. L'arredo dei diversi appartamenti è completato con serie di sedie da parata, sgabelli e portiere foderati in tessuti fra loro coordinati, spesso recanti motivi decorativi analoghi a quelli eseguiti a intaglio. Al piano nobile, oltre ad alcuni tavoli con figure scolpite, è descritto anche un letto da parata ricamato «alla Francese con spalliera da capo di velluto cremesi, e damasco con cartellami, e conchiglie fogliami»; le pareti sono ricoperte con tappezzerie di broccato, che fanno da fondale ai dipinti della collezione, ma anche dagli arazzi, come accade in molte delle stanze di parata dell'Appartamento abitato dal cardinale Carlo<sup>34</sup>. Non mancavano vere e proprie stanze a tema, come l'«Eremitaggio», allestito con sgabelli imitanti rocce e con un letto simile a un giaciglio di paglia: il fascino dell'ambiente è restituito soltanto in minima parte dall'ingenuo disegno acquerellato nel fondo Tessin a Stoccolma<sup>35</sup>.

### 1.3. Tavoli romani con figure

Per il ruolo preponderante assegnato alla figura scolpita nel definire il supporto, i tavoli della Galleria Colonna appaiono ancora legati a modelli ornamentali messi a punto dalla metà del Seicento, da Gian Lorenzo Bernini e Pietro da Cortona, divulgati e aggiornati nei decenni successivi da professionisti della decorazione quali Giovanni Paolo Schor e i figli Cristoforo e Filippo<sup>36</sup>. Un progetto di tavolo di squisita conduzione, popolato da sirene, conchiglie, ghirlande, motivi vegetali e sostegni a forma di tartaruga (Windsor Castle, Royal Collection, RL4460), riconducibile proprio alla cerchia di Schor, illustra chiaramente il gusto per gli arredi "a tema" ancora in anni prossimi allo scadere del Seicento.

La ricca produzione grafica di personalità a lungo attive sia nell'allestimento d'interni che per apparati effimeri – oltre agli Schor, anche Giovan Francesco Grimaldi, Ciro Ferri, Giovan Battista Lenardi – sancisce la prolungata fortuna di queste invenzioni in ambito non soltanto romano: lo dimostrano i disegni di decorazione e arredo che Tessin acquisisce voracemente durante i propri soggiorni a Roma, con l'intenzione esplicita di fornire riferimenti autorevoli

---

<sup>33</sup> Per gli specchi, ivi, p. 264, f. 46, nn. 207-209, p. 272, f. 84, n. 334; per i piedistalli, p. 254, f. 8, n. 15.

<sup>34</sup> La «stanza dove dorme sua Em[inen]za», ad esempio, «è parata con sette panni d'Arazzi con fiamma in tutte le cantonate rapp.ti diverse Istorie» (Ivi, p. 349, f. 480, n. 1679). Per il letto, ivi, p. 281, f. 125, n. 542. Carlo Colonna (1665-1739), creato cardinale nel 1706, membro dell'Arcadia e grande amante del teatro in musica, è il primo grande protettore del compositore Georg Friedrich Händel, giunto a Roma nel 1707.

<sup>35</sup> Stoccolma, National Museum, NMH THC 370 (pianta) e NMH THC 371 (spaccato), attribuiti all'architetto Carl Gustaf Tessin. Altri celebri romitori allestiti tra fine Seicento e inizio Settecento si trovavano in Palazzo Altieri, in Palazzo Borghese e nei mezzanini di Palazzo Pallavicini Rospigliosi: cfr. D. DI CASTRO, *L'arredo del Palazzo Pallavicini Rospigliosi*, in D. DI CASTRO, A.M. PEDROCCHI, P. WADDY, *Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la galleria Pallavicini*, Torino-Londra 1999, p. 283 e nota 96, p. 306 con bibliografia di riferimento. Per sgabelli di questo gusto, simulanti concrezioni rocciose, si veda l'esemplare in collezione Alberto e Franco Di Castro illustrato in A. GONZÁLES PALACIOS, *Avvio allo studio della mobilia romana*, in G. LIZZANI, *Il mobile romano*, Roma 1970, tav. XII, p. XV.

<sup>36</sup> Sui modelli ornamentali di Bernini per l'arredo, A. GONZÁLES PALACIOS, *Bernini e la grande decorazione barocca*, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio-16 settembre 1999), a cura di M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Roma 1999, pp. 184-230 e schede della sezione 5. *La grande decorazione barocca. Mobili, arredi, oggetti*, pp. 385-410. Per Schor, G. FUSCONI, *Disegni decorativi di Johan Paul Schor*, in «Bollettino d'Arte», 33-34, 1985, pp. 159-180.

per l'allestimento degli interni di rappresentanza da realizzare in patria<sup>37</sup>. Gli imponenti tavoli da muro di ascendenza berniniana, in cui la figura scolpita è protagonista, sono ritenuti di piena attualità ancora nel secondo decennio del Settecento: al figlio Carl Gustaf, di stanza a Roma fra il 1716 e il 1717, Tessin raccomanda caldamente di far disegnare i mobili della Galleria Colonna, prestando al contempo attenzione a tutta la decorazione dell'ambiente, ormai completato<sup>38</sup>. Le restituzioni grafiche dei tavoli includono sei diversi modelli numerati progressivamente, ossia i quattro con coppie di schiavi turchi posti nella Galleria vera e propria e le due tipologie in origine collocate nella Sala della Colonna Bellica, complete di prospetto frontale e laterale; non sono invece rilevati i sostegni presenti nella Sala dei Paesaggi, forse perché già completi nel 1688 e quindi visti da Nicodemus Tessin nel suo secondo soggiorno romano. Rapidi nel tratto, ma accurati nella definizione degli elementi strutturali e decorativi, i disegni sono tutti numerati e accompagnati da didascalie esplicative in francese che precisano tipologia, numero e disposizione, dimostrando il valore di modelli normativi che è riconosciuto a questi arredi.

Negli anni a cavallo fra il XVII e il XVIII secolo, a Roma, la riflessione su soluzioni ornamentali riccamente scandite da sirene, tritoni, putti e figure allegoriche, in stretta relazione con quanto realizzato nella decorazione dipinta, è di assoluta attualità.

Fra i pittori della cerchia marattesca, presso i quali anche il giovane Juvarra è introdotto dall'amico Paolo Filocamo intorno al 1705, vi è il palermitano Giacinto Calandrucci (1646-1707), attivo a Roma fino al 1706: alcuni disegni preparatori per tritoni e sirene, da lui realizzati per la decorazione della Stanza delle conchiglie di Palazzo Strozzi, offrono una squisita prova del gusto pieno di grazia divertita che infonde di sé alcuni ambienti, in questi anni di prolungata fortuna dei modelli con figure d'invenzione berniniana<sup>39</sup>. Un orientamento pittorico, quello di Calandrucci, condiviso anche da Giuseppe Bartolomeo Chiari, artista prediletto dalla committenza Colonna e Albani<sup>40</sup>. Alcune figure scolpite di sirene e tritoni, oggi nelle raccolte dei Musei Capitolini (Donazione Cini), offrono una delle possibili traduzioni di questi stessi motivi ornamentali nell'arredo, in anni prossimi all'inizio del Settecento: verosimilmente frammenti di un treno di carrozza (o di un arredo di foggia imprecisata) poi convertiti in sostegni per piani marmorei, presentano un trattamento della materia e un vi-

---

<sup>37</sup> M. OLIN, *Disegni romani per mobili barocchi nella collezione Tessin del Museo Nazionale di Stoccolma*, in *Collezionisti, disegnatori e teorici dall'Arcadia al Purismo 1*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 25, Roma 2009, pp. 13-28.

<sup>38</sup> OLIN 2003, p. 8. Sulle prescrizioni di Tessin al figlio per la stesura del trattato, B. VAHLNE, *Tessin's Traictè and the Swedish Royal Court*, in *Traictè dela decoration interieure 1717*, 2002, pp. 26-39 e P. WADDY, "Traictè" and "Traité": *The Manuscript and the Copy*, ivi, pp. 40-56.

<sup>39</sup> Per il ruolo di Filocamo nel favorire il rapporto di conoscenza fra Juvarra e Calandrucci, cfr. MANFREDI 2000A, p. 109. Il pittore è fra l'altro attivo anche a Lucca, negli stessi anni in cui Juvarra è nella città toscana per i progetti del Palazzo Pubblico (sull'attività lucchese cfr. P. BETTI, *Testimonianze di pittura romana a Lucca tra Sei e Settecento: Calandrucci, Odazzi e Pietro Locatelli*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 60.2005, pp. 213-223). Per i disegni citati si veda il fondamentale catalogo di D. GRAF, *Die Handzeichnungen von Giacinto Calandrucci*, 2 voll, Düsseldorf 1986, nn. 89-93; per la decorazione di palazzo Strozzi, M.B. GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma: mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Roma 2004, pp. 103-105.

<sup>40</sup> A Chiari e Calandrucci Juvarra dedica nel 1735 una delle Memorie Sepolcrali, unendo nel ricordo i due talentuosi allievi di Maratta (Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Disegni Juvarra, III, c. 10r, n. 10, inv. 2142/DS).

gore espressivo stilisticamente prossimi agli schiavi turchi dei tavoli Colonna<sup>41</sup>. Un disegno di tavolo del Musée des Arts Décoratifs (CD 3745), riferito al fiorentino Giovan Battista Foggini, presenta questi stessi motivi, suggerendo l'ampia e duratura circolazione delle soluzioni di derivazione cortonesca e berniniana. Può essere avvicinato a questo gruppo anche un piede di tavolo in collezione privata, che presenta una coppia di piccoli tritoni alati su una base simulante le onde del mare<sup>42</sup>, e specialmente un reggivaso in forma protome maschile adornata da ghirlande di foglie di quercia, con una base imitante la roccia (ubicazione attuale sconosciuta)<sup>43</sup>.

La consuetudine di ammodernare periodicamente il mobilio, con interventi di manutenzione radicali o ricorrendo al reimpiego di elementi decorativi realizzati in precedenza è un aspetto da tenere in attenta considerazione, in particolare nel caso di oggetti realizzati per occasioni particolari e poi smantellati. Alcuni putti intagliati, prossimi a quelli del letto di parata progettato da Giovanni Paolo Schor per la nascita del futuro connestabile Colonna nel 1663, compaiono nel sostegno di un tavolo da muro conservato al piano terra del Palazzo ai Santi Apostoli: realizzato a una data che resta difficile da precisare, il mobile è frutto evidente dell'assemblaggio di figure poste in origine in altra maniera e che forse non appartenevano neppure a uno stesso arredo<sup>44</sup>. Pratiche d'ingegnoso riutilizzo, del resto, sono ben attestate dalle fonti coeve: nel 1698 l'intagliatore Giovanni Sebastiano Giorgetti realizza per la committenza Barberini un «piede della Culla tutto di leg[na]me di tiglio» precisando che, per realizzarlo, «si è preso il parafango del calesse che donò al Sig.r Pnpe il S.r Card.e Ottoboni», di cui viene utilizzata la figura di un'aquila intagliata, a cui sono rifatte coda e testa, aggiungendovi poi cartelle, fogliami, festoni «e il sole con suoi raggi e rami di lauro et ape e un putto in forma di Cupido con arco e circasso»<sup>45</sup>.

I fenomeni di reimpiego, il prolungato successo di soluzioni ornamentali seicentesche e la mole di oggetti dispersi in seguito a successivi rifacimenti o privi del loro originario conte-

---

<sup>41</sup> Due di queste figure sono riprodotte da LIZZANI 1970, p. 66, tavv. 101-102 (con datazione al 1640-1650); due frammenti sono illustrati in COLLE 2000, p. 119 (riedito in E. COLLE, *Antiquariato. Il mobile in Italia*, vol. 4, Barocco, Bergamo 2008, p. 65), con datazione agli inizi del XVIII secolo, sulla base di convincenti confronti con i tavoli Colonna.

<sup>42</sup> LIZZANI 1970, p. 70, tav. 108 (datazione 1650-1660); COLLE 2000, p. 116 e 2008, p. 62 (inizio del XVIII secolo).

<sup>43</sup> Riprodotto in A. GONZÁLES PALACIOS, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco*, Vicenza 2000 (prima edizione Milano 1984; d'ora in avanti GONZÁLES PALACIOS 2000A), p. 25 e p. 60, fig. 17.

<sup>44</sup> Riprodotto in SAFARIK 1999, p. 123. Sull'esecuzione del letto di Maria Mancini, noto grazie all'incisione di Pietro Santi Bartoli da invenzione di Giovan Paolo Schor, si vedano i pagamenti all'intagliatore Francesco Bergamo resi noti da E. TAMBURINI, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna, 1659-1689*, Roma 1997, pp. 90-91 e le retribuzioni segnalate da Roberto Valeriani in *Gian Lorenzo Bernini 1999*, cat. 163, pp. 408-409. Di recente C. STRUNCK, *Die kontakte des Tedesco nach frankreich. Johann Paul Schor mitwirkung am <Char d'Apollon> in Versailles, an der Kapelle des heiligen Ludvig in San Luigi dei Francesi und an der <Spanischen> treppe in Rom*, in *Un regista del gran teatro del barocco. Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana (Roma, 6-7 ottobre 2003), München 2008, pp. 98-208 e pp. 142-144 (regesto) ha rinvenuto il conto completo ed esaustivo dell'opera, approntata da almeno quattro scultori diversi - Francesco Bergamo, Gabrielle Rapinech, Pietro Messalino e Gasparo Melocci - per quanto attiene il solo intaglio. Nei primi progetti berniniani per la Galleria Colonna un letto da parata, forse da identificare proprio con questo, doveva essere collocato come un trono in corrispondenza dell'attuale Sala della Colonna Bellica: cfr. TAMBURINI 1997, p. 34 e STRUNCK 2008A, pp. 126-127.

<sup>45</sup> Il documento è trascritto e discusso da A. GONZÁLES PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*, Milano 2004, p. 88. L'oggetto descritto mostra interessanti attinenze con un sostegno in legno scolpito, intagliato e dorato ora a Malibu, Getty Museum (riprodotto da Gonzáles Palacios a pp. 88-89).

sto, rendono di fatto complesso stabilire in base ai soli dati stilistici la datazione degli oggetti: per fissare precisi riferimenti di gusto sono perciò di fondamentale importanza quei pochi arredi la cui cronologia può essere accertata dalle fonti, come alcuni tavoli conservati presso la Galleria Spada. Nella tipologia di mobili con sostegni caratterizzati da sculture a tutto tondo, si colloca la coppia di *consoles* con piani in diaspro di Sicilia e due aquile ad ali spiegate, che sembra identificabile con quella commissionata nel 1695 dal cardinale Fabrizio Spada allo scalpellino Giacomo Fancelli, con doratura realizzata da tale Giovan Battista "Pictori", per cui sono registrati pagamenti il 5 maggio e il 19 settembre dello stesso anno<sup>46</sup>. Gli arredi erano probabilmente destinati alla Sala d'Udienza e la scelta del soggetto è densa di rimandi all'antichità classica. Come nei tavoli della Galleria Colonna le figure intagliate poggiano su un basamento di raccordo e la loro disposizione è caratterizzata da una sostanziale simmetria nella distribuzione.

Appartengono invece a un modello decorativo identificato già dalle fonti coeve come «alla francese» i quattro tavoli a sei gambe, con piani di verde antico, collocati sin dall'origine nella Galleria di Palazzo, per i quali ricevono pagamenti fra il 1699 e il 1700 l'intagliatore Antonio Ceralli, lo scalpellino Stefano Gocciarelli e l'intagliatore Giovenale Zannacca, attivi anche per altre commissioni del cardinale in questi anni<sup>47</sup>. [FIG. 8] Gli arredi presentano sostegni a obelisco rovesciato con finali a cipolla riccamente decorati con tralci e fiori, traverse su cui poggiano amorini alati e teste di cherubino sul fronte, da cui pendono ghirlande: un repertorio ornamentale in sintonia con le decorazioni dipinte nell'ambiente fra il 1698 e il 1699 da Michelangelo Ricciolini, pittore della cerchia di Maratta, «franco nel disegno, pronto et erudito nell'inventare, sollecito, e risoluto nel dipingere, si a oglio che a fresco et a guazzo», attivo in palazzo anche negli anni seguenti per il fratello del cardinale, Bernardino Spada<sup>48</sup>.

Una terza variante di tavolo parietale di committenza Spada è quella documentata all'intagliatore Giuseppe Montaci e datata 1688<sup>49</sup>: presenta il piano in marmo rosso poggiante su un sostegno scolpito con volute vegetali e girali di consistenza piena e carnosa, motivo che ha grande diffusione in ambito romano sino all'inizio del XVIII secolo, con numerosi esemplari attualmente conservati nei palazzi Sacchetti, Massimo, Ruspoli e Corsini (Accademia dei Lincei)<sup>50</sup>.

La raccolta di stampe di Filippo Passarini (1698), attivo in prima persona nella produzione di tavoli a muro in collaborazione con l'intagliatore Giovanni de' Sebastiani e con Seba-

---

<sup>46</sup> M.L. VICINI, *Il collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*, Roma 2006, p. 119, con bibliografia precedente.

<sup>47</sup> Ivi, p. 178. Per l'originaria cromia dei tavoli, che doveva giocare sul contrasto fra il legno di pero tinto di nero e le applicazioni ornamentali dorate, GONZÁLES PALACIOS 2004, pp. 124-127.

<sup>48</sup> La citazione è tratta dalla *Vita* dedicata all'artista da Nicola Pio (edizione a cura di C. e R. Engass, Città del Vaticano 1977, pp. 110-111). Sull'attività del pittore per la committenza Spada, VICINI 2006, pp. 123-132.

<sup>49</sup> VICINI 2006, p. 204. Cfr. anche GONZÁLES PALACIOS 2004, p. 120, con diversa lettura del nome dell'artigiano coinvolto (Murteci o Morteci).

<sup>50</sup> Per questi arredi, A. Gonzales Palacios in *Gian Lorenzo Bernini* 1999, catt. 125, p. 387 (tavolo in Collezione Sacchetti), 126, pp. 387-388 (Accademia dei Lincei). Per alcune varianti coeve, con conchiglia al centro del supporto o figure femminili fra i racemi, cat. 127, p. 388. Sui tavoli di committenza Ruspoli, per i quali è documentato il coinvolgimento di Filippo Passarini in qualità di intagliatore, D. DI CASTRO, *Filippo Passarini: mobiliere, decoratore, incisore*, Città del Vaticano 2009.

stiano Giorgetti<sup>51</sup>, contribuisce a diffondere ulteriormente fra i professionisti della decorazione invenzioni ornamentali nelle quali l'opulenza degli elementi vegetali e i sostegni riccamente scolpiti sono una rilettura aggiornata del repertorio berniniano<sup>52</sup>. Pochi anni più tardi, i *Disegni diversi* di Giovanni Giardini (1646-1721), argentiere e fonditore della Camera Apostolica dal 1698, tradotti in incisione da Massimiliano Limpach nel 1714, propongono, fra l'altro, invenzioni per tavoli parietali che attestano un'attenzione ancor più mirata alla struttura del mobile, i cui sostegni, con figure scolpite e dettagli ornamentali a tutto tondo, poggiano su basamenti sagomati che ne garantiscono la stabilità<sup>53</sup>.

Spetta ad Alvar Gonzáles Palacios il merito di aver messo in relazione, in diverse occasioni, i motivi presenti nei repertori dei due artisti con arredi romani effettivamente realizzati<sup>54</sup>: il tema degli schiavi turchi incatenati, tanto frequente nelle ultime decadi del Seicento e nelle prime del secolo successivo nell'intera Europa e protagonista dei tavoli della Galleria Colonna, è oggetto di riflessione nella ventottesima tavola della raccolta di Passarini, dove scandisce il finale di un letto da parata la cui testiera è composta da un elaborato trofeo d'armi al di sotto di un tendaggio ed è presente anche nella coppia d'inginocchiatoi che lo accompagnano. Nella sedicesima tavola della serie la *console* sulla destra presenta una soluzione con figure di schiavi, mentre la specchiera che lo sovrasta è inserita in un'elaborata cornice sormontata da un trofeo militare; accanto è una proposta ornamentale più giocosa, con un puttino avvinghiato a ghirlande vegetali. La composizione della raccolta, organizzata per tipologie che coprono vari aspetti dell'arredo sacro e profano, nonché elementi e insiemi di carrozze, così come la destinazione ai professionisti della decorazione, esplicitata nel titolo, suggerisce che le invenzioni originali dell'autore possano essere state oggetto di puntuale ripresa da parte di scultori e intagliatori, ma anche che esse restituissero oggetti già realizzati dallo stesso Passarini, eventualmente adattati: per questa ragione, anche qualora siano identificabili precisi riscontri fra incisioni e arredi realizzati, stabilire una datazione può risultare ugualmente complesso.

L'allusione alla vittoria sui turchi, di piena attualità nell'ultimo ventennio del XVII secolo, trova espressione privilegiata nel motivo del trofeo con armi e panoplie, di evidente derivazione classica: nella galleria Colonna soluzioni di questo tipo, in stucco, scandiscono i coronamenti delle due porte di accesso sui lati brevi, le pareti (sotto forma di paraste a rilievo) e

---

<sup>51</sup> Sulla famiglia Giorgetti, attiva per la committenza dei Barberini, dei Colonna e degli Orsini, cfr. J. MONTAGU, *Antonio and Giuseppe Giorgetti: Sculptors to Cardinal Francesco Barberini*, in «The Art Bulletin», LII, 1970, pp. 278-298; R. VALERIANI, *La Princesse des Ursins e l'eredità Orsini*, in «Antologia di Belle Arti», 2000, *Il Settecento II*, pp. 5-29, in particolare pp. 7, 13-14. Juvarra, durante il primo soggiorno romano, esegue un rilievo del monumento funebre di Luca Holstenius, bibliotecario del cardinal Barberini, realizzato da Antonio Giorgetti in Santa Maria dell'Anima (1661-1663), accompagnandolo dalla seguente didascalia: «Questo disegno e di un discepolo/ di Fontana che doppo fu un/ gran homo nel disegno e/ q[uesto] fu il suo principio nella sua/ tenera eta/ speranza che deve avere/ ogni uno/ della/ Virtù»; riproduzione in MILLON 1984, MM110, pp. 29, 190.

<sup>52</sup> La raccolta, intitolata *Nuove invenzioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno inventati et intagliati da Filippo Passarini*, è pubblicata dalla stamperia di Gian Giacomo de Rossi alla Pace nel 1698. Esemplici si trovano a Roma, in Biblioteca Apostolica Vaticana e in Biblioteca Hertziana, a Parigi (Institut National d'Histoire de l'Art - INHA) e a Londra (British Museum); riproduzione anastatica integrale in DI CASTRO 2009. Per un profilo si veda anche R. Valeriani, in *Gian Lorenzo Bernini* 1999, cat. 164, pp. 409-410.

<sup>53</sup> Per una descrizione dell'opera, R. Valeriani in *Gian Lorenzo Bernini* 1999, cat. 165, p. 410, con bibliografia.

<sup>54</sup> Si veda il recente *Giardini and Passarini: facts and hypotheses*, in «The Burlington Magazine», CLVI, 1335, giugno 2014, pp. 365-375, con bibliografia di riferimento.

la cornice all'innesto della volta. In Santa Maria della Vittoria, chiesa che conserva alcuni cimeli della battaglia di Praga (1620), i trofei sono protagonisti della decorazione di una coppia di monumentali torchiere, coincidenti con quelle alla sedicesima tavola delle *Nuove invenzioni*, come notato da Gonzáles Palacios<sup>55</sup>. Corazze con elmo e vessilli compaiono anche nella cantoria in stucco dipinto della chiesa, ipoteticamente ricondotta a un progetto dell'architetto Mattia de' Rossi per celebrare il successo ottenuto a Vienna dalle armate cattoliche nel 1683<sup>56</sup>. Diversi altri arredi romani dell'epoca presentano decorazioni improntate allo stesso motivo, come le due sculture decorative (in collezione privata) composte come corazze, isolate e poggianti su un basamento che simula il marmo antico: erano forse parte di un apparato effimero destinato a celebrare un trionfo, sul modello di quello progettato da Ciro Ferri nel 1686, proprio in occasione della già citata vittoria sui turchi<sup>57</sup>. Il modello per queste composizioni è il catafalco del duca di Beaufort realizzato nel 1669 da Gian Lorenzo Bernini, dal quale anche Carlo Fontana attinge, per i motivi di trionfo presenti nell'apparato destinato a celebrare le esequie di Leopoldo II d'Asburgo in Santa Maria dell'Anima (1705) e anche nel progetto per Pietro II di Portogallo (1707), alla cui elaborazione Juvarra partecipò attivamente, come testimonia uno dei disegni del taccuino romano<sup>58</sup>. [FIG. 17]

Restituisce un gusto per la figura scolpita prossimo ai tavoli della Galleria Colonna una *console* già in Palazzo Patrizi, con arpie in funzione di sostegno e corpose ghirlande fiorite su cui si libra in volo un amorino: per i singoli motivi ornamentali e per la presenza di un basamento sagomato su cui poggiano le figure, sono possibili molteplici riscontri con le tavole dei repertori di Passarini e Giardini, suggerendo una datazione intorno allo scadere del XVII secolo<sup>59</sup>. In una foto storica il tavolo è sormontato da una grandiosa specchiera caratterizzata da una rigogliosa decorazione a racemi vegetali da cui sporgono fiori di girasole, forse leggermente precedente<sup>60</sup>. Un altro tavolo, con figure femminili, ghirlande e maschera centrale, già in Palazzo Corsini e datato verso la fine del XVII secolo, presenta una variante ornamentale della stessa tipologia, seppur leggermente più rigida nell'esecuzione delle sculture<sup>61</sup>.

La fortuna dei tavoli Colonna nel dettare un duraturo modello di gusto, all'inizio del Settecento, si misura bene anche in un cantiere decorativo provinciale, la Galleria di Palazzo Bonaccorsi a Macerata.

---

<sup>55</sup> A. Gonzáles Palacios, in *Gian Lorenzo Bernini* 1999, cat. 132a-b, p. 391.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Idem*, in *Fasto Romano* 1991, catt. 183-184, pp. 218.

<sup>58</sup> Per il catafalco di Bernini cfr. M. FAGIOLO, *Il trionfo sulla morte. I catafalchi dei papi e dei sovrani*, in *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, 2 voll., Torino 1997, II, pp. 26-37, in particolare p. 34. Negli stessi anni gli editori francesi Leblond e Mariette pubblicavano alcune serie di Jean Le Pautre espressamente dedicate ai trofei militari "all'antica" e "alla Romana", che ebbero grande successo, sino al XVIII secolo inoltrato: cfr. M. PRÉAUD, *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIIe siècle. Jean Lepautre. Deuxieme partie*, Paris 1999, nn. 1896-1923, pp. 252-260. Per i disegni dedicati da Juvarra agli apparati di Leopoldo II e Pietro II di Portogallo (Ris.59.4, f. 117r, n. 2; f. 104r, n. 2), si veda MANFREDI 2010A, pp. 168-169.

<sup>59</sup> Il tavolo è riprodotto in LIZZANI 1970, fig. 105 (con datazione al 1630-1640); inoltre COLLE 2000, n. 26, pp. 120-121; da ultimo è ridiscusso in relazione alla grafica di Passarini e Giardini in GONZÁLES PALACIOS 2014, pp. 372-374.

<sup>60</sup> LIZZANI 1970; COLLE 2000, n. 24, pp. 110-113; GONZÁLES PALACIOS 2014, pp. 372-374.

<sup>61</sup> Discusso, a confronto con un secondo tavolo in Palazzo Corsini con motivi vegetali e conchiglia centrale, da A. Gonzáles Palacios, in *Gian Lorenzo Bernini* 1999, cat. 127, p. 388 (ripubblicato in GONZÁLES PALACIOS 2004).

Nella rete di rapporti culturali stabiliti tra le Marche e Roma, il progetto di rinnovamento del palazzo, coordinato dall'architetto Giovan Battista Contini, è ora ripercorribile nelle sue tappe principali grazie al recupero della puntuale documentazione di cantiere<sup>62</sup>. Terminata la struttura, il 25 gennaio 1711 Michelangelo Ricciolini è retribuito «a conto delle pitture che fa nella Galleria», dopo che un primo anticipo gli è versato il 26 agosto 1710, tramite l'agente romano del marchese Bonaccorsi, Antonio Salamandra<sup>63</sup>. Oltre a Michelangelo, cui è affidata anche la supervisione dei lavori in muratura, intervengono negli anni successivi il figlio Niccolò e l'aiuto Enrico Scipione Cordieri, i cui ultimi conti sono saldati nel 1715<sup>64</sup>. Nel frattempo il conte Raimondo commissiona il ciclo di dipinti con storie dell'Eneide, destinati a ornare le pareti dell'ambiente, ad artisti rappresentativi delle più autorevoli scuole pittoriche italiane, da lui contattati attraverso una fitta rete di agenti e famigliari sparsi in tutta Italia<sup>65</sup>. Riferimento autorevole ed esclusivo per l'arredo della sala è il coevo contesto romano: all'agente Salamandra Bonaccorsi chiede infatti di prendere contatto con il «banderaro» Domenico de Carolis, a cui è affidata la realizzazione dei disegni progettuali, invitandolo a recarsi nella Galleria Colonna e in «qualche altra primaria», per trarre conveniente ispirazione<sup>66</sup>.

Una foto storica della Galleria mostra l'allestimento delle pareti, con coppie di sgabelli alternati a tavoli parietali: questi ultimi, decorati con sostegni scolpiti recanti tritoni, una conchiglia e tre amorini alati, sono identificabili con quelli oggi presso il Sovrano Militare Ordine di Malta, la cui esecuzione può essere fissata entro il 1715, quando lo scalpellino Carlo Scandali è ricompensato per i piani marmorei di verde antico<sup>67</sup>. [FIGG. 9-10]

Se nei tavoli Bonaccorsi le figure scolpite mostrano una certa rigidità, disponendosi con assoluto rispetto della simmetria, una declinazione alternativa e più aggiornata di sostegno è visibile nella serie di tavoli monumentali oggi divisa fra le collezioni reali danesi (Copenaghen, Castello di Rosenborg; Fredensborg, Castello) e il mercato antiquario, destinata a sorreggere stipi di Giacomo Herman con vedute di Roma, riferibili al mecenatismo di Clemente IX Rospigliosi intorno al 1669, come chiarito dalle ricerche di Gonzáles Palacios<sup>68</sup>. [FIG. 11] Le coppie di atletici telamoni che sorreggono con evidente sforzo i piani, pur disposte con attenzione alla simmetria dell'insieme, si differenziano l'una dall'altra nelle posizioni del corpo e nelle espressioni del volto; intorno si sviluppa una decorazione in parte stilizzata,

---

<sup>62</sup> C. BARBIERI, C. PRETE, *La Galleria di Palazzo Bonaccorsi a Macerata: note documentarie sulla committenza e su Michelangelo e Nicolò Ricciolini*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 62.1997, pp. 81-93, con trascrizione dei documenti citati; inoltre «*Tutta per ordine dipinta*». *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, a cura di G. Barucca, A. Sfrappini, Urbino 2001. Sui Ricciolini si veda M.B. GUERRIERI BORSOI, *Michelangelo Ricciolini a Frascati e a Macerata*, in «Bollettino d'Arte», 77.1992, 74-75, pp. 123-140.

<sup>63</sup> BARBIERI, PRETE 1997, p. 82.

<sup>64</sup> Ivi, p. 83.

<sup>65</sup> Sul programma della Galleria, e in particolare sull'intento di mettere insieme una scelta rappresentanza delle scuole pittoriche del tempo, si veda S. PIERGUIDI, *Il programma sacrificato ai pittori: le gallerie La Vrillière (Parigi, 1635-1660), Spada (Roma, 1698-1705) e Bonaccorsi (Macerata, 1710-1717)*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 28.2004, 2005, pp. 129-168.

<sup>66</sup> BARBIERI, PRETE 1997, p. 90.

<sup>67</sup> D. Di Castro, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2005-26 febbraio 2006), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Roma 2005, cat. 182, p. 284.

<sup>68</sup> A. GONZÁLES PALACIOS, M. TAVELLA, *Quattro stipi barocchi romani*, in «Antologia di Belle Arti», Studi romani III, 2009, pp. 7-25.

fatta di volute intrecciate capricciosamente contrapposte, da cui emergono mascheroni grotteschi, mentre sul fronte, in posizione centrale, è posta una protome femminile da cui si dipartono ghirlande di foglie di quercia. Il confronto con gli arredi sin qui esaminati evidenzia un progressivo alleggerimento delle forme e il parziale rinnovamento del repertorio decorativo: la distribuzione più pausata degli elementi, lasciando alcuni spazi vuoti, porta l'attenzione sulla struttura del mobile prima che sui singoli elementi decorativi, enfatizzando al tempo stesso la funzione di sostegno delle figure. I dettagli decorativi, veri e propri motivi di ornato architettonico, raccordano fra loro le figure e sottolineano al contempo i punti nevralgici della struttura.

Un risultato simile si può apprezzare anche nella coppia di piedistalli monumentali conservati in Palazzo Altieri (Associazione Bancaria Italiana), nei quali vigorose figure di tritoni poggiano su volute contrapposte avvinghiando la coda al sostegno, mentre la base, sagomata a tre facce, e il piano di appoggio sono concepiti come architetture in miniatura e scandite da piccoli motivi ornamentali sapientemente disposti<sup>69</sup>. Il virtuosismo nel trattamento della muscolatura del corpo, colto in accentuata torsione, e l'espressività a tratti esasperata dei volti appaiono anche stilisticamente prossimi ai tavoli. Con il loro altissimo livello qualitativo questi arredi scandiscono il delicato momento di passaggio che, fra il 1715 e il 1720, conduce al definitivo superamento dei mobili con figure legati alle soluzioni decorative di derivazione cortonesca e berniniana, aprendo un nuovo capitolo dell'arredo romano<sup>70</sup>.

#### 1.4. Allestimenti e arredo nell'ambiente del cardinale Ottoboni

Intorno allo scadere del Seicento Francesco Trevisani, pittore favorito di Pietro Ottoboni (1667-1740), realizza il ritratto del giovane cardinale in un interno, raffigurandolo in prossimità di un tavolo di cui s'intravede il sostegno riccamente scolpito, con ghirlande e puttini dorati<sup>71</sup>. Sul piano di marmo antico sono poggiate una campanella e una cassetta con il necessario per la scrittura in argento, mentre lo sfondo è interamente occupato da un ricco tendaggio in broccato verde con frange dorate e dallo schienale di una sedia, di cui spicca il finale con lo stemma araldico della famiglia, l'aquila bifronte sul globo.

Da poco insediatosi nel Palazzo della Cancelleria (1689) e accolto nell'Accademia d'Arcadia con il nome di Crateo Ericinio (1695), Ottoboni allo scadere del secolo è riconosciuto dai suoi stessi contemporanei come «Cesare Augusto» dei mecenati, fulcro di un circolo d'intellettuali e committenti che condividono interessi letterari, studi di carattere antiquario e una passione sfrenata per il teatro e la musica, coltivati in amichevole competizione<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> Cfr. A. Gonzáles Palacios, in *Fasto Romano* 1991, cat. 94, p. 163; Idem in *Gian Lorenzo Bernini* 1999, cat. 133a-b, p. 391.

<sup>70</sup> Per la discussione di questi arredi si veda più avanti nel testo (Capitoli II e III).

<sup>71</sup> Il dipinto, conservato a Country Durham, Barnard Castle, The Bowes Museum, può essere datato fra il 1689 e i primi anni del XVIII secolo, anche in considerazione dell'età dell'effigiato: si veda D. Tommaselli, in *Il Settecento a Roma* 2005, cat. 158, pp. 260-262, con bibliografia.

<sup>72</sup> Dell'ampia bibliografia sulla figura di Ottoboni collezionista, accademico e committente si segnalano in particolare, F. MATTI, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti: cronache e documenti (1689-1740)*, in «Storia dell'Arte», 84.1995, pp. 156-243; L. SALVIUCCI INSOLERA, *La committenza del cardinale Pietro Ottoboni e gli artisti siciliani a Roma*, in *Artisti e mecenati. Dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 12, Roma 1996, pp. 37-58; F. MATTI, *Le antichità di casa Ottoboni*, in «Storia dell'Arte»,

L'allestimento dell'appartamento di rappresentanza nel palazzo apostolico, composto di undici sale, è il primo passo nella definizione della sua immagine pubblica: portato a termine in tempi serrati e con ingenti investimenti – dopo la morte del cardinale Francesco Barberini (1679) gli ambienti erano stati lasciati quasi del tutto spogli dai suoi eredi – può dirsi compiuto nel 1693, quando il *Mercurio Errante delle Grandezze di Roma* ne restituisce la magnificenza in una descrizione puntuale<sup>73</sup>. Nel primo ambiente (la Sala Riaria), destinato ad Anticamera e dove si tengono gli Oratori in occasione della Settimana Santa, «vi sono balconi per Musica, & altri ornamenti»<sup>74</sup>. Ogni sala è parata con «varie Tapezzarie con galloni d'oro, Arazzi istoriati con fondo d'oro, e baldachini compagni, e sedie di ricchi broccati, dodici Portiere riccamate d'oro del valore di 700 scudi l'una».

L'ambiente di maggior prestigio è la Galleria, nella quale si trovano «dieci Tavolini d'Alabastro orientale con piedi sottilmente lavorati, tramezzati da dodici mori il tutto messo a oro, similmente dui Leoni con Puttini, il Castello Sant'Angelo di Argento. Vi sono varie figurine d'argento, e una ricca cornice ad intaglio di fogliami e figure riccamente indorata. Vi è dentro il ritratto di Alessandro VIII suo zio. Uno studio d'ebano, e di argento, con dentro vasi di argento per una Spetiaria, e varie altre galanterie simili, vi sono rare pitture». Le parole di Rossini evocano il fascino di un interno il cui effetto non doveva essere troppo distante dalla Galleria Colonna, dove arredi con figure, studioli e tavoli intagliati scandivano lo spazio, valorizzando gli oggetti preziosi e i dipinti della collezione, all'insegna di una ritmica varietà di materiali e cromie. Anche la descrizione del letto presente nell'Ottava Stanza, «di damasco con lettiera sostenuta da figure di Mori, e Puttini tutto messo à oro», suggerisce un mobile con testiera riccamente scolpita, sul tipo dei modelli grafici proposti nel repertorio di Passarini.

---

90.1997, pp. 201-249; E.J. OLSZEWSKI, *The enlightened patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, in «Artibus et historiae», 23.2002, 45, pp. 139-165; IDEM, *Cardinal Pietro Ottoboni and the Vatican tomb of Pope Alexander VIII*, Philadelphia 2004 (d'ora in poi OLSZEWSKI 2004A), IDEM, *The inventory of paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York 2004 (d'ora in poi OLSZEWSKI 2004B); T. MANFREDI, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l'Accademia Albana: l'utopia dell'artista universale*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*, Atti del Congresso internazionale di studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), a cura di G. Barnett, A. D'Ovidio, S. La Via, 2 voll., Firenze 2007, I, pp. 117-138.

<sup>73</sup> P. ROSSINI, *Il Mercurio Errante delle Grandezze di Roma*, Roma 1693, pp. 68-71. Le successive edizioni della guida non contengono aggiornamenti sulle successive acquisizioni del cardinale, fatta eccezione per la presenza della serie di arazzi con storie tratte dalla *Gerusalemme Liberata*, di cui si dirà più avanti, menzionata nell'edizione del 1739. Il testo di Rossini è interamente trascritto in E.J. OLSZEWSKI 2004B, pp. 215-217; per una analisi degli ambienti, dello stesso autore, *Decorating the Palace: Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) in the Cancellaria*, in *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome. Ambiente Barocco*, catalogo della mostra (New York, The Bard Graduate Center for Studies in Decorative Arts, 10 marzo-13 giugno 1999; Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, 25 luglio-3 ottobre 1999), a cura di S. Walker, F. Hammond, New Haven & London 1999, pp. 92-111, utile per la segnalazione delle note di spesa riguardanti nello specifico l'arredo del palazzo.

<sup>74</sup> La Sala fu decorata nel 1718 con episodi emblematici del pontificato di Clemente XI eseguiti dal senese Giuseppe Nasini, mentre nella parte alta delle pareti il bolognese Marc'Antonio Franceschini dipinse scene dell'Antico Testamento: S. RUDOLPH, *The "Gran Sala" in the Cancellaria Apostolica: a homage to the Artistic Patronage of Clement XI*, in «The Burlington Magazine», 120, 1978, pp. 593-600. Nell'ambiente si trovavano anche due statue con allegorie della Carità e della Giustizia di Francesco Moderati, oggi disperse.

L'infilata delle stanze termina con i cinque vani destinati alla biblioteca, dove sono ospitati i volumi appartenuti ad Alessandro VIII e alla regina Cristina di Svezia, raffigurata in un ritratto scolpito in marmo, «il più bello che si trova in Roma»<sup>75</sup>.

Gli ambienti di rappresentanza comprendevano anche un'Anticamera degli Specchi, non descritta nel *Mercurio Errante*, ma alla quale erano con ogni probabilità destinati i cristalli acquistati a Venezia nel 1693, per la cifra stratosferica di sedicimila scudi<sup>76</sup>.

All'inizio degli anni Novanta architetto di Casa Ottoboni è Felice Simone Delino, formatosi nello studio di Carlo Fontana e dotato di competenze specifiche nell'incisione e nella realizzazione di apparati effimeri: nel palazzo della Cancelleria egli sovrintende alla costruzione di un primo teatro (smantellato nel 1692 in seguito ai provvedimenti di restrizione emanati da Innocenzo XII), all'allestimento di numerose opere in musica, alla sistemazione della stanza dell'Accademia e alla costruzione degli arredi per la biblioteca. Nel 1691 realizza inoltre la loggia e la fontana monumentale del giardino<sup>77</sup>. Dal 1695 l'incarico passa al messinese Giovanni Francesco Pellegrini, coinvolto negli apparati effimeri per la Sala Riaria e il cortile del palazzo, nel quale nel 1705 allestisce la rappresentazione dell'oratorio *Il regno di Maria Vergine assunta in cielo*, predisponendo in poche ore colonne tortili, finte balconate marmoree, vasi monumentali e carrozze scoperte in funzione di palchi<sup>78</sup>.

Lo stretto legame fra strutture effimere e allestimento d'interni sembra essere, in effetti, il tratto distintivo della committenza di Ottoboni, così come ci è restituita dalle note di spesa e dai pochi arredi di cui è possibile accertare l'originaria destinazione, a fronte della completa dispersione che ha interessato le collezioni, non soltanto nella sede ufficiale della Cancelleria, nel cui ufficio subentra nel 1740 monsignor Ruffo, ma anche nelle residenze private di Palazzo Ornani de' Cupis in piazza Navona, di Palazzo Riario e nell'appartamento che il cardinale occupava durante la villeggiatura nel complesso abbaziale di Albano. Una perdita tanto più grave se si considera che le fonti coeve restituiscono, in più occasioni, l'immagine di un committente attentissimo, ad esempio nel 1709, quando nelle sale già occupate da Cristina di Svezia nella residenza sul Lungotevere fa collocare arredi provenienti dalle sue raccolte, da quelle dei Barberini e di Livio Odescalchi, in occasione del previsto arrivo a Roma del sovrano di Danimarca Federico IV<sup>79</sup>.

Nelle stanze private del palazzo della Cancelleria, sopra il piano nobile, il *Mercurio Errante* ricorda «belle pitture, che rappresentano l'Istorie del Tasso fatte dal Paradiso, da Riccioli-

---

<sup>75</sup> Il giovane Ottoboni aveva in Cristina di Svezia uno dei suoi modelli di committenza: su questo aspetto e sulle collezioni della regina acquisite dal cardinale, si veda T. MONTANARI, *La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia: gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi*, in «Storia dell'Arte», 90.1997, pp. 250-300. Fra gli arredi spiccava il trono rivestito di broccato color oro descritto nel *Mercurio Errante* e allestito in occasione della visita ufficiale del pontefice nella sala Riaria: OLSZEWSKI 2004A, p. 47.

<sup>76</sup> OLSZEWSKI 2004A, p. 33.

<sup>77</sup> Sull'architetto si veda M. BEVILACQUA, *Documenti per il tardo barocco romano: Casa Panizza e l'opera dell'architetto Simone Felice Delino*, in «Palladio», 3, gennaio-giugno 1989, pp. 133-142.

<sup>78</sup> MANFREDI 2010A, pp. 315-316, nota 30 (con trascrizione della relazione in cui è descritto l'apparato).

<sup>79</sup> Cfr. OLSZEWSKI 2004A, p. 43. Per la stessa occasione Juvarra realizza, su invito di Clemente XI, un grande foglio di presentazione con la veduta del Campidoglio. Dopo la rinuncia al viaggio del sovrano di Danimarca il disegno è spedito al duca d'Antin, con la speranza di ottenere un incarico a Parigi: G. DARDANELLO, *Filippo Juvarra: «chi poco vede niente pensa»*, in *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanella, Torino 2001, pp. 98-100, con bibliografia di riferimento.

ni, e dal Borgognone»<sup>80</sup>: si tratta dei finti arazzi, definiti negli inventari e nelle note di spesa «succhi d'erba», poiché realizzati su tela con colori naturali a tempera. La scelta di allestire interi ambienti con questa tipologia di arredi è largamente diffusa a Roma e nelle residenze extraurbane alla fine del Seicento, come testimoniano ad esempio le frequenti occorrenze nei conti delle amministrazioni del cardinale Benedetto Pamphilj e del marchese Francesco Maria Ruspoli, in stretti rapporti con Ottoboni per i comuni interessi musicali e accademici.

Soluzione economica, rapida e di grande effetto, i succhi d'erba, così come gli arazzi veri e propri, erano impiegati tanto per le stanze del palazzo che per strutture effimere, anche in esterno<sup>81</sup>: non a caso il coordinamento dei lavori per la realizzazione della serie con episodi della *Gerusalemme Liberata* è affidato a Domenico Paradisi, architetto-pittore le cui competenze sembrano concentrarsi proprio su questa tipologia d'intervento<sup>82</sup>. Della serie, documentata da pagamenti dettagliati nella Computisteria Ottoboni del 1691, Francesco Petrucci ha rintracciato alcuni esemplari in Palazzo Chigi ad Ariccia, mentre la traduzione ad arazzo, commissionata negli anni trenta del Settecento alla manifattura romana diretta da Pietro Ferloni in San Francesco a Ripa, è conservata in diverse collezioni americane (Metropolitan Museum di New York, San Francisco Opera House, Chicago Art Institute)<sup>83</sup>.

Faceva verosimilmente parte delle raccolte del cardinale un mobile con vetrina del tipo che negli inventari romani di Sei e Settecento è definito «scarabattola» e che era destinato a esporre le rarità della collezione in materiali fragili e preziosi: fu donato al Metropolitan Museum di New York nel 1972 da Liliana Terruzzi, che riferì in quell'occasione di averlo acquistato nel 1933 dal principe Cesare Ludovico Ottoboni (1888-1957)<sup>84</sup>. [FIG. 13] Il piede, in tutto simile a un tavolo da muro, è costituito da una figura virile in legno dorato inginocchiata su un basamento tinto di nero a imitazione della roccia, in atto di sostenere il piano, dalle estremità del quale pende una doppia ghirlanda fiorita. La parte superiore è sagomata a tre specchiature, con la struttura in pero tinto di scuro, così da mettere in risalto la ricca

---

<sup>80</sup> ROSSINI 1693, p. 70.

<sup>81</sup> Per la festa del Corpus Domini del 1701 Ottoboni faceva allestire le strade con arazzi e tessuti appesi; nello stesso anno anche le celebrazioni nella basilica di San Lorenzo in Damaso erano scandite da ricchissimi apparati con broccati e arazzi. Nel 1706 il cardinale fece ornare il cortile della chiesa della Misericordia con i finti arazzi rappresentanti le imprese di Goffredo dalla serie con episodi della *Gerusalemme Liberata*.

<sup>82</sup> Il coinvolgimento di Domenico Paradisi (Venezia 1660 circa-1727) alla Cancelleria è documentato dal 1689 al 1701 al piano nobile, nella Sala degli Oratori e per scenografie destinate al nuovo teatro; nei primi anni dopo l'insediamento di Ottoboni, oltre a supervisionare i lavori delle cinque stanze sopra la Libreria, è attivo per allestimenti effimeri in occasione delle celebrazioni in San Lorenzo in Damaso e per il padre del cardinale in Palazzo Fiano al Corso. Nel 1696 le note di spesa segnalano, oltre a lavori di decorazione eseguiti negli appartamenti dove risiedeva il musicista Corelli, anche il suo coinvolgimento nella pittura di una "cassa", forse identificabile nel coperchio di una spinetta: OLSZEWSKI 2004B, pp. 31-34. Negli anni Novanta esegue dipinti nei palazzi pontifici di San Pietro e di Montecavallo ed è attivo per il cardinale Benedetto Pamphilj ad Albano, dove ancora nel 1709 coordina il cantiere architettonico; nel 1715 lavora inoltre in Palazzo Ruspoli. Fra il 1712 e il 1725 sovrintende il restauro degli interni di Santa Cecilia in Trastevere, l'unica sua opera ancora giudicabile.

<sup>83</sup> Si vedano E.A. STANDEN, *Tapestries for a cardinal-nephew: a Roman set illustrating Tasso's Gerusalemme Liberata*, in «Metropolitan Museum Journal», 16.1981, pp. 147-164; E.J. OLSZEWSKI, *The Tapestry Collection of Cardinal Pietro Ottoboni*, in «Apollo», agosto 1982, pp. 103-111; F. PETRUCCI, *I ricomparsi "finti arazzi" del cardinal Pietro Ottoboni*, in «Bollettino d'Arte», 80.1995, 89/90, 1996, pp. 145-148.

<sup>84</sup> New York, The Metropolitan Museum of Art, 1972.73, misure 231,1 x 152,4 x 62,2 cm; scheda in GONZÁLES PALACIOS 2004, pp. 128-129; *European furniture in the Metropolitan Museum of Art: highlights of the collection*, New Haven 2006, cat. 15, pp. 46-47.

ornamentazione dorata, con piccole figure femminili alate da cui originano sottili ghirlande di fiori e foglie. Quattro puttini adagiati sugli angoli in atto di sventolare nastri e una protome femminile fra volute e ghirlande al centro, interamente dorati, sono disposti a coronamento.

Spesso smantellate e riutilizzate come tavoli parietali, sono poche le scarabattole ancora conservate integre: fra queste vi è l'esemplare in collezione Sacchetti, proveniente da Casa Chigi e interamente dorato, il cui repertorio ornamentale attinge anch'esso a soluzioni di derivazione berniniana, aggiornate dalla presenza di volute contrapposte nel piede, al cui centro spicca una protome femminile<sup>85</sup>. Il mobile Ottoboni, come evidenziato da Gonzáles Palacios, mostra un maggiore equilibrio fra sostegno e parte superiore, per la conformazione del piede e grazie all'impiego della bicromia legno scuro-oro, che enfatizza i motivi decorativi collocati in corrispondenza dei punti di passaggio strutturali: un simile contrasto cromatico contraddistingue anche una figura scolpita di tritone bicaudato con ghirlanda, verosimilmente con la stessa funzione di sostegno per una vetrina, in Palazzo Ruspoli.

La scarabattola già nella collezione del marchese Malvezzi Campeggi, resa nota da Lizzani e battuta all'asta Semenzato di Venezia nel giugno 1991, presenta invece una struttura diversamente articolata, che sfrutta il gioco delle zampe a doppia voluta contrapposta, collegate fra loro da un motivo di conchiglie multiple nel raccordo<sup>86</sup>. Sul fronte si libra, come in volo, un puttino che regge una ghirlanda passante anche sui lati: questa soluzione, così come la curvatura dei sostegni, ricorda da vicino la *console* sinistra della sedicesima tavola delle *Nuove invenzioni* di Filippo Passarini, alla quale si lega anche il motivo centrale. La parte superiore è introdotta da quattro piccole sfingi dorate che la sorreggono, mentre l'apertura frontale, concepita come un'architettura, è ad arco, fiancheggiata da due puttini alati seduti su capitelli da cui pendono sottili ghirlande. Anche in questo caso il coronamento è costituito da un motivo floreale al centro da cui si diparte una ghirlanda, con la quale scherzano due puttini. L'assenza di appigli documentari non consente allo stato attuale di restringere la datazione di questi arredi oltre il primo quarto del Settecento, ma va sottolineata la sintonia di gusto con i tavoli della Galleria Colonna e Spada.

Il gusto per soluzioni decorative caratterizzate da uno spiccato contrasto cromatico trova una declinazione alternativa nella spinetta con sgabello compagno anch'essa pervenuta alla raccolta Terruzzi in seguito all'acquisto dal principe Ottoboni e quindi donata al Metropolitan Museum<sup>87</sup>: i motivi decorativi floreali sono disposti all'interno di movimentate cornici mistilinee, mentre la tipologia delle zampe, con finale a cipolla, è conforme ai modelli definiti "alla francese", con risultati prossimi a un tavolo in collezione privata pubblicato da Enrico Colle unitamente a un piedistallo con doppia voluta conservato in Palazzo Ruspoli<sup>88</sup>.

La raffinata alternanza di legno scuro e decorazioni dorate della scarabattola Ottoboni, così come la presenza di una decorazione con figure, caratterizza pure lo straordinario orologio oggi nelle raccolte del Museo Calouste Gulbenkian a Lisbona (inv. 256): lo stemma cardinalizio, sostenuto dall'allegoria della Fama sul coronamento, trova ideale completa-

---

<sup>85</sup> GONZÁLES PALACIOS 2004, p. 96, con bibliografia precedente.

<sup>86</sup> LIZZANI 1970, p. 23, fig. 49; COLLE 2000, scheda 30, pp. 132-133.

<sup>87</sup> New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1971.4.2.

<sup>88</sup> COLLE 2000, p. 132.

mento nel bassorilievo con Alessandro VIII che condanna l'eresia giansenista, intessuto sul panno dove è adagiata la figura del Tempo<sup>89</sup>. [FIG. 12]

Per la concezione architettonica e il raffinato impiego della marqueterie, l'orologio, di dimensioni imponenti (oltre un metro d'altezza), è riferibile alla produzione di André-Charles Boulle (1642-1732) a una data prossima al 1713, mentre i complessi meccanismi, destinati a segnare, oltre all'ora, la data, le fasi lunari, la posizione del sole e i segni dello zodiaco, sono stati realizzati dal mastro orologiaio di Luigi XV, Jacques III Thuret (1669-1738)<sup>90</sup>. Nell'ideazione è verosimile il coinvolgimento dell'architetto Gilles-Marie Oppenord (1672-1742), attivo accanto a Boulle in questi anni per la produzione di pendole che sviluppano motivi decorativi comuni all'orologio Ottoboni, come quella per Luigi Alessandro Borbone conte di Tolosa (1714-1719), dove il motivo della Fama che sostiene una targa con le armi del committente è sicuramente un'invenzione di Oppenord<sup>91</sup>. Per il cardinale Ottoboni quest'ultimo aveva inoltre progettato un orologio con le figure di Ercole e Atlante, che s'ignora se sia stato mai realizzato, ma il cui aspetto sembra restituito da un disegno dell'architetto passato all'asta, senza indicazioni di provenienza<sup>92</sup>. Eseguito a penna con rialzi ad acquerello per distinguere i diversi materiali, questo progetto ha molti punti in comune con la pendola di Ercole e Atlante destinata a Claude Le Bas de Montargis, tesoriere di Luigi XIV (Parigi, Musée des Arts et Métiers, inv. 3651, in deposito al Musée du Louvre), eseguita nel 1712; inoltre mostra evidenti affinità con il disegno preparatorio dello stesso Oppenord per la già citata pendola destinata al conte di Tolosa<sup>93</sup>. Le insegne papali poste sul

---

<sup>89</sup> Riprodotto in OLSZEWSKI 2004A, p. 29, con datazione intorno al 1705 circa, sulla base delle affinità della medaglia di Alessandro VIII con quelle commissionate dal cardinale a Hamerani in questa data.

<sup>90</sup> Per l'attribuzione a André-Charles Boulle si rimanda alla scheda dell'opera sul sito del museo portoghese (<http://museu.gulbenkian.pt/Museu/en/Collection/DecorativeArts/Pieces?a=4>). Per il motivo del Tempo sdraiato, derivato da una figura di François Girardon, e utilizzato da Boulle anche nella pendola per l'Elettore Palatino Giovanni Guglielmo (Mannheim, 1711-1716) e in quella per il Conte di Tolosa (Parigi, Louvre, 1714-1719 circa) si veda inoltre *André Charles Boulle (1642-1732). Un nouveau style pour l'Europe*, a cura di J. N. Ronfort, Paris 2009, cat. 12, pp. 220-221. Una quarta occorrenza si trova nell'esemplare ora a Londra (Wallace Collection). In tutti questi oggetti l'allegoria regge una bilancia, mentre nell'orologio di committenza Ottoboni ha in mano il ritratto di Alessandro VIII.

<sup>91</sup> Per l'arredo, destinato al figlio naturale di Luigi XIV, ora al Louvre, si veda C. Demetrescu, in *Décors, mobilier et objets d'art du musée du Louvre de Louis XIV à Marie-Antoniette*, Paris 2014, cat. 22, pp. 156-157.

<sup>92</sup> Per la segnalazione della commissione di Ottoboni a Oppenord, E.J. OLSZEWSKI, *Liturgical silver commissioned by Cardinal Pietro Ottoboni*, in «Cleveland studies in the History of Art», 8.2003, pp. 96-119; per il disegno, *Meisterzeichnungen, Druckgraphik bis 1900, Aquarelle und Miniaturen*, catalogo d'asta Dorotheum, Vienna, 31 marzo 2008, lotto 120, p. 35. Oppenord è a Roma dal 1692 al 1699: per la sua attività grafica, a confronto con quella di Juvarra, si veda E. DEBENEDETTI, *I disegni di architettura nei taccuini romani di Oppenord e di Juvarra*, in *Borrominismi*, a cura di E. Debenedetti, G. Bonaccorso, Roma 1999, pp. 9-17 e più avanti nel testo. In un recente contributo Demetrescu discute il disegno passato all'asta riconducendolo a un progetto eseguito da Oppenord verso il finire del suo soggiorno romano, in previsione del giubileo del 1700: per la presenza delle insegne papali esclude invece che sia da legare alla committenza Ottoboni, identificando il pontefice in Innocenzo XII; si veda *La pendule d'Hercule et Atlas et le régulateur du comte de Toulouse: hypothèses d'attribution*, in «La revue des musées de France», 64.2014, 3, pp. 73-81. A prescindere dal pontefice raffigurato (le somiglianze con Alessandro VIII non mancano), il coinvolgimento di Ottoboni non sembra da escludere sulla base delle sole indicazioni iconografiche, poiché potrebbe trattarsi di un suo omaggio al pontefice.

<sup>93</sup> Per il progetto dell'orologio per il conte di Tolosa (Collezione privata, ante 1718, penna, inchiostro bruno e acquerello, 72 x 19,2 cm) si veda J. D. Augarde e V. Shevchenko, in *André Charles Boulle 2009*, cat. 76, pp. 342-343. Per la pendola di Ercole e Atlante realizzata da Boulle nel 1712, ivi, cat. 13, pp. 222-223 (scheda di J. N. Ronfort) e inoltre C. Demetrescu, in *Décors 2014*, cat. 23, pp. 158-159.

coronamento e il ritratto di pontefice che la Fama e la Carità presentano sono invece elementi che trovano riscontro nell'orologio Ottoboni ora a Lisbona, dove la medaglia di Alessandro VIII è sostenuta dalla figura del Tempo, mentre la figura allegorica della sola Fama sostiene la targa con le insegne cardinalizie.

Arredi di questo tipo potevano a buona ragione figurare nella collezione del cardinale, che fra il 1708 e il 1709 conduceva una delicatissima trattativa per diventare protettore della corona di Francia, felicemente conclusa con l'esposizione delle armi di quella nazione sulla facciata di Palazzo Ornani in Piazza Navona, affittato come residenza privata con questa specifica destinazione. Uomo di fiducia dell'Ottoboni in questo frangente è il cavaliere Gaspard Chappe (o Sciarpe), già «perrucchiere al Corso», che nel febbraio del 1708 è in stretti contatti epistolari con il marchese D'Antin, al quale fornisce fra l'altro una dettagliata relazione in merito agli splendidi ricevimenti organizzati in Palazzo della Cancelleria. L'anno successivo il cavaliere accompagna Ottoboni durante il viaggio in Toscana, in occasione della rinuncia alla porpora di Ferdinando Maria de' Medici e quindi, con il cardinale Melchior Polignac, ambasciatore di Francia a Roma, porta ad Avignone preziosi doni di ringraziamento per il marchese de Torcy e la sua consorte: il buon esito dell'operazione diplomatica gli vale la nomina a consigliere segretario del re di Francia, caldeggiata da Ottoboni<sup>94</sup>.

A questa figura singolare di favorito Juvarra dedica un disegno (Ris.59.4, f. 63r, n. 4), reso noto da Tommaso Manfredi come progetto per parete, ma da identificare plausibilmente come una soluzione per alcova<sup>95</sup>. [FIG. 15] Oltre a confermare indirettamente il coinvolgimento dell'architetto messinese nell'allestimento d'interni per l'entourage Ottoboni, in stretto rapporto con la sua attività di scenografo teatrale, il pensiero permette di riflettere sul maturare dell'attenzione specifica di Juvarra per l'arredo, coltivata sin dai primi anni del Settecento all'interno dello studio di Fontana, da sempre attento a questo specifico aspetto nelle sue architetture. Nel 1703 Carlo è impegnato con il figlio Francesco nel rinnovamento degli interni del Palazzo Ducale a Urbino, su commissione di Clemente XI: a questa impresa si riferiscono alcuni suoi disegni per maniglie con la stella Albani e anche il progetto per un ambiente di rappresentanza con alcova (Windsor Castle, Royal Collection, RL10708), che per la qualità grafica sembra un prodotto dello studio piuttosto che del maestro<sup>96</sup>. La ricca ornamentazione delle pareti e della volta, con graziosi puttini che reggono nastri e scherzano con ghirlande fiorite, introduce a una sfarzosa alcova di cui s'intravede la parte superiore, con lo stemma Albani circondato da un trofeo d'armi, mentre il letto è completato da una testiera con conchiglia centrale, fiancheggiata da figure femminili a cavallo di tritoni: l'intero allestimento appare ancora profondamente segnato dalle soluzioni ornamentali di Schor. La ridefinizione dell'appartamento del pontefice nel palazzo marchigiano deve aver offerto un buon banco di prova con cui misurarsi per il giovane Juvarra, appena giunto nello studio: non sembra da escludere, in effetti, che il primo disegno da lui fatto in casa Fontana sia già in qualche relazione con questa commissione, considerata l'affinità dei motivi ornamentali proposti nelle sovrapposte. [FIG. 14]

---

<sup>94</sup> MANFREDI 2010A, pp. 237-238, con citazione della corrispondenza con D'Antin.

<sup>95</sup> Ivi, pp. 436-437.

<sup>96</sup> Riprodotto e discusso in GONZÁLES PALACIOS 2004, p. 27 e fig. 22; cfr. inoltre A. BRAHAM, H. HAGER, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, n. 661, p. 190, fig. 510.

Rispetto alla giocosa varietà dell'interno urbinato, nell'alcova per il «Cavalier Sciappe» il Messinese mostra di aver già compiuto un sostanziale scarto in avanti, distillando i singoli motivi decorativi, dosati con attenzione per sottolineare l'architettura, e affidando al monogramma intrecciato, che più volte sarà protagonista nelle sue imprese torinesi, il compito di evocare immediatamente il destinatario.

Che anche l'arredo nei suoi vari aspetti – dal mobile, all'oggetto prezioso di destinazione sacra e profana, fino all'effimero degli allestimenti teatrali – fosse un aspetto cruciale della decorazione su cui riflettere nei circoli intellettuali che ruotavano intorno a Ottoboni, è testimoniato in maniera indiretta da un disegno per *console* proveniente dal fondo dell'architetto e antiquario inglese John Talman (1667-1726), certamente in contatto con il cardinale nel 1711, quando a Roma allestisce un apparato festivo in onore del pontefice e del vice-cancelliere, con l'intento di essere ammesso nell'Accademia d'Arcadia<sup>97</sup>. Il tavolo parietale (Londra, Victoria & Albert Museum, inv. 122) presenta una doppia soluzione decorativa per i sostegni, in forma di tritoni, un putto che suona il corno seduto sulla crociera e sulla parte frontale un elaborato fastigio con mascherone, ghirlande e puttini. Accostato a Juvarra da Cristiano Giometti, in ragione di una certa prossimità con alcuni disegni dell'Album della Biblioteca Apostolica Vaticana, caratterizzati da una rapida conduzione a penna vivacizzata dall'uso dell'acquerello, non sembra in realtà possedere la qualità della grafica del Messinese, ma è comunque di estremo interesse nell'ottica di uno scambio di idee fra architetti romani e stranieri sui temi di arredo, che si snoda fra oggetti di destinazione sacra e profana, interessando da vicino anche William Kent<sup>98</sup>. Non va sottovalutato che per la cappella Antamoro in San Gerolamo della Carità, in questi stessi anni, Juvarra rifletteva attentamente sulle porte laterali, disegnando differenti varianti: la scelta finale, con semplici specchiature di legno scuro, mette nel massimo risalto le raffinate maniglie di bronzo dorato in forma di protomi femminili alate, realizzate da un artigiano romano sinora sfuggito ai tentativi d'identificazione, ma di grande qualità<sup>99</sup>.

La straordinaria committenza di Ottoboni nell'ambito dell'argenteria sacra e profana, alla quale Trevisani allude esplicitamente attraverso le suppellettili presenti nel ritratto giovanile del cardinale e ben documentata da ingenti note di spesa sin dagli anni novanta del Seicen-

---

<sup>97</sup> C. GIOMETTI, *John Talman and the Roman Art World*, in *John Talman. An early Eighteenth-Century connoisseur*, a cura di C.M. Sicca, New Haven 2008, pp. 159-187, in particolare p. 166: tema della celebrazione era la rinascita delle arti in Inghilterra e l'eco degli apparati fruttò a Talman prima l'ingresso alla corte di Ottoboni alla Cancelleria e poco dopo l'ingresso nell'Arcadia, con il nome di Asteno Epimelideo.

<sup>98</sup> Per l'attribuzione a Juvarra del foglio, messo in relazione con lo schizzo dello scudo di Alessandro VII Chigi in Santa Maria del Popolo (Album della Biblioteca Apostolica Vaticana) e con il rilievo acquerellato della lapide di Carlo Barberini in Sant'Andrea della Valle (Londra, Società degli Antiquari), cfr. GIOMETTI 2008, pp. 167-169. La tipologia di *console*, se confrontata con i tavoli per il Re di Sicilia di Juvarra, di poco successivi (si veda il loro esame dettagliato nel capitolo II), sembra più incerta nella struttura e connotata da un bagaglio ornamentale piuttosto carico. Potrebbe trattarsi della restituzione di un arredo d'inizio secolo da parte di un anonimo disegnatore romano, in sintonia con altri fogli raccolti da Talman (ad esempio V&A, inv. 123, sezione di tavolo decorato con racemi vegetali), il cui interesse per le soluzioni d'arredo è testimoniato da un prospetto a lui attribuito, con un interno riccamente allestito (V&A, inv. 3436.246). Sull'influenza dell'ambiente romano per le scelte di arredo di William Kent, anch'egli in rapporto con Talman e frequentatore della corte Ottoboni in questi anni, si veda S. WEBER, *The well of inspiration: sources for Kent's furniture designs*, in *William Kent. Designing Georgian Britain*, a cura di S. Weber, New Haven & London 2013, pp. 448-467.

<sup>99</sup> Si veda la scheda di Roberto Valeriani in *Bronzi decorativi in Italia. Bronzisti e fonditori italiani dal Seicento all'Ottocento*, Milano 2001, n. 49, pp. 146-148.

to, è testimoniata dalla cosiddetta cassetta Boncompagni-Ludovisi-Ottoboni (Cleveland, Museum of Art, John L. Severance Fund, CMA 74.86)<sup>100</sup>. Come suggerisce l'iscrizione sul coperchio, fu verosimilmente utilizzata per contenere i documenti riguardanti l'unione matrimoniale della nipote di Pietro, Maria Francesca, con il principe Pier Gregorio Boncompagni Ludovisi (1731), che doveva garantire la successione del patrimonio e delle collezioni, celebrando al tempo stesso le relazioni già presenti fra i due nuclei famigliari. La struttura lignea è rivestita di argento sbalzato, con inserti in malachite, lapislazzuli e smalto ed è decorata sui lati da bassorilievi narranti la favola di Amore e Psiche.

Le molteplici sollecitazioni provenienti dagli ambienti legati al cardinale Ottoboni devono aver svolto un ruolo cruciale per la consapevolezza maturata da Juvarra nell'affrontare ogni aspetto dell'arredo, oggi solo in minima parte comprensibile a causa della frammentarietà delle testimonianze superstiti. Oggetti come la scarabattola e l'orologio, tuttavia, sono tasselli di fondamentale importanza per comprendere come gli allestimenti scenici ai quali l'architetto lavorava a cavallo del primo decennio del Settecento, sebbene legati alle specifiche convenzioni del linguaggio teatrale, siano concepiti in dialogo serrato con gli spazi reali in cui egli stesso si muoveva e costituiscano un'occasione fondamentale per esercitarsi, libero da vincoli pratici, nell'ideazione di spazi destinati a rappresentare la magnificenza regia.

---

<sup>100</sup> Sulla cassetta: H.H. HAWLEY, *The Boncompagni - Ludovisi - Ottoboni Casket*, in «The Bulletin of The Cleveland Museum of Art», settembre 1975, pp. 219-228; OLSZEWSKI 1999, pp. 146-147 (con attribuzione all'orafo romano Antonio Arrighi); OLSZEWSKI 2003, pp. 96-119. Per una contestualizzazione dell'oggetto nell'ambito della committenza Ottoboni e in rapporto con l'esperienza di argentiere di Filippo Juvarra, C. FRANCHI, *Filippo Juvarra argentiere: i principi dell'architettura nell'arte orafa e l'influenza sulla scuola romana*, in *Filippo Juvarra 1678-1736 architetto dei Savoia, architetto in Europa*, Atti del Convegno di Studi (Torino, Palazzo Madama, Reggia di Venaria, Castello di Rivoli 13-16 novembre 2011), a cura di P. Cornaglia, A. Merlotti, C. Roggero Bardelli, 2 voll., Roma 2014, II, pp. 54-55.



**Figura 1:**

Filippo Juvarra, «Veduta dalla mia finestra quando stavo al Vicolo delli Liutari», 1707 circa.  
 [© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 99r, n. 4.]



**Figura 2:**

Filippo Juvarra, Disegno «Per la mia Alcova», 1707-1709 circa.  
 [© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 62r, n. 3.]



**Figura 3:**

Scultore romano e Isidoro Beati, *Tavolo da muro con schiavi incatenati e tronco d'albero*, 1688 circa.  
Roma, Galleria Colonna, Sala dei Paesaggi.  
[Foto Sara Martinetti, Torino]



**Figura 4:**

Scultore romano, *Tavolo da muro con schiavi turchi sdraiati e decorazioni vegetali*, primo decennio del Settecento. Roma, Galleria Colonna, Sala Grande.  
[Foto Sara Martinetti, Torino]



**Figura 5:**  
 Scultore romano, *Tavolo da muro con schiavi turchi, sirena con l'emblema della famiglia Colonna e motivi floreali*, primo decennio del Settecento, Roma, Galleria Colonna, Sala della Colonna Bellica.  
 [Foto Sara Martinetti, Torino]



**Figura 6:**  
 Anonimo disegnatore, *Rilievo frontale dei tavoli della Galleria Colonna*, secondo decennio del Settecento. Stoccolma, Nationalmuseum, NMH CC 2595v, particolare.  
 [Photo: Cecilia Heisser/ Nationalmuseum (CC BY SA)]



**Figura 7:**  
 Carl Hårleman (attr.), *Rilievo laterale dei tavoli della Galleria Colonna*, secondo decennio del Settecento. Stoccolma, Nationalmuseum, NMH CC 2333, particolare.  
 [Photo: Cecilia Heisser/ Nationalmuseum (CC BY SA)]



**Figura 8:**

Antonio Ceralli (intagliatore), Stefano Gocciarelli (scalpellino), Giovenale Zannacca (indoratore),  
*Tavolo da muro a sei gambe con putti e motivi floreali*, 1699-1700.  
Roma, Galleria Spada.

[Riproduzione da M.L. VICINI, *Il Collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada  
in Palazzo Spada*, Roma 2006, cat. 42, p. 178]



**Figura 9:**

*La Galleria dell'Eneide in Palazzo Bonaccorsi a Macerata, 1710-1720, foto storica con gli arredi prima della dispersione. [Riproduzione da E. COLLE, *Il mobile barocco*, Milano 2000, p. 87]*



**Figura 10:**

*Scultore romano e Carlo Scandali (scalpellino), Tavolo con tritoni, putti, conchiglia e motivi floreali, ante 1715. Roma, Sovrano Militare Ordine di Malta (da Macerata, Palazzo Bonaccorsi). [Riproduzione da *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco, Roma 2003, p. 283]*



**Figura 11:**

Scultore romano, *Tavolo parietale con telamoni, mascheroni e ghirlande*, inizio del XVIII secolo (stipo con vedute di Roma, 1669-1676 circa). Già Londra, Sotheby's.

[Riproduzione da A. GONZÁLES PALACIOS, M. TAVELLA, *Quattro stipi barocchi romani*, in «Antologia di Belle Arti», 2009, p. 8]



**Figura 12:**

Gilles-Marie Oppenord e André Charles Boulle (struttura), Jacques Thuret (meccanismo),  
*Orologio Ottoboni*, 1713 circa. Lisbona,  
Museo Calouste Gulbenkian, inv. 256.

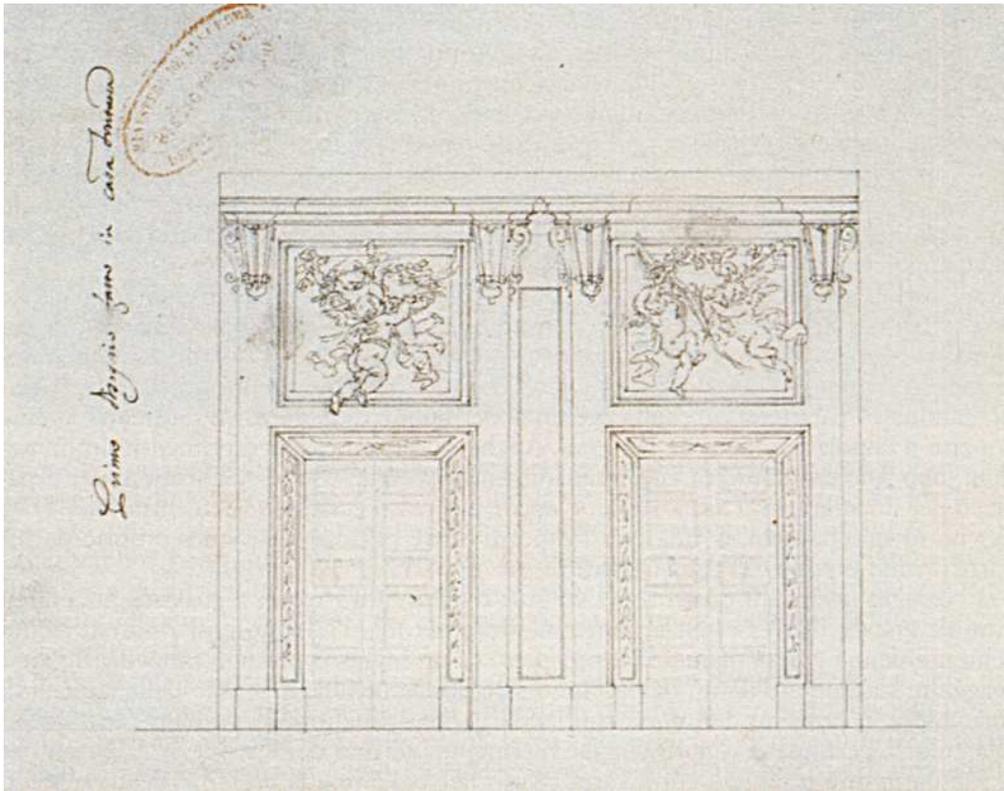
[Foto Museu Gulbenkian / source: [inweb.museu.gulbenkian.pt](http://inweb.museu.gulbenkian.pt)]



**Figura 13:**

Scultore romano, *Scarabattola Ottoboni*, inizio del XVIII secolo.  
New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1972.73.

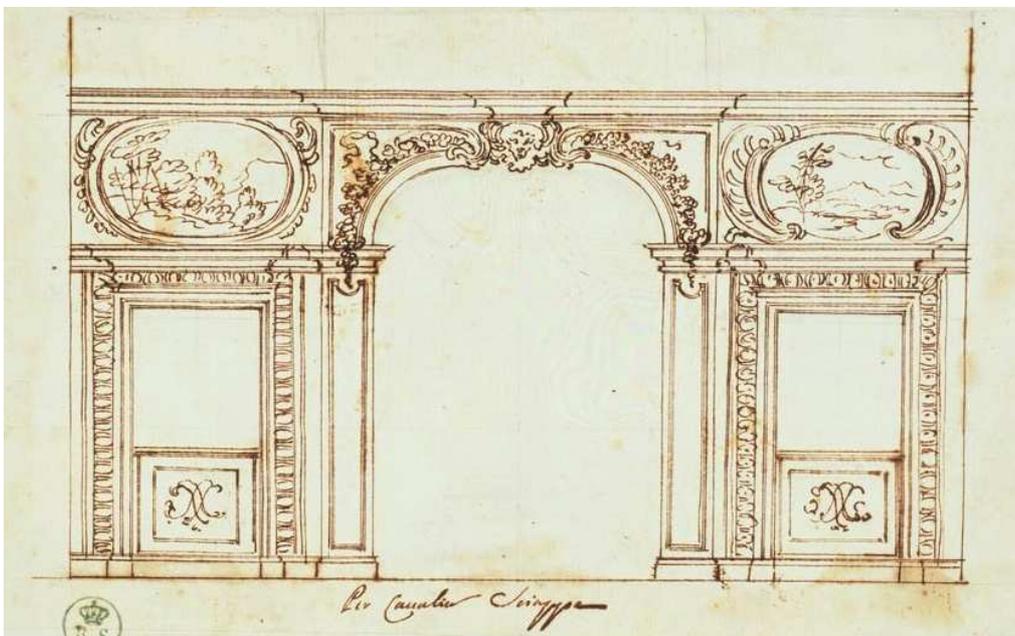
[© The Metropolitan Museum of Art / source: [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)]



**Figura 14:**

Filippo Juvarra, *Studio di parete con sovrapporte*, «Primo disegno fatto in casa Fontana», 1704 circa.  
 Vincennes, Bibliothèque du Ministère de la Guerre, g.b.25, f. 31r.

[Riproduzione da A. BARGHINI, *Juvarra a Roma*.  
*Disegni dall'atelier di Carlo Fontana*, Torino 1994, p. 116]



**Figura 15:**

Filippo Juvarra, *Progetto per l'alcova «Per Cavalier Sciappe»*  
 (Gaspard Chappe, favorito del cardinal Ottoboni), 1709-1710 circa.  
 [© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 63r, n. 4.]

DECORAZIONE E ARREDO  
NELLA GRAFICA DI JUVARRA:  
PENSIERI, PROGETTI, SCENOGRAFIE



## 2.1. «Il suo ingegno vivace [...] non l'avrebbe lasciato mai difettivo di sufficiente ornamento»

La pratica del disegno, esercitata sulle fonti a stampa e dal vero, e la specifica sensibilità per l'ornato, in stretto rapporto con l'allestimento di apparati effimeri, sono le prime competenze che Juvarra ha modo di affinare nella bottega del padre argentiere, lavorando sotto la supervisione del fratello maggiore Francesco. Queste abilità trovano concreta espressione nel 1701 nella prima impresa professionale autonoma, la partecipazione all'apparato cerimoniale allestito per l'ingresso a Messina di Filippo V, restituito nelle otto tavole che accompagnano la relazione scritta di Nicola Maria Sclavo, protopapa del clero greco, *Amore ed ossequio di Messina in solennizzare l'acclamazione di Filippo Quinto di Borbone Gran Monarca delle Spagne e delle Due Sicilie* (1701)<sup>1</sup>. Le illustrazioni del volume, che s'inserisce nella fortunata tradizione dei resoconti celebrativi illustrati, di successo lungo tutto il Seicento, mostrano una dichiarata volontà di aggiornamento sui modelli editoriali di grande prestigio codificati nell'ultimo ventennio del secolo a Roma e prontamente diffusi anche in Sicilia<sup>2</sup>.

Nel «Trono alzato alla maestà di Filippo V dalla devozione de RR. PP. Benedettini», Juvarra si confronta con il repertorio ornamentale di sapore aulico consono alla celebrazione della regalità, con allegorie della fama sul coronamento, trofei d'armi e targhe commemorative appese a nastri. Il ritratto del monarca, fulcro della rappresentazione, è ospitato per l'esposizione sotto un baldacchino, svelato alla vista da quattro cherubini in volo che tengono sollevato il pesante drappo. Il variegato lessico ornamentale, fatto di ghirlande, nastri, piccoli busti e protomi antropomorfe, scandisce anche la «Macchina trionfale nella solennità dell'acclamazione del Cattolico Re Filippo V», mentre l'aquila bicipite, le ghirlande e la conchiglia si alternano nel coronamento delle «Fontane fatte da negozianti di vino che mandavano il medesimo licore».

In queste prime prove da incisore, malgrado alcune incertezze tecniche, il tratto sensibile e mosso nella resa dei dettagli decorativi restituisce l'impressione di vedute schizzate dal vivo, raggiungendo il suo apice nella «Piramide fabricata dagli orefici e argentieri e coverta d'argento nell'acclamazione del Re Catolico Filippo V»<sup>3</sup>. Nell'esposizione dei preziosi piatti

---

<sup>1</sup> Per un esame dettagliato delle tavole in relazione allo sviluppo della cerimonia, MANFREDI 2010A, pp. 34-52. Sulla valenza politica del testo e sul riutilizzo delle incisioni nel 1720, per l'ingresso di Carlo VI in città, da ultimo V. DEUPI, *Architectural temperance: Spain and Rome, 1700-1759*, London 2015, pp. 21-22.

<sup>2</sup> Ad esempio nella scelta di introdurre il soggetto di alcune tavole utilizzando un movimentato cartiglio che si sviluppa per l'intera estensione del foglio, come accade nel caso dell'incisione con la macchina innalzata dai Benedettini o in quella raffigurante il Collegio della Compagnia di Gesù con gli addobbi festivi: un riferimento fra i molti possibili per questo tipo di presentazione è l'incisione di Nicolas Dorigny da Ciro Ferri con la cupola romana di Sant'Agnese, pubblicata da Giovanni Giacomo de' Rossi nel 1690. Allo stampatore francese, chiamato nel 1711 a incidere i famosi cartoni di Raffaello a Hampton Court, Juvarra dedicherà una delle sue *Memorie Sepolcrali* (1735): Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Disegni di Juvarra, III, c. 3r, n. 3, inv. 2135/DS.

<sup>3</sup> L'esposizione delle argenterie di parata con allestimenti a piramide è una consuetudine festiva radicata fin dal Seicento: un precedente grafico, in ambito romano, è l'incisione di Luca Ciambelano su invenzione di Orazio Torriani riprodotta nella relazione degli apparati per l'elezione di Ferdinando III a Re dei Romani, per cui cfr. F. MANZINI, *Applausi festivi*, Roma 1637 e la scheda di S. Carandini in M. FAGIOLO DELL'ARCO, S. CARANDINI, *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del Seicento*, 2 voll., Roma 1977-1978, I, 1977, pp. 100-104. Un allestimento di gusto ancora più prossimo a quello juvarriano è restituito in due incisioni di Pietro Santi Bartoli inserite nella descrizione a stampa del ricevimento offerto nel 1668 da Flavio Chigi, con avvio dei festeggiamenti da Santa Maria Maggiore e proseguimento nel giardino di Villa Salvetti alle Quattro Fontane. Per questo evento il

da parata, completata da candelieri, conchiglie, vasi e busti, il Messinese ottiene effetti materici vibranti e una spiccata tridimensionalità, raggiungendo un risultato più apprezzabile di quello del suo presunto maestro nella tecnica incisoria, Pietro Donia, anch'egli impegnato nella restituzione del medesimo apparato per una diversa pubblicazione, *Le Gare degli Ossequi ne trionfi festivi [...] per l'Acclamazione dell'invittissimo monarca delle Spagne e di Sicilia Filippo V*, di D. Ambrosio<sup>4</sup>.

La qualità dell'impegno di Juvarra si coglie nell'articolato repertorio di temi decorativi, di grande coerenza, più che nelle vedute d'insieme del corteo, di riuscita meno felice: l'impressione è che Filippo abbia già avviato uno studio approfondito sulle raccolte di stampe ornamentali, indagandole con attenzione mirata anche alla resa stilistica e tecnica, che si sforza di acquisire e riprodurre. Per citare un solo esempio, i piccoli vasi disposti sulla piramide ricordano modelli incisi di grande successo, diffusi sin dagli anni cinquanta del Seicento, in *primis* dal fiorentino Stefano Della Bella e da Jean Lepautre<sup>5</sup>.

All'inizio del XVIII secolo, in Sicilia, non mancano occasioni di aggiornamento nel campo della decorazione, anche grazie all'attività dei numerosi architetti e pittori entrati in contatto a Roma con gli allievi di Gian Lorenzo Bernini, in molti casi beneficiari della protezione del giovane cardinale Ottoboni nella difficile congiuntura politica che interessa Messina alla fine del Seicento<sup>6</sup>.

Il nucleo di disegni per tavoli e oggetti preziosi realizzati dall'architetto palermitano Giacomo Amato nell'ultimo ventennio del Seicento restituisce un gusto prossimo alle soluzioni berniniane, declinate con un'enfasi marcata sull'opulenza della decorazione vegetale e dell'intaglio<sup>7</sup>. Un'abbondanza, a tratti ridondante, che informa di sé i mobili intagliati tuttora conservati, come il tavolo da muro con testa di santa Rosalia al Museo Regionale Pepoli di

---

giovane Carlo Fontana, con la verosimile supervisione di Bernini, progetta un sistema di tavole imbandite semoventi e due monumentali credenze con vasellame da parata: cfr. FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977-1978, II, 1978, fig. 481; H. HAGER, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione*, in *In Urbe architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto a Roma, 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma 1991, pp. 155-160; *La festa a Roma 1997*, II, pp. 224-227.

<sup>4</sup> L'incisione di Donia è riprodotta e discussa in MANFREDI 2010A, p. 51.

<sup>5</sup> Le serie di stampe da invenzioni di Lepautre pubblicate da Mariette, d'immediata diffusione anche in Italia, mostrano un approccio sistematico all'arredo d'interni e alle arti preziose, presentando alcove, camini, vasi e candelabre che sono spesso definiti sin dal titolo «à la romaine»: un riferimento, quest'ultimo, più ideale che reale, ma che sembra aver avuto un peso nell'orientare gli interessi del giovane Juvarra, sin dalle incisioni per il volume messinese.

<sup>6</sup> Fra gli esuli dei moti antispagnoli entrati sotto la protezione di Ottoboni vi era ad esempio l'architetto e scenografo Giovanni Francesco Pellegrini, rientrato a Messina nel 1702, a seguito dell'indulto concesso da Filippo V: cfr. MANFREDI 2010A, p. 55.

<sup>7</sup> A Roma l'architetto e religioso dell'ordine dei Ministri degli infermi trascorre un lungo soggiorno, dal 1671 al 1683, lavorando proprio nell'orbita del Bernini; inoltre realizza alcuni disegni per il convento del suo ordine, attiguo alla chiesa di Santa Maria Maddalena, negli stessi anni in cui il cardinale Ottoboni ne era il protettore (SALVIUCCI INSOLERA 1996, pp. 37-57). Sulla grafica di Amato si vedano: D. MALIGNAGGI, *L'effimero barocco negli studi, rilievi e progetti di Giacomo Amato conservati nella Galleria regionale di Sicilia*, in «Beni culturali e ambientali», 2.1981, 3/4, pp. 27-42; EADEM, *Influssi berniniani negli apparati di Giacomo Amato*, in *Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Roma 1985, pp. 283-292; M.S. TUSA, *I disegni romani di Giacomo Amato*, in «Il disegno di architettura», 1.1990, pp. 43-44; M.R. NOBILE, *Progetti di Carlo Fontana nei disegni di Giacomo Amato a Palermo*, ivi, 10.1999, pp. 38-40; è inoltre in preparazione il catalogo completo dei disegni a cura di Sabina de Cavi.

Trapani e ancor più la credenza della chiesa di San Niccolò a Catania<sup>8</sup>. Anche le argenterie siciliane di quegli anni riflettono questa esuberanza ornamentale, come dimostrano i candelieri realizzati da Francesco Juvarra con la partecipazione di Filippo per la cattedrale di Messina o gli ostensori riferiti a quest'ultimo a Sciacca, in Santa Maria delle Giummare (1697) e in San Giorgio a Modica (1700)<sup>9</sup>.

Che l'eccesso di decorazione, nascondendo la struttura architettonica, fosse uno dei rischi in cui, per «il calore della sua fantasia», il giovane abate poteva incorrere è subito inteso da Carlo Fontana, che gli rivolge l'esplicita raccomandazione di recarsi a disegnare le architetture di Michelangelo, aggiungendo che «nei suoi disegni alla semplicità si attendesse sempre, assicurandolo, che il suo ingegno vivace non l'avrebbe con tutto ciò lasciato mai difettivo di sufficiente ornamento»<sup>10</sup>.

L'attitudine a confrontarsi con i diversi aspetti dell'allestimento di ambienti sacri e profani, indulgiando sui particolari dell'ornato architettonico, è un tratto distintivo dell'esperienza di studio di Juvarra, come testimonia il nucleo di disegni di questo soggetto nell'album ora a Vincennes<sup>11</sup>. Accanto al «Primo disegno fatto in casa Fontana», emerge l'interesse appassionato per il lessico ornamentale di Francesco Borromini, con schizzi di singoli dettagli decorativi e attenzione ricorrente al motivo della conchiglia<sup>12</sup>. Accanto alla veduta, reale o fantastica, e allo studio degli ordini architettonici, il lessico decorativo dei grandi architetti cinque e seicenteschi è un aspetto al quale Juvarra dedica attenzione specifica nei primi anni di attività, costruendo un personale repertorio di motivi studiati in dettaglio, attraverso l'ingrandimento dei particolari: questi ultimi spesso occupano l'intero spazio del foglio, come accade per il fregio con leone, putto e ovale istoriato sul lato destro della cappella Filomarino nella chiesa dei santi Apostoli a Napoli o per lo studio di mascheroni grotteschi e

---

<sup>8</sup> Per questi mobili, accostati alla produzione di Giacomo Amato, COLLE 2000, cat. 5, pp. 42-43.

<sup>9</sup> Cfr. M.C. DI NATALE, *Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro*, in *Ori e Argenti di Sicilia*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 1 luglio-30 ottobre 1989), a cura di M.C. Di Natale, Trapani 1989, pp. 134-165, in particolare pp. 150-151; cat.II.105 (scheda di S. Grasso) e cat.II.106 (scheda di M. C. Di Natale), pp. 256-258. Il rapporto fra la produzione di Juvarra argentiere e la grafica di Giacomo Amato, suggerito da G. Musolino Santoro, sembra interessare anche il lessico decorativo visibile nelle incisioni nel testo di Sclavo; si veda *Orafi e argentieri al Monte di Pietà: artefici e botteghe messinesi del secolo XVIII*, catalogo della mostra (Messina, Monte di Pietà, 18 giugno-18 luglio 1988), a cura di C. Ciolino, Messina 1988, cat. 43, pp. 242-243.

<sup>10</sup> Le citazioni sono tratte da Scipione Maffei, *Elogio del signor abate D. Filippo Juvarra*, in *Osservazioni letterarie che possono servire di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia*, III, Verona 1738, trascritto in *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracci, A. Griseri, Torino 1995, p. 429.

<sup>11</sup> Per la funzione del disegno come strumento costante di appropriazione e selezione critica del repertorio ornamentale, ha fissato coordinate fondamentali per l'indagine il saggio di G. DARDANELLO, *Juvarra e l'ornato da Roma a Torino: repertori di motivi per assemblaggi creativi*, in *Disegnare l'ornato. Interni Piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanella, Torino 2007 (d'ora in poi DARDANELLO 2007A), in particolare pp. 103-122. Per l'album di disegni ora a Vincennes si veda BARGHINI 1994 e IDEM, *Disegni dall'Album di Filippo Juvarra a Vincennes*, in *Filippo Juvarra* 1995, pp. 201-213.

<sup>12</sup> Per i disegni di ornato da Borromini e Bernini si veda BARGHINI 1994, ff. 39r-39v, 45r-45v, pp. 118, 121. Nella celebre dedica al Conte Giacinto Roero di Guarene dell'opera *Studio d'Architettura Civile sopra gl'ornamenti di porte e finestre* (1725) Juvarra dichiarerà pubblicamente l'importanza dell'architetto per la sua concezione ornamentale: «Non però che io abbia negletto gli ornati, ma m'è servito con sobrietà e ho procurato a tutto mio potere a imitare in questo lo stile del Cavalier Borromini il quale più dogn altro ha ornato i suoi disegni ed ha introdotto cotal gusto nel Popolo» (Biella, Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco, già Collezione Tournon, vol. II), citato da DARDANELLO 2001, p. 158.

mensole con racemi vegetali, rispettivamente ai fogli 48 e 91 dell'Album già nella raccolta Tournon, che raccoglie numerosi schizzi risalenti al breve soggiorno partenopeo nel 1706<sup>13</sup>.

Sollecitato dai molteplici spunti offertigli e «seguitando sempre a studiare sotto la direzione del di lui molto riverito e stimato maestro Cav. Carlo Fontana», il Messinese inizia poco dopo un piccolo taccuino, in formato ottavo, che intitola «Penzieri diversi Per studio d'Architettura fatti da Me D. Filippo Juvarra a 9 luglio 1707 in Roma»<sup>14</sup>. In gran parte rimontati dallo stesso architetto in uno dei volumi oggi conservati presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (Riserva 59.4), i fogli che lo componevano permettono di ripercorrere dal vivo studi e interessi specifici<sup>15</sup>. Al tempo stesso l'album assemblato offre un punto di partenza per riflettere in maniera mirata su come, una volta Architetto Regio, Juvarra abbia scelto di restituire pubblicamente la produzione grafica giovanile, misurandosi a distanza con il modello celebrativo inaugurato dallo stesso Fontana a Roma<sup>16</sup>.

Forte della propria formazione di argentiere, nei primi fogli del taccuino il Messinese compone un articolato repertorio d'invenzioni insistendo su alcuni temi privilegiati, come torchiere, candelabri e ventole. Seguono dettagli di ornato architettonico, quali capitelli, fregi, targhe e cornici, che con i rilievi dai monumenti e lo studio degli ordini testimoniano l'attenzione mirata per il lessico ornamentale dei grandi architetti-decoratori di metà Seicento, in particolare Gian Lorenzo Bernini (il coronamento di una finestra nella cupola di Sant'Andrea al Quirinale, un particolare della facciata del palazzo di Propaganda Fide e il basamento della fontana del Tritone) e Pietro da Cortona (diversi particolari della decorazione dei Santi Luca e Martina)<sup>17</sup>.

Nel volume in Biblioteca Nazionale i temi di decorazione e arredo sono scardinati dall'originaria sequenza in cui Juvarra li ha fissati sul taccuino e distribuiti così da esemplificare la sua straordinaria inventiva in questi campi, una peculiarità che qualifica l'esperienza romana e poi tutta la sua carriera.

In un montaggio attentamente calibrato, sul primo foglio della raccolta sono disposti il frontespizio del taccuino e otto pagine, riunite in coppie sulla base del tema: l'intento è di restituire con immediatezza i principali ambiti di competenza, secondo il modello di Architetto Universale codificato da Fontana. **[FIG. 16]** Un'*applique* fa bella mostra di sé in posizione centrale, sormontata da un candeliere a sei bracci con putti e simboli cristologici, mentre in-

---

<sup>13</sup> L'album, che reca sul primo foglio la scritta «N.ro 120./ Disegni a penna e bistro di pensieri Architettonici/ di/ Filippo Juvarra/ Nato a Messina nel 1685 e morto circa nel 1735/ Nel margine del disegno n. 91. trovasi la sua firma autografa», si trova presso la Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco per la tutela del libro manoscritto e stampato (Biella). Per la riproduzione integrale, con prefazione di Andreina Griseri, ANG. GRISERI, *Libro di più pensieri d'architettura di Filippo Juvarra*, Milano 1998.

<sup>14</sup> La citazione è tratta dalla *Vita* dell'Anonimo, ed. 1981, p. 279.

<sup>15</sup> Alla ricostruzione della sequenza dei fogli nel taccuino hanno dedicato studi sistematici Andreina Griseri, Mercedes Viale Ferrero e Angelo Giaccaria: si veda ora MANFREDI 2010A, pp. 164-165 con bibliografia di riferimento; inoltre le considerazioni specifiche su molti dei fogli in DARDANELLO 2001 e 2007A.

<sup>16</sup> Per un confronto fra le raccolte di grafica di Fontana e quelle di Juvarra si veda A. SCOTTI TOSINI, *Filippo Juvarra e le corti europee del Settecento*, in *Filippo Juvarra* 1995, pp. 68-85.

<sup>17</sup> La selezione dei motivi di ornato dalla chiesa dei Santi Luca e Martina, alcuni dei quali già riprodotti a confronto con l'architettura di Pietro da Cortona in K. NOEHLES, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1969, figg. 94-95, 97-98, è stata indagata nello specifico da DARDANELLO 2007A, pp. 104-107, studiando le relazioni con il repertorio decorativo adottato da Juvarra a Superga e nella chiesa di Sant'Uberto alla Venaria Reale; per i motivi da Bernini, *ivi*, pp. 108-115; inoltre MANFREDI 2010A, pp. 164-166.

torno si dispongono rilievi di edifici, studi in pianta e in alzato, con relative misurazioni tecniche, schizzi di accademie di soggetto sacro e profano. La stessa ricercata varietà di soggetti, organizzati con un fine didascalico preciso, definisce il verso del foglio e la facciata successiva: in quest'ultima due modelli di candelabra sono posti in diretto rapporto con dettagli di ornato architettonico per capitelli e cornici, mentre la parte restante sviluppa temi di architettura antica e moderna, di destinazione tanto sacra che civile. Elemento qualificante della cultura del Messinese è la veduta, che esemplifica il suo competente interesse per la pittura, già concepita in diretto rapporto con l'allestimento d'interni.

Osservando attentamente la costruzione di questi fogli, l'importanza riservata ai disegni di decorazione e di arredo è una testimonianza eloquente del ruolo che Juvarra riconosce a questi aspetti del suo lavoro, in ideale *trait d'union* con le raccolte ornamentali di candelabre e vasi organizzate in maniera sistematica in previsione della pubblicazione negli ultimi anni della sua esperienza torinese (1735), tornando a confrontarsi con temi e motivi già oggetto d'indagine nella produzione giovanile<sup>18</sup>. Con il motivo decorativo di una cornice o tramite un oggetto prezioso Juvarra restituisce, con immediata efficacia visiva, un aspetto peculiare del proprio metodo di lavoro, in base al quale la regia dell'architetto, grazie al potente strumento del disegno, si estende a ogni aspetto del progetto, studiando anche il minimo dettaglio con attenzione alla coerenza del risultato finale.

In questa profonda consapevolezza del valore unificante della grafica si può cogliere l'eredità dell'esperienza maturata nell'*atelier* di Fontana: quest'ultimo, facendo tesoro del magistero di Bernini, specialmente nei suoi primi anni di attività segue la progettazione di sgabelli, mobili e persino maniglie di porta, incitando gli allievi a prestare attenzione specifica a questi aspetti e avviando un costante sodalizio professionale con gli artisti e le maestranze impegnate nella realizzazione<sup>19</sup>. Presso lo studio transitano inoltre personalità del panorama internazionale che accumulano una conoscenza approfondita del barocco post berniniano e coltivano spiccati interessi nell'ambito della decorazione, fra cui Fisher von Erlach e Lukas von Hildebrandt<sup>20</sup>.

Se comparati con altri ambiti di attività, i disegni espressamente dedicati da Juvarra all'arredo rappresentano un nucleo ristretto, tuttavia le diverse tipologie presenti evidenziano alcuni interessi privilegiati e costanti, sui quali Filippo si esercita in un processo di selezione e vorace appropriazione dei modelli che denota la ferma volontà di elaborare fin da subito un linguaggio personale, muovendo dal confronto con quanto vede e sperimenta a Roma.

---

<sup>18</sup> Ad esempio il tema del candelabro, oggetto di uno degli schizzi più riusciti del taccuino (BNUTO, Ris.59.4, f. 2r, n. 9), diventa protagonista nel *Libro di Disegni fatti dal Cav.r D: Filippo Juvarra Architetto per ornati di Candelabri e vasi Fatti in Torino l'anno 1735* (Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Disegni di Juvarra, IV), riflettendo sulle possibili combinazioni degli stessi motivi decorativi studiati nei primi anni romani, come evidenziato in DARDANELLO 2007A, p. 107. Altrettanto accade con il tema della targa decorativa con stemma, che oltre alle diverse edizioni della *Raccolta di targhe* (dal 1711 al 1732) è oggetto di riflessione per tutto il periodo torinese, come dimostrano i numerosi esemplari nelle raccolte del Museo Civico. Sulle raccolte ornamentali messe a punto fra il 1734 e il 1735 si veda anche DARDANELLO 2001, p. 175.

<sup>19</sup> Fra gli arredi progettati da Fontana vi è lo stipo con avori nella Sala dei Paesaggi della Galleria Colonna (1678 circa), gli sgabelli per la Curia Innocenziana (fine XVII secolo), le maniglie per palazzo Albani a Urbino (1705 circa): in proposito GONZÁLES PALACIOS 1999, pp. 190-192.

<sup>20</sup> H. HAGER, *Carlo Fontana e i suoi allievi: il caso di Johann Bernhard Fischer Von Erlach*, in *Studi sui Fontana* 2008, pp. 237-256.

Uno dei primi *focus* d'interesse nei suoi diversi aspetti è la suppellettile liturgica, ambito per il quale le possibili fonti di riferimento sono particolarmente complesse da precisare: gli straordinari risultati dell'oreficeria e dell'argenteria romana fra Sei e Settecento sono, infatti, solo in parte leggibili, dopo le requisizioni seguite al Trattato di Tolentino (1797) e i rifacimenti ottocenteschi<sup>21</sup>. Imprese come quella dell'altare di Sant'Ignazio al Gesù (1695-1700), occasione privilegiata di scambio fra scultori, argentieri e «cristallari» attivi a livello internazionale, possono certo sollecitare l'interesse del giovane Messinese, ma sono oggi giudicabili soltanto in minima parte per l'arredo mobile<sup>22</sup>. La competenza di argentiere, riconosciuta a Filippo sin dal suo arrivo a Roma, è anche una delle chiavi del successo del suo ambito familiare fino alla metà del Settecento: si qualifica con questa professione, nel censimento del 1713, il nipote Simone Martinez, che è anche scultore di talento premiato nei concorsi accademici, dal 1710 unito in matrimonio con Giovanna Passalacqua, sorella di Pietro, orafo messinese<sup>23</sup>. All'inizio del secondo decennio raggiunge inoltre Roma, per risiedervi stabilmente, Francesco Natale Juvarra, che entrando al servizio del cardinale Ottoboni e della sua cerchia costruisce una rete di rapporti essenziale per spianare la carriera artistica delle più giovani generazioni.

Del cospicuo nucleo d'invenzioni elaborate da Juvarra per lampade pensili, torchiere, candelieri, ostensori, croci processionali e calici, alcune riflettono l'impegno nei cantieri di Carlo Fontana, come chiarito dallo stesso architetto nelle note di accompagnamento: è questo il caso della ventola sul secondo foglio del taccuino romano, che la didascalia precisa essere «Per Sant'Antonio dei Portoghesi»<sup>24</sup>. **[FIG. 18]** Nel *Corpus* dei disegni di Fontana vi è un foglio (Windsor Castle, Royal Library, 9394) con diversi studi di torchiere a parete, di cui quella sulla destra, in particolare, può essere posta in diretta relazione con il pensiero di Juvarra<sup>25</sup>. Il modello utilizzato per il sostegno a braccio, simile alla corolla di un fiore che si sviluppa da

---

<sup>21</sup> Riferimento fondamentale in materia è C. BULGARI, *Argentieri, Gemmari e orafi d'Italia*, 6 voll., Roma 1958-1977, *Parte prima - Roma*, I-II, 1958-1959 e il catalogo della mostra *Tesori d'Arte Sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, (Roma, Palazzo delle esposizioni, novembre-dicembre 1975), a cura di M. Andaloro, A. Costamagna, L. Cardilli Aloisi, Roma 1975. Per le dispersioni e sull'utilità delle fonti documentarie si veda *L'argenteria e l'oreficeria per gli Anni Santi*, in *Roma 1300-1875: l'arte degli anni santi*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 20 dicembre 1984-4 maggio 1985), a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Milano 1984, pp. 166-171. Per un recente repertorio illustrato si veda A.M. PEDROCCHI, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*, Roma 2010.

<sup>22</sup> R. Valeriani, in *Gian Lorenzo Bernini* 1999, cat. 141, pp. 395-396. Della cappella di Sant'Ignazio Juvarra rileva la cartella con la scritta «Ad Maiorem Dei Gloriam» in un disegno dell'Album già Tournon, n. 111 (cfr. ANG. GRI-SERI 1998, pp. 50, 192).

<sup>23</sup> Simone riceve la patente di argentiere dall'Università degli Orefici nel novembre 1718. Per le vicende familiari e gli anni di formazione si veda T. MANFREDI, G. MOLONIA, *I Martinez: una dinastia di artisti tra Messina e Roma*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento. «Di differente e ben intesa bizzarria»*, a cura di G. Dardanella, Torino 2005, pp. 153-160, 193-198.

<sup>24</sup> BNUTo, Ris.59.4, f. 1r, n. 5.

<sup>25</sup> Il foglio è conservato a Windsor Castle, Royal Library, n. 9394; cfr. BRAHAM, HAGER 1977, n. 260, p. 101, fig. 210. Il motivo dello stelo dal quale sboccia una corolla è studiato da Fontana già negli anni precedenti partendo dal tema della cornucopia con spighe, nell'ambito del progetto di costruzione dei nuovi granai dell'Annona presso le terme di Diocleziano (1704-1705): lo testimoniano alcuni fogli con motivi decorativi per coronamenti di porta presenti nel *Corpus* (Windsor Castle, Royal Library, 9434, 9435, 9436, 9437, 9438, 9439; BRAHAM, HAGER 1977, nn. 464-470, p. 155, figg. 389-390), di cui uno in particolare mostra una soluzione per torciera molto simile a quella per Sant'Antonio dei Portoghesi (9438). Dei «Granari novi a Termine» Juvarra possedeva alcune riproduzioni di piante e alzati durante la fase di realizzazione, per i quali si veda BARGHINI 1994, pp. 16, 113, 123.

uno stelo fogliato, è identico, ma non è previsto un elemento di appoggio a muro, che il Messinese definisce invece nel suo pensiero utilizzando un ovale decorato con nastri, conchiglie e ghirlanda, di grande eleganza<sup>26</sup>. L'idea, messa a punto sulla scorta dei progetti del maestro, si colloca nell'ambito degli interventi di Fontana, coadiuvato dallo scultore Pierre Legros, per celebrare le esequie di Pietro II nel settembre del 1707 in Sant'Antonio dei Portoghesi: in particolare elabora una soluzione ornamentale congruente alle torchiere poste sui pilastri che sorreggono il catafalco, adattandola alla parete<sup>27</sup>. [FIG. 17] Può essere interessante notare che, nella chiesa romana della nazione, fonti d'illuminazione di questo tipo - a tre bracci e arricchite da sostegni con testa di cherubino - sono tuttora visibili nell'abside, la cui intelaiatura ornamentale era stata definita da Cristoforo Schor fra il 1687 e il 1695, ma risulta oggi in gran parte annullata dagli interventi otto e novecenteschi<sup>28</sup>. [FIG. 19] Queste torchiere da muro dovevano essere molto diffuse a Roma all'inizio del XVIII secolo, anche negli ambienti di destinazione profana: è raro che se ne conservino tuttora collocate, ma una di fattura piuttosto simile, a due bracci, è visibile al piano nobile di Palazzo Ruspoli<sup>29</sup>.

Anche alcuni candelieri, come quello che nel piccolo taccuino romano è schizzato sul verso del frontespizio [FIG. 20], presentano una struttura che ben si confronta con modelli romani di fine Seicento: il piede d'appoggio con due finali a ricciolo raccordati alla base, già presente nei modelli di Bernini, è fissato negli arredi sacri incisi da Passarini nella sua raccolta (1698), ad esempio nell'acquasantiera con croce e testa di cherubino inserita nella cornice di sinistra alla tavola quindicesima<sup>30</sup>. Più che rifarsi a un oggetto realmente eseguito, questo pensiero di Juvarra sembra tuttavia riflettere il tentativo autonomo di adattare all'argenteria il lessico ornamentale degli architetti seicenteschi oggetto di studio in questi anni: il motivo del ramo di palma con nastri svolazzanti ricorre, infatti, nei dettagli di ornato della chiesa

---

<sup>26</sup> Fra i progetti del maestro questo tipo di ventola è studiato in nove diverse varianti su un foglio ricollegato all'intervento decorativo per la Curia Innocenziana (Windsor Castle, Royal Library 9299; BRAHAM, HAGER 1977, n. 351, p. 325, fig. 288). Juvarra sembra attingere dai diversi esemplari singoli spunti, poi rimontati in maniera autonoma.

<sup>27</sup> La tipologia e il numero delle torchiere è progressivamente definita nei diversi disegni del catafalco presenti nel *Corpus* di Fontana a Windsor Castle (cfr. BRAHAM, HAGER 1977, nn. 258-263, p. 101, figg. 208, 209, 211, 212): da un modello molto semplice, privo di decorazione (9379), si passa a quello con stelo fogliato e corolla (9380, 9382), per poi introdurre due ventole anche sulle paraste che segnano l'accesso al presbiterio (9381). Sulla partecipazione attiva di Juvarra all'impresa, testimoniata dal già menzionato pensiero per l'apparato funebre (Ris.59.4, f. 104r, n. 2), si vedano le considerazioni in MANFREDI 2010A, pp. 166-170.

<sup>28</sup> Sull'intervento di Schor si veda F. TONI, A. PASQUETTI, *Le vicende costruttive dal XVI secolo*, in *Sant'Antonio dei Portoghesi*, a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini, Roma 1992, pp. 41, 49-51; per l'aspetto attuale della crociera, ivi, pp. 125-131 e sulle lampade parietali, che presentano integrazioni ottocentesche di gusto eclettico nel supporto a parete e lampade elettrificate, B. Montevecchi, cat. 103, p. 153. Modelli di torciera dello stesso tipo compaiono anche in un'incisione della Sala Grande di Napoli apparsa dallo stesso Schor per una serenata in occasione del compleanno di Elisabetta di Spagna, nel 1713, per cui si veda TAMBURINI 1997, fig. 20. Si segnala inoltre che dal 1700 Fontana è l'architetto ufficialmente incaricato di proseguire i lavori di sistemazione interna della chiesa: B. Contardi, *ad vocem*, in *In Urbe architectus* 1991, p. 371.

<sup>29</sup> Cfr. C. PIETRANGELI, *Palazzo Ruspoli*, Roma 1992, p. 123. Due torchiere da muro, di fattura simile ma più semplice, sono passate di recente all'asta (Sotheby's Milano, 20 e 21 dicembre 2005, lotto 431).

<sup>30</sup> Le tavole di Passarini restituiscono nei modelli di arredo sacro molti aspetti del lessico berniniano in una forma che semplifica la struttura e organizza i temi ornamentali per tipologia, in parte privandoli della loro forza plastica: su di essa invece riflette in maniera specifica Juvarra, con il suo tratto leggero e mobilissimo.

dei Santi Luca e Martina di Pietro da Cortona, che Filippo disegna più volte<sup>31</sup>. Il tema delle palme in associazione alla corona è presente anche nei dettagli del fregio di Borromini in Sant'Ivo alla Sapienza, rilevati da Gilles-Marie Oppenord durante il suo soggiorno romano con esiti molto simili, nella scelta dei dettagli di ornato, ad alcuni disegni di Juvarra<sup>32</sup>. Dai repertori a stampa per specialisti dell'ornato, *in primis* quelli assemblati con le invenzioni di Jean Lepautre, deriva la consuetudine, sempre adottata da Juvarra, di alludere all'oggetto mentre è in funzione, suggerendo il piano d'appoggio e sfruttando come elementi decorativi il fumo e l'ombra proiettata: un gusto per l'ambientazione presente anche nelle tavole delle *Nuove invenzioni*.

Un reliquiario a ostensorio, nella raccolta dei «Penzieri diversi», fornisce una conferma in più circa la personale riflessione avviata dal Messinese sul repertorio di Passarini, mostrando notevole affinità con i modelli di analoga destinazione nell'undicesima tavola, dove compaiono quattro diversi reliquiari del tipo a cassetta, più uno a ostensorio in posizione centrale<sup>33</sup>. [FIGG. 21-22] I diversi oggetti forniscono alcune varianti possibili, declinando un repertorio ornamentale comune, fatto di rami di palma, corone, cherubini alati e racemi vegetali. Per il coronamento Juvarra utilizza il motivo dei rami di palma passanti nella corona, da cui sorge il finale con monogramma cristologico; per il corpo centrale la coppia di teste di cherubino contrapposte che emergono da racemi vegetali, questi ultimi sostituiti però da più semplici volute; per il basamento, infine, adotta una soluzione più composta, simile a un piedistallo, con l'accento a un motivo a rilievo, si direbbero chiodi e frecce incrociate, sul fronte. Il rapporto con il modello a stampa è libero, muovendosi sullo studio dei diversi esemplari – specialmente quello al centro e quello in basso a sinistra – e proponendo una restituzione già in tutto personale, dove i vuoti conferiscono equilibrio alla struttura evitando l'eccesso di decorazione, a dimostrazione che l'indicazione di Fontana in merito è stata prontamente recepita e messa in pratica.

Non di rado la suppellettile sacra è restituita in montaggi di grande impatto visivo, in alternanza con studi di architetture e dettagli di decorazione scultorea, come accade nel sesto foglio, in un disegno accompagnato dalla nota autografa «Roma a 24 Febr.o 1715»: sulla destra vi è una base di candeliere con sezioni a vaso, che presenta una movimentata alternanza di volute concavo-convexe, enfatizzata dai motivi decorativi della conchiglia e delle zampe fogliate, resi con tratto mosso e leggerissimo<sup>34</sup>. Muovendo da una tipologia messa a punto

---

<sup>31</sup> Il motivo del ramo di palma, molto diffuso nell'argenteria sacra del Seicento, è protagonista della decorazione di una coppia di reliquiari donati da Pietro da Cortona alla chiesa dei Santi Luca e Martina nel 1667 (oggi presso il Conservatorio di Sant'Eufemia); recano il bollo dell'argentiere Francesco Pozzi, attivo a Roma fra il 1618 e il 1626 e furono verosimilmente realizzati su disegno del Berrettini: cfr. PEDROCCHI 2010, cat. 64, p. 58. Negli stessi anni Juvarra rileva i dettagli di ornato della chiesa: un motivo di palma e nastro arricciato è studiato nello specifico (BNUTO, Ris.59.4, f. 3r, n. 4) e ricompare nel rilievo di una delle finestre del secondo ordine (Ivi, f. 3v, n. 4).

<sup>32</sup> Sul soggiorno romano di Oppenord e sui disegni da Borromini si veda J. CONNORS, *Borromini's S. Ivo alla Sapienza: the spiral*, in «The Burlington Magazine», 138.1996, pp. 668-682, riproduzione del motivo citato a p. 680; IDEM, *Borromini in Oppenord's Sketchbooks*, in *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11 März 1996*, a cura di V. von Flemming, Mainz 1996, pp. 598-612.

<sup>33</sup> Il pensiero è in BNUTO, Ris.59.4, f. 50r, n. 3.

<sup>34</sup> Ivi, f. 6r, n. 1. La datazione scritta sul foglio riconduce questo schizzo al soggiorno di Juvarra a Roma per la progettazione della Sacrestia Vaticana, documentato dal 27 gennaio all'inizio di luglio: in merito a questo progetto si veda H. HAGER, *Filippo Juvarra, il concorso di modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la nuova Sacrestia di San Pietro*, Roma 1970; IDEM, *Il «Modello grande» di Filippo Juvarra per la nuova Sacrestia di San Pietro in Vaticano*, in *Filippo Juvarra 1995*, pp. 164-173.

da Bernini nelle mute di candelieri destinate agli altari in San Pietro e per la cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, Juvarra propone una soluzione che ricorda piuttosto da vicino la serie di candelieri donati dal cardinale Ottoboni alla chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini e anche quella, forse realizzata da Ferdinando Reiff intorno al 1723, visibile nella cappella Odescalchi ai Santi Apostoli: oggetti, questi ultimi, movimentati dalla presenza di geometrie spezzate nelle diverse parti, come proposto anche in alcuni esemplari dei repertori di Passarini e Giardini<sup>35</sup>.

Un altro oggetto di arredo di grande diffusione nell'argenteria sacra delle chiese romane, fin dal Cinquecento, è la lampada pensile: su di essa Juvarra riflette in una serie di varianti accompagnate dall'indicazione «per San Pietro», sperimentando diverse soluzioni ornamentali, arricchite da rilievi, putti che reggono le insegne pontificie e motivi decorativi di sapore aulico<sup>36</sup>. Queste proposte ornamentali, di straordinaria inventiva e modernità sia per l'impianto strutturale che per la varietà del lessico decorativo, sembrano in relazione con una possibile committenza di Monsignor Giovanni Cristoforo Battelli (1658-1725), cameriere segreto, bibliotecario di Clemente XI e canonico di Santa Maria Maggiore, che sin dal 1689 ottiene un beneficio nella basilica vaticana: accanto a uno degli esemplari, infatti, Juvarra annota «Lampada per S. Pietro fatta a M[onsigno]re Batelli»<sup>37</sup>. [FIG. 23] Fra i possibili riferimenti nelle argenterie ancora conservate, la variante schizzata al foglio 119r, con stemma pontificio sul fronte, per forma e tipologia non è troppo distante dall'esemplare commissionato dal cardinale Fabrizio Paulucci per la cappella di San Pellegrino Laziosi nella chiesa di San Marcello al Corso, fra il 1720 e il 1726<sup>38</sup>. In considerazione del fatto che Battelli, protetto di papa Albani, è rimosso dall'ufficio di Segretario dei Brevi ai Principi, ottenuto nel 1711, immediatamente dopo la salita al soglio pontificio di Innocenzo XII nel 1721, una datazione

---

<sup>35</sup> Sui candelieri della Santissima Trinità dei Pellegrini, che recano lo stemma Ottoboni sulla base, non è stato rilevato alcun punzone: PEDROCCHI 2010, cat. 155, p. 84 (anonimo argentiere, secondo quarto del XVIII secolo). Per la muta della cappella Odescalchi ai Santi Apostoli si veda la scheda di R. Valeriani, in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, 16 marzo-28 maggio 2000; Houston, 25 giugno-17 settembre 2000), a cura di E. P. Bowron, Philadelphia 2000, cat. 70, p. 183.

<sup>36</sup> Per la contestualizzazione della grafica juvarriana con soggetti di arredo sacro e in particolare sulle lampade per San Pietro resta fondamentale l'inquadramento di Andreina Griseri, in *Filippo Juvarra* 1995, cat. 123a e b, pp. 401-402. Nel volume Ris.59.4 i pensieri si trovano ai fogli 22r (disegno 4, lampada con insegne di Papa Albani nei sostegni e rilievo con la Vergine e il Bambino, sul tipo dell'icona di Santa Maria Maggiore), 24r (disegno 1, con insegne pontificie), 28r (disegno 4, con scena di martirio?), 45r (disegno 1, con testine di cherubino e nuvole sui finali), 75r (disegno 8, con motivi di velario da cui pendono ghirlande), 112r (disegno 1, due studi, il più dettagliato con putti che sorreggono le insegne pontificie, stella Albani e telamoni), f. 119r (disegno 6, con una targa sormontata dalle insegne pontificie), f. 120r (disegno 4, con scena istoriata rappresentante l'incontro di diversi personaggi con abiti all'antica).

<sup>37</sup> BNUTO, Ris.59.4, f. 75r, disegno 8; sullo stesso foglio, l'annotazione «E.o Ottoboni» fa riferimento al finalino sovrastante (disegno 7). Manfredi legge diversamente l'annotazione (2010A, p. 439 e nota 277), individuando il destinatario nel mastro Pietro Bottelli o Bettelli, segnalato in un documento in cui è rappresentato dall'architetto Rusconi Sassi, e ritenendo che il disegno sia a lui indirizzato per l'esecuzione, rientrando fra le committenze dell'Ottoboni. Siccome generalmente le annotazioni di Juvarra precisano le committenze illustri per le quali sono eseguiti i disegni, questa interpretazione sembra meno credibile. I contatti con il marchigiano Battelli possono certamente essere avvenuti alla corte ottoboniana, anche considerata la comune appartenenza dei due personaggi all'Arcadia. Per le committenze artistiche del monsignore si veda F. FRATERNALI, *Monsignor Giovanni Cristoforo Battelli e Francesco Mancini: vicende e rapporti tra conterranei nella prima metà del Settecento*, in *Francesco Mancini pittore (1679-1758)*, a cura di B. Cleri, L. Vanni, Foligno 2012, pp. 209-228.

<sup>38</sup> Illustrata e discussa da R. Valeriani in *Bronzi decorativi* 2001, cat. 49, pp. 148-149; di recente PEDROCCHI 2010, cat. 144, p. 81.

entro il secondo decennio sembra la più plausibile e rende ancor più evidente l'originalità dei pensieri juvarriani, che segnano uno scarto in avanti rispetto alla tradizione seicentesca nella forma e nelle modalità d'introduzione delle scene istoriate sulle superfici piane<sup>39</sup>. Per raggiungere questo risultato Juvarra non manca di riflettere da vicino sui prototipi del XVII secolo, come suggerisce il disegno per lampada in un altro volume della Biblioteca Nazionale di Torino (Riserva 59.21, n. 21): lo stemma cardinalizio con fascio littorio e tre stelle, isolato nella targa disegnata in alto a sinistra, è quello di Giulio Mazarino (1602-1661), il che fa ipotizzare per l'arredo un'esecuzione intorno alla metà del Seicento, come pare confermare anche la forma arrotondata del corpo e l'ornamentazione fatta di motivi vegetali fitti e minuti, sui quali l'architetto si sofferma nello specifico isolando tre cornici sovrapposte nella porzione in basso a destra del foglio. La precisione con cui sono rilevate le misure di ciascuna parte in rapporto al tutto e indicati i soggetti eseguiti a rilievo sul corpo della lampada - «la cascata di s. Paolo / Il Sig.re che da le chiavi a S. Pietro / Pietro che fugge dalle carcere / Sacrificio» - fanno pensare proprio a un disegno di studio finalizzato alla messa a punto di oggetti della stessa tipologia.

Dal 1709, negli oratori allestiti in occasione della Settimana Santa nella Gran Sala del palazzo della Cancelleria, l'architetto si è cimentato nell'inserimento della suppellettile liturgica in uno spazio reale, sfruttando scenografici parati tessili per costruire il fondale<sup>40</sup>. In uno dei disegni, eseguito a penna con rialzi ad acquerello bruno, compaiono proprio alcune lampade pensili, collocate in un colonnato a emiciclo, il cui coronamento è scandito da vasi. In basso l'architetto ha rappresentato gli spettatori, accomodati su panche con la base intagliata a figure: il tipo di arredi che le descrizioni del *Mercurio Errante* dicono presenti nelle sale di parata del piano nobile del Palazzo della Cancelleria. [Fig. 24]

Sono inoltre questi gli anni in cui Juvarra è reduce dall'impegno in San Girolamo della Carità, il cantiere che gli ha finalmente offerto un'occasione di autonoma visibilità, grazie all'esperienza maturata sul campo a stretto contatto con Carlo e Francesco Fontana, come gli studi approfonditi di Millon e più recentemente di Manfredi hanno precisato<sup>41</sup>. L'architetto messinese si confronta, sin dalla primavera del 1708, con le difficoltà oggettive di uno spazio angusto, dall'accentuato sviluppo verticale: le soluzioni sperimentate nei pensieri per la cappella hanno molto in comune con gli allestimenti effimeri per i drammi sacri messi in scena da Ottoboni, specialmente nell'adozione di una fonte di luce che proviene dalla parete di fondo, facendo risaltare gli oggetti come un'improvvisa apparizione del sacro. [FIGG. 25-26] Per quanto attiene nello specifico l'arredo, Juvarra riflette in particolare sulle porte laterali di accesso, un delicato punto di passaggio che deve raccordarsi con l'intelaiatura marmorea delle pareti: come precisato da Tommaso Manfredi, i fogli del taccuino dedicati a

---

<sup>39</sup> Fra l'altro Battelli era un erudito cultore di antichità, come testimoniano le sue pubblicazioni e le ricerche rimaste manoscritte, che includevano anche discorsi sugli antichi re di Roma. Intratteneva contatti epistolari con Giovanni Maria Lancisi, medico del pontefice, con il quale scambiava informazioni sui ritrovamenti di vestigia antiche nella villa di Marcello Sacchetti a Laurento nel 1712: per queste informazioni, L. MORETTI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, consultabile anche on line, *ad vocem*. Gli interessi antiquari di Battelli possono avere un peso nella scelta di Juvarra di ornare il fronte di una delle lampade con una scena figurata che ricorda vagamente un bassorilievo antico: cfr. BNUTo, Ris.59.4, f. 120r, disegno 4.

<sup>40</sup> BNUTo, Ris.59.4, f. 23r, n. 1; f. 43r, n. 1; 81r, n. 1.

<sup>41</sup> MANFREDI 2010A, pp. 213-231, con bibliografia precedente. Carlo Fontana ricopre la carica di architetto della Congregazione di San Girolamo della Carità dal 1669 (si veda B. Contardi, *ad vocem* in *In Urbe architectus* 1991, p. 369), dunque è comprensibile che la scelta di Antamoro si sia concentrata verso il suo studio.

quest'aspetto del progetto possono essere datati fra maggio e luglio del 1708, in base alle indicazioni autografe presenti su altre pagine e alla numerazione originaria<sup>42</sup>. Sul cinquantesimo foglio del taccuino l'architetto si sofferma a riflettere su due diverse proposte, mettendole a diretto confronto fra loro e in relazione con la balaustra d'ingresso: in queste idee le specchiature intagliate assumono un andamento mistilineo e la decorazione bronzea, studiata in dettaglio, è personalizzata in funzione del destinatario con l'inserimento dei crescenti presenti nello stemma Antamoro<sup>43</sup>. [FIG. 27] Sul verso della stessa pagina Juvarra sviluppa un unico pensiero, molto più sobrio nell'intaglio, a due battenti con riquadri rettangolari: le maniglie, rapidamente abbozzate, si confermano come il punto focale su cui si dovrà concentrare l'attenzione<sup>44</sup>. [FIG. 28] L'interesse per le diverse possibilità di decorazione dei battenti, date dall'intaglio ligneo su cui far risaltare le applicazioni bronzee, è confermato da altre tre varianti studiate nel taccuino sul verso della pagina successiva<sup>45</sup>: il risultato finalmente realizzato incorpora spunti specialmente della seconda porta di questo gruppo, per l'introduzione di elementi curvi nell'intaglio dei battenti e per la presenza di motivi decorativi anche sulle fasce rettangolari in alto e in basso. [FIGG. 29-30]

## 2.2. Sale Regie per il teatro: scelte decorative e di arredo

Nell'album già in collezione Tournon si trovano due pensieri accompagnati dall'indicazione «nel teatro di Napoli nell'anno 1706»: si tratta dei primi disegni di scenografia realizzati da Juvarra, durante il soggiorno svoltosi in compagnia di Coriolano Orsucci fra gennaio e aprile di quell'anno. All'inizio del secolo, in ambito teatrale, il rapporto fra la città partenopea e il contesto culturale romano è stretto: fino al 1713 è attivo come scenografo Cristoforo Schor, figlio di Giovanni Paolo, mentre per il teatro San Bartolomeo lavora proprio in concomitanza con la presenza di Juvarra il romano Giuseppe Cappelli, allievo e collaboratore di Ferdinando Galli Bibiena, attivo dal 1699 al 1713.

Come sottolineato da Mercedes Viale Ferrero, la genericità delle ambientazioni non consente di stabilire con certezza a quale dramma possano riferirsi i disegni del Messinese, dato che sono almeno quattro le rappresentazioni teatrali messe in scena in quell'anno (*La Griselda*, *Mitridate*, *Alessandro il Grande in Sidone* e *Le gare generose fra Cesare e Pompeo*) e per nessuna i libretti precisano il nome dello scenografo: si può forse, in ragione del soggetto, propendere per *Mitridate*.

I disegni raffigurano un «Atrio Reale» (n. 87) e una «Sala Reggia» (n. 85): del primo ambiente sono studiate esclusivamente le architetture e l'aspetto di maggiore interesse è l'adozione della veduta per angolo; nel secondo, una sala con colonnato a emiciclo, gli unici arredi sono due grandi urne poggiate su un alto basamento e una scultura con scena di ratto, sul tipo dell'Apollone e Dafne di Bernini, schizzata con grande rapidità.

---

<sup>42</sup> MANFREDI 2010A, p. 220.

<sup>43</sup> BNUTO, Ris.59.4, f. 4v, n. 3.

<sup>44</sup> BNUTO, Ris.59.4, f. 4r, n. 1. Un esempio seicentesco di questa tipologia, assai diffusa nelle cappelle laterali delle chiese di Roma, è tuttora visibile in Sant'Antonio dei Portoghesi, ma le maniglie in ottone sono un'integrazione di metà Settecento: si veda la scheda di P. F. in *Sant'Antonio dei Portoghesi* 1992, cat. 81, pp. 136-137.

<sup>45</sup> BNUTO, Ris.59.4, f. 5v, n. 2.

Ben più articolata, dal punto di vista dell'ambientazione, è la Camera con letto al foglio 84 dello stesso album, riconosciuta da Viale Ferrero come schizzo preparatorio per i «Pentieri scenichi inventati e disegnati in Roma l'anno 1706. Consecrati al merito del molto illustre Signor Giorgio Gesuè Törnquist Dignissimo Architetto della Maestà di Svetia»<sup>46</sup>. [FIG. 31]

Dividendo a metà il foglio con una riga verticale Juvarra elabora nel disegno due diverse soluzioni ornamentali a confronto: per il soffitto a volta ribassata, sperimenta da un lato un *plafond* con tele incassate, dall'altro un cassettonato con motivi decorativi a tutto tondo nei punti d'intersezione delle assi; per le pareti due nicchie e una porta a sinistra, sormontate da diversi modelli di sovrapporta dipinti, porte finestra e parati tessili dall'altra. La profondità della sala è accentuata da tavoli con piedi intagliati e piano con finale a *lambrequins*, collocati in corrispondenza delle nicchie o delle paraste e destinati a sostenere busti e sculture. Sulla sinistra si distingue una monumentale pendola da parete velocemente schizzata. In fondo alla sala è l'alcova, introdotta da una colonna con decorazioni a spirale (a sinistra) e da una figura di telamone (a destra). Sulla balaustra d'accesso sono riconoscibili due vasi, mentre più indietro una coppia di candelieri a più bracci fissati al muro. Per il letto, sormontato da un ricco baldacchino, rapidi tratti suggeriscono testiera e finale intagliati con motivi ornamentali.

La versione definitiva della scenografia, realizzata a penna con rialzi ad acquarello, presenta l'alcova e la sola parete di destra, accompagnate dalla didascalia di presentazione tracciata a penna in alto a sinistra: «Stanza con Letto in tempo di notte»<sup>47</sup>. [FIG. 32] Confrontandola con il precedente disegno si comprende bene il processo di selezione operato da Juvarra sulle varianti decorative studiate, come per i cassettoni del soffitto, diventato piano, e per il motivo delle sovrapporte, proposte nella fascia superiore della parete in alternanza a oculi. Sulla porzione bassa sono allestiti parati in tessuto con finali a frangia che richiamano i piani dei tavoli, sui quali sono collocati grandi candelieri monumentali con figure. Sopra la porta d'accesso è collocato un orologio a parete, che riprende il quadrante rapidamente delineato nella pendola del primo pensiero. L'alcova è introdotta da colonne con telamoni, mentre il letto di parata, appena abbozzato nel disegno già Tournon, è ora più chiaramente definito, secondo una tipologia molto movimentata e arricchita da figure femminili, sia nella testiera che nel finale. Alcuni spunti studiati nel primo pensiero sono ripresi in un secondo disegno della raccolta, il «Salone con Trono, e palchetti con Musici per pubbligo festino», noto solamente attraverso una copia coeva del National Museum di Stoccolma: si tratta, in particolare, della tipologia di volta con tele a incasso e della soluzione adottata per raccordare copertura e pareti. Altri elementi, già utilizzati per l'alcova, ricompaiono, come le colonne con telamoni che sostengono il baldacchino sotto il quale è collocato il trono.

---

<sup>46</sup> Per il disegno dell'Album già Tournon, cfr. ANG. GRISERI 1998, p. 165. Della raccolta dedicata all'architetto del re di Svezia sono conservati quattro disegni e il frontespizio presso la Konstakademien di Stoccolma, riprodotti e discussi in MILLON 1984, pp. 159-161, 338-340. Mercedes Viale Ferrero (1970, pp. 329-330) li vide invece al Museo del Teatro di Drottningholm, dove furono in deposito dal 1955 al 1982. L'album in origine era composto di nove fogli: una fedele derivazione dei quattro perduti si trova nella raccolta Tessin del Nationalmuseum di Stoccolma, unitamente alle copie di tre disegni juvarriani; questi fogli sono attribuiti allo stesso Törnquist, meglio noto in Svezia come Göran Josuae Adelcrantz, da Wolfgang Nittnaus, come segnalato da S. STURM, *Il rapporto tra Francesco Fontana e Filippo Juvarra e la genesi del progetto per S. Maria della Neve*, in *Studi sui Fontana* 2008, pp. 297-298, nota 100.

<sup>47</sup> Stoccolma, Konstakademien P23:5 (Millon 1984, p. 161); copia di mano di Törnquist, con l'iscrizione in basso a sinistra «Giuvarra inv.», al Nationalmuseum di Stoccolma (NMH THC 599).

La composizione di queste scene, con asse visivo centrale, rende ancor più evidente la cura speciale profusa nell'allestimento. Se confrontati con i veloci pensieri coevi per il teatro di Napoli, questi fogli riflettono bene la valenza promozionale insita nella raccolta: sotto le spoglie di pensieri scenici si celano, infatti, progetti per interni e giardini destinati a celebrare la magnificenza regia, in anni di grande investimento decorativo da parte del sovrano svedese. Il confronto con alcuni elaborati grafici di Nicodemus Tessin il Giovane, risalenti all'ultimo quarto del Seicento, chiarisce ulteriormente l'orizzonte in cui si muove Juvarra, che poteva conoscere bene questa produzione, grazie ai rapporti intercorsi fra Carlo Fontana e l'architetto svedese durante i suoi soggiorni romani<sup>48</sup>. Nel «Pensée d'une Sale d'audience du Sig.r Abrahamo a Rome», databile al 1673, Tessin rileva una soluzione di grande impatto elaborata nello studio del proprio maestro Abraham Paris a Roma, con colonnato semicircolare e uno scenografico baldacchino sotto il quale trova posto il trono riccamente intagliato, studiato anche singolarmente in una variante di gusto affine e in particolare sintonia con gli esiti di Giovanni Paolo Schor. Come si è detto, la sistematica attività di rilievo grafico compiuta da Tessin mira a restituire un'immagine quanto più possibile completa dell'allestimento degli interni romani elaborati dagli allievi di Gian Lorenzo Bernini, in particolare alla Galleria Colonna e nella residenza di Cristina di Svezia, al fine di aggiornare gli interni dei palazzi reali di Stoccolma. In un foglio dell'architetto con il progetto per una camera da letto di parata (Stoccolma, Nationalmuseum, NMH CC739) appartengono a un lessico ornamentale molto vicino a quello di Schor il tavolo sulla sinistra, con sostegno intagliato a figure, sormontato da uno specchio con figura alata di berniniana memoria, la fastosa alcova, i mensoloni che reggono busti e le sovrapposte sulle pareti. A Giovanni Paolo Schor è stato ricondotto un disegno scenografico (Parigi, Musée du Louvre, inv. 512 recto), reso noto e discusso da Alvar Gonzáles Palacios, che restituisce bene il gusto diffuso nell'ultimo ventennio del Seicento negli interni romani, pur nelle convenzioni della rappresentazione teatrale<sup>49</sup>: arredi con figure ed elementi vegetali, disposti in un allestimento molto ricco anche per la presenza di vasi e suppellettili, sono ambientati all'interno di una sala nella quale l'ornato architettonico, estremamente vario e movimentato, raccoglie l'eredità del lessico cortonesco. Il dialogo fra spazi reali e teatro, in questi elaborati, è serratissimo e a questo riguardo varrà la pena di ricordare che nel 1690, al teatro di Palazzo Colonna, si rappresentava la festa teatrale *La caduta del regno dell'Amazzoni*, con testo di Giuseppe de Totis, musiche di Bernardo Pasquini e scenografie di Girolamo Fontana<sup>50</sup>: finanziatore del dramma per musica era l'ambasciatore spagnolo Marchese di Collogudo, che volle così festeggiare solennemente le nozze tra il sovrano di Spagna, Carlo II, e Maria Anna Pfalz-Neuburg, contessa palatina del Reno. L'opera ebbe grandissima risonanza per il tema eroico e per le scelte spettacolari di allestimento, sul gusto del melodramma spagnolo: alla rappresentazione assisteva, fra l'altro, anche il giovane cardinale Pietro Ottoboni. La scena dodicesima del primo atto si svolgeva in una stanza con alcova e letto

<sup>48</sup> Per il disegno di Tessin con trono e baldacchino, Stoccolma, Nationalmuseum, NMH THC 1068 recto (sul verso iscrizione: «Ce dessin d'un trone a été envoyé et fait pour le roy Auguste de Poulogne»); per quello di una Sala da letto di parata, ivi, CC 739. Entrambe sono riprodotti e discussi, in relazione con l'esperienza romana di Tessin e per i rapporti con Schor, da S. WALKER, *Der <Schor-stil> in Schweden: Giovanni Paolo Schor und Nicodemus Tessin the Jüngere*, in *Johann Paul Schor* 2008, pp. 145-153.

<sup>49</sup> Cfr. GONZÁLES PALACIOS 2000A, pp. 35-36 e fig. 44, p. 73; recentemente riprodotto in *Display of art in the Roman Palace 1550-1750*, a cura di G. Feigenbaum, con F. Freddolini, Los Angeles 2014, ta. 8, p. 119.

<sup>50</sup> Per le scenografie di Girolamo Fontana, E. TAMBURINI, *Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma 1989, pp. 640-661.

di parata: l'incisione per il libretto, eseguita da Luzio Bonomi su disegno di Girolamo Fontana, presenta pareti scandite da tavoli con sirene bicaudate (chiara allusione allo stemma Colonna), mensoloni intagliati e il letto di parata disegnato da Schor per Maria Mancini. Se si accosta il già citato disegno di Tessin a questo non si può fare a meno di percepire un gusto molto prossimo nella tipologia degli arredi scelti e nel modo in cui sono disposti a scandire l'impaginato delle pareti, a ribadire il rapporto fra le stanze regali della finzione teatrale e gli interni reali, che nel palazzo del Connestabile e nella celebre Galleria tocca uno dei punti più alti, fissando un termine di confronto di piena attualità all'inizio del Settecento. Un orizzonte culturale con il quale Juvarra dimostra di sapersi rapportare nella Camera con letto dei «Pensieri scenici», ragionando sui modelli e selezionandoli in funzione della coerenza dell'insieme. Per l'alcova, ad esempio, sceglie una soluzione che richiama da vicino, semplificandolo, un arredo realmente eseguito in Palazzo Mansi a Lucca, il cui progetto - documentato a Mazzanti con datazione 1691-1692 - è in stretto rapporto con un gruppo di disegni del fiorentino Giovan Battista Foggini, impegnato dal 1694 a Firenze nella direzione della Galleria dei lavori, ma anch'egli reduce da un soggiorno romano in cui è entrato in contatto con lo studio di Fontana<sup>51</sup>. **[FIG. 33]** Il genio di Juvarra, sollecitato dal contatto con gli interni realmente eseguiti e dallo studio della grafica coeva, trova così nella scenografia il luogo idoneo per esercitarsi in libertà nell'allestimento degli spazi di rappresentanza, sperimentando tipologie di arredo come le alcove, gli orologi o i tavoli parietali, oggetto in questi stessi anni anche di analisi autonoma per l'effettiva realizzazione. L'ingresso alla corte di Ottoboni, nel 1709, è quindi l'occasione propizia per confrontarsi in maniera approfondita con il tema della rappresentazione della regalità, ragionando sui luoghi di esibizione pubblica del potere (Sale del Trono, Gallerie) e sugli spazi di destinazione più privata (Camere da letto, Gabinetti, Biblioteche) per sequenze di varianti possibili, sino alla scelta della soluzione finale.

I drammi per musica di soggetto storico composti dal cardinale in questi anni, infatti, hanno per protagonisti sovrani o grandi condottieri dell'antichità, modelli positivi di esercizio del potere che sconfiggono la tirannia e la barbarie. La possibilità di avviare un confronto esplicito con la tradizione del teatro classico è una delle chiavi di lettura per questa produzione letteraria, condotta da Ottoboni in forma anonima, ma ben nota e apprezzata dagli intellettuali della cerchia arcadica e anche dalle fonti coeve<sup>52</sup>. Per Juvarra, che sta riflettendo sulla restituzione della Roma antica per l'omaggio al re di Danimarca sollecitato da Clemente XI, le scenografie per il teatro della Cancelleria sono anche l'occasione di avviare una personale riflessione sui modelli architettonici e decorativi più idonei a rappresentare la sovranità, individuati in una moderna rilettura dei valori di 'romanità' e 'impero' che appare concettual-

---

<sup>51</sup> Per l'alcova nel disegno di Juvarra il confronto è in particolare con il foglio che raccoglie diversi pensieri per alcove con cariatidi ora al Metropolitan Museum di New York, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, n. 49.50.112. Sulla grafica di Foggini e sulla sua attività di architetto decoratore per i Medici si veda, in particolare, GONZÁLES PALACIOS 2000A, pp. 467-524. Per l'alcova lucchese, G. BORELLA, P. GIUSTI MACCARI, *Il Palazzo Mansi di Lucca*, Lucca 1993, pp. 56-64. Giova ricordare che nel 1705 Juvarra è nella città toscana per il progetto del Palazzo Pubblico, ottenuto tramite i buoni uffici di Coriolano Orsucci.

<sup>52</sup> Giovan Mario Crescimbeni annovera Ottoboni fra i fondatori di un nuovo gusto drammatico, improntato alla misura classica e fondato su un recupero delle «antiche regole», mentre Pier Jacopo Martello, nel dialogo *Della tragedia antica e moderna* (1714-1715), riferendosi a *Il Costantino Pio* e al *Ciro*, le dice fra le poche opere in grado di reggere il confronto con gli antichi: cfr. G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siècle del cardinale*, in «Studi musicali», a. XXXV, 2006, n. 1, pp. 129-192, in particolare pp. 134-136.

mente valida, nella trepidante attesa di trovare un destinatario regale al servizio del quale poterla concretamente applicare.

Per le scelte di allestimento e di arredo, spesso rapidamente abbozzate, è utile il confronto dei diversi pensieri con le incisioni che Ottoboni stesso volle fossero inserite nei libretti a stampa, dando loro più ampia circolazione. In proposito Scipione Maffei precisa come «Le scene usate nei tre Drammi di Costantino, Teodosio e Ciro furon pubblicate con la stampa, intagliate nell'acqua forte dallo stesso D. Filippo» e anche il fratello Francesco, nella sua biografia, ricorda che il cardinale «le fece incidere in rame dallo stesso don Filippo per inserirle ne' libretti dell'opera»: una concordanza, questa, tanto più significativa se si pensa che, a proposito delle circostanze riguardanti l'ingresso di Juvarra al servizio di Ottoboni, le due fonti differiscono in maniera sostanziale<sup>53</sup>.

Il primo dramma sceneggiato dal Messinese è *Il Costantino Pio*, composto dal cardinale e rappresentato nel 1710 con musiche di Carlo Pollaroli. La trama, incentrata sul conflitto politico fra Costantino e Massenzio, prevede una prevalenza di ambientazioni esterne, fatta eccezione per la seconda scena del primo atto, situata in un «Gabinetto con tavolino, sopra del quale stanno Diadema, e Scettro Imperiale» e per la settima del terzo atto, che avviene in un «Salone Imperiale»<sup>54</sup>. Nel disegno di Juvarra per il primo ambiente non sono presi in considerazione arredi e anche gli elementi decorativi, fra cui spicca un trofeo d'armi posto sopra l'arco di accesso, sono schizzati con estrema rapidità<sup>55</sup>. Nella stampa per il libretto l'aspetto dell'ambiente appare definito, a partire dal trofeo d'armi, reso ora in maniera dettagliata aggiungendo due figure di prigionieri di spalle. Come si è visto questo motivo decorativo era di grande attualità nella decorazione degli interni romani, trovando un possibile riscontro nel coronamento di porta della Galleria Colonna. Il tema è inoltre più volte oggetto di studio nella grafica juvarriana di questi anni<sup>56</sup>. Per il fondale, al posto della scalinata a doppia rampa con finestre, l'incisione presenta un più tradizionale soffitto a cassettoni, da cui pende un lampadario a sei bracci, e sulla parete un'elaborata incorniciatura di porta, con telamoni, corona regale e un ovale istoriato con profilo femminile fiancheggiato da racemi.

Un deciso passo avanti, nell'articolazione degli spazi interni, è segnato dal dramma *Teodosio il Giovane* (1711) per il quale sono stati individuati numerosi disegni preparatori.

Per la Camera da dormire nella seconda scena del primo atto Juvarra torna a confrontarsi in maniera mirata con il tema dell'alcova: in un foglio del taccuino romano studia una veduta per angolo, nel quale l'elemento che assume maggiore rilievo sono le colonne con telamoni e il voluminoso baldacchino<sup>57</sup>. [FIG. 34] In un secondo pensiero, conservato nell'album ora a Londra (Victoria & Albert Museum) intitolato «Pensieri di Scene e apparenze fatte p[er] servizio del E[minentissimo]mo Ottoboni in Roma p[er] il suo Teatro nella Cancelleria da me suo Architetto l'anno 1708 sino al 1712», studia la sala nel suo complesso, disponendo l'alcova al centro e accentuando la profondità con l'uso di quinte architettoniche di grande impatto e

---

<sup>53</sup> Citazione delle due fonti trascritta in VIALE FERRERO 1970, p. 20.

<sup>54</sup> A proposito delle relazioni fra le scenografie de *Il Costantino Pio* e le riflessioni di Juvarra sui monumenti di Roma antica, che rendevano particolarmente congeniale il soggetto del dramma ai suoi interessi, VIALE FERRERO 1970, pp. 24-26.

<sup>55</sup> BNUTO, Ris.59.4, f. 18, disegno n. 2.

<sup>56</sup> Ad esempio BNUTO, Ris.59.4, f. 128r, disegno 4.

<sup>57</sup> BNUTO, Ris.59.4, f. 19r, n. 4.

tramite busti disposti su alti basamenti in corrispondenza delle paraste<sup>58</sup>. [FIG. 35] Il letto è sempre visto di tre quarti, introdotto però da colonne tortili e da una balaustra intagliata. In un terzo elaborato l'ambiente, a pianta circolare con l'alcova sul fondo, è restituito per la visione ad asse centrale; nella decorazione ricompaiono le colonne con telamoni e cominciano a essere precisati la testiera intagliata del letto di parata e il baldacchino, sormontato da una corona regale<sup>59</sup>. [FIG. 36] In una tappa ulteriore la sala assume invece una pianta rettangolare, suggerendo una galleria al termine della quale compare l'alcova, in posizione leggermente elevata e incorniciata da una nicchia<sup>60</sup>: una soluzione di questo tipo rievoca uno dei progetti di allestimento non messi in atto per la Galleria Colonna, al cui termine doveva trovare posto il letto di Maria Mancini e richiama la scenografia di Girolamo Fontana per la *Caduta del regno dell'Amazzoni*. [FIG. 37] La disposizione dell'arredo è studiata in maniera mirata in un disegno del volume di Londra<sup>61</sup>: tavolini a parete sormontati da specchiere ovali sono collocati in corrispondenza delle colonne binate, mentre il letto ha un aspetto ancora abbozzato, ma è chiaramente intagliato. [FIG. 38] In un altro disegno acquerellato verosimilmente eseguito in funzione del libretto a stampa, il piede dei tavoli assume la forma di una figura inginocchiata, mentre il letto diventa un fantasioso arredo con orologio inserito nella testiera e finale con racemi da cui emergono figure antropomorfe<sup>62</sup>. Nell'incisione del libretto i tavoli presentano sostegno con elementi vegetali, un orologio da tavolo è collocato dietro il personaggio di destra e il letto presenta un'elaborata struttura con figure intagliate di mori sdraiati sul finale, puttini e ghirlande in corrispondenza della testiera<sup>63</sup>. [FIG. 39] L'aspetto evoca alla memoria la descrizione che il *Mercurio Errante* fornisce di uno degli arredi del cardinale Ottoboni, il letto nell'Ottava Stanza dell'appartamento di rappresentanza, «di damasco con lettiera sostenuta da figure di Mori, e Puttini tutto messo à oro».

Mobili che potevano forse evocare quelli effettivamente presenti nel Palazzo della Cancelleria compaiono anche nell'incisione raffigurante la «Libreria Reggia», in particolare un leggio con figura maschile in funzione di sostegno e due tavoli intagliati che reggono ciascuno una sfera armillare, oggetto quest'ultimo rappresentato anche nel disegno per l'ambiente al foglio 43 dei «Pensieri di Scene»<sup>64</sup>.

Per la scena nona del terzo atto, ambientata in un Gabinetto, i disegni restituiscono un fitto allestimento alle pareti, un sopracielo intagliato che sostiene il tendaggio della finestra,

---

<sup>58</sup> Londra, Victoria & Albert Museum, n. 8426, f. 47r.

<sup>59</sup> Ivi, f. 55r.

<sup>60</sup> BNUTO, Ris.59.4, f. 26r, n. 3.

<sup>61</sup> Londra, Victoria & Albert Museum, n. 8426, f. 124(b). La soluzione adottata per il soffitto con archi decorati da ghirlande passanti e cassettoni ricorda quella della Galleria con sfondato di stanze realizzata da Girolamo Fontana per la scena quattordicesima del secondo atto ne *La caduta del regno dell'Amazzoni*.

<sup>62</sup> Berlino, Kunstbibliothek, Hdz 150, riprodotto e discusso in VIALE FERRERO 1970, p. 313, n. 6.

<sup>63</sup> Per l'esemplare del libretto con incisioni firmate presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze si veda VIALE FERRERO 1970, pp. 378-379 e riproduzione a p. 140.

<sup>64</sup> Per il disegno (Londra, Victoria & Albert Museum, n. 8426, f. 43) e per l'incisione (Firenze, Biblioteca Marucelliana) si veda VIALE FERRERO 1970, pp. 152-153; un ulteriore disegno per la scena nell'album di Londra, già simile nell'impostazione a quanto restituito nel libretto, segnala in maniera sommaria gli arredi (f. 125b).

panchette, porte vetrate con monogramma e una scrivania attorno alla quale si dispongono le figure<sup>65</sup>.

La preparazione delle scene per il *Teodosio il Giovane* avviene in prossimità di quelle per il *Giunio Bruto*, che la biografia anonima composta da Francesco Juvarra dice richieste dall'imperatore d'Austria Giuseppe I tramite il cardinale Annibale Albani, in previsione di una rappresentazione per cui Carlo Francesco Cesarini, Antonio Caldara e Alessandro Scarlatti preparano contestualmente la partitura musicale: il sontuoso volume rilegato in marocchino contenente lo spartito e i disegni acquerellati di Juvarra per le scene è conservato alla Biblioteca Nazionale di Vienna, ma l'opera non fu rappresentata per la morte del sovrano avvenuta nell'aprile del 1711<sup>66</sup>.

Di particolare interesse in relazione all'arredo sono la settima e l'ottava scena, ambientate negli appartamenti di Flavia e di Livia: nella prima, in particolare, l'incontro fra i personaggi si svolge in una galleria dove sono collocati tavoli a parete con trofei d'armi nel sostegno, specchiere ovali sormontate da ventole e un monumento celebrativo sul fondale, in corrispondenza di un punto di snodo fra due bracci della struttura<sup>67</sup>. **[FIG. 40]** L'ambiente propone un completo campionario di oggetti legati alla celebrazione del trionfo militare, rielaborando alcune invenzioni dello stesso Juvarra per progetti messi in opera pochi anni prima (come la lampada a muro per Sant'Antonio dei Portoghesi) e traendo spunto da oggetti realmente eseguiti a Roma, come le già citate sculture decorative in collezione privata, composte come corazze, o il motivo centrale di una serie di tavoli di probabile provenienza Rospigliosi, ora in Palazzo Sacchetti e nelle collezioni del Quirinale: quest'ultimo motivo è fra l'altro indagato da Juvarra anche in una coppia di disegni dell'album torinese «Penzieri diversi»<sup>68</sup>. **[FIG. 52]** L'intero ambiente, in verità, restituisce un gusto prossimo a quello delle gallerie realmente presenti a Roma, a partire da quella in Palazzo Colonna: gli arredi, collocati in maniera ritmica sulla pareti, scandiscono il percorso. Che Juvarra stesse studiando con attenzione queste soluzioni è confermato anche da un disegno scenografico per galleria con statue (Ris.59.4, f. 74, n. 1), dove si può cogliere ancora meglio la suggestione del modello reale da poco inaugurato nella residenza del Connestabile, per l'uso delle statue addossate ai pilastri.

---

<sup>65</sup> La prima idea per l'ambiente è restituita dal disegno nell'album del Victoria & Albert Museum di Londra, n. 8426, f. 126. Più dettagliato ed estremamente prossimo a quanto realizzato nel libretto, il pensiero in BNUTO, Ris.59.4, f. 118r, n. 3, che include anche le figure degli attori, studiando diverse soluzioni di restituzione, di cui quella adottata è una commistione fra le coppie di figure disegnate da Juvarra sulla destra. Questo disegno permette di comprendere come l'architetto riflettesse in maniera parallela sull'impostazione delle scenografie e sulla riproposizione dell'allestimento in funzione dei libretti, producendo soluzioni talvolta anche molto diverse fra loro, poiché differente era la loro destinazione. Nei libretti è sempre preferita la soluzione ad asse centrale, che consente di rendere più leggibili i dettagli decorativi dell'ambiente pur nelle dimensioni contenute. Per l'ulteriore alternativa con reggi vaso sulla parete di fondo, in cui è meglio visibile il medaglione in alto con l'episodio di Apollo e Marsia (Berlino, Kunstbibliothek, Hdz 142), si veda VIALE FERRERO 1970, pp. 313-314.

<sup>66</sup> Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.16692. La digitalizzazione ad alta risoluzione del volume è consultabile on line sul sito della Biblioteca austriaca (Digital Library: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00141253>).

<sup>67</sup> Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.16692, f. 89.

<sup>68</sup> Per un disegno di Juvarra con trofeo militare: BNUTO, Ris.59.4, f. 15r, n. 2. In merito ai tavoli di probabile provenienza Rospigliosi si rimanda al paragrafo successivo, per la discussione e i riferimenti bibliografici specifici.

Nell'ottava scena, lo spazio della Camera di Livia restituisce uno dei risultati più fantasiosi del talento di Juvarra per l'arredo, un vero e proprio compendio dei suoi interessi in questo campo: il motivo dei tendaggi sorretti da statue di telamoni e, in posizione centrale, un sontuoso tavolo parietale, sormontato da un imponente orologio<sup>69</sup>. [FIG. 41] La console è del tipo in uso a Roma sin dall'ultimo ventennio del Seicento, con figure a tutto tondo di sirena sul tipo di quelle progettate nell'ambito di Schor, sebbene più snella nell'ornamentazione. Il vero protagonista, tuttavia, è lo straordinario orologio con teste femminili alate che si sviluppano da nodosi tronchi d'albero, sormontato dallo stemma imperiale: per questo oggetto Juvarra lavora di fantasia, a partire da oggetti realmente presenti nelle collezioni Ottoboni, come le pendole con figure realizzate da Oppenord e Boulle fra il 1690 e il secondo decennio del Settecento. Quest'affondo ha un diretto corrispettivo negli «Orologi di Tavolino realizzati per il Sig.r Coriolano Orsucci», mentre i motivi decorativi sono molto vicini alle invenzioni per i finalini destinati all'editoria, a cui Filippo lavora in questi stessi anni sempre per la committenza del cardinale<sup>70</sup>. [FIGG. 42-44]

### 2.3. Scambi d'idee fra argentieri: Juvarra e Giardini

Sin dalla fine del Seicento uno dei più illustri esponenti dell'Università degli Orefici, Argentieri e Gioiellieri della città di Roma è il forlivese Giovanni Giardini (1646-1721), in città sin dagli anni Sessanta del secolo e per tre volte camerlengo dell'istituzione<sup>71</sup>.

A lungo attivo per la committenza di Niccolò Maria Pallavicini (1650-1714), alla cinquantatreesima tavola dei *Disegni diversi*, il repertorio dato alle stampe nel 1714 raccogliendo le invenzioni elaborate per suo studio e come «ammaestramento della Gioventù», Giardini inserisce un disegno per monumento commemorativo, che Stella Rudolph ha messo in possibile relazione con la scomparsa del celebre intellettuale e mecenate, avvenuta proprio in quell'anno<sup>72</sup>. [FIG. 45] La scritta in latino apposta sulla lapide non è leggibile, ma il riferi-

<sup>69</sup> Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.16692, f. 109. Alle pareti sono allestiti arazzi con scene di storia antica che sembrano alludere ai succhi d'erba fatti realizzare pochi anni prima dal cardinale Ottoboni con episodi della Gerusalemme Liberata di Tasso (si veda in merito il precedente capitolo, paragrafo IV).

<sup>70</sup> Per gli orologi, conservati nell'album del Metropolitan Museum of Art di New York, si veda MILLON 1984, MM187, pp. 48, 203-204 (scheda di A. Luchs e H. Millon); sui finalini VIALE FERRERO, MISCHIATI 1975-1976. Che l'attività di Juvarra per l'editoria si svolgesse in stretta relazione con le scenografie e l'ideazione di possibili soluzioni per l'arredo è suggerito anche da un disegno di ovale a bassorilievo montato su un basamento, accompagnato dalla didascalia «Al Sig.r Salvione», ossia l'editore romano con cui il Messinese lavorava, Giovanni Maria Salvioni, stampatore "alla Sapienza": BNUTO, Ris.59.4, f. 107r, disegno 3. Nello stesso volume si conservano anche schizzi per le cornici destinate al frontespizio di un libro con dedica al cardinale Giovan Battista Tolomei, Arcade con il nome di Filoteo Aridio e quindi anch'egli entrato in contatto con Juvarra verosimilmente tramite Ottoboni (ivi, f. 66r, disegni 2 e 3; 72r, disegni 2 e 3).

<sup>71</sup> Della ormai vasta bibliografia su Giardini si segnalano i seguenti contributi: BULGARI 1959, p. 521, tavv. 31-35; C. GRIGIONI, *Giovanni Giardini da Forlì (24.6.1646-31.12.1721): argentiere e fonditore in Roma*, Rocca San Casciano 1963; A. LIPINSKY, *Arte orafa a Roma. Giovanni Giardini da Forlì*, in «Arte Illustrata», IV, 46-47, 1971, pp. 18-34; A. RAVAGLIOLI, *La fantasia d'argento di Giovanni Giardini e una memoria di Carlo Grigioni*, in «Strenna dei Romanisti», 49.1988, pp. 415-428; A. GONZÁLES PALACIOS, *Giovanni Giardini: new works and new documents*, in «The Burlington Magazine», 137.1995, pp. 367-376; A. BACCHI, *Un'orazione nell'orto: De' Rossi e Giardini*, in «Antologia di Belle Arti», N.S., 67/70, 2007, 2, pp. 53-59; B. MONTEVECCHI, *Una "monumentale oreficeria" tardo-barocca: l'urna di Santa Rosa di Giovanni Giardini*, in «Nel Lazio», 1.2011, 2, pp. 65-73 e specialmente GONZÁLES PALACIOS 2014, pp. 365-375.

<sup>72</sup> S. RUDOLPH, *Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Roma 1995, p. 136 (per il monumento funebre) e pp. 109-121 (per i lavori eseguiti da Giardini per la committenza del marchese).

mento appare del tutto convincente se si esamina la struttura, concepita come un attento montaggio di elementi decorativi e figure allegoriche che evocano esplicitamente il clima dell'Arcadia, di cui Pallavicini è stato uno dei più illustri esponenti dal 1692, per essere quindi annoverato accademico d'onore nell'Accademia di San Luca nel 1695<sup>73</sup>.

Nella composizione di Giardini l'elemento di più immediata evidenza è la simulazione delle concrezioni rocciose, che ripensa modelli di chiara matrice berniniana impiegati specialmente nell'architettura viridaria e per l'allestimento di apparati festivi, come ad esempio il progetto per la fontana nel cortile di Palazzo Antamoro (post 1669) restituito in un disegno acquerellato di Tessin, che coglie appieno il dialogo serratissimo fra natura reale (vegetazione e zampilli d'acqua) e artificio alla base di questo gusto<sup>74</sup>. Nella tavola dei *Disegni diversi* questo motivo decorativo può alludere ai giardini sui colli di Roma in cui si tenevano in quegli anni le riunioni e gli agoni poetici dell'Accademia d'Arcadia, a loro volta rimando agli spazi selvaggi e impervi del Bosco Parrasio<sup>75</sup>. Le tre figure sul coronamento – il cavallo alato Pegaso, una donna con la maschera e una con il piffero – richiamando in chiave allegorica le principali attività intellettuali dell'Arcade (Poesia, Teatro e Musica) sono più che opportune a commemorare il marchese Pallavicini, la cui fama poetica è evocata anche dalla corona di alloro sostenuta da due putti seduti sull'urna funebre.

Il monumento di Giardini trova perfetta corrispondenza in uno dei pensieri di Juvarra (Ris.59.4, f. 75r, disegno 2), invitando a riflettere sul rapporto fra i due artisti, oggetto di un recente contributo di Claudio Franchi per lo specifico della produzione in argento, ma di utile indagine anche per quel che concerne il repertorio decorativo in senso lato<sup>76</sup>. [FIG. 46]

Stabilire l'equilibrio di dare e avere fra i due elaborati grafici è complesso, allo stato attuale delle ricerche: per età e reputazione Giardini è all'apice della sua carriera e in qualità Ar-

---

Pallavicini è uno straordinario committente di arredi, come ricordato da Crescimbeni, che descrive la sua abitazione «ornata, e fornita d'ogni più ricca, ed isquisita foggia di mobili»; cfr. G. M. CRESCIMBENI, *Notizie Istoriche degli Arcadi*, Roma 1720, II, pp. 168-169.

<sup>73</sup> A questi eventi si collega il celebre dipinto di Maratta raffigurante il ritratto del marchese incoronato dalla Fama e scortato da Apollo al tempio della Virtù (Stourhead, Wiltshire, The National Trust, Hoare Collection), per cui si veda la scheda di S. Rudolph, in *Il Settecento a Roma* 2005, cat. 131, p. 236, con bibliografia.

<sup>74</sup> Sulle vicende della fontana di Bernini, collocata nel palazzo del Cameriere Segreto di Clemente IX Paolo Strada, acquisito nel Settecento dalla famiglia Antamoro, si veda S. ROBERTO, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Roma 2004, pp. 288-294; per il disegno di Tessin, riprodotto a p. 292 del testo di Roberto, Stoccolma, Nationalmuseum, NMH THC 423.

<sup>75</sup> Le riunioni dell'Accademia si svolsero negli ultimi anni del Seicento e durante il pontificato Albani in diverse sedi provvisorie, fra cui la villa di Ranuccio Farnese sul Palatino (1693-1699) e quella del marchese Ruspoli sull'Esquilino (1708). La sistemazione di una sede stabile alle pendici Gianicolo è finanziata da Giovanni V di Portogallo dal 1721 e realizzata su progetto dell'architetto Antonio Canevari (egli stesso Arcade) con la collaborazione di Nicola Salvi, nel 1725-1726. In merito alle caratteristiche dei luoghi di riunione degli Arcadi e sugli elementi berniniani presenti nel disegno progettuale di Canevari e Salvi si veda P. PETRAROIA, *Il Bosco Parrasio*, in *Il Teatro a Roma* 1989, II, pp. 173-198 e S. M. DIXON, *Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and Its Garden in Eighteenth-Century Rome*, Newark 2006.

<sup>76</sup> FRANCHI 2014. Il motivo del cavallo alato per la commemorazione funebre di un Arcade sarà utilizzato nel 1735 da Juvarra per la Memoria sepolcrale di Giuseppe Paolucci (1661-1730), fra i fondatori dell'Accademia con lo pseudonimo di Aressi Cillenio (Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Disegni di Juvarra, III, c. 27r, n. 27, inv. 2159/DS). Pegaso è inoltre protagonista del Geroglifico della Fama chiara, nella raccolta *Geroglifici sopra l'Iconologia del Cavalier Ripa* (1734): ivi, IV, f. 82, n. 114, inv. 2346/DS. Lo stesso soggetto si trovava alla sommità del Teatro in cui si svolgevano gli agoni poetici dell'Arcadia nel progetto di Antonio Canevari per il Bosco Parrasio al Gianicolo (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 2121).

gentiere del Palazzo Apostolico e Fonditore della Reverenda Camera di Sua Santità può ben definire lo stesso pontefice – nella dedica della prima parte dei *Disegni diversi* – suo «Specialissimo Benefattore»; Juvarra, invece, promettente allievo di Fontana al servizio di Pietro Ottoboni, è ancora alla ricerca di un'effettiva opportunità professionale in ambito architettonico. Nell'Accademia di San Luca tuttavia le parti sono invertite, poiché il Messinese – Arcade dal 1712 con il nome pastorale di Bramanzio Feesseo – è accademico di merito dal 1707, mentre Giardini vi è ammesso proprio nel 1714. Non a caso la seconda parte dei *Disegni diversi*, dove il monumento celebrativo è inserito subito dopo la tavola dedicatoria, è pensata come attestato di stima e omaggio deferente all'istituzione, celebrando solennemente l'ingresso fra gli accademici, forse favorito dallo stesso marchese Pallavicini.

I possibili tramiti di conoscenza fra i due artisti muovono dalla comune professione di argentiere e dalla frequentazione dell'*entourage* di Carlo Fontana: con l'architetto, infatti, Giardini collabora per i bronzi del Battistero in San Pietro (1694-1698), più volte oggetto di studio da parte di Juvarra nei primi anni romani; nel 1700 porta inoltre a compimento il medaglione di bronzo con il ritratto di Cristina di Svezia, iniziato e non terminato da Carlo per il monumento funebre della regina sempre nella Basilica Vaticana<sup>77</sup>. Nelle argenterie di Giardini, come evidenziato dalle ricerche di Gonzáles Palacios, le parti figurative sono frutto della proficua collaborazione con il pittore Benedetto Luti, una figura con cui anche Juvarra entra in diretto contatto all'inizio del secondo decennio, nell'ambito della committenza Ottoboni e in particolare in occasione dell'edizione del testo di Andrea Adami, *Osservazioni Per ben regolare il Coro della Cappella Pontificia* (De Rossi, 1711), per cui il fiorentino esegue il disegno preparatorio e l'incisione raffigurante il cantore Mario Savioni<sup>78</sup>. Non va infine sottovalutato, restando nell'ambito dell'editoria, che l'incisore dei *Disegni diversi*, il boemo Giovanni Mas-similiano Limpach, è in relazione diretta con Juvarra nell'ambito di svariate pubblicazioni di committenza Ottoboni, per le quali l'architetto realizza frontespizi e finalini decorativi.

Questo sfaccettato universo di frequentazioni comuni, che include anche la committenza del cardinale Benedetto Pamphilj nel primo decennio del Settecento, suggerisce l'opportunità concreta di uno scambio d'idee alla pari, che matura nel tempo attraverso il confronto su temi comuni<sup>79</sup>: si pensi, ad esempio, al tema della lampada pensile, oggetto di numerose tavole del repertorio di Giardini e affrontato negli stessi anni da Juvarra nei pen-

---

<sup>77</sup> L'attenzione specifica di Juvarra per il fonte battesimale in Vaticano, perfettamente integrato nello spazio circostante, è testimoniata dalla presenza dell'incisione di Specchi che lo raffigura nell'album giovanile ora a Vincennes (BARGHINI 1994, f. 85r, p. 134) e dalla copia di uno dei progetti di Fontana per l'arredo, nel volume già Tournon (n. 24). Sul contributo di Giardini per i bronzi si veda MONTAGU 1996, pp. 120-125 e R. Valeriani, in *Bronzi decorativi* 2001, cat. 11, pp. 48-49.

<sup>78</sup> Una volta a Torino Juvarra si rivolgerà a Luti per la pala di uno degli altari di Sant'Uberto alla Venaria Reale, nel 1721, ma l'opera non potrà essere realizzata per la morte dell'artista nel 1724: si veda, in merito, M. DI MACCO, *I pittori «napoletani» a Torino: note sulla committenza negli anni di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Torino 1989, pp. 277-278. Al pittore è dedicata una delle Memorie Sepolcrali (Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Disegni di Juvarra, III, c. 4r, n. 4, inv. 2136/DS).

<sup>79</sup> Giardini, infatti, compare nelle filze di giustificazioni della Casa di Benedetto Pamphilj anche nel 1706, lo stesso anno in cui Juvarra è impegnato con Francesco Fontana nell'esecuzione di disegni da presentare al cardinale (si vedano le indicazioni in merito nel capitolo precedente). La lista dei lavori del forlivese, in data 18 maggio, include diversi interventi di brunitura e la fornitura di oggetti in argento, fra cui un candeliere, per l'ammontare di quindici scudi: Roma, Archivio Doria Pamphilj (d'ora in avanti ADP), Cartella 3, busta 8, *Filza de' Conti, e Giustificat. ni dell'Em.mo, e R.mmo Sig.r Cardinal Panfilij dell'Anno 1706*, n. 119.

sieri per Monsignor Battelli, o allo straordinario disegno del Messinese per un calice con ghirlande fiorite e un cherubino in volo nell'impugnatura (BNUTO, Ris.59.4, f. 103r, n. 2), in sintonia con le proposte del forlivese in diverse tavole dei *Disegni diversi*.

Per i quattro pensieri di tavolo da muro accanto ai quali Juvarra annota «al Re di Sicilia», progettati con ogni probabilità per la rinnovata Reggia di Messina nel 1714, il confronto con i coevi modelli delineati da Giardini evidenzia un rapporto strettissimo di affinità, testimoniando la riflessione condivisa sulla tipologia dei mobili con figure<sup>80</sup>.

Il tavolo con delfini dalle code arricciate è in relazione con la cinquantaquattresima tavola dei *Disegni diversi*, per il comune riferimento a un motivo particolarmente fortunato del lessico berniniano, vivacizzato attraverso l'inserimento dei rami di palma. [FIG. 47-48] Nella scelta del repertorio ornamentale Juvarra opera una selezione rispetto alla proposta di Giardini, di grande impatto visivo ma non del tutto coerente per l'inserimento di un trionfo militare con leone e corona al centro della base. Quest'ultima invenzione è sviluppata da Juvarra in un secondo tavolo, con sostegni a foggia leonina, in evidente rapporto con quelli raffigurati nel mobile alla cinquantaseiesima tavola del repertorio di Giardini: il risultato, nel caso di Juvarra, è un arredo tutto incentrato sul tema del trionfo e della regalità, ai quali allude anche l'inserimento del tondo con ritratto sulla parte frontale, simile a quello che il forlivese dispone in forma di bassorilievo sopra il piano del tavolo. [FIGG. 49-50] Una seconda variante con gli stessi temi è fornita nel pensiero per tavolo con corazze in funzione di sostegno e targa del sovrano sabauda sul davanti: per questa soluzione Filippo riprende alcuni schizzi già elaborati sul tema in occasione degli allestimenti scenici per l'Ottoboni e si esercita a inserire in un arredo il motivo della targa, sistematizzato in occasione della pubblicazione della *Raccolta* nel 1711 e declinato anche da Giardini nella prima parte della sua raccolta. [FIG. 51]

Nelle loro invenzioni, entrambi gli artisti mostrano di sapersi confrontare direttamente con gli arredi di derivazione cortonesca e berniniana che popolano gli interni dei palazzi romani all'inizio del secolo, a partire dalle residenze dei Colonna e dell'Ottoboni: gli stessi mobili che Juvarra usa per arredare nella finzione teatrale la Camera di Livia per il *Giunio Bruto*. Rispetto a questa produzione, scelta consapevolmente come riferimento culturale per celebrare la recente acquisizione del titolo regio da parte di Vittorio Amedeo II, s'intuisce tuttavia nei pensieri del Messinese uno scatto in avanti e un elemento di novità importante: nella costruzione del tavolo la decorazione a intaglio si dispone soltanto nei punti nevralgici, così da esaltare la struttura. La ricchezza di ornamenti, talvolta ridondante, di alcuni mobili romani di fine Seicento appare superata, poiché gli spazi vuoti diventano un elemento funzionale a mettere in luce la concezione architettonica dell'arredo, giocato su una vivace e movimentata alternanza di linee concave e convesse. Per concezione d'insieme questo risultato trova una

---

<sup>80</sup> BNUTO, Ris.59.4, f. 81r, disegni 2 e 3; f. 83r, disegni 2 e 3. Nel montaggio dei fogli all'interno del volume torinese Juvarra dispone i suoi pensieri a coppie, alternando una proposta il cui repertorio ornamentale allude in maniera esplicita al concetto di sovranità e una che, per i motivi decorativi più giocosi, si presta invece a spazi di destinazione più privata. L'accostamento con gli altri disegni è ugualmente funzionale: un apparato per la Settimana Santa in Palazzo della Cancelleria e un'incisione con raccolta numismatica (f. 81r) e il progetto di palazzo per il Langravio d'Assia Kassel (f. 83r). Il riferimento dei quattro tavoli disegnati dall'architetto per il Re di Sicilia ai mobili romani d'inizio secolo, che mostrano un interesse preponderante per la scultura, è messo in luce già da P. SAN MARTINO, *Il mobile e il fantastico intuito di Juvarra*, in *Filippo Juvarra* 1995, pp. 252-255, il cui breve contributo fissa importanti punti di riferimento sull'argomento.

possibile corrispondenza nel gruppo di tavoli monumentali con figure maschili e mascheroni grotteschi che nascono da volute (collezioni reali danesi e mercato antiquario), allineandosi con le proposte che trovano concreto sviluppo a Roma fra il primo e il terzo decennio del Settecento e conducono al progressivo superamento del mobile con figure a tutto tondo. Esempio di quest'ultima tendenza è la serie di quattro *consoles* con protomi femminili alate e trionfo d'armi sulla traversa, di verosimile provenienza Rospigliosi e oggi nelle collezioni del Quirinale e di Palazzo Sacchetti, i cui motivi decorativi sono singolarmente vicini a quanto proposto da Juvarra nell'orologio della Stanza di Livia e nella galleria degli appartamenti di Flavia<sup>81</sup>. [FIG. 52] Fra i disegni per tavoli del Messinese, quello con protome femminile e maschile e ghirlanda sulla fronte mostra un simile tentativo di staccarsi dall'ornato con figure a tutto tondo, ancora protagonista negli altri tre pensieri del gruppo. [FIG. 53] La struttura si è fatta più esile e scattante, grazie alla marcata curvatura delle gambe e all'incrocio rialzato, mostrando confronti stringenti con un tavolo conservato a Villa La Pietra di Firenze, accostato da Gonzáles Palacios ad ambito genovese per le attinenze con un disegno riferibile alla cerchia dei Piola e di Filippo Parodi<sup>82</sup>. Non mancano tuttavia i possibili riferimenti a mobili eseguiti in area toscana, fra la fine del XVII secolo e i primi anni del successivo, a testimoniare la continua circolazione dei modelli: per citare due esempi particolarmente riusciti nell'invenzione, si pensi al tavolo con protomi – anche in questo caso una maschile e una femminile – o a quello con ghirlanda, conchiglia e putti che sveltano al di sopra del piano, entrambe in collezione privata<sup>83</sup>. Il modo in cui terminano le gambe del mobile, con un ricciolo poggiante su un piccolo zoccolo e la foggia arcuata del raccordo sono elementi strutturali comuni e caratterizzanti, mentre il motivo della protome che si sviluppa dall'incurvatura del sostegno, enfatizzandone il movimento, è molto vicino alla resa di un disegno di Foggini<sup>84</sup>. La frequentazione del contesto lucchese e la committenza di Coriolano Orsucci sono nodi critici ancora suscettibili d'indagine a questo riguardo, specie se si pensa all'invenzione per il camino completato da un'alzata monumentale con mensole sulle quali trovano posto urne e vasi di porcellana, che Juvarra disegna per l'amico proprio nel 1714<sup>85</sup>. Il progetto per Orsucci restituisce un arredo estremamente movimentato, nell'alternanza di linee concave e conv-

---

<sup>81</sup> Per questi arredi, datati intorno al 1725 e accostati alla figura dell'intagliatore Francesco Tibaldi, si veda Gonzáles Palacios in *Fasto Romano* 1991, cat. 89, p. 160 e IDEM, *Il patrimonio artistico del Quirinale: i mobili italiani*, con la collaborazione di R. Valeriani, Milano 1996 (GONZÁLES PALACIOS 1996A), cat. 48, pp. 167-168. Gli sviluppi del mobile romano fra il terzo e il quarto decennio del Settecento che prendono avvio da questi arredi saranno affrontati nel capitolo successivo.

<sup>82</sup> Per il tavolo si veda A. GONZÁLES PALACIOS, *Settecento furniture at La Pietra*, in «Apollo», N.S., 1971, p. 212; per il disegno A. GONZÁLES PALACIOS, *Il mobile in Liguria*, Genova 1996 (GONZÁLES PALACIOS 1996B), p. 155, fig. 183.

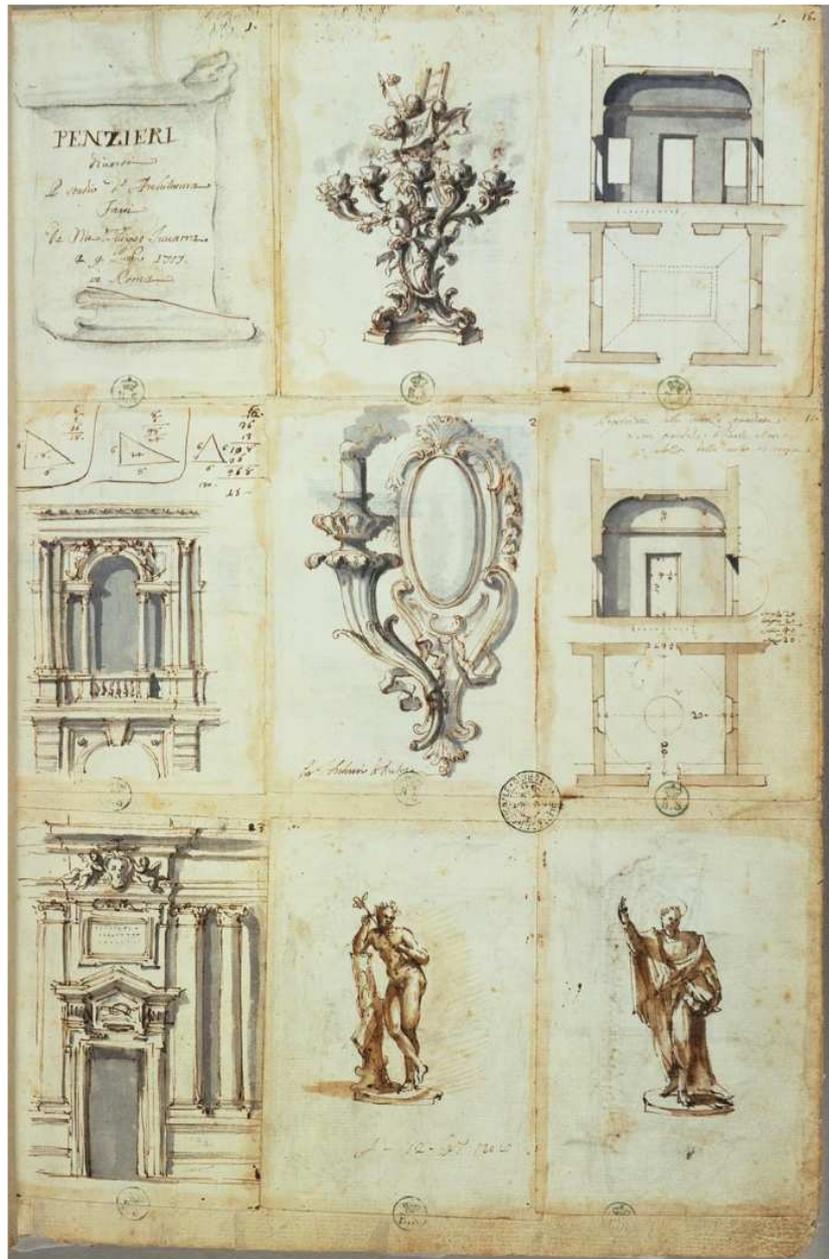
<sup>83</sup> Riprodotti e discussi, in relazione alla grafica coeva di Diacinto Maria Marmi e di Giovan Battista Foggini in GONZÁLES PALACIOS 2000A, pp. 447-448, figg. 7 e 9.

<sup>84</sup> New York, The Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1952, 52.570.285.

<sup>85</sup> BNUTO, Ris.59.4, f. 113r, n. 4, con didascalia: «Camino fatto in Lucca a 20 Aprile 1714 Al s.r Coriolano Orsucci»; sulle paraste dei pilastri che fiancheggiano il camino sono schizzati degli inserti, forse destinati a ospitare decorazioni dipinte. Un secondo disegno per camino nella stessa raccolta (f. 113r, n. 4), privo d'indicazioni, testimonia la riflessione mirata di Juvarra su questa tipologia di arredo, proponendo per l'alzata una ricca ornamentazione con mascheroni, arpie e motivi vegetali, mentre sul piano d'appoggio sono collocate due urne di grandi dimensioni.

se, di sporgenze e rientranze, per il quale non sono sinora emersi confronti convincenti in ambito romano, neppure nella grafica. [FIGG. 54-55]

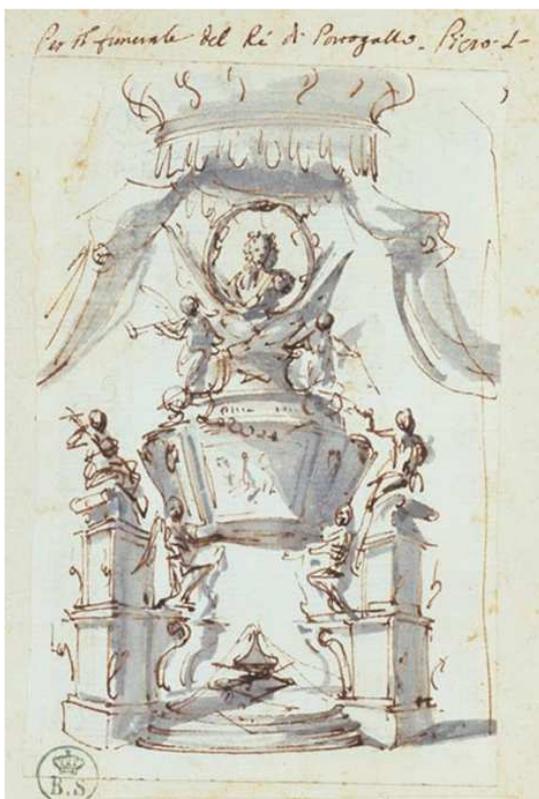
Con queste soluzioni per l'arredo Juvarra si propone, al termine del proprio soggiorno di studio a Roma, come un architetto completo, in grado di curare ogni aspetto dell'allestimento di una residenza regia: forte di una proficua esperienza di studio e di cantiere e dopo svariati tentativi falliti, ha finalmente trovato, in Vittorio Amedeo II, il sovrano per il quale mettere in atto le sue idee di rappresentazione della regalità, strettamente legate al tema di un nuovo impero romano, e in Torino lo spazio ideale per mettere alla prova dei fatti i suoi «penzieri».



**Figura 16:**

Filippo Juvarra, *Disegni di facciate, spaccati di edifici, lampade e sculture*, 1707 circa.

[© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 1r.]



**Figura 17:**  
Filippo Juvarra, *Apparato «Per il funerale del Re di Portogallo Pietro I» (Pietro II di Portogallo) in Sant'Antonio dei Portoghesi, 1707.*

[© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 104r, n. 2.]

**Figura 18:**  
Filippo Juvarra, *Lampada da parete «Per S. Antonio de Portoghesi», 1707.*  
[© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 1r, n. 5.]

**Figura 19:**  
Cristoforo Schor (con integrazioni ottocentesche), *Lampada a parete, 1687-1695 circa.* Roma, Sant'Antonio dei Portoghesi.  
[Foto Ornella Graffione, Torino]

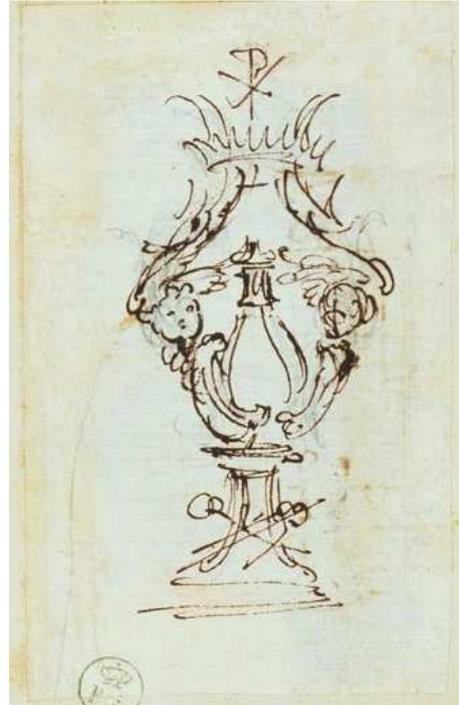




**Figura 20:**

Filippo Juvarra, *Candelabro con corona e rami di palma*, 1707 circa.

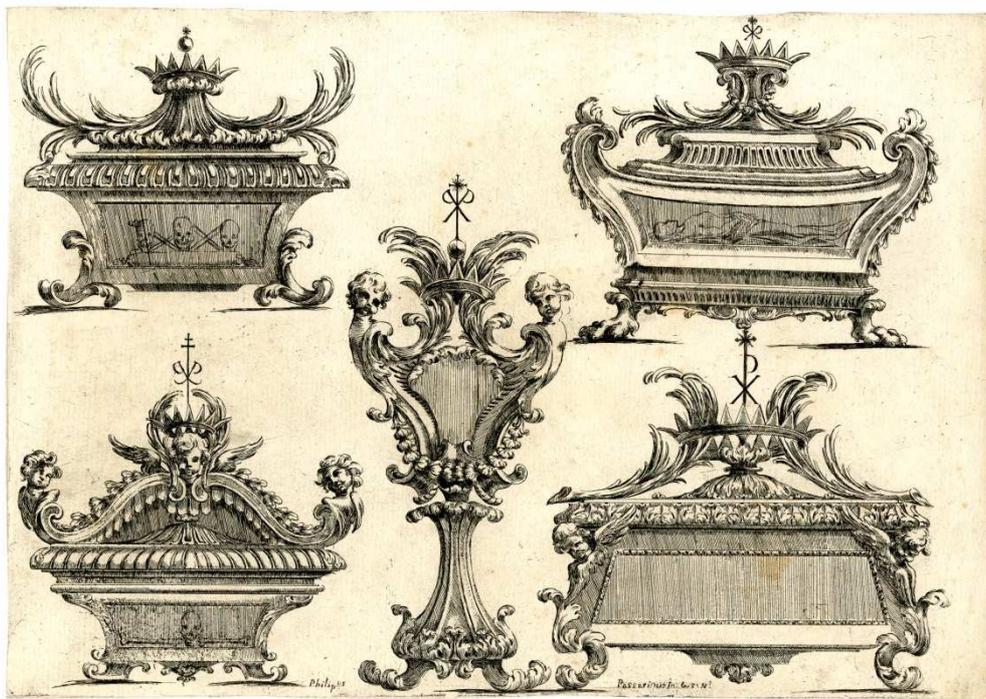
[© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 1v, n. 6.]



**Figura 21:**

Filippo Juvarra, *Disegno per reliquiario a ostensorio*, 1707 circa.

[© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 50r, n. 3.]



**Figura 22:**

Filippo Passarini, *Progetti per reliquari a ostensorio e a cassetta*, dalle *Nuove invenzioni d'ornamenti*, 1698, tav. 11. Londra, British Museum, inv. 1937,0915. 196. [© Trustees of the British Museum]

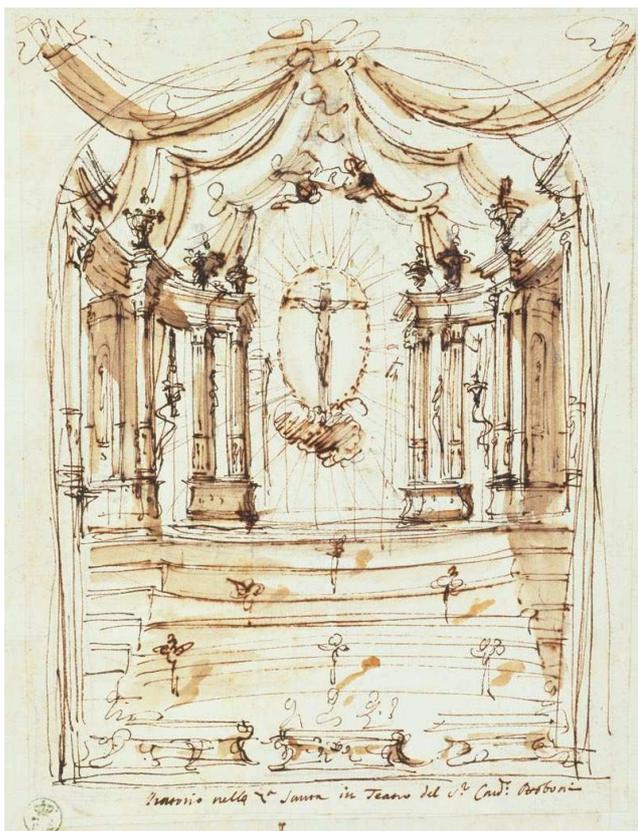


Lampada p. S. Pietro fatta a Monsignore Batelli  
- M. Battelli

**Figura 23:**

Filippo Juvarra, *Lampada pensile «per S. Pietro fatta a Monsignore Batelli»*  
(Giovanni Cristoforo Battelli), 1714 circa.

[© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 75r, n. 8.]



**Figura 24:**

Filippo Juvarra, «Oratorio della Settimana Santa in Teatro del Signor Cardinal Ottoboni», 1709-1713 circa.

[© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 23r, n. 1.]



**Figura 25:**

Filippo Juvarra, *Studio per la cappella Antamoro in San Girolamo della Carità*, 1708-1710.

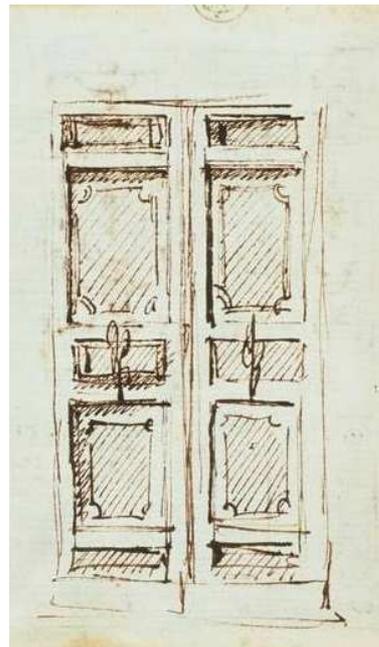
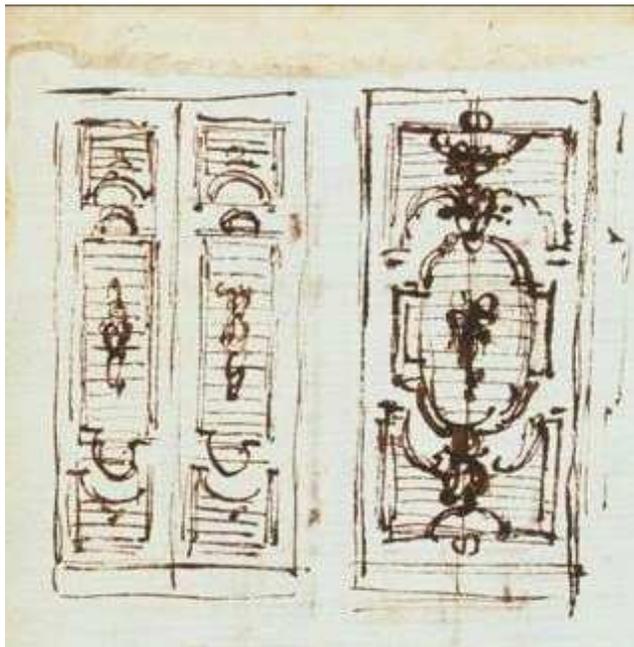
[© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 21v, n. 2.]



**Figura 26:**

*Veduta d'insieme della cappella Antamoro*, 1708-1710.

Roma, San Girolamo della Carità.  
[Foto Sara Martinetti, Torino]



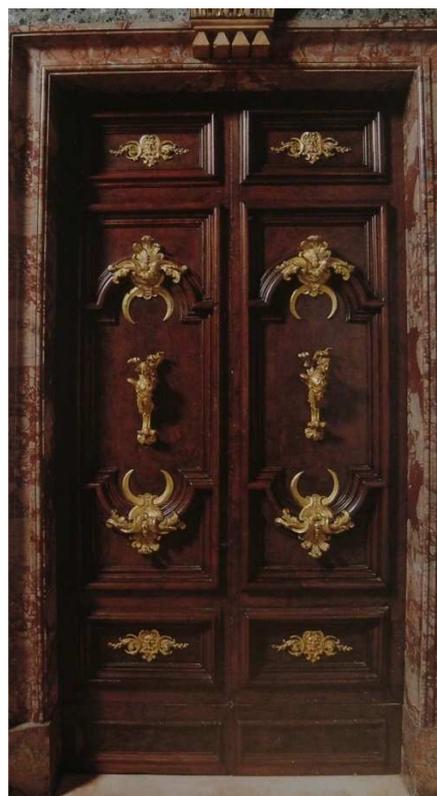
**Figure 27 e 28:**

Filippo Juvarra, *Pensieri per le porte laterali della cappella Antamoro*, 1708.  
 [© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino,  
 Ris.59.4, f. 4v, n. 3 (a sinistra) e f. 4r, n. 1 (a destra).]



**Figura 29:**

Filippo Juvarra, *Pensieri per porte*, 1708.  
 [© MIBACT, Biblioteca Nazionale  
 Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 5v, n. 2.]



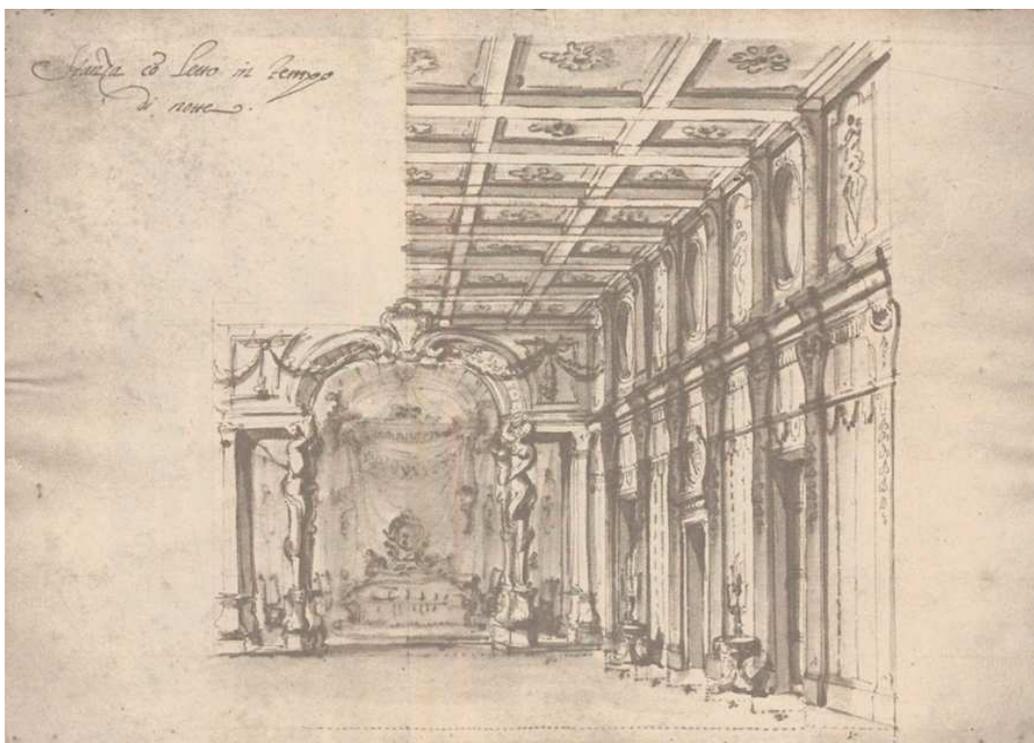
**Figura 30:**

Porta d'accesso laterale della cappella  
 Antamoro, 1708-1710 circa. Roma,  
 San Girolamo della Carità.  
 [Riproduzione da E. COLLE, ANG. GRISERI,  
 R. VALERIANI, *Bronzi decorativi in Italia*,  
 Milano 2001, p. 147]



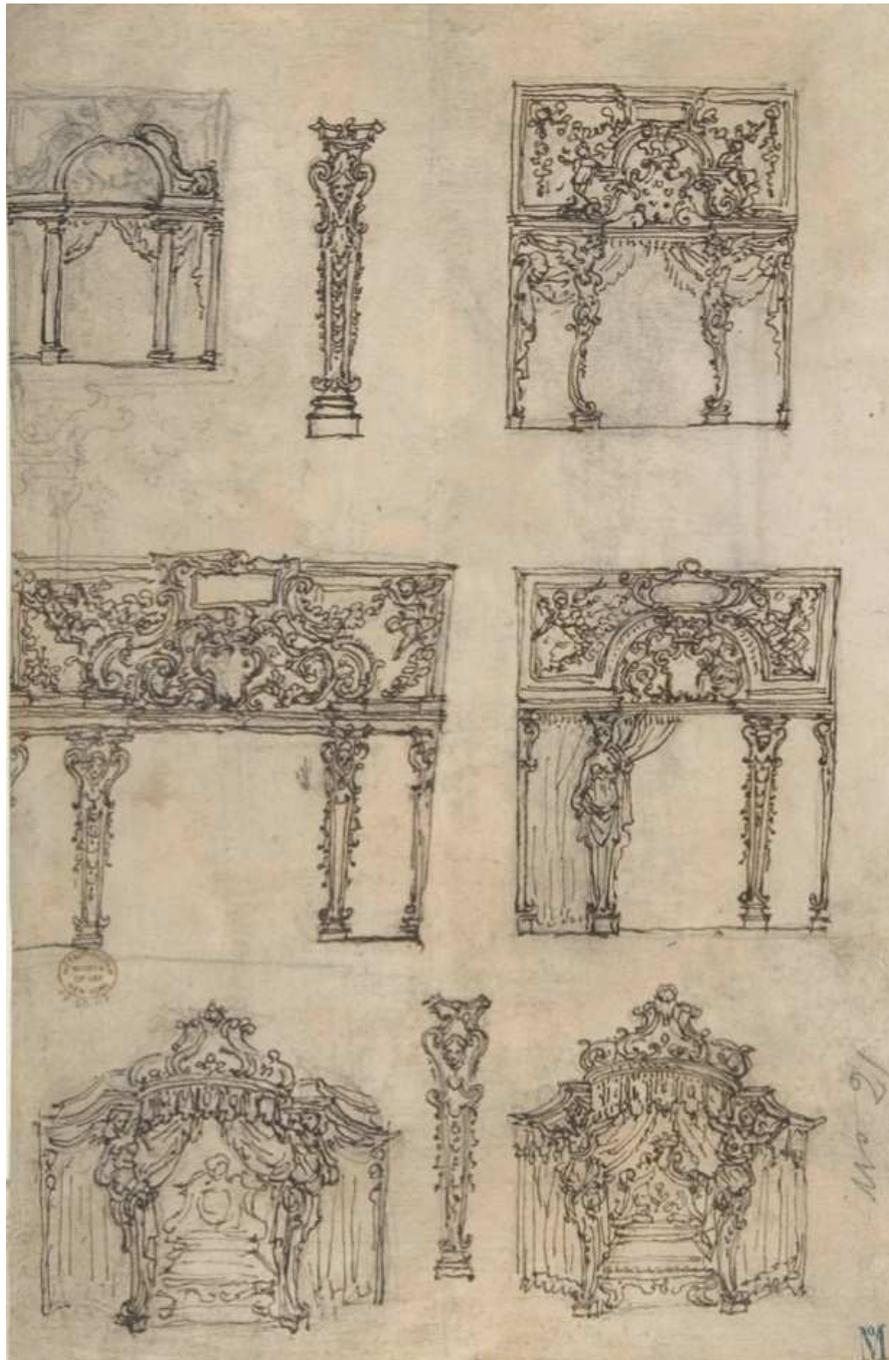
**Figura 31:**

Filippo Juvarra, *Scenografia per sala con alcova*, schizzo preparatorio per i «Pentieri scenichi», 1706. Biella, Fondazione Antonio e Mariella Marocco, *Libro di più pensieri d'architettura*, f. 84. [Riproduzione da ANG. GRISERI, *Libro di più pensieri d'architettura di Filippo Juvarra*, Milano 1998, p. 65]



**Figura 32:**

Filippo Juvarra, «*Stanza con letto in tempo di notte*», 1706. Stoccolma, Konstakademien, P23:5. [Riproduzione da H.A. MILLON, *Filippo Juvarra: drawings from the roman period 1704-1714*, parte I, Roma 1984, p. 161]



**Figura 33:**

Giovan Battista Foggini, *Studi per alcove*. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund 1949, n. 49.50.112.  
[© The Metropolitan Museum of Art / source: [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)]



**Figura 34:**

Filippo Juvarra, *Scenografia per la Camera da dormire*, II scena del I atto del *Teodosio il Giovane*, 1711.

[© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 19r, n. 4.]

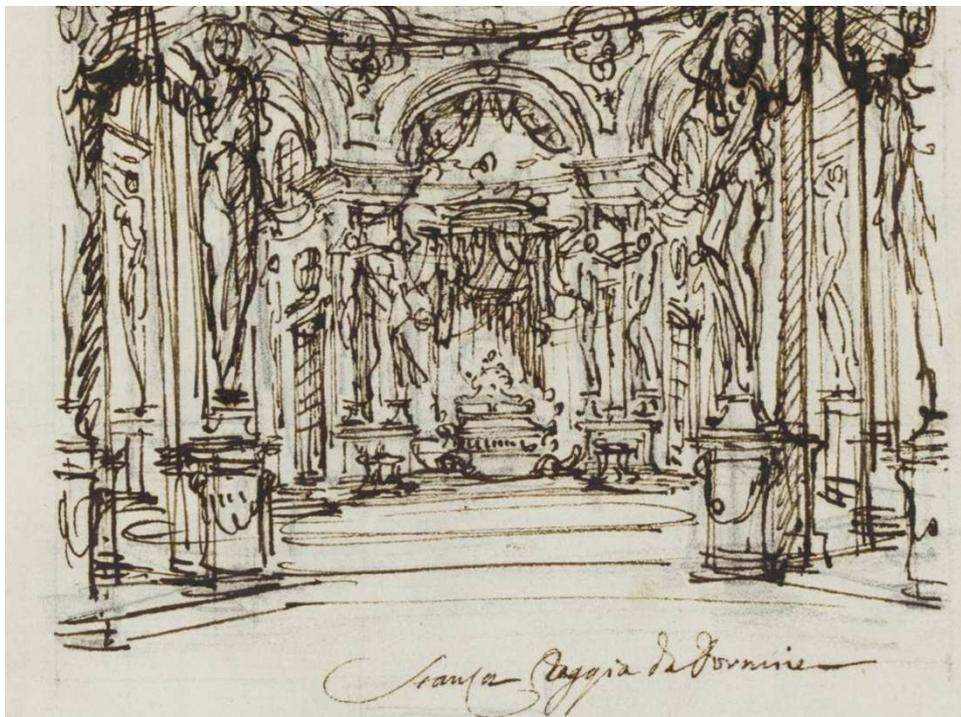


**Figura 35:**

Filippo Juvarra, *Scenografia per la Camera da dormire*, II scena del I atto del *Teodosio il Giovane*, 1711.

Londra, Victoria & Albert Museum, n. 8426, f. 47r.

[© Victoria & Albert Museum, London]



**Figura 36:**

Filippo Juvarra, *Scenografia per la Camera da dormire*, II scena del I atto del *Teodosio il Giovane*, 1711. Londra, Victoria & Albert Museum, n. 8426, f. 55r, particolare.

[© Victoria & Albert Museum, London]



**Figura 37:**  
 Filippo Juvarra, *Scenografia per la Camera da dormire, II scena del I atto del Teodosio il Giovane, 1711.*  
 [© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 26r, n. 3.]



**Figura 38:**  
 Filippo Juvarra, *Scenografia per la Camera da dormire, II scena del I atto del Teodosio il Giovane, 1711.*  
 Londra, Victoria & Albert Museum, n. 8426, f. 124, particolare del secondo disegno.  
 [© Victoria & Albert Museum, London]



**Figura 39:**  
 Filippo Juvarra, *Scenografia per la Camera da dormire, II scena del I atto del Teodosio il Giovane, 1711, incisione nel libretto.*  
 Roma, Biblioteca Nazionale Centrale [esemplare digitalizzato da Google Books]



**Figura 40:**

Filippo Juvarra, *Appartamenti di Flavia*, scena settima del *Giunio Bruto*, 1711.

Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.16692, f. 89.

[Digital Library - Source: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00141253>, scan 181 ]



**Figura 41:**

Filippo Juvarra, *Camera di Livia*, scena ottava del *Giunio Bruto*, 1711.

Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.16692, f. 109.

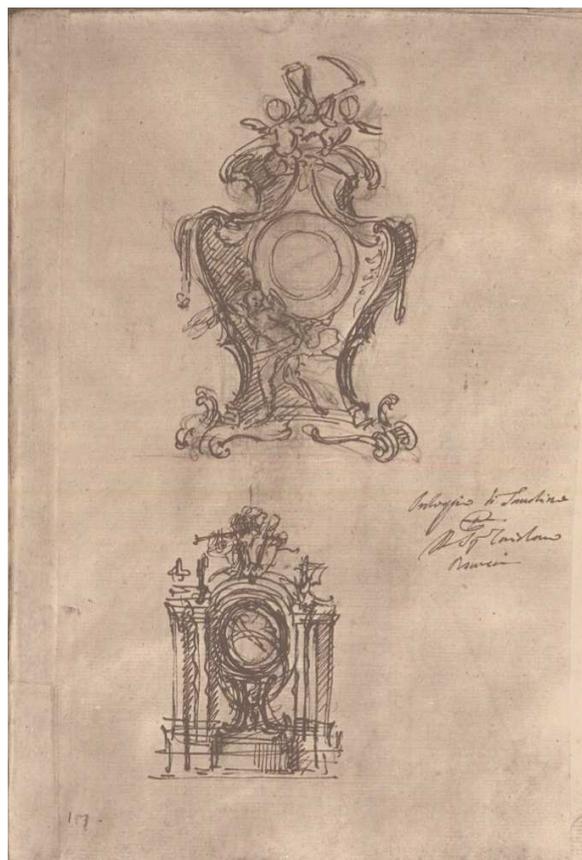
[Digital Library – Source: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00141253>, scan 221]



**Figura 42:**

Filippo Juvarra, *Camera di Livia*, scena ottava del *Giunio Bruto*, 1711, particolare.  
Vienna, Österreichische Nationalbibliothek,  
Mus.Hs.16692, f. 109.

[Digital Library - Source:  
<http://data.onb.ac.at/rec/AL00141253>,  
scan 221]



**Figura 43:**

Filippo Juvarra, «*Orologi di tavolino realizzati per il Sig.r Coriolano Orsucci*», 1714 circa.  
New York, The Metropolitan  
Museum of Art, MM187.

[Riproduzione da H.A. MILLON,  
*Filippo Juvarra: drawings from the roman period*  
1704-1714, parte I, Roma 1984, p. 48]



**Figura 44:**

Filippo Juvarra, *Finalino editoriale per il Cardinal Ottoboni*.

[© MIBACT, Biblioteca Nazionale  
Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 65r, n. 4.]



**Figura 45:**

Giovanni Giardini, *Monumento commemorativo (per Niccolò Maria Pallavicini?)*, nei *Disegni diversi*, 1714, tav. 53. Torino, Biblioteca d'Arte Fondazione Torino Musei, 636.1.GIA.LP. [Foto Sara Martinetti, Torino]



**Figura 46:**

Filippo Juvarra, *Monumento commemorativo*, 1714 circa. [© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 75r, n. 2.]



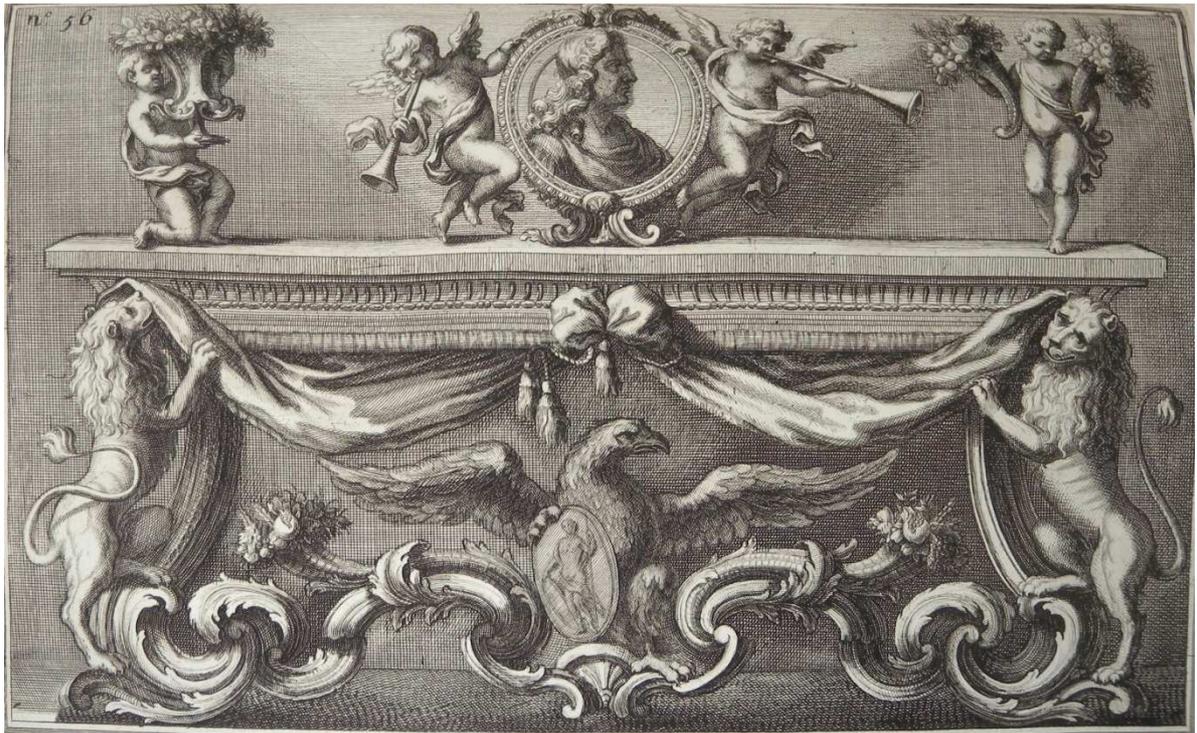
**Figura 47:**

Giovanni Giardini, *Tavolo parietale con delfini, conchiglie, leone e panoplia*, nei *Disegni diversi*, 1714, tav. 54. Torino, Biblioteca d'Arte Fondazione Torino Musei, 636.1.GIA.LP. [Foto Sara Martinetti, Torino]



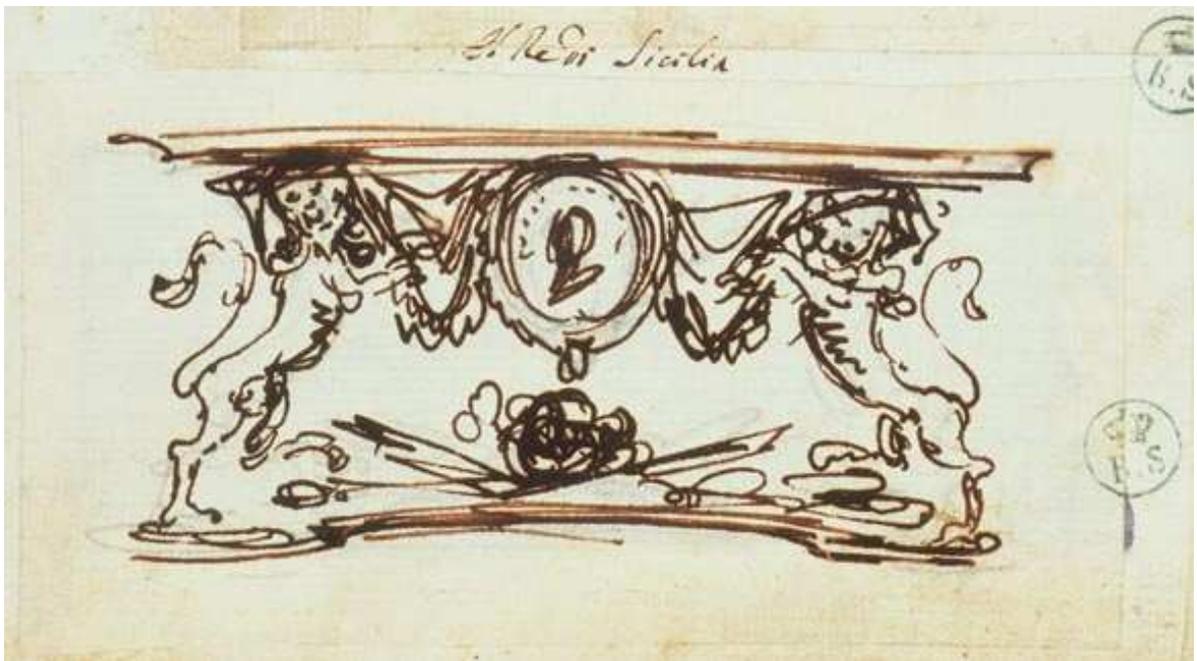
**Figura 48:**

Filippo Juvarra, *Tavolo «Per Sua Maestà di Sicilia»*, 1714 circa. [© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 81r, n. 2.]



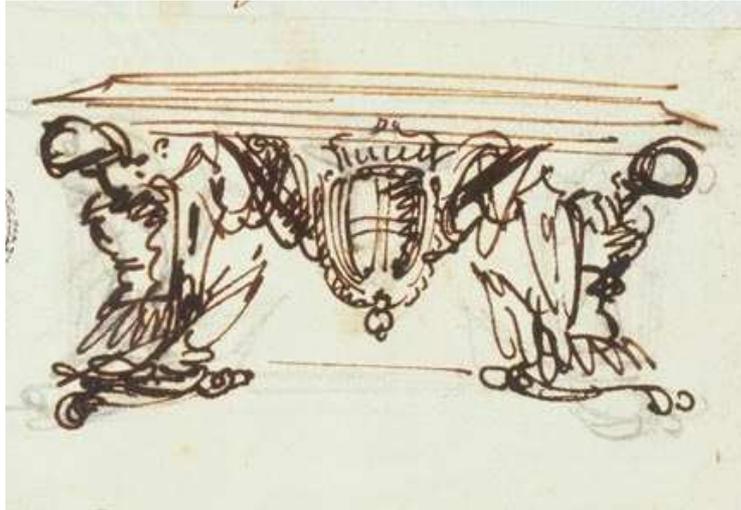
**Figura 49:**

Giovanni Giardini, *Tavolo con leoni e aquila*, nei *Disegni Diversi*, 1714, tav. 56.  
 Torino, Biblioteca d'Arte Fondazione Torino Musei, 636.1.GIA.LP.  
 [Foto Sara Martinetti, Torino]



**Figura 50:**

Filippo Juvarra, *Tavolo per il «Re di Sicilia»*, 1714 circa.  
 [© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 83r, n. 2.]



**Figura 51:**

Filippo Juvarra, *Tavolo «Per Sua Maestà di Sicilia»*, 1714 circa.  
 [© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 81r, n. 3.]



**Figura 52:**

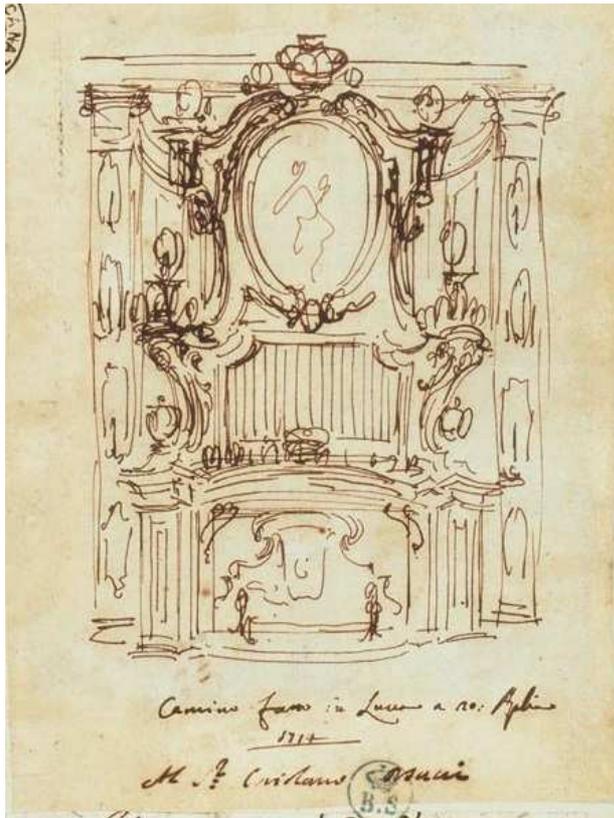
Francesco Tibaldi (?), *Tavolo con protomi femminili alate e panoplia*, 1715-1725.  
 Roma, Palazzo Sacchetti.

[Riproduzione da A. GONZÁLES PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma, 1560-1795*, Milano 2004, p. 74]



**Figura 53:**

Filippo Juvarra, *Tavolo per il «Re di Sicilia»*, 1714 circa.  
 [© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 83r, n. 3.]



**Figura 54:**

Filippo Juvarra, «Camino fatto in Lucca a 20: Aprile 1714 Al S.r Coriolano Orsucci».  
 [© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, f. 113r, n. 4.]



**Figura 55:**

Filippo Juvarra, *Disegno per camino con arpie, mascherone e vasi*, 1714 circa.  
 [© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris. 59.4, f. 113v, n. 4.]

ROMA E TORINO (1715-1735):  
MOMENTI DELLA CREAZIONE DI UN GUSTO NUOVO



### 3.1. Carrozze, mobili, oggetti preziosi: la continuità dei rapporti con Roma

«Nella stagione d'inverno, quando in Piemonte, come nel rimanente di Lombardia, forza è d'interrompere le fabbriche, chiese, e ottenne don Filippo licenza più di una volta di portarsi a Roma, verso la qual Città non poté mai dimenticare l'affetto; anzi vi andava facendo diversi acquisti, con fine di terminarvi i suoi giorni. Quivi fu adoperato nel Disegno, e modello della Sacristia di S. Pietro, e della sua Canonica. Sugerì ancora molti sentimenti per ornar la Facciata di San Giovanni Laterano. Trovandosi in Roma intese la richiesta fatta per sua persona al re Vittorio dal re di Portogallo; il quale desiderando d'ergere in Lisbona edifizj sontuosissimi, desiderò don Filippo per architettargli, e darne l'idea»: con queste parole Scipione Maffei, nel suo *Elogio*, compendia per tappe salienti alcuni degli impegni e delle relazioni di Juvarra a Roma, mantenuti anche dopo la nomina ad Architetto Regio della corte sabauda<sup>1</sup>.

Di particolare rilievo, per le successive commissioni di Giovanni V, è il rapporto di stima e amicizia instaurato con l'ambasciatore portoghese presso la Santa Sede, Rodrigo Annes de Sá Ameida e Menez marchese de Fontes e Abrantes (1676-1733), giunto in città nel 1712 e da subito in contatto con l'*entourage* Ottoboni<sup>2</sup>.

Insediatosi in un palazzo in Piazza Colonna il marchese, «quale era dilettante in architettura con fondamento tale che pochi architetti Professori potevano stargli a spalla», per l'ingresso ufficiale in carica e l'omaggio al pontefice faceva realizzare entro il 1716 cinque carrozze di gala con figure allegoriche scolpite e dorate e dieci carrozze per il seguito: per le tre ancora conservate al Museo Nazionale delle Carrozze di Lisbona Max Terrier ha proposto, su basi stilistiche, il nome di Juvarra<sup>3</sup>. [FIG. 56] Successivi ritrovamenti documentari hanno consentito di precisare che la paternità del progetto spetta invece all'architetto e poeta maltese Carlo Gimac, al seguito di de Fontes durante il soggiorno romano<sup>4</sup>. Alvar Gonzáles

---

<sup>1</sup> Per la citazione da Maffei si veda la trascrizione integrale in *Filippo Juvarra* 1995, pp. 429-430. Juvarra è a Roma da gennaio a luglio del 1715, coinvolto nei progetti per la Sacrestia Vaticana; nuovamente nella primavera del 1716 (quando esegue disegni per un mausoleo, verosimilmente per Luigi XIV), nel 1717 (disegni per la patriarcale di Lisbona), nel gennaio del 1719 (progetto per la scalinata della Trinità dei Monti), nei mesi invernali fra il 1720 e il 1721, fra la fine del 1724 e l'inizio del 1725 (progetto per il Palazzo del Conclave). Dal 15 febbraio al 31 agosto 1732, infine, è nuovamente coinvolto nei progetti della Sagrestia Vaticana e in quello della tomba di Benedetto XIII in Santa Maria sopra Minerva; inoltre è ospite del cardinale Alessandro Albani, con il quale visita Anzio, Nettuno e il litorale romano. Fra il 1723 e il 1724 è a Lucca. Per questi soggiorni, precisati con il riscontro delle fonti documentarie (Stati delle Anime, Congregazioni dei Virtuosi del Pantheon), si veda T. MANFREDI, *La biblioteca di architettura e i rami incisi dell'eredità Juvarra*, in *Filippo Juvarra* 1995, pp. 287-294.

<sup>2</sup> Juvarra dedica alla sua figura due delle *Memorie Sepolcrali* (Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Disegni di Juvarra, III, c. 42r, n. 42, inv. 2174/DS e c. 43r, n. 43, inv. 2175/DS). Sulla continuità dei rapporti con Roma dopo la nomina ad Architetto di Vittorio Amedeo si veda anche T. MANFREDI, *Juvarra e Roma (1714-1732): la diplomazia dell'architettura*, in *Sperimentare l'architettura* 2001, pp. 177-196. A testimonianza della continuità dei rapporti con la corte portoghese, anche dopo il viaggio di Juvarra a Lisbona nel 1719, Pietro Passalacqua (1690-1748) realizza con Antonio Canevari fra il 1720 e il 1723 modelli lignei di San Pietro e dei Palazzi Vaticani richiesti da Giovanni V e, nel 1725, riceve 60 scudi per la copia dei progetti juvarriani del Palazzo del Conclave: T. Manfredi, voce *Passalacqua, Pietro*, in *In Urbe architectus* 1991, p. 417.

<sup>3</sup> M. TERRIER, *La mode des espagnolettes, Oppenord et Juvarra*, in «Antologia di Belle Arti», N.S., 27-28, 1985, pp. 123-146. La citazione è tratta dalla *Vita* dell'Anonimo, ed. 1981, p. 282.

<sup>4</sup> Chracas ricorda come «pensieri e geroglifici» fossero concepiti e ideati dall'ambasciatore stesso: L. A. CHRACAS, *Distinto ragguaglio del sontuoso treno delle carrozze con cui andò all'Udienza di sua Santità di 8 Luglio 1716 [...] Dom Rodrigo Annes de Saa [...] Marchese di Fontes*, Roma 1716. Per l'attribuzione del progetto a Carlo Gimac, riportata nel testo di Giovanni Antonio Ciantar *Malta Illustrata* (1772), si veda la comunicazione di O. Michel nel

Palacios ha inoltre reso nota l'attività documentata per carrozze destinate alla corte portoghese dell'intagliatore romano Francesco Tibaldi e dello scultore Giovanni Tommaso Corsini, già in anni anteriori al 1720, suggerendo il loro coinvolgimento nell'esecuzione<sup>5</sup>. Malgrado l'ideazione non sia riconducibile a Juvarra, è più che verosimile immaginare un suo interessamento all'impresa e a questo riguardo il saggio di Terrier ha il merito di aver richiamato l'attenzione su nodi tematici ancora oggi attuali e complessi da sciogliere: la progressiva creazione di un personale linguaggio ornamentale avviata dal Messinese negli anni trascorsi fra Torino e Roma, nello specifico delle vetture da parata, e più in generale nell'arredo; i molteplici riferimenti stilistici del gruppo di carrozze eseguite fra il secondo e il quarto decennio del Settecento per la corte portoghese, che include la cosiddetta berlina d'Estrella e quella di Giovanni V, a sua volta in evidente rapporto con un gruppo di disegni progettuali conservati a Dresda, la cui esecuzione è stata riferita a Juvarra da Terrier<sup>6</sup>.

L'arte carradoria, oltre a rappresentare uno degli strumenti più efficaci di esibizione pubblica del potere per principi, ambasciatori e cardinali, è uno degli ambiti dove maggiore è lo spazio per la sperimentazione dei modelli decorativi e più stretta la relazione fra architetto e maestranze coinvolte, come testimoniano in ambito romano i progetti elaborati nella seconda metà del Seicento da Bernini, Schor e Ferri, che godono immediatamente di ampia diffusione attraverso la grafica<sup>7</sup>.

L'attenzione riservata da Juvarra a questo specifico ambito è già evidente in un disegno giovanile, dove è rapidamente delineato il treno di una carrozza con una movimentata *cartouche* centrale e ricche decorazioni vegetali<sup>8</sup>. La cura con cui sono identificati i fiori di girasole sembra voler alludere alla celebre carrozza con questo soggetto commissionata da Benedetto Pamphilj, oggetto di alcuni interventi di manutenzione eseguiti dall'intagliatore Giovanni Tommaso Corsini nel 1706, quando anche Juvarra è impegnato in disegni da consegnare al cardinale, sotto la supervisione di Francesco Fontana<sup>9</sup>.

---

saggio di M. F. APOLLONI, *Le carrozze dell'Ambascieria del Marchese de Fontes nel Museo Nazionale delle Carrozze a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini, Studi in occasione della mostra *Roma lusitana - Lisbona romana (1990-1991)*, Roma 1995, pp. 413-422; per una panoramica delle carrozze anche S. BESSONE, *Le Musée National des Carrosses Lisbonne*, Bruxelles 1993, pp. 78-88, di utile consultazione anche in merito al significato simbolico del complesso, allusione alla propagazione della Fede e alla vittoria sugli infedeli.

<sup>5</sup> A. GONZÁLES PALACIOS, *Il gusto dei principi: arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, Milano 1993, pp. 111-114; IDEM, *Open Queries: Short Notes about the Decorative Arts in Rome*, in *Art in Rome 2000*, p. 159.

<sup>6</sup> Cfr. TERRIER 1985, pp. 142-143 (con riproduzione).

<sup>7</sup> Della vastissima bibliografia sull'argomento si segnala il recente contributo di riepilogo di D. SANGUINETI, *Una "foggia non prima usata": appunti sull'arte carradoria nella Roma barocca*, in *Carrozze regali. Corti di gala di papi, principi e re*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 28 settembre 2013-2 febbraio 2014), a cura di M. Lattanzi, A. Merlotti, F. Navarro, Cinisello Balsamo 2013, pp. 19-26, con bibliografia di riferimento.

<sup>8</sup> Per il disegno di Juvarra, MILLON 1984, MM229, pp. 60, 211. Nell'album del Metropolitan Museum sono presenti anche due elaborati grafici per una berlina, riferiti a disegnatore anonimo, raffiguranti la veduta laterale, il treno anteriore e quello posteriore della vettura, con annotazioni delle misure (ivi, pp. 12, 179, MM051 e MM053, schede di M. Conforti).

<sup>9</sup> Roma, Archivio Doria Pamphilj (ADP), Cartella 3, busta 8, *Filza de' Conti, e Giustificat. ni dell'Em.mo, e R.mmo Sig.r Cardinal Panfilij dell'Anno 1706*, n. 84: «[...] Per avere mandato a rinchiudere et incollare diversi pezzi alla Carrozza Girasole e più un'altra volta avere mandato a levare giù il riporto sopra alli Coscialetti et avervi rimandato a rimettervelo in opera et averci fatto l'incontro della tesa e più per avere mandato tre altre volte a inchiodare et incollare diversi pezzi et altro. Si può spedir mandato a Gio Tommaso Corsini Intagliatore [...] 16 lu-

Nel 1713, per l'entrata solenne di Vittorio Amedeo II in Palermo in seguito all'acquisizione del titolo regio, al Messinese è affidato il progetto per la carrozza d'apparato destinata ad Anna Maria d'Orléans, segno che la sua competenza in materia aveva raggiunto un livello apprezzabile. La descrizione ottocentesca di Giacomo Pregliasco permette d'immaginare una vettura allineata al gusto romano nell'assoluto protagonismo delle figure scolpite che definiscono le diverse parti, fra cui il treno posteriore scandito dalla «statua di Nettuno col tridente in mano, e con due Tritoni al fianco»<sup>10</sup>. In anni non distanti da questa commissione sembrano collocarsi due disegni del *Corpus Juvarrianum* conservati in Biblioteca Nazionale a Torino, per il treno anteriore e posteriore di una carrozza con figure allegoriche, di recente presi in esame da Giuseppe Dardanello, che vi ravvisa una grazia in qualche modo consapevole delle contemporanee esperienze genovesi<sup>11</sup>. [FIG. 57] L'impiego della figura scolpita a tutto tondo pone queste soluzioni in ideale continuità con le proposte elaborate da Bernini e dai suoi allievi, fra cui si colloca il genovese Filippo Parodi, anch'egli attivo per carrozze di parata destinate alla famiglia Doria<sup>12</sup>.

Le tre vetture del corteo de Fontes si collocano in stretta sintonia con questo vivace clima di scambio culturale, nel quale artisti di diversi centri italiani ed europei convergono su Roma come luogo privilegiato di circolazione dei modelli figurativi e centro di riferimento per la qualità delle maestranze specializzate nell'intaglio ligneo: il ruolo degli scultori assume in molti casi speciale rilievo, come accade per la figura di Corsini<sup>13</sup>.

In un documento della Casa del cardinale Pamphilj del 1721 lo «scultore e intagliatore», com'è identificato a tergo della lista dei lavori, è retribuito 195 scudi per il disegno progettuale e la messa in opera dei carri di tre carrozze: la decorazione a intaglio comprendeva «cartelami e sgarzi [scherzi] e fogliami et altri ornamenti al uso del presente»<sup>14</sup>. Quali potessero essere questi «ornamenti al uso del presente» è forse suggerito dalla berlina d'Estrella e

---

glio 1706. Ascanio Bartoc.i». Corsini è impiegato nella riparazione di elementi d'intaglio delle carrozze anche nel 1707 (ADP, Cartella 3, busta 9, n. 144). Nel dicembre del 1714, fra le spese di Guardaroba del cardinale vi è anche una mancia per i servitori «del sig.re Ambasciatore di Portogallo, che portò un Trionfo d'Agrumi a S.E.P.» (ivi, busta 17, n. 9). Corsini esegue intagli per le carrozze di Benedetto Pamphilj anche nel 1715: per la trascrizione completa dei pagamenti in suo favore, cfr. Appendice I e II. Sulla carrozza del Girasole, commissionata dal giovane cardinale intorno al 1673, si veda S. WALKER, *Benedetto Pamphilj's Sunflower Carriage and the Designer Giovanni Paolo Schor*, in *The Pamphilj and the Arts. Patronage and Consumption in Baroque Rome*, Atti del Convegno (Boston, McMullen Museum of Art, 2010), a cura di S. C. Leone, Boston 2011, pp. 151-160.

<sup>10</sup> Per la descrizione di Pregliasco e sulla committenza di carrozze a Juvarra si veda S. PETTENATI, *Forniture per la corte: vetri, specchi, cristalli, porcellane, carrozze*, in *Arte di Corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto, Torino 1987, pp. 217-220. Il disegno in collezione privata esposto alla recente mostra *Carrozze regali* 2013, cat. 10, pp. 122-124, con l'attribuzione a Juvarra e la proposta di identificarlo con la carrozza di rispetto della regina di Sardegna, sembra piuttosto una restituzione a posteriori del progetto del Messinese.

<sup>11</sup> Sui due disegni (BNUTo, Ris.59.21, ff. 27r-28r, nn. 19 e 20) si veda da ultimo G. Dardanello, in *Os Saboias Reis e mecenas. Turim, 1730-1750*, catalogo della mostra (Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, 17 maggio-28 settembre 2014), Lisboa 2014, cat. 72, p. 175, con attribuzione a Juvarra o a disegnatore romano.

<sup>12</sup> In proposito si veda L. STAGNO, *L'attività di Filippo e di Domenico Parodi per i Doria principi di Melfi*, in «Rivista d'Arte», 2.2012, pp. 353-386.

<sup>13</sup> Tommaso Corsini, intagliatore al Corso, nel 1706 (all'età di trentasette anni) è censito con moglie e due figli, Pietro e Giuseppe, negli Stati delle Anime della Parrocchia di San Marco; era attivo anche come scultore di figura: nel 1729 riceve infatti un pagamento per aver intagliato un Cristo alto tre palmi per la chiesa di San Tommaso di Villanova a Castel Gandolfo: M.T. DE ANGELIS, *Il Palazzo Apostolico di Castel Gandolfo al tempo di Benedetto XIV: (1740-1758)*. *Pitture e arredi*, Monumenta Sanctae Sedis 3, Roma 2008, pp. 32, 44.

<sup>14</sup> ADP, Scatola 4, busta 2, 1721, n. 71 (trascrizione completa in appendice, III).

da quella di Giovanni V, che segnano un deciso passo in avanti rispetto ai modelli sin qui descritti, per l'introduzione di motivi decorativi tratti dall'ornato architettonico, adagiati su cornici dall'andamento fortemente spezzato. A Torino Juvarra, impegnato nel 1722 nei progetti per le carrozze di parata in previsione delle nozze di Carlo Emanuele III con Anna Cristina Luisa di Baviera Sulzbach (1704-1723), sembra puntare su soluzioni strutturali ugualmente movimentate, almeno a giudicare dalla berlina riprodotta nel dipinto di Giovan Paolo Panini con la veduta del Castello di Rivoli (1724) – di cui già Terrier evidenziava i rapporti con la berlina d'Estrella – e dal rapido schizzo per portantina nelle raccolte di Palazzo Madama<sup>15</sup>.

Per quanto riguarda la Berlina di Giovanni V, la cui esecuzione è cronologicamente più avanzata (1735 circa), le soluzioni ornamentali proposte, con teste femminili e giochi di volute contrapposte, sono in evidente relazione con quelle presenti in un folto gruppo di arredi realizzati a Roma fra il secondo e il quarto decennio del Settecento, come evidenziato dalle ricerche di Alvar Gonzáles Palacios<sup>16</sup>. Il punto di partenza per questo nuovo corso del mobile romano sono i tavoli di provenienza Rospigliosi conservati fra Quirinale e Palazzo Sacchetti, decorati con teste femminili e mascheroni fogliati in corrispondenza dei punti di raccordo strutturale, mentre la struttura comincia a farsi più slanciata<sup>17</sup>. [FIG. 52] Gli esiti ultimi sono invece apprezzabili nella *console* di Palazzo Corsini (1733 circa) e nella cantoria della chiesa di Santa Maria Maddalena in Campo Marzio (1735), ai quali si legano un cospicuo nucleo di tavoli parietali in musei e collezioni private<sup>18</sup>. Sono accostabili a questo gruppo anche un mobile con vetrina già nella collezione di Fabrizio Apolloni, la base dello straordinario cembalo Pallavicini, mensole e *consoles* tuttora visibili nel palazzo ma la cui presenza in antico resta talvolta difficile da precisare alla luce delle generiche descrizioni inventariali<sup>19</sup>. Negli stessi anni continuano a essere realizzati anche tavoli parietali e arredi del tipo talvolta identificato nei documenti coevi come «alla francese», il cui repertorio ornamentale è ugualmente oggetto di evidente aggiornamento: un esempio eloquente sono gli armadi da libreria di provenienza Rospigliosi, riferiti ipoteticamente all'invenzione di Nicola Michetti, che dal 1710 è architetto della Casa<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Disegni di Juvarra, II, f. 97 n. 198, inv. 2126/DS, riprodotto in ANG. GRISERI, *I nuovi protagonisti della decorazione*, in *Filippo Juvarra a Torino* 1989, p. 250.

<sup>16</sup> GONZÁLES PALACIOS 2000B, p. 159-160, con bibliografia precedente, e cat. 50, p. 169.

<sup>17</sup> GONZÁLES PALACIOS 2004, pp. 172-175; si veda inoltre il capitolo precedente.

<sup>18</sup> Sulla cantoria di Santa Maria Maddalena, sul tavolo Corsini e su quelli a Grimsthorpe Castle (1730 circa), al J. Paul Getty Museum di Malibu (1730 circa), in collezione privata, a Milano in Palazzo Marino e sul mercato antiquario (Roma, Finarte, 1990; Roma, Christes, 1990) si veda il fondamentale contributo che riepiloga e integra le precedenti ricerche, in GONZÁLES PALACIOS 2004, pp. 162-168. Per gli intagliatori attivi per i Corsini nel terzo decennio, E. COLLE, *Al servizio dei principi: regesto degli artigiani romani attivi per i fratelli Neri Maria e Bartolomeo Corsini*, in «Antologia di Belle Arti», 67-70, *Studi Romani* I, 2004, pp. 51-74.

<sup>19</sup> La vetrina già in collezione Apolloni è riprodotta in LIZZANI 1970, p. 154, fig. 250. Gli arredi di Palazzo Pallavicini sono esaminati alla luce degli inventari e delle note di spesa nell'Archivio familiare da DI CASTRO 1999, pp. 267-311, in particolare pp. 287-297; si vedano inoltre le schede nn. 18-19, p. 323; nn. 21-23, pp. 324-325; n. 96, pp. 349-350. Uno sgabello accostabile al gruppo (New York, Dalva Brothers Inc.) è stato di recente riprodotto in *Display of art* 2014, p. 13.

<sup>20</sup> Databili intorno al 1715, sono attualmente conservati al Metropolitan Museum of Art di New York (69.292.1, Dono Liliana Terruzzi, 1969): si veda *European furniture in the Metropolitan Museum* 2006, cat. 33, pp. 90-91. Un tavolo parietale prossimo al sostegno di questi mobili è tuttora conservato in Palazzo Pallavicini: DI CASTRO 1999, cat. 15, p. 322.

L'intaglio raggiunge in questi esemplari livelli di grande virtuosismo, movimentando e rinnovando la struttura tradizionale del sostegno con il frequente ricorso a inserti di teste e mascheroni grotteschi, talvolta in accentuata torsione, e simulando tessuti appesi, scossi e come sollevati dal vento – i *lambrequins* di Daniel Marot rivisitati e resi dinamici. La novità di questo repertorio ornamentale trova più di un punto di contatto con la produzione grafica di Juvarra quale si definisce nella sua attività torinese: un lessico decorativo fatto di trofei, torciere, teste muliebri e festoni in cui la romanità è esibita, frutto delle sperimentazioni messe a punto dall'architetto già nei finalini editoriali e nelle scenografie per Ottoboni.

Il tema della protome femminile alata che emerge in torsione in corrispondenza dei sostegni, elaborato nel pensiero giovanile per i tavoli del Re di Sicilia [FIG. 53], sembra trovare concreta espressione, pur con alcune varianti, in un tavolo da muro già conservato a Racconigi, assai prossimo al disegno anche nella struttura<sup>21</sup>. [FIG. 58] In un'altra *console* conservata in Palazzo Reale e già riferita al disegno progettuale di Juvarra si ha l'impressione che l'ornato dell'architetto possa talvolta innestarsi – anche in date avanzate – su forme strutturali legate alla tradizione locale, come dimostrano in questo caso la traversa alta e profondamente arcuata e la foggia possente dei sostegni<sup>22</sup>. A Torino, del resto, la progressiva affermazione di un rinnovato linguaggio deve fare i conti con la forte tradizione corporativa degli intagliatori locali, con la radicata predilezione per i modelli francesi e anche con gli opulenti mobili con figure di ascendenza berniniana, per il cui gradimento da parte del sovrano sembra aver contato la presenza alla corte torinese di Daniel Seiter, allievo di Pietro da Cortona, dal 1688. Una pluralità di tendenze, complicata dall'assenza di precise informazioni documentarie sulla provenienza della maggior parte degli oggetti tuttora visibili nelle residenze di corte, sulla quale hanno provato a fare ordine i repertori fotografici assemblati in occasione della mostra del Barocco Piemontese nel 1963, ancor oggi punto di partenza per ogni ulteriore indagine<sup>23</sup>.

Le relazioni di Juvarra con l'ambiente romano e internazionale, in questi stessi anni, passano anche attraverso alcune importanti commissioni per argenti da parata: lo testimoniano i due disegni di presentazione per urna e bacile datati 1715 e destinati all'ambasciatore dell'Impero asburgico presso la Santa Sede Johann Wenzel Von Gallas, giunto a Roma nel maggio del 1714 e insediatosi in un palazzo in Piazza Santi Apostoli<sup>24</sup>. Come precisa la nota

---

<sup>21</sup> Cfr. N. Gabrielli, *Racconigi*, Torino 1971, p. 88; inoltre la scheda OA n. 0100205403 consultabile sul sito [www.catalogo.beniculturali.it](http://www.catalogo.beniculturali.it). Una serie di quattro tavoli parietali prossimi al disegno di Juvarra è in una delle sale dell'Accademia dei Lincei a Roma: Enzo Borsellino ritiene questi arredi piemontesi, su base stilistica, ma non vi sono indicazioni certe sull'effettiva provenienza: si veda E. BORSELLINO, *Palazzo Corsini Roma*, Roma 2002, p. 72, fig. 60.

<sup>22</sup> Si veda la riproduzione in SAN MARTINO 1995, p. 252, con datazione 1735-1740.

<sup>23</sup> V. VIALE, *Mobili e intagli*, in *Mostra del Barocco Piemontese*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-20 novembre 1963), a cura di V. Viale, 3 voll., Torino 1963, III, pp. 1-27, tavv. 1-412.

<sup>24</sup> I due disegni si trovano in BNUTO, Ris.59.21, nn. 17 e 18. Si veda in merito G. Dardanella, in *Il Teatro di tutte le Scienze e le Arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna. Torino 1559-1861*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 22 novembre 2011-29 gennaio 2012) a cura di M. Carassi, I. Massabò Ricci, S. Pettenati, Savigliano 2011, catt. 494a-494b, pp. 462-463. Sull'arrivo a Roma di von Gallas, L. A. CHRACAS, *Ingresso fatto in Roma dall'Eccellentissimo Signore Gio. Vinceslao di Gallas di Praga Del Sacro Romano Imperio [...] Ambasciatore Ordinario di detta Maestà Cesarea, e Cattolica alla Santa Sede. Il dì 13 Maggio 1714, Roma 1714*; IDEM, *Descrizione del corteggio fatto per la prima udienza pubblica [...] Il dì 22 Maggio MDCCXIV all'Eccellentissimo Signor Gio. Vinceslao di Gallas, Roma 1714*, dove si segnala il rientro dopo il corteo nel Palazzo in Piazza Santi Apostoli.

«non fatti», apposta dall'architetto in margine al progetto per il bacile, la commissione non andò a buon fine, ma gli elaborati grafici restituiscono bene il livello altissimo raggiunto dal Messinese, in sintonia con i modelli romani coevi.

A un decennio di distanza la competenza di Juvarra ha modo di trovare invece concreta applicazione, in occasione del dono fatto da Vittorio Amedeo II a Benedetto XIII per il felice esito delle complesse trattative che conducono al concordato fra il regno sabauda e la Santa Sede (1727)<sup>25</sup>. Il marchese d'Ormea riferisce al sovrano, in una lettera del 30 dicembre 1726, come il pontefice sarebbe felice di ricevere in dono dal sovrano una croce e dei candelieri simili a quelli nella chiesa di San Carlo ai Catinari: il maestoso disegno di presentazione che Juvarra esegue è in piena sintonia con i modelli di maggiore prestigio prodotti in quegli anni a Roma - ad esempio i candelieri per la cappella del cardinal Paulucci in San Marcello al Corso (1720-1726) - ed infatti il dono incontra il «sommo gusto» di Benedetto XIII<sup>26</sup>.

La riflessione sulle argenterie sacre e profane prosegue fino agli ultimi anni torinesi: i progetti per *surtouts de table* negli album ora al Museo Civico di Torino, in linea con il moderno cerimoniale francese per la tavola introdotto in tutte le maggiori corti europee, riprendono ancora una volta temi e motivi studiati nel primo soggiorno romano per mobili e scenografie, rimontandoli in assemblaggi del tutto originali e di grande effetto<sup>27</sup>.

### 3.2. «Per imitare gl'Imperatori antichi»: decorazioni dipinte e arredi con grottesche (1720-1727)

In un ambiente dell'appartamento di Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours nel palazzo di Piazza Castello, denominato negli inventari «Gabinetto grande del Circolo», la squisita sensibilità materica dei plasticatori luganesi si traduce in una fantasiosa e coloratissima rivisitazione dei modelli ornamentali di Jean Bérain, precocemente diffusi a Torino anche attraverso la circolazione delle raccolte ornamentali a stampa, mescolando *treillages*, grottesche, motivi ad arabesco e movimentate cartelle che ospitano puttini e figure allegoriche<sup>28</sup>. La decorazione dell'ambiente sembra riconducibile ai primi interventi di aggiornamento decorativo compiuti nell'Appartamento di Madama Reale, che vedono documentati fra il 1708

---

<sup>25</sup> Il disegno è conservato in BNUTO, Ris.59.2, n. 51. Sulle circostanze della commissione si veda la documentazione resa nota da A. LANGE, *Dimore, pensieri e disegni di Filippo Juvarra*, Torino 1992, pp. 107-118, fig. 34; inoltre la scheda di G. Dardanello, in *Il Teatro di tutte le Scienze* 2011, cat. 495, pp. 463-464.

<sup>26</sup> LANGE 1992, p. 109 (lettera del 30 dicembre 1726), p. 114. I candelieri, destinati all'altare maggiore della Cattedrale di Benevento, andarono dispersi durante l'occupazione francese nel 1799.

<sup>27</sup> Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Disegni di Juvarra, I, c. 54r, n. 79, inv. 1781/DS; c. 88r, n. 138, inv. 1840/DS; vol. IV, c. 41r, n. 43, inv. 2275/DS; c. 42r, n. 45, inv. 2277/DS. Sui maggiori centri di produzione dell'argenteria da tavola nel Settecento e sul rinnovamento del cerimoniale si vedano i contributi in *Tables Royales et festins de cour en Europe 1661-1789*, Atti del Convegno Internazionale (Versailles, Palais de Congrès, 25-26 febbraio 1994), a cura di C. Arminjon, B. Saule, Paris 2004.

<sup>28</sup> Sulla decorazione si veda G. DARDANELLO, *Modelli decorativi a gara per la nuova residenza di Madama Reale (1700-1724)*, in *Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città*, a cura di G. Romano, Torino 2006, pp. 225-230. Come evidenziato da Giuseppe Dardanello (2007A, p. 123), dopo un momento di grande fortuna fra l'ultimo trentennio del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo, in rapporto con le coeve esperienze decorative in tutti i maggiori centri italiani, la grottesca non ha trovato spazio negli interni seicenteschi delle residenze di corte, per i quali sono preferiti fregi dipinti e corpose cartelle in stucco.

e il 1709 lo stuccatore Carlo Pozzo e il pittore Giovanni Battista Lanfranchi, ed è verosimilmente già conclusa al momento dell'arrivo di Juarra a Torino nel 1714<sup>29</sup>.

Quando, pochi anni più tardi, l'Architetto Regio sceglie la grottesca come partito decorativo unificante dell'appartamento di Vittorio Amedeo II nel Castello di Rivoli costruisce una chiara alternativa di gusto, concedendo a questa tipologia ornamentale una centralità nuova, in tutti e cinque gli ambienti di rappresentanza, comprese l'Anticamera e la Camera di Parata<sup>30</sup>. Per dare compiuta espressione al suo progetto, che intende fare di Rivoli un grandioso palazzo esemplato sulle vedute ideali del Campidoglio, Juarra non esita a chiamare da altri centri italiani pittori che hanno già acquisito una specifica competenza in quest'ambito della decorazione dipinta: nel 1720 giunge perciò da Genova Niccolò Malatto, allievo di Domenico Parodi specializzato in «dipingere d'ornamenti», e già impegnato in affreschi «con arabeschi e figure di ottimo gusto» nella loggia degli Spinola<sup>31</sup>. Costretto a rientrare in patria per una «grave infermità», il pittore morirà pochi mesi più tardi e le decorazioni della «Camera del Letto del Re» saranno portate a termine da Michele Antonio Milocco, Pietro Antonio Pozzo e Aurelio Gambone, attivi nelle residenze di corte in questi anni e già presenti sul cantiere in qualità di aiuti del ligure<sup>32</sup>. Poco più tardi giunge il romano Filippo Minei, un artista per il quale non sono sinora emersi precisi riferimenti biografici, ma che Juarra doveva conoscere piuttosto bene, poiché si occupa personalmente del suo trasferimento a Torino anticipando le spese per il vitto e la vettura: è probabile anzi che pittore e architetto rientrino insieme da Roma, nell'aprile del 1721<sup>33</sup>.

Una possibile traccia sulla presenza della famiglia Minei nella città pontificia, emersa dalle ricerche avviate sugli Stati delle Anime, sembra indicare la vicinanza all'*enclave* di orafi messinesi residenti nella parrocchia di San Lorenzo in Damaso: nel 1720 in via del Pellegrino, in prossimità della casa dove risiede Simone Martinez con la moglie Giovanna e con Orsola Juarra, è registrata Domenica, moglie di Vincenzo Minei, con il figlio Giuseppe di dieci anni<sup>34</sup>.

---

<sup>29</sup> I pagamenti sono trascritti e discussi in DARDANELLO 2006, pp. 230-231.

<sup>30</sup> Sul cantiere di Rivoli si veda DARDANELLO 2001, pp. 110-112, 145-147, con bibliografia di riferimento; in specifico sulla grottesca e sugli artisti coinvolti da Juarra anche in Palazzo Reale a Torino, DARDANELLO 2007A, pp. 123-172.

<sup>31</sup> Le citazioni sono tratte da C. G. RATTI, *Delle Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato dall'anno 1594 a tutto 1765*, In Genova 1797, ed. Bologna 1970, pp. 230-231; per i documenti riguardanti l'attività torinese di Malatto si veda A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino 1963-1982, II, 1966, p. 643.

<sup>32</sup> Sull'attività documentata di Gambone in Palazzo Reale e a Villa della Regina fra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo si veda P. TRAVERSI, *Maestranze, materiali e modalità operative: Palazzo Reale e Villa della Regina a Torino*, in *Disegnare l'ornato* 2007, pp. 327, 329, 332: i pagamenti evidenziano che si trattava di una figura specializzata in ornati con fiori, fogliami e arabeschi. Per Michele Antonio Milocco, reduce da un soggiorno a Roma (1710-1719) dove è documentato al servizio del principe Doria Odescalchi, si veda il profilo biografico di M. Biasi e F. Ventimiglia, in *Beaumont e la Scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, Cuneo 2011, pp. 117-118. Pietro Antonio Pozzo è documentato nel 1722 anche in Palazzo Reale, per lavori nell'Appartamento dei Principi di Piemonte (cfr. G. GRITTELLA, *Juarra. L'architettura*, 2 voll., Modena 1992, II, p. 269).

<sup>33</sup> I pagamenti per le spese del viaggio e della vettura, datati 27 maggio 1721, sono trascritti da BAUDI DI VESME 1963-1982, II, 1966, p. 701.

<sup>34</sup> Roma, Archivio Storico del Vicariato, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, 1720, registro 94, ff. 18r-18v: «Casa Seg[uen]te del Soprad[ett]o [Scotti]/ Bott[eg]a d'Arg[ent]ie Ins[egn]a del Capp[ucci]no n° 305/

La sola testimonianza figurativa rimasta dell'attività del pittore è invece legata alle *Vite* di Nicola Pio (1724): Minei è uno degli artisti più impegnati, poiché realizza ben quattordici ritratti, alcuni dei quali raffigurano grandi interpreti della grottesca di età rinascimentale<sup>35</sup>.

Nel primo ventennio del Settecento, la riscoperta e lo studio delle testimonianze pittoriche e musive di età romana, così come l'attenzione per i grandi cicli rinascimentali, sono uno dei capisaldi su cui si fonda l'ideale di *restitutio* della Roma cristiana perseguito da Clemente XI<sup>36</sup>. Nonostante la difficile congiuntura politico-economica, infatti, sin dai primi anni del suo pontificato Papa Albani ha intrapreso, con precise finalità celebrative, interventi di restauro che interessano non soltanto le principali basiliche paleocristiane, ma anche i Palazzi Vaticani e i loro giardini, rivolgendo la propria attenzione anche a spazi nei quali protagonista è proprio la grottesca: è il caso del «Palazzino di Pio IV», ossia il Casino progettato da Pirro Ligorio alla metà del XVI secolo, nel quale Carlo Fontana interviene nel 1702 per lavori di «tintura e indoratura»<sup>37</sup>. Nello stesso anno, in previsione di una possibile venuta a Roma di Filippo V, il cardinale Bandino Panciatichi riceve disposizioni dal pontefice per far «ad-

---

Gius[epp]e Politi Rom[an]o Arg[entie]re - anni 46/ Ant[oni]a Sorella Zit[ell]a - anni 45/ Dom[enic]a Sorella Mog[li]e di Vincenzo Minei - anni 43/ s. Gius[epp]e Minei fig[li]o di detta Dom[eni]ca - anni 10/ [...] Casa seg[uen]te del Baraini/ Bott[eg]a d'Arg[entie]re Ins[egn]a d[ell]a Mad[onn]a di Lor[et]o n° 308/ Simone Martinez Messinese Arg[entie]re - anni 30/ Gio[vann]a Passalacqua Rom[an]a Mog[li]e - anni 22/ Fran[ces]co - anni 6/ † Filippo - anni 4/ Giacomo - anni 1/ Fran[ces]ca mesi 2/ Orsola Juarra Messinese Ved[ov]a - anni 50/ Ant[oni]a Martinez fig[li]a di d[ett]a Orsola - anni 27.» Sempre nella stessa parrocchia, in vicolo dei Leutari, è registrato il nucleo familiare dei doratori Passalacqua (f. 27r). La verifica condotta sugli artisti censiti nelle diverse parrocchie romane (*Artisti e Artigiani a Roma I dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1755*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 20, Roma 2004; *Artisti e Artigiani a Roma II dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1755*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 21, Roma 2005; *Artisti e Artigiani a Roma III dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1755*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 29, Roma 2013) non ha evidenziato alcun risultato utile in relazione a Filippo Minei. Il nome del padre del pittore (Vincenzo Minei) si apprende dalla supplica inviata il 27 novembre 1726 al Re di Sardegna, in cui l'uomo chiede un sussidio per entrare nell'Ospizio di San Michele a Ripa: cfr. BAUDI DI VESME 1963-1982, II, 1966, pp. 702-703.

<sup>35</sup> Si veda A. M. CLARK, *The portraits of artists drawn for Nicola Pio*, in «Master Drawings», 5, n. 1, 1967, pp. 3-23, p. 18 per l'elenco degli artisti ritratti da Minei (Pinturicchio, Raffaellino da Reggio, Andrea Del Sarto, Giovanni Baglione, Abraham Bloemaert, Carlo Bononi, Fabrizio Chiari, Correggio, Baldassarre Croce, Paolo Farinati, Domenico Guidi, Palma il Vecchio, Pietro Testa, Paolo Veronese). Clark ipotizza che l'illustrazione delle biografie sia di poco anteriore al 1724: la commissione potrebbe dunque essere il motivo per cui Minei in maggio si assenta da Torino, per rientrare a Roma con la famiglia (BAUDI DI VESME 1963-1982, II, 1966, p. 702). Per la riproduzione di alcuni dei ritratti realizzati da Minei si veda P. BJURSTRÖM, *Nicola Pio as a collector of drawings*, Stockholm 1995, pp. 127-132.

<sup>36</sup> Sull'attività di studio e tutela delle testimonianze antiche durante il pontificato Albani si veda M. G. PICOZZI, *Scavi a Roma e dintorni nella prima metà del secolo*, in *Roma e l'antico: realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, 30 novembre 2011-6 marzo 2011), a cura di C. Brook e V. Curzi, Ginevra 2010, pp. 15-20; A. LO BIANCO, *Pier Leone Ghezzi e l'antico*, ivi, pp. 27-32. Per i risvolti accademici dello studio sulle antichità di Roma, anche in riferimento alla grottesca, M. DI MACCO, *La mente e la mano dei pittori, a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, ivi, pp. 183-190.

<sup>37</sup> Per l'intervento di Fontana si veda H. Hager, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, consultabile on line; inoltre il *Conto di lavori di tintura e indoratura* del novembre 1702 segnalato da G. CURCIO, *Andrea Pozzo e gli "architetti moderni": Carlo e Francesco Fontana, Nicola Michetti, Filippo Juarra*, in *Artifizi della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Pontificia Università Gregoriana, 18-20 novembre 2009), a cura di R. Bösel, L. Saviucci Insolera, Roma 2011, p. 199. Il recente volume di D. BORGHESE, *La Casina di Pio IV in Vaticano*, Torino 2010, non segnala il restauro di Fontana, ma offre un utile repertorio illustrato delle decorazioni presenti.

dobbare l'appartamento nel Vaticano destinato al re cattolico nella sua venuta a Roma»<sup>38</sup>. Come ha di recente precisato Michela di Macco, la determinazione di Clemente XI nel portare a compimento questi spazi, rimasti in parte da definire, ha verosimilmente fra i suoi obiettivi pratici l'articolazione di un percorso cerimoniale che preveda per il sovrano spagnolo l'attraversamento simbolico della galleria delle Carte Geografiche, anch'essa restaurata quello stesso anno con la supervisione di Maratta<sup>39</sup>. Sfumata l'eventualità del soggiorno, gli ambienti del Casino del Belvedere sono completati sotto la direzione di Francesco Fontana, con l'intento di allestirvi un museo in cui raccogliere a scopo didattico i modelli dei maggiori architetti e scultori attivi a Roma: alle decorazioni dipinte con fiori, trofei, putti e figure allegoriche partecipa in qualità di pittore anche l'architetto Nicola Michetti, retribuito nel 1704<sup>40</sup>.

Momento importante nel revival dei modelli antichi è anche l'edizione del testo *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasonj Disegnate & intagliate alla Similitudine degli Antichi Originali da Pietro Santi Bartoli, e Francesco Bartoli suo figliuolo, descritte, et illustrate da Gio: Pietro Bellori e Michelangelo Causei dela Chausse*, pubblicata nel 1706 con dedica al pontefice e aggiornata con i più recenti ritrovamenti, come la volta di una camera sotterranea emersa nell'aprile del 1705 nell'area di Santo Stefano alla Rotonda<sup>41</sup>. I numerosi disegni di documentazione delle pitture antiche realizzati da Pietro Santi Bartoli fino al 1700 in previsione della pubblicazione del testo e per altre committenze illustri, in particolare alcuni dettagli con grottesche della Domus Aurea, offrono un'idea di come questi modelli ornamentali potessero costituire motivo di discussione e vivace confronto nei circoli intellettuali vicini al pontefice, fra cui certamente quello frequentato da Juvarra durante gli anni al servizio dell'Ottoboni, tramite il bibliotecario di quest'ultimo e Cameriere d'onore di Clemente XI, Francesco Bianchini, ma anche attraverso figure come l'abate Battelli, Prefetto della Bibliote-

---

<sup>38</sup> A questo episodio e al progetto di Giuseppe Ghezzi di esporre per l'occasione i più illustri dipinti delle collezioni romane nelle Gallerie del Palazzo Apostolico è dedicato il recente contributo di M. DI MACCO, *Roma 1702: un intreccio, tra arte e politica, filofrancese e molto romano*, in *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani di Montauto, Firenze 2013, pp. 111-115. Per la citazione, tratta dal Valesio, si veda inoltre G. CURCIO, *Architettura in guerra. Roma 1704*, in *Michelangelo Garove 1648-1713, un architetto per Vittorio Amedeo II*, a cura di P. Cornaglia, Roma 2010, p. 92, nota 67 e pp. 85-87 per gli interventi promossi da Clemente XI in Vaticano. Per il cardinale Pancitichi (1629-1718) Juvarra eseguirà intorno al 1714 due disegni destinati al convento di Santa Maria dell'Umiltà (BNUTO, Ris.59.4, f. 69r, n. 2, f. 123r, n. 2), discussi da T. MANFREDI, *Designs by Filippo Juvarra for the convent of S. Maria dell'Umiltà, Rome* in «The Burlington Magazine», 142, 2000, pp. 101-103 e due progetti per targa commemorativa con la didascalia «Memorie Sepolcrali p. Monsig.re Panciatici di Firenze» per cui cfr. MILLON 1984, MM211, pp. 55, 208.

<sup>39</sup> DI MACCO 2013, p. 111.

<sup>40</sup> In merito a questi interventi si veda A. PAMPALONE, *Nuovi documenti sui modelli architettonici del "Casino del Belvedere" di Clemente XI e l'attività di Francesco Fontana*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi del Pantheon», III, 2003, pp. 207-239 e CURCIO 2011, in particolare pp. 199-201, con trascrizione dei pagamenti. Come ricordato da Giovanna Curcio, che Juvarra abbia frequentato assiduamente i cantieri vaticani sin dai suoi primi anni a Roma è suggerito sia dallo stretto rapporto con Francesco Fontana che dal fatto che il suo primo protettore, Tommaso Ruffo, avesse il proprio appartamento nel Palazzo Apostolico, in quanto Maestro di Camera del pontefice: in merito l'autrice segnala anche le liste dei pagamenti vistate da Carlo Fontana e Giovan Battista Contini per lavori eseguiti nelle sale fra il 1701 e il 1704 (CURCIO 2011, pp. 197, 199 nota 28).

<sup>41</sup> Riprodotta alla tavola XIV del testo e discussa alle pp. 19-20, questa volta a pianta quadrata prevede episodi istoriati con putti intenti in diverse attività e motivi ornamentali, che nel testo sono ricondotti a una possibile destinazione per gli alloggi dei soldati di presidio presso l'area del Monte Albano.

ca, nella quale confluivano per volontà del pontefice una parte dei manoscritti di argomento antiquario di Cassiano Dal Pozzo con elaborati grafici dello stesso Pietro Santi Bartoli<sup>42</sup>.

Come Tesoriere della Casa di Giovan Battista Rospigliosi dal 1707 al 1719, Nicola Pio è anch'egli testimone oculare di uno degli episodi di recupero e studio delle vestigia romane di età imperiale: in occasione dei lavori di ampliamento intrapresi fra il 1709 e il 1711 nell'area del Palazzo Rospigliosi a Montecavallo, infatti, emergono in diversi ambienti sotterranei pitture e stucchi riferiti al complesso delle Terme di Costantino<sup>43</sup>. L'evento cattura l'interesse degli antiquari e sollecita in particolare gli architetti inglesi di stanza a Roma, fra cui Richard Topham, nella cui raccolta sono presenti diversi rilievi acquerellati delle decorazioni rinvenute, come il disegno che raffigura un'intera parete dipinta con architetture, motivi floreali, figure e riquadri istoriati dalle vivaci cromie, commentato dall'iscrizione sul retro «in aedibus Rospigliosi, e Balneis Costantini M Repert. 1711»<sup>44</sup>. Topham acquisisce per le sue collezioni anche rilievi eseguiti da Francesco Bartoli a partire dalle volte del Palazzo di Tito e di Villa Adriana, nelle quali la disposizione delle figure e dei motivi ornamentali sulla superficie chiara del fondo produce intrecci geometrici di grande eleganza, esaltati dalle cornici e da una sfavillante cromia. [FIGG. 59-60]

Nella Camera del letto del re a Rivoli Juvarra sembra riflettere con attenzione su modelli di questo tipo, nella scelta di lasciare ampie porzioni di parete a risparmio e nella maniera in cui le figure sono utilizzate per raccordare il motivo decorativo centrale agli angoli, suggerendo una sorta di baldacchino<sup>45</sup>. [FIG. 61] Rimandi alla tradizione della grottesca antica e rinascimentale si possono cogliere anche nelle sale attigue, in particolare in quella dei Trofei, nel ricorso a un impaginato scandito da esili partiture decorative in cui trovano posto figure, bassorilievi e animali fantastici la cui vivacità cromatica è messa ulteriormente in risalto dal colore neutro del fondo<sup>46</sup>.

Negli stessi anni in cui Juvarra coordina le decorazioni di Rivoli William Kent, anch'egli reduce da un prolungato soggiorno romano, introduce la grottesca negli ambienti di più alto

---

<sup>42</sup> Sui disegni di Pietro Santi Bartoli si veda C. PACE, *Pietro Santi Bartoli: drawings in Glasgow University Library after roman paintings and mosaics*, in «Papers of the British School at Rome», 47.1979, pp. 117-155; M. POMPONI, *Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Santi Bartoli*, in «Storia dell'Arte», 75.1992, pp. 195-225; M. WHITEHOUSE, *Pietro Santi Bartoli's "Pitture antiche miniate": drawings of Roman paintings and mosaics in Paris, London and Windsor*, in «Papers of the British School at Rome», 82.2014, pp. 265-313. Della vasta bibliografia su Francesco Bianchini si segnala: S. ROTTA, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, 1968, pp. 187-194; F. DE POLIGNAC, *Francesco Bianchini et les 'cardinaux antiquaires': archéologie, science et politique*, in *Francesco Bianchini (1662-1729) un die europäische gelehrte Welt um 1700*, a cura di V. Kockel e B. Sölch, Berlin 2005, pp. 167-178.

<sup>43</sup> Riferisce l'evento VALESIO 1977-1979, IV, pp. 278, 287; si veda inoltre P. WADDY, *L'architettura del Palazzo a Monte Cavallo nel Seicento e nel Settecento*, in DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 1999, p. 229.

<sup>44</sup> Un consistente nucleo di disegni della raccolta di Richard Topham si trova nelle raccolte dell'Eton College (Windsor): si veda in merito T. ASHBY, *Drawings of ancient paintings in English collections*, in «Papers of the British School at Rome», VII, 1, 1914, pp. 1-67, pp. 40-41 e tav. XVIII (Windsor, Eton College Library, Bn.7:39-2013) per il disegno citato, realizzato da Francesco Bartoli.

<sup>45</sup> Fra i disegni più pertinenti, in relazione all'impaginato della sala, quello con l'indicazione sul retro «Villa Hadriani» (Windsor, Eton College Library, Bn.6:21-2013; ASHBY 1914, p. 33) e quello dal Palazzo di Tito con l'iscrizione in basso a sinistra «Fran.cus Bartolus Fecit Anno 1721» (Ivi, Bn.6:34-2013). Nel 1720 si avviava anche lo scavo farnesiano nel Palazzo dei Cesari sul Palatino, coordinato da Francesco Bianchini: S. MIRANDA, *Francesco Bianchini e lo scavo farnesiano del Palatino (1720-1729)*, Milano 2000.

<sup>46</sup> I riferimenti cinquecenteschi delle decorazioni, mediati anche dalle fonti a stampa, sono discussi in DARDANELLO 2007A, pp. 126, 161-169.

valore simbolico di Kensington Palace<sup>47</sup>. L'atteggiamento mentale dei due architetti nei confronti dei modelli antichi, pur maturato dalla frequentazione di un contesto comune, è diverso: rigorosamente filologico quello di Kent, più libero quello di Juvarra, che attinge a fonti molteplici, fra cui ampio spazio è concesso ai repertori a stampa francesi di Cinque e Seicento. Come per l'omaggio al sovrano di Danimarca con la veduta del Campidoglio antico (1709), al Messinese non interessa proporre una corretta restituzione antiquaria, ma evocare uno specifico concetto di regalità strettamente legato all'impero romano, applicandolo a un moderno sovrano. Questa convinzione Juvarra la esprime apertamente più volte negli anni che precedono immediatamente le decorazioni per Rivoli: come riferisce il fratello Francesco nella *Vita*, quando è chiamato da Giovanni V in Portogallo nel 1719 e il primo incarico è progettare un «fanale» per il porto, egli disegna una colonna «su lo stile antico ad imitazione [sic] di quelle che si vedono in Roma» e – in risposta al quesito del Re sulla ragione della sua scelta – dice chiaramente che è «per imitare gl'Imperatori antichi»<sup>48</sup>. Poco dopo, durante il soggiorno in Francia, condotto a vedere le fabbriche di Luigi XIV in costruzione e richiesto di esprimere un parere, risponde che essendo «state ordinate le fabbriche da quel gran Re non avevano [gli architetti francesi] saputo prendere un'idea dell'Imperatori antichi, per alludere alla grandiosità»<sup>49</sup>. Si tratta, è bene precisarlo, di commenti che riguardano lo specifico dell'architettura, ma essi sembrano trovare conseguente applicazione anche nelle scelte di decorazione e di arredo. Alla luce di questa idea, infatti, a Rivoli Juvarra propone un colto rimando ai grandi cicli pittorici rinascimentali e antichi che, lungi dall'essere una citazione, si configura come un articolato percorso attraverso le diverse declinazioni possibili della grottesca, prestando attenzione alla specifica destinazione dell'ambiente. Lo dimostra, fra l'altro, la personalizzazione dei dettagli ornamentali e delle figure, con riferimenti espliciti alla pratica militare nella Camera dei Trofei e a quella venatoria nell'Anticamera e nell'attigua Camera di Parata.

In questo processo di elaborazione di un nuovo linguaggio celebrativo, Juvarra e Minei si muovono con disinvoltura, scegliendo le soluzioni più opportune all'interno del ricchissimo bagaglio figurativo accumulato dall'Architetto negli anni della sua formazione romana e facendo ampio ricorso all'incisione di figura e di ornato. Per la Camera dei Trofei tornano utili i pensieri messi a punto da Juvarra negli anni trascorsi al servizio dell'Ottoboni, mentre nell'impaginato della Camera di Parata, più denso di motivi ornamentali e di figure, alcuni montaggi paiono singolarmente vicini ai disegni di Audran e Oppenord, anch'essi riletti e adeguati a uno specifico concetto di romanità, creando un risultato in tutto originale<sup>50</sup>.

Per la valenza con cui è ripensata la grottesca, scelta per istituire un parallelo ideale con gli spazi di ricevimento, di studio e di svago dei pontefici in Vaticano, a Castel Sant'Angelo e nelle ville extraurbane, è di un certo interesse la riflessione avviata contemporaneamente a Roma

---

<sup>47</sup> Per Kent si veda S. BRINDLE, *Kent and Italy*, in *William Kent* 2014, pp. 88-109; per l'attività di pittore a Roma e sulla decorazione a grottesche nella volta della Presence Chamber a Kensington Palace (1724), IDEM, *Kent the painter*, ivi, pp. 110-149. Sulla contemporanea riflessione avviata da Juvarra e Kent in relazione alla grottesca come partito decorativo per gli ambienti di rappresentanza anche DARDANELLO 2007A, pp. 170-172.

<sup>48</sup> *Vita* dell'Anonimo, ed. 1981, p. 284.

<sup>49</sup> Ivi, p. 286.

<sup>50</sup> Si veda, ad esempio, il disegno di Oppenord per pannello di carrozza con la figura di Diana, già attribuito in precedenza a Audran: *Design into art: drawings for architecture and ornament. The Lodewijk Houthakker collection*, 2 voll., a cura di P. Fuhring, London 1989, I, cat. 56, p. 78.

da pittori con cui Juvarra è in stretti rapporti, come Giovan Paolo Panini, la cui prima importante impresa sono le decorazioni distrutte della villa del cardinale Patrizi appena fuori Porta Pia: fra il 1722 e il 1726 le note di pagamento relative a quella dimora ricordano diversi ambienti decorati al piano terra, nell'appartamento destinato all'abate Francesco Felice, con architetture, monocromi, romitori, battaglie e vedute, mentre in una lettera si cita esplicitamente un locale dipinto con «grotteschi»<sup>51</sup>. Nella Camera di Parata di Rivoli la grottesca dialoga con le vedute commissionate da Juvarra a Panini, Ricci, Michela e Locatelli, secondo un gusto che inventari e note di spesa restituiscono anche per gli ambienti del piano terreno di Villa Patrizi.

Nel cantiere romano sono inoltre documentati gli allievi di Benedetto Luti Antonio Crecolini, Giovanni Domenico Piastrini e Pietro Zerman, coinvolti negli stessi anni nell'illustrazione delle *Vite* di Pio, come Minei<sup>52</sup>. Per le decorazioni di porte e finestre, dipinte con «profumiere, trofei e riquadri», i registri di spesa di Villa Patrizi (1719-1721) menzionano anche Annibale Rotati, la cui opera di ornata è documentata negli stessi anni per svariate committenze, fra cui quella dei Rospigliosi: di recente gli è stata accostata in via ipotetica la decorazione con putti, figure allegoriche e grottesche su fondo oro dipinta sul coferchio del cembalo oggi in Palazzo Pallavicini<sup>53</sup>.

Specialista in grottesche è pure Ginesio Del Barba (1691-1762), giunto a Roma nel 1716, registrato in qualità di «cameriere» nella Casa del cardinale Filippo Antonio Gualtieri (1720-1721) e retribuito anche da Ottoboni per apparati effimeri nel 1734<sup>54</sup>. Mentre della produzione documentata per la committenza Aldobrandini, Odescalchi, Chigi e in Palazzo Borghese non resta traccia, i dipinti nelle gallerie di Palazzo Doria Pamphilj (1731-1735) e gli interventi in Palazzo Corsini, dove dal 1733 al 1750 il pittore realizza sughi di erbe, fregi, sovrapporte e «diversi ornamenti alla francese», testimoniano di un gusto che, tenuto conto della cronologia più avanzata, appare prossimo a quanto proposto da Minei a Torino, specie nella scelta di accostare elementi tratti dal repertorio della grottesca rinascimentale con inserti alla Bé-

---

<sup>51</sup> Si veda M. B. GUERRIERI BORSOI, *Ricostruzione documentaria di un edificio barocco distrutto: villa Patrizi a Porta Pia*, in Carlo Marchionni: *architettura, decorazione e scenografia contemporanea*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 4, Roma 1988, pp. 173-208, in particolare p. 187.

<sup>52</sup> Pietro Zerman esegue venti tre ritratti (Cavalier d'Arpino, Francesco Bassano, Hans Bol, Andrea Camassei, Pietro Paolo Cennini, Claude Lorrain, Daniele da Volterra, Ercole Ferrata, Marc'Antonio Franceschini, Jean Le Pautre, Giovan Battista Bombardelli, Francesco Monaville, Paris Nogari, Crescenzo Onofri, Ludovico Leoni, Perin Del Vaga, Domenico Piola, Giulio Cesare Procaccini, Giovan Battista Ricci, Pietro Paolo Rubens, Tintoretto, Martin de Vos); Antonio Crecolini tredici (Giovanni Battista Boncori, Luca Cambiaso, Giovanni Angelo Canini, Annibale Carracci, Luca Giordano, Nicolas Lafage, Giovanni Battista Lenardi, Girolamo Muziano, Francesco Mazzoli, Baldassarre Peruzzi, Giovan Francesco Romanelli, Giovanni Paolo Schor, Federico Zuccari); Giovanni Domenico Piastrini ne realizza cinque (Alessandro Casolani, Carlo Cignani, Marco da Siena, Ventura Salimbeni, Francesco Vanni): cfr. CLARK 1967, pp. 16-18, 21.

<sup>53</sup> Sulla decorazione del cembalo, databile intorno al 1725, si veda DI CASTRO 1999, cat. 21, p. 324; affinità stilistiche sono segnalate anche con la prima attività di Stefano Pozzi. Per l'attività di Rotati a Villa Patrizi, in associazione con i decoratori Pietro Belistrocchi, Giuseppe Rossi e Filippo Sciugatroschi, cfr. GUERRIERI BORSOI 1988, p. 185. Rotati fornisce nel 1721 lavori ornamentali anche all'ambasciatore portoghese Das Galveas: GONZÁLES PALACIOS 1993, p. 112. Nel 1713 Annibale risulta già retribuito, per il restauro e l'allestimento degli apparati per la canonizzazione di Pio V, Andrea Avellino, Felice da Cantalice e Caterina Vigri da Bologna nella residenza di Castel Gandolfo (1713): si veda in merito DE ANGELIS 2008, p. 27.

<sup>54</sup> Per Ginesio Del Barba l'unico riferimento complessivo è la voce di O. MICHEL in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVI, Roma 1988, pp. 326-327. Sul collezionismo del cardinale Gualtieri, E. FILERI, *Il Cardinale Filippo Antonio Gualtieri (1660-1728) collezionista e scienziato*, in "Sal terrae, ac lucernae positae super candelabrum", a cura di M. Gallo, collana *I cardinali di Santa Romana Chiesa* 2, Roma 2001, pp. 37-47.

rain, precludendo al successo della cineseria<sup>55</sup>. Non a caso Niccolò Maria Gaburri, compendiando l'attività di Del Barba nelle *Vite*, specifica come il pittore «Opera ancora in grottesche all'uso di Perino del Vaga, di Giovanni da Udine e di monsù Berain, dipingendo con sughi d'erbe, onde i suoi lavori non perdon mai il loro vivace primiero colore benché lavati più e più volte»<sup>56</sup>. Le dispersioni e i rimaneggiamenti subiti dai complessi residenziali, a Roma come nella campagna laziale, non consentono per il momento di verificare l'effettiva diffusione e le scelte di allestimento di queste soluzioni nel primo ventennio del Settecento, ma un piccolo ambiente di Villa Montalto Grazioli a Frascati, di difficile datazione anche perché oggetto d'integrazioni successive, non sembra lontano dai risultati di Minei<sup>57</sup>. Anche il Gabinetto della contessa Massimi in Palazzo Petroni al Gesù, un intervento decorativo che rientra nei lavori di ampliamento dell'edificio coordinati dall'architetto Ferdinando Fuga e per il quale le note di spesa permettono di fissare una datazione non anteriore al 1737, mostra interessanti punti di contatto, in particolare se si osservano i pannelli lignei sulle pareti, con decorazioni a grottesche e figure allegoriche<sup>58</sup>. Il repertorio decorativo, con *treillages*, profumiere, vasi di fiori e piccoli monocromi si avvicina in particolare ad alcuni sguinci di finestra dipinti da Minei nelle sale di Rivoli, dove l'atmosfera è più giocosa rispetto al tono aulico delle volte.

Oltre che per le stanze di Rivoli Minei è retribuito, fra il marzo del 1722 e il maggio del 1724, per diversi «grotteschi» realizzati negli ambienti più piccoli del secondo piano di Palazzo Reale, allestiti da Juvarra in occasione delle nozze del principe ereditario con Anna Cristina Luisa di Baviera Sulzbach e quindi utilizzati anche da Polissena Cristina d'Assia Rothemburg (1706-1735), seconda sposa di Carlo Emanuele nel 1724<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> Sugli interventi documentati in Palazzo Corsini, E. BORSELLINO, *Palazzo Corsini alla Lungara: storia di un cantiere*, Fasano 1988, pp. 147 e ss. (con trascrizione dei pagamenti all'artista, nn. 32, 72, 76, 78, 84, 89, 94, 101, 121, 124, 129, 144, 146, 154-155); inoltre E. COLLE, *Al servizio dei principi: regesto degli artigiani romani attivi per i fratelli Neri Maria e Bartolomeo Corsini*, in «Antologia di Belle Arti», 67-70, *Studi Romani I*, 2004, pp. 62-64; sui suoi lavori per i principi Borghese, E. FUMAGALLI, *Palazzo Borghese*, Roma 1994, pp. 106 e 180, nota 17. Per gli interventi in Palazzo Doria Pamphilj, G. CARADENTE, *Il palazzo Doria Pamphilj*, Milano 1975, pp. 239, 242, 323, 330 e fig. 191.

<sup>56</sup> F.M.N. GABURRI, *Vite di pittori*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino E.B.9.5, III [III - p. 1305 - C\_147R] consultabile on line all'indirizzo [http://www.grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gaburri/files/Gaburri\\_tomo\\_3.pdf](http://www.grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gaburri/files/Gaburri_tomo_3.pdf).

<sup>57</sup> Di queste decorazioni parietali, con figure mitologiche sotto esili baldacchini circondati da intrecci alla Bérain, resta documentazione fotografica presso la Soprintendenza per i Beni Storici di Roma e in copia presso la Fototeca della Biblioteca Hertziana (nn. 444013, 444018, 444021, 444022, Frascati, Villa Grazioli, Stanzina settecentesca, grottesche). Nel complesso, di proprietà nel XVIII secolo di Baldassarre Erba Odescalchi, sono condotti lavori di ampliamento fra il 1723 e il 1743, registrati dagli inventari: cfr. *Villa e Paese. Dimore nobili del Tuscolo e di Marino*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, marzo-maggio 1980) a cura di A.M. Mignosi Tantillo, Roma 1980, p. 143; sulle decorazioni della galleria, che vedono attivo Giovanni Paolo Panini, si veda anche A.M. TANTILLO MIGNOSI, *Il Panini nella decorazione di Villa Montalto Grazioli a Frascati*, in *Ville e palazzi: illusione scenica e miti archeologici*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 3, Roma 1987, pp. 31-48.

<sup>58</sup> Sulla decorazione romana si veda C. VARAGNOLI, P. BRUNORI, S. CARBONARA POMPEI, *Palazzo Petroni: architettura e decorazione*, in *Palazzi, chiese, arredi e scultura*, I, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 27, Roma 2011, pp. 97-135, tavv. 18-22; C. MAZZARELLI, *Un intermediario tra Lucca e Roma: Pompeo Batoni, la vicenda dei dipinti 'Malabaila' e il conte Alessandro Petroni committente romano*, in *Intorno a Batoni*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 3-4 marzo 2009), a cura di L. Barroero, Lucca 2009, pp. 61-73.

<sup>59</sup> Per un inquadramento storico sulle due principesse si veda il profilo di S. POZZATI, *À la plus belle. Polissena d'Assia, regina di Sardegna*, Torino 2012.

Si tratta, in particolare, di «due gabinetti et un pregadio nell'appartamento della Reale Principessa in Torino» e del «piccolo gabinetto dell'appartamento del Real Principe di Piemonte in Torino, compresa la pittura del pregadio e libreria attigui a detto gabinetto»<sup>60</sup>.

L'originaria conformazione dell'Appartamento dei Principi è stata modificata dai successivi interventi di Benedetto Alfieri alla metà del Settecento, ma sono ancora individuabili alcuni degli spazi con grottesche: il gabinetto con la piccola libreria e il pregadio attigui, per la porzione occupata dal futuro Carlo Emanuele III, e un ambiente di pianta allungata in cui è rappresentata al centro della volta Venere con le Grazie, soggetto che rimanda a una destinazione femminile.

Nel Gabinetto del Poggiolo lo spazio ridotto è amplificato dalla struttura a vela della volta, che si raccorda alle pareti attraverso una spessa cornice a rilievo dorata, dall'andamento assai movimentato. La pianta dell'ambiente è ulteriormente vivacizzata dall'impiego di contrafforti decorati con volute e motivi vegetali che presentano un'alternanza di linee concave e convesse. La parete di fronte alla finestra si presenta scandita da un camino, mentre in prossimità dell'ingresso, a destra e a sinistra, sono poste due specchiere completate da mensole; le porte hanno cornici intagliate e dorate che si accordano con la modanatura della volta e uno zoccolo dipinto con scene di gusto orientale su fondo scuro corre lungo il perimetro<sup>61</sup>. [FIG. 62] Mentre per le stanze di Rivoli non resta traccia degli arredi previsti da Juvarra, in questo spazio e nei due attinenti sembra tuttora possibile leggere almeno in alcuni oggetti il suo intervento di regia, proprio in virtù dello stretto legame fra decorazioni dipinte, motivi realizzati a intaglio e dettagli di ornato architettonico<sup>62</sup>. Le grottesche, in sintonia con quanto proposto negli stessi anni a Rivoli, sono caratterizzate dall'impiego di motivi a monocromo rosso, blu e oro disposti all'interno di spesse fasce dorate che assecondano le nervature della volta. Le cornici dipinte dialogano con quella a rilievo che corre all'innesto delle pareti, per poi arricciarsi sui lati brevi, lasciando spazio a una protome femminile che segna il punto di passaggio strutturale: un espediente simile a quello impiegato negli archi di accesso delle gallerie in Palazzo Doria Pamphilj al Corso.

Le due specchiere, ornate da una rigogliosa decorazione vegetale a intaglio con campanule e racemi vegetali, sembrano riflettere un approfondito studio di molteplici modelli, in una

---

<sup>60</sup> Le note di pagamento per questi interventi sono trascritte in BAUDI DI VESME 1963-1982, II, 1966, pp. 701 (26 marzo 1722), 702 (30 maggio, 12 novembre e 15 dicembre 1722, 1 giugno e 12 luglio 1723, 22 maggio 1724).

<sup>61</sup> Lo zoccolo è stato messo in relazione con il pagamento ricevuto da Pietro Antonio Mas (Massa) per «pitture alla china fatte in un gabinetto nell'appartamento di S.A.R. nel Palazzo nuovo», in data 5 dicembre 1722 (saldo di 170 lire): si veda in merito la scheda di S. GHISOTTI, in *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, a cura di L. Caterina, C. Mossetti, Torino 2005, pp. 180-182, dove si discutono anche gli interventi di restauro, smontaggio e ricollocamento documentati sulle tavole nel 1844. Come precisato da Silvia Ghisotti, l'assenza dell'arredo nelle descrizioni inventariali settecentesche di Palazzo Reale rende dubbia la sua originaria collocazione nell'ambiente: qui interessa però sottolineare come il pagamento in favore di Massa confermi che per gli spazi destinati ai Principi Juvarra accosta precocemente grottesca e cineseria, secondo un gusto che trova riscontro nelle coeve esperienze in area centroeuropea (per alcune considerazioni sugli allestimenti «alla china» si veda più avanti nel testo).

<sup>62</sup> Nel piccolo ambiente destinato a Libreria, comunicante con il Gabinetto, la decorazione della volta reca al centro un cherubino intento a sollevare un libro, mentre le mensole in legno intagliato e dorato presentano sostegni con protomi femminili da cui si dipartono racemi vegetali: questi motivi sono in stretto rapporto con quelli dipinti sulle pareti. Un pagamento in favore degli intagliatori Carlo Matteo Boggetto, Carlo Maria Ugliengo e Sebastiano Barberis, per lavori eseguiti nel 1722 nel «Gabinetto della libreria dell'A.R. il Sig. Principe di Piemonte», è segnalato in GRITTELLA 1992, p. 271, nota 75.

prospettiva già compiutamente internazionale<sup>63</sup>. [FIG. 63] Nel coronamento spicca il monogramma intrecciato – un motivo che era stato oggetto di riflessione già durante il soggiorno romano, per l'alcova di Gaspard Chappe – posto in risalto su un inserto a specchio. Un movimentato motivo a *lambrequins* completa le due mensole laterali in aggetto, verosimilmente destinate a ospitare vasi di porcellana, secondo un gusto già sperimentato da Juvarra nella mostra di camino per Coriolano Orsucci (1714) e prossimo a quanto era stato ideato già anni prima da diversi ornati e architetti: si pensi ad esempio a Paul Decker (1677-1713) nella residenza di Augsburg nel primo decennio del Settecento. A uno dei progetti di quest'ultimo, per una serie di quattro incisioni dedicate a temi di arredo e incise da Jeremias Wolff intorno al 1720, le specchiere torinesi si collegano piuttosto puntualmente, per la tipologia adottata e per la disposizione dei motivi decorativi: come era d'uso in questo tipo di pubblicazioni ogni singolo foglio propone più varianti a confronto, prevedendo in alcuni casi mensole d'appoggio per vasi<sup>64</sup>. [FIG. 64] Negli esemplari di Palazzo Reale il repertorio ornamentale è personalizzato da Juvarra in stretta sintonia con quanto ideato nei disegni per i finalini editoriali durante il primo soggiorno romano: si veda ad esempio il motivo di *espagnolette* con copricapo piumato che sorge dalla doppia cornucopia incrociata. Gli ornati a leggero rilievo che circondano il piano d'appoggio ricordano fra loro specchiera e mensola sottostante, riprendendo soluzioni che Juvarra può aver visto in alcuni tavoli romani d'inizio Settecento definiti genericamente nei documenti coevi «alla francese»: ad esempio quelli nelle collezioni Spada e Ruspoli.

Pur nel comune impiego della grottesca, nel gabinetto per la Principessa di Piemonte si respira un'atmosfera diversa: è il riferimento ai grandi *ornemanistes* francesi che sembra qui volutamente esibito, come suggerisce la stretta sintonia di gusto con il disegno eseguito da René Chauveau per la sala di parata della residenza di Tessin a Stoccolma (1694-1702), che esprime una palese derivazione dai modelli di Jean Bérain al Castello di Marly<sup>65</sup>. [FIGG. 65-66] Comune a questi ambienti è l'elegantissimo effetto cromatico ottenuto con l'impiego del monocromo blu su fondo oro, che mette in risalto le superfici candide, evocando i decori delle porcellane prodotte in Germania<sup>66</sup>. Lo spazio maggiore è in questo caso lasciato alla pittura di figu-

<sup>63</sup> Alcuni dettagli del coronamento delle specchiere sono accostabili alle movimentate cornici che sormontano le porte d'accesso in un disegno progettuale di Juvarra riferito anch'esso all'Appartamento dei Principi di Piemonte (Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Disegni di Juvarra, I, f. 57, n. 82, inv. 1784/DS): si veda in proposito GRITTELLA 1992, II, pp. 268-269; DARDANELLO 2001, p. 110.

<sup>64</sup> Un esemplare della stampa è nelle raccolte del Victoria & Albert Museum di Londra, inv. E.1821-1948; cfr. inoltre B. KUTSCHER, *Paul Deckers "Fürstlicher Baumeister" (1711-1716). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerks; mit einem Werkverzeichnis*, Frankfurt am Main 1995, tavola 60c, p. 395. L'opera di Decker include anche progetti peroreficerie sacre e pannelli con decori alla Berain che ebbero grande diffusione nell'arredo: per un riferimento al contesto torinese, in relazione alla grottesca e all'ornato di sapore esotico, si veda ANG. GRISERI, *Villa della Regina: l'esotismo e i modelli d'avanguardia per l'ornato*, in *Villa della Regina* 2005, pp. 30-31; DARDANELLO 2006, pp. 226-227.

<sup>65</sup> Con Jean Bérain, conosciuto in Francia e definito il più grande genio del disegno ornamentale, Tessin instaura un duraturo rapporto a distanza; per il disegno di René Chauveau (1663-1722) raffigurante la volta della Sala dell'appartamento di parata con l'Allegoria di Apollo patrono delle Arti (Stoccolma, Nationalmuseum, NMH THC 5651) e per i riferimenti culturali degli ambienti nell'abitazione di Tessin, in equilibrio fra modelli francesi e italiani, si veda G. WALTON, *Nicodemus Tessin the Younger: An International Perspective*, in *Traicté* 2002, pp. 16-23.

<sup>66</sup> L'effetto cromatico doveva essere completato dalle ricchissime tappezzerie di satin «fondo bleu broccato con oro e argento», per cui sono segnalati pagamenti nel 1722 (ASTo, Camerale, art. 217, cap. 84, art. 91, citato in POZZATI 2012, p. 49).

ra: nel riquadro centrale è raffigurato il bagno di Venere alla presenza delle tre Grazie e di Cupido, mentre nei monocromi su fondo dorato compaiono scene di baccanale. Grandi conchiglie a rilievo sui quattro lati e motivi floreali in corrispondenza degli angoli innescano un confronto fra pittura e plastica, tutto giocato sull'alternanza dell'oro e del bianco. La grottesca è utilizzata in funzione di raccordo fra le diverse parti, puntando su motivi giocosi declinati con un tratto leggerissimo, che richiama l'arabesco sottile, di grande successo anche in area tedesca in questi stessi anni grazie alle incisioni di Jeremias Wolff da Bérain e da Paul Decker.

Scegliendo consapevolmente fra i molteplici riferimenti culturali che il genere della grottesca può offrire Juvarra tiene in attenta considerazione la funzione dello spazio e i suoi destinatari: per il futuro sovrano la grottesca conseguirà soluzioni di gusto aulico, in chiaro rapporto con la tradizione antica e rinascimentale; per la consorte, invece, rivestirà un ambiente la cui chiave di lettura è la grazia confortevole e preziosa.

Nelle carrozze, come nell'allestimento degli ambienti di rappresentanza, le grottesche sono protagoniste in questi anni anche nei complementi d'arredo, in gran parte dispersi ma ben documentati dalle note di spesa della Tesoreria: nel 1722 Minei esegue ornati per vetture e pannelli per una sedia di parata; nel 1725 è retribuito nuovamente fra le maestranze coinvolte nella realizzazione delle carrozze destinate alla seconda moglie di Carlo Emanuele, Polissena d'Assia; fra il 1726 e il 1727, infine, riceve numerosi compensi per sovrapporte, paracamini, sgunci e *lambris* dipinti «a grotteschi». A testimonianza di come questi oggetti dialogassero perfettamente con la decorazione fissa, nei temi e nei motivi ornamentali, resta il paracamino realizzato dall'artista romano per l'Anticamera verso Ponente dell'Appartamento del Re a Villa della Regina, con trionfi di cacciagione a circondare la figura di Diana posta sotto un baldacchino. La fortuna di questi elementi decorativi nelle residenze di corte è duratura per tutta la prima metà del secolo, grazie alla cospicua produzione del piemontese Giovanni Francesco Fariano, già retribuito nel 1721 per lavori di decorazione proprio nell'appartamento del principe di Piemonte in Palazzo Reale, attivo negli anni successivi in collaborazione con Minei e fino al quarto decennio inoltrato ispirato interprete della grottesca in dipinti murali e arredi per Villa della Regina e Stupinigi<sup>67</sup>. L'importanza di questi aspetti dell'arredo e il ruolo svolto da Juvarra nel coordinare l'azione degli specialisti che erano chiamati alla realizzazione è esemplificato dal disegno per uno dei «buffetti» collocati nell'atrio di accesso agli appartamenti al piano nobile di Rivoli, conservato nel fondo dell'allievo Bernardo Antonio Vittone (1729 circa)<sup>68</sup>. Sono rapidamente delineati la tipologia di decorazione sul soffitto, che sarà realizzata proprio dal Fariano, le panche con sostegni a voluta, gli intagli dei ripiani e della porta, il fitto allestimento delle porcellane, mentre è affidata alla competenza delle diverse professionalità coinvolte la scelta dei motivi ornamentali da utilizzare, come mostra il confronto con il risultato finale.

---

<sup>67</sup> Il pagamento a Fariano del 1721 è trascritto in BAUDI DI VESME 1963-1982, II, 1966, p. 571, voce Guidobono; inoltre ANG. GRISERI, *I nuovi protagonisti della decorazione*, in *Filippo Juvarra a Torino* 1989, p. 235. Fariano e Minei sono nuovamente documentati insieme per dipingere cinque porte a Rivoli e per alcuni «buffetti» nel 1727; dal 1734 al 1741 il torinese è impegnato a Venaria per pannelli di *lambris*, in diverse sale di Villa della Regina e a Stupinigi, per la decorazione di volte, sgunci e porte con grottesche; la sua attività prosegue fino al 1753: per un riepilogo con bibliografia, ANG. GRISERI 2005, pp. 37-38.

<sup>68</sup> Il disegno (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, CD 3324), è pubblicato e commentato in G. DARDANELLO, *Circa 1730: Filippo Juvarra e le origini del rococò a Torino*, in *Disegnare l'ornato* 2007, p. 215, tav. 43 (d'ora in avanti DARDANELLO 2007B).

### 3.3. Il Gabinetto per il Secreto Maneggio degli Affari di Stato (1730-1732)

A pochi mesi dall'insediamento di Carlo Emanuele III, avvenuto il 10 settembre 1730, Juvarra procede alla messa a punto, nell'appartamento del sovrano al primo piano nobile di Palazzo Reale, del piccolo ambiente in cui si sarebbero discusse, d'allora in poi, questioni politiche e militari di grande rilievo per lo stato sabauda. L'identificazione da parte di Giuseppe Dardanella dei disegni contenenti le «Elevazioni dell [sic] Gabinetto di S.[u]a M.[aes]tà nel Reggio Palazzo di Torino», sottoscritti e datati dall'Architetto Regio il 25 novembre 1730, ha permesso di ricondurre alla sua invenzione l'intero allestimento, in precedenza ritenuto il risultato dell'intervento di Benedetto Alfieri intorno alla metà del XVIII secolo<sup>69</sup>. Curati in ogni dettaglio, perché destinati a fornire istruzioni per l'effettiva esecuzione, gli elaborati grafici illustrano ciascuno le soluzioni decorative e di arredo per due pareti fra loro contigue.

Nel piccolo ambiente la superficie muraria ha un'estensione limitata per la presenza di ben tre porte - una d'accesso e le restanti due di comunicazione con la libreria e il pregadio attigui - e di una finestra collocata di fronte all'ingresso. Juvarra ha già affrontato la decorazione di una tipologia di spazio analoga per dimensioni e destinazione, sebbene differente nella pianta, negli appartamenti del secondo piano di Palazzo Reale, per l'allora Principe di Piemonte: il confronto fra i due ambienti permette di cogliere immediatamente il divario nel registro ornamentale scelto, a meno di un decennio di distanza. Per sfruttare al meglio l'esiguo spazio disponibile nel Gabinetto per il Secreto Maneggio l'Architetto raccorda pareti e volta attraverso l'impiego di una movimentata cornice in stucco e distende al massimo in altezza le superfici specchiate, intervallate da esili pilastri con *appliques* in cristallo e completate da uno zoccolo ligneo di altezza ridotta<sup>70</sup>. [FIG. 67] Sopra le aperture che danno accesso alla libreria e al pregadio compare una sovrapporta, anch'essa a specchio, decorata con il monogramma del sovrano e sottili ghirlande, mentre un'alzata a tre appoggi destinata a ospitare vasi di porcellana scandisce l'ingresso. Questa soluzione decorativa è ripresa nell'arredo: Juvarra disegna un mobile a due corpi dall'andamento agile e scattante, che si regge su esili sostegni arcuati terminanti a *pied de biche*, prevedendo di esporre sul piano d'appoggio e sulla sommità piccole chicchere di porcellana e vasi da parata. [FIGG. 68-69] Per la realizzazione di questi arredi la documentazione, già resa nota, testimonia il rientro da Roma di Pietro Piffetti e Francesco Ladatte, che con l'ottonario Paolo Venasca ricevono pagamenti fra il 1731 e il 1733<sup>71</sup>. Le circostanze della permanenza di Piffetti a Roma, legate alla committenza del Marchese d'Ormea, restano per il momento sfuggenti, fatta eccezione per l'importante precisazione di Gonzáles Palacios circa i possibili contatti con l'ebanista Pierre Daneau, che firma nel 1731 due tavoli con piani intarsiati basati su un cartone adoperato anche da Piffetti in un suo lavoro noto ma non

<sup>69</sup> I due disegni sono conservati a Biella, Fondazione Sella, Fondo F. Maggia, nn. 548, 549; per la loro discussione in rapporto all'ambiente si veda da ultimo DARDANELLO 2007B, pp. 177-183, con bibliografia precedente.

<sup>70</sup> Sulla funzione di raccordo della cornice e degli ornati in stucco nell'opera di Juvarra in questi anni cfr. DARDANELLO 2007A, pp. 187-193.

<sup>71</sup> Per i pagamenti si veda la recente scheda in R. ANTONETTO, *Il mobile piemontese del Settecento*, 2 voll., Torino 2010, I, pp. 139-144, con bibliografia degli interventi precedenti sull'argomento; in particolare sui bronzi Ang. Griseri, in *Bronzi decorativi* 2001, cat. 35, pp. 106-109. Su Ladatte, G. DARDANELLO, *Una naturale morbidezza. Francesco Ladatte da Parigi a Torino*, in *Di Modello, di Intaglio e di Cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, a cura di G. Dardanella, Torino 2012, pp. 5-30.

datato<sup>72</sup>. Di fatto la struttura del mobile disegnato da Juvarra per il Gabinetto non sembra trovare un confronto preciso con quanto prodotto nella città pontificia intorno al quarto decennio del Settecento: soltanto il dettaglio dell'ovale al centro del coronamento può avere un equivalente nelle librerie Rospigliosi oggi a New York, ma la tipologia di quegli arredi è solida e possente, priva della fluidità con cui sono raccordate fra loro le diverse parti nel disegno di Juvarra, che accentua lo slancio del corpo destinato a libreria anche attraverso il movimento di curve contrapposte nei sostegni. La ricchezza cromatica dell'intarsio ligneo, con inserti in materiali preziosi, è enfatizzata dalle applicazioni di bronzo dorato, con figure femminili alate in corrispondenza dei sostegni e rilievi istoriati raffiguranti giochi di putti che alludono alle diverse stagioni sui fianchi, esplicando un gusto che appare assai più prossimo a quello germanico che non a quello dell'Urbe.

L'utilizzo degli specchi per ricoprire completamente le superfici ha diversi possibili precedenti: uno a cui Juvarra può aver fatto ricorso nella memoria degli anni romani (non verificabile oggi a causa della scomparsa del complesso) è la stanza allestita intorno al 1721 per il cardinale Patrizi nella Villa fuori Porta Pia, per la quale i documenti precisano che erano di cristallo anche le ventole e le sovrapporte<sup>73</sup>. Diverso appare invece l'equilibrio fra intaglio ligneo e superfici riflettenti nella galleria degli specchi di Palazzo Doria Pamphilj, realizzata fra il 1731 e il 1734 su progetto di Gabriele Valvassori: anche qui l'intaglio si sovrappone in alcuni punti allo specchio, come nell'ambiente torinese, ma i motivi decorativi sono pieni e corposi, finendo col coprire quasi del tutto la superficie riflettente<sup>74</sup>.

Nel Gabinetto del Secreto Maneggio, inoltre, l'esposizione delle porcellane è un elemento caratterizzante, che rimanda esplicitamente a soluzioni di allestimento aggiornate su modelli internazionali, come quelle della residenza di Charlottenburg, tradotte a stampa da Daniel Marot già nel secondo decennio del Settecento: un gusto con cui l'Architetto Regio sembra confrontarsi in diverse occasioni in questi anni, fra l'altro nel disegno per i buffetti di Rivoli<sup>75</sup>. L'effetto di moltiplicazione ottenuto accostando alle superfici riflettenti dello specchio diversi materiali e cromie è l'elemento peculiare dell'ambiente, che testimonia ai suoi massimi livelli la complessità raggiunta dalla cultura ornamentale di Juvarra negli anni della maturità.

---

<sup>72</sup> I tavoli di Daneau sono stati resi noti in occasione della mostra *Fasto romano* 1991, tavv. XLIV-XLVII, catt. 92-93, pp. 161-162. Di recente Gonzáles Palacios è tornato sull'argomento, con ulteriori precisazioni: A. GONZÁLES PALACIOS, *Ancora sugli inizi di Piffetti*, in *Pietro Piffetti. Il re degli ebanisti, l'ebanista del Re*, catalogo della mostra (Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto, 13 settembre 2013-12 gennaio 2014), Torino 2013, pp. 18-23.

<sup>73</sup> GUERRIERI BORSOI 1988, p. 189. Interni con superfici riflettenti sono attestati già alla fine del Seicento a Roma: un Gabinetto degli specchi, allestito nel 1691 dall'architetto Simone Felice Delino, è documentato in Palazzo Fiano al Corso, residenza del padre del cardinale Ottoboni: BEVILACQUA 1989, p. 139. Anche a Torino Gabinetti degli specchi sono documentati in Palazzo Reale e a Villa della Regina, intorno al 1693-1694, ma non si sono conservati (Traversi 2007, p. 322). Era un Gabinetto di questo tipo anche l'ambiente collocato in corrispondenza della veranda meridionale del Palazzo di Madama Reale in Piazza Castello, come emerge dall'inventario del 1724.

<sup>74</sup> Sulla decorazione si veda F. CAPPELLETTI, *Palazzo e collezione fra Sei e Settecento. Il principe Giovanni Battista e il cardinale Benedetto Pamphilj*, in *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, a cura di A. G. De Marchi, Firenze 1999, pp. 64-79.

<sup>75</sup> Per alcuni modelli europei di allestimento con porcellane nel Settecento, discussi in relazione alle scelte della corte torinese, si vedano le considerazioni di S. PETTENATI, *L'arredo a Villa della Regina: modelli e aggiornamenti della corte fra Seicento e Settecento*, in *Villa della Regina* 2005, pp. 208-225, che sottolinea fra l'altro la dimensione più privata degli interni torinesi rispetto alle grandi sale delle residenze di Dresda o di Berlino.

La diffusione di sale interamente arredate con superfici riflettenti, in cui esporre arredi esotici e mobili in materiali rari e preziosi, è un fenomeno di gusto di portata europea, che ha raggiunto livelli altissimi e di grande varietà, specie in Francia e in Germania, fra il primo e il terzo decennio del Settecento.

Nel gabinetto realizzato dalla margravia Sibylla Augusta di Baden Baden alla Favorite di Rastatt, ad esempio, gli specchi sono disposti a formare dei prismi invertiti che amplificano la vivace cromia dei materiali incrostati sulle pareti: commessi in pietre dure, metalli preziosi, scagliole, manufatti orientali.

A Pommersfelden il Gabinetto degli Specchi (1714-1719) è allestito con porcellane bianche e blu che riprendono le decorazioni della volta, con un effetto cromatico vivacissimo, amplificato dal pavimento con motivi floreali a intarsio in diverse essenze lignee: l'effetto, in questo caso, è più prossimo a quello ottenuto da Juvarra a Torino giacché l'intarsio ligneo unifica l'ambiente visivamente inglobando persino la materia esotica offerta dalla porcellana.

Nei dintorni di Parigi, nella residenza reale di Meudon «ce qui surtout provoquait la curiosité des amateurs, c'était un cabinet orné de glaces, non seulement sur le murs, mais au plafond et sous les pieds: pièce dans laquelle les dames ne devaient pas entrer, à moins qu'elle ne portaissent littéralement la partie du costume qui distingue notre sexe du leur»<sup>76</sup>. Se in questo caso il gioco dei riflessi rischia di diventare pura curiosità, con un effetto di straniamento, a Bonn, nella residenza dell'Elettore di Colonia, l'atelier di Robert de Cotte, coinvolto nell'aggiornamento decorativo dell'ala denominata Buon Retiro, realizza fra il 1716 e il 1717 un «Cabinet de Glaces», per cui Oppenord, oltre a progettare la mostra del camino, propone significativamente «aussi de faire les dessus de porte de glaces»<sup>77</sup>. Il disegno del «Grand Cabinet lequel doit être orné de Glaces», raffigura una parete in cui grandi finestre vetrate con arco a tutto sesto si alternano a specchiere delle stesse dimensioni, delimitate da cornici sottili e dallo zoccolo di legno intagliato<sup>78</sup>. Sulle lastre di cristallo sono fissate piccole mensole con vasi in porcellana di varie tipologie e dimensioni, con un gusto per l'esposizione dei manufatti esotici che risulta assai prossimo a quello restituito nei disegni di Juvarra per il Gabinetto di Palazzo Reale.

### **3.4. «Tavole à vernice della China [...] che sarebbe cosa galante ornare qualche gabinetto o stanza» (1732-1735)**

Durante il suo ultimo soggiorno, nel 1732, sfumato da poco il progetto per la sacrestia di San Pietro e in una situazione di forzata inattività, Juvarra trae consolazione dallo studio delle «belle cose antiche e moderne di Roma», come scrive il 15 marzo in un'accorata lettera

---

<sup>76</sup> Citazione tratta da *Histoire des environs de Paris, comprenant la description des villes, bourges et villages*, Paris 1857, p. 200. Il Gabinetto di Meudon era allestito intorno al 1698, quando la residenza, occupata da Louvois, passa nella dotazione di Luigi XIV. Sugli interventi di Louvois nel Castello, G. POISSON, *Louvois à Meudon*, in «Histoire, économie, et société», 1996, XV, n. 1, pp. 159-165, consultabile on line sul sito [www.persee.fr](http://www.persee.fr).

<sup>77</sup> Per l'intervento e la trascrizione della corrispondenza relativa al procedere dei lavori si veda L. RÉAU, *L'Art Français sur le Rhin au XVIIIe siècle*, Paris 1922, in particolare p. 150.

<sup>78</sup> Il disegno è conservato a Parigi, Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, FT 6-HA-19, Différents plans relatifs au palais de Bonn.

al marchese d'Ormea<sup>79</sup>. Sempre attento a ogni occasione che gli si presenta di aggiornare gli spazi delle residenze torinesi destinati alla celebrazione del sovrano, pochi giorni prima l'Architetto Regio ha comunicato al ministro sabaudo di aver visto alcuni pannelli in lacca «della Cina», che potrebbero ottimamente prestarsi alla decorazione dei reali appartamenti di Carlo Emanuele III in abbinamento con le porcellane «che S.M. abonda nelle sue guarderobbe»<sup>80</sup>. Ancora una volta, dunque, Juvarra trova a Roma un'opportunità – difficile dire quanto cercata e quanto invece colta al volo – che innesca la sua fervida inventiva. Le tappe che conducono all'acquisto delle «tavole o sian pezzi di legno con vernice nera et oro, fiori, et animali alla china» sono state puntualmente chiarite da Angela Griseri, che ha reso noti lo scambio di missive con il ministro Ormea e le note di spesa riguardanti l'imballo e il trasporto dei manufatti via mare, che vedono coinvolto anche il mercante romano Filippo Barozzi (o Barassi)<sup>81</sup>.

La città pontificia è fin dal secolo precedente un punto di snodo per il commercio e l'imitazione di manufatti orientali, grazie al canale privilegiato dei gesuiti e, a contatto con una realtà ricca di molteplici proposte, l'interesse di Juvarra per questa produzione ha trovato modo di maturare negli anni tramite diversi canali<sup>82</sup>. In primo luogo devono aver contato, nell'affermazione di una specifica sensibilità per i temi dell'esotismo, i drammi per musica di Apostolo Zeno, conosciuti fra il 1706 e il 1724 nell'ambiente del cardinale Ottoboni<sup>83</sup>. Nello stesso ambito di frequentazioni un tramite privilegiato sembra essere anche il marchese de Fontes: come ricorda la *Vita* dell'Anonimo, infatti, nel 1715 Filippo «ebbe dal Ambasciatore regalo bellissimo di materie alla Cina di tutta singolarità», dopo aver realizzato su sua richiesta un disegno in prospettiva del porto e della città di Lisbona<sup>84</sup>. Altri doni giungono direttamente da Giovanni V nel 1719, alla partenza da Lisbona: «il re con dispiacere gli accordò il ritorno, accompagnandolo con doni di galanterie della Cina d'infinito valore per la rarità della materia, tra le quali quattro studioli, quattro vasi di straordinaria grandezza, alti cinque palmi l'uno, ed una gran quantità di chicchere e piattelli per tè, caffè, ecc., regalo da potersi

---

<sup>79</sup> Lettera del 15 marzo 1732 al Marchese d'Ormea (Torino, Biblioteca Civica, Fondo Cossilla) citata da ANG. GRISERI, *Juvarra e il Gabinetto Cinese per il Palazzo Reale di Torino*, in *Filippo Juvarra* 1995, pp. 244-251, in particolare p. 245.

<sup>80</sup> *Ibidem*, lettera al Marchese d'Ormea in data 8 marzo 1732.

<sup>81</sup> La citazione è tratta dal documento datato 9 marzo 1733 nel *Registro Quarto Discarichi Fondi d'Assignazione dell'Ufficio dell'Intendenza Generale Casa di S.M. 1732-1739* (Torino, Biblioteca Reale), trascritto da ANG. GRISERI 1995, p. 245. Per ulteriori documenti riguardanti l'acquisto si veda anche EADEM, *Documenti per l'esotismo nella decorazione in Piemonte dal 1732 al 1794*, in «Studi Piemontesi», XIV, fasc. 2, novembre 1985, pp. 361-364. Il mercante al quale si rivolge Juvarra è forse lo stesso (chiamato in questo caso Filippo Barazzi) che fornisce negli anni Quaranta cineserie per il Caffèaus del Quirinale e alcune chicchere cinesi e giapponesi per Castel Gandolfo: DE ANGELIS 2008, p. 72. Sull'attività della famiglia Barazzi (Filippo e il figlio Francesco) si veda anche P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 voll., Firenze 2010, I, pp. 132-135.

<sup>82</sup> Per il gradimento dei manufatti di gusto cinese a Roma nel Seicento e sul ruolo dei gesuiti si veda A. GONZÁLES PALACIOS 2000B, p. 158.

<sup>83</sup> Sui temi dell'esotismo nel dramma per musica si veda M. VIALE FERRERO, *Le didascalie sceniche nei drammi per musica di Zeno*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M. T. Muraro, Firenze 1990, pp. 271-285.

<sup>84</sup> *Vita* dell'Anonimo, ed. 1981, p. 283. Il Portogallo, grazie alle numerose missioni gesuite in Cina, è uno dei mercati dove maggiore è l'arrivo di manufatti orientali.

fare a qualunque gran principe»<sup>85</sup>. Quest'ultima considerazione è di particolare importanza se si pensa all'interesse di Juvarra per le possibili applicazioni degli arredi di gusto orientale nel definire gli ambienti del Palazzo Reale di Torino e di Villa della Regina, in una prospettiva di respiro volutamente internazionale. Alla corte torinese un interlocutore importante a questo riguardo è il già segnalato Giovanni Pietro Mas, retribuito il 5 dicembre 1722 per «pitture alla china fatte in un gabinetto dell'appartamento di S.A.R. nel Palazzo nuovo»<sup>86</sup>: si tratta di uno degli spazi destinati a quello stesso «gran principe» che, una volta diventato re, coglierà al volo la proposta del suo architetto di acquistare le tavole per allestire in maniera «galante» qualche gabinetto.

A Roma gli arredi conservati risalgono per lo più agli anni Quaranta, quando il successo degli interni di sapore esotico tocca il suo apice e assume diverse forme: carte e lacche orientali e d'imitazione nell'allestimento degli appartamenti di Benedetto XIV a Castel Gandolfo (1747), decorazioni dipinte con scene di cineseria di gusto francese nei gabinetti rinnovati all'interno dei palazzi delle famiglie Colonna e Sciarra<sup>87</sup>.

Numerose testimonianze documentarie, tuttavia, attestano la diffusione di oggetti «all'Indiana» e «alla China» nei palazzi cittadini e nelle residenze extraurbane già dall'inizio del Settecento: era tutta allestita con arredi di questo tipo, ad esempio, la Stanza del Cembalo di Maria Camilla Pallavicini nella villeggiatura di Zagarolo, realizzata prima del 1710, quando è descritta nell'*Inventario post mortem*<sup>88</sup>.

Nel 1720 Clemente XI riceveva in dono da Monsù Opei un paravento di grandi dimensioni (alto undici palmi e largo ventotto), «di legno Scialò [...] tutto dipinto alla cinese con colori così vivi e belli che l'arte non può fare di più. La parte anteriore rappresenta diversi marassi, monti e piani con navi, barche, fiori, alberi, case alla maniera cinese, con intorno un vago arabesco»<sup>89</sup>. Nello stesso anno il padre gesuita Filippo Bonanni pubblica il *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese*, menzionando un anonimo mastro romano specializzato nel riprodurre stipi e tavolini in lacca con bottega in via de' Coronari, dunque a pochi passi dall'abitazione romana di Filippo Juvarra<sup>90</sup>.

Fra il 1721 e il 1726 una stanza cinese è allestita, con la diretta supervisione di Panini, in Villa Patrizi: l'ambiente, descritto nei documenti, era arredato con sedie, cornici e camino d'ispirazione orientale, mentre sui muri vi erano ventuno pannelli di diverse dimensioni, probabilmente in lacca, con mensole destinate a ospitare le porcellane, il tutto fatto venire da Venezia, uno dei centri di riferimento per l'arrivo di manufatti cinesi e giapponesi destinati all'Occidente<sup>91</sup>.

---

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Sull'attività di Massa si veda ANG. GRISERI 2005, pp. 39-43, con bibliografia.

<sup>87</sup> Su questi complessi DE ANGELIS 2008; A. PACIA, *Esotismo decorativo a Roma fra tradizione rococò e gusto neoclassico*, in *Temi di decorazione: dalla cultura dell'artificio alla poetica della natura*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 6, Roma 1990, pp. 91-156.

<sup>88</sup> DI CASTRO 1999, p. 285.

<sup>89</sup> CHRACAS, *Diario Ordinario*, 28 giugno 1720, n. 462; trascrizione in GONZÁLES PALACIOS 2000B, p. 158.

<sup>90</sup> GONZÁLES PALACIOS 2000B, p. 158 e nota 13, p. 163 (con proposta d'identificare il mastro in Giovanni de' Pedibus, che forniva ai Colonna sedie «all'indiana» già nel 1683).

<sup>91</sup> Per la stanza cinese di Villa Patrizi si veda GUERRIERI BORSOI 1988, p. 189. La perdita del complesso ci priva di un importante elemento di confronto poiché la descrizione suggerisce un allestimento che sembra avere non pochi punti in comune con le scelte compiute da Juvarra a Torino. Il collezionismo di porcellane orientali era un

Nel 1725 anche il Principe Francesco Maria Ruspoli faceva dono a Benedetto XIII di «uno schifo indiano di vernice con suoi servizi di porcellana», mentre un variegato gruppo di manufatti esotici, comprendente «scrigni, tavole, casse e piatti di vernice del Giappone» e anche un numero imprecisato di fogli di carta dipinta «a modo di seta» è portato in dono al pontefice da due missionari nel 1727<sup>92</sup>. Era attivo almeno dal 1730 a Roma, con bottega in piazza di Spagna, anche un certo Rocco Zandevelt, pittore «alla cinese» di probabile origine olandese, che durante la Sede Vacante di Clemente XII riceveva dai Palazzi Apostolici la commissione di due bauli dipinti a lacca e oro con figure e fiori per il futuro papa<sup>93</sup>.

Nel 1732, in un appartamento posto nei mezzanini del Quirinale, è descritto un salotto dipinto alla cinese, composto da un canapè, due tavolinetti «con tavola impiallicciata con specchi d'alabastro centinato di verde antico, con piedi verniciati e rabescati alla Cinese e parte intagliati», uno «studiolo di legno verniciato e rabescato alla cinese con la parte di sotto con cinque tiratori, e coperchio da alzare e bassare e la parte di sopra scorniciata di legno simile con due specchi avanti di taffetano con figure de' SS. Pietro e Paolo dipinti in detto taffetano», quattordici «sediole con fusto di legno verniciato e rabescato all'indiana con spalliera e sedere di vinchi», una sedia d'appoggio e due tavolini di legno verniciato con piedi a zampa di capra; nell'ambiente erano inoltre allestite quindici carte cinesi incorniciate<sup>94</sup>. Sedie con decorazioni di gusto orientale su fondo laccato nero e sedile in vimini sono tuttora conservate nei depositi del Palazzo Apostolico di Castel Gandolfo: per tipologia sono confrontabili con esemplari prodotti in Inghilterra e in Germania già nel primo quarto del Settecento, ma se ne ignora l'originaria destinazione<sup>95</sup>. Ovviamente bisogna tener presente che nei documenti dell'epoca i termini «alla cinese» e «all'indiana» non necessariamente implicano un tipo di decorazione, quanto piuttosto una tecnica. Un certo tipo di vernice, che imita la lacca, poteva essere infatti impiegato anche per raffigurazioni del tutto consone alla tradizione occidentale, con fiori, animali e grottesche.

Come nel resto d'Italia, tuttavia, la diffusione di oggetti d'arredo realizzati con materiali prodotti per l'esportazione o d'imitazione orientale cresce in maniera esponenziale intorno alla metà del secolo e lo testimoniano gli inventari romani delle collezioni Corsini e Valenti Gonzaga<sup>96</sup>.

---

fenomeno molto diffuso a Roma nel primo ventennio del Settecento: una delle raccolte più ricche era quella del cardinal Gualtieri in Palazzo Manfroni al Corso.

<sup>92</sup> GONZÁLES PALACIOS 2000B, p. 158; DE ANGELIS 2008, p. 71.

<sup>93</sup> DE ANGELIS 2008, p. 73. Fra i pittori specializzati in grottesche e cineserie vi è anche Pietro Rotati, figlio di Annibale, attivo anche in qualità di verniciario (cfr. *Fasto Romano* 1991, p. 169; GONZÁLES PALACIOS 1993, pp. 237-238).

<sup>94</sup> DE ANGELIS 2008, pp. 64, 71; i documenti si trovano in Archivio Segreto Vaticano, Palazzo Apostolico, Amministrazione, 1035, ff. 318-319.

<sup>95</sup> Riproduzione in DE ANGELIS 2008, p. 64, fig. 44. Diversi arredi in lacca con decorazioni dorate su fondo rosso sono tuttora visibili nella Sala degli Arazzi di Palazzo Pallavicini Rospigliosi: sono stati riferiti all'ebanista inglese Giles Grendey ad una data prossima al 1730, ma s'ignora dove e quando siano stati acquisiti: si veda in merito DI CASTRO 1999, pp. 103-107.

<sup>96</sup> Sugli oggetti alla Cinese della collezione Corsini COLLE 2004, p. 53. Per le raccolte del cardinale Valenti, che comprendevano carte cinesi allestite da Panini intorno alla metà del secolo, S. CORMIO, *L'inventario degli arredi del cardinale Valenti Gonzaga*, in «Antologia di Belle Arti», 1992, N.S. 39/42, pp. 148-166.

Arredi «alla cinese» ricorrono con una certa frequenza anche nell'inventario dell'appartamento abitato da Filippo e poi da Francesco Juvarra in piazza Navona, redatto fra il 16 e il 28 ottobre del 1765 in seguito alla morte della nipote Benedetta, avvenuta nel 1763<sup>97</sup>.

Le voci inventariali riguardanti i mobili, valutati dai periti «regatieri» Antonio Maria Ricci e Nicola Gualili, sono piuttosto dettagliate, ma la natura stessa di questi manufatti, sostituiti con frequenza o comunque sottoposti a periodici interventi di aggiornamento decorativo, rende rischioso formulare ipotesi sulla base delle sole descrizioni, considerate anche le stime non particolarmente elevate di gran parte del mobilio, tutto sommato di tipo ordinario. Di un certo interesse, tuttavia, è la presenza in alcuni ambienti di tavoli con piano di marmo e piede intagliato «all'antica» e dorato «ad oro bono», di quattro specchiere «con sue cornici modello di Salvator Rosa à tre ordini d'intaglio con sua base, e Cimase il tutto dorato ad oro Bono, con luce dorate, con putti dipinti e fiori» (stimate cento scudi), nonché la varietà degli oggetti descritti come «dipinti alla cinese» e quindi verosimilmente laccati: si tratta di sedie, cassette, un inginocchiatoio, una bussola e di due studioli di cui si precisa che sono «alla cinese di olanda», confermando l'afflusso sul mercato romano e la facile reperibilità di prodotti d'imitazione orientale provenienti da diversi centri europei<sup>98</sup>.

L'allestimento delle lacche nel Gabinetto al piano nobile di Palazzo Reale non è immediato: le ricerche documentarie hanno chiarito che al momento della partenza di Juvarra per Madrid (1735) i pannelli non erano ancora montati, ma il progetto di allestimento spetta comunque all'Architetto Regio<sup>99</sup>. [FIG. 70]

Il Gabinetto di Toeletta della Regina s'inserisce in un fenomeno di gusto la cui diffusione è europea: fra i numerosi ambienti «alla China» pressoché coevi all'interno juvarriano spiccano quelli realizzati in area tedesca fra il secondo e il quarto decennio del Settecento, nel Castello

---

<sup>97</sup> Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 25, Flamianus Salvi, vol. 645, ff. 317-444, *Inventarium Bonorum Hereditariorum Do: me Benedictae Juvarra*. I volumi della biblioteca sono trascritti e discussi in MANFREDI 1995, pp. 287-297; i dipinti sono l'oggetto del recente contributo di K. WOLFE, *L'inventario dei quadri di Juvarra: appendice*, in *Filippo Juvarra 2014*, I, pp. 295-303.

<sup>98</sup> Le voci inventariali restituiscono alcuni arredi di un certo interesse nella Stanza da Letto di Benedetta Juvarra: «25. numero otto sedie alla cinese con suoi cuscini di damasco laur[at]i S. 8/ 26. Un tavolino di verdeprato tutto di un pezzo con piede intagliato, e dorato all'antica ad oro bono S. 10 / [...] 28. Un Inginocchiatore alla cinese con cimasa // di riporto di metallo dorato con figura di una Madonna con Bambino S. 12/ [...] 33. Uno specchio di Luce di cinque quarti con cornice dorata ad oro bono all'uso veneziano S. 18» (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 25, vol. 645, ff. 321v-323r). Altri si trovano nell'Anticamera contigua alla Cappella: «69. Numero sei sedie con fusto alla cinese all'antica d'albuccio dorato argento con vernice con sua mezza spalliera di Broccato antico, e guarnizione d'oro falzo S. 7/ 70. Un Tavolino di verde Prato // tutto d'un pezzo con suo piede d'albuccio intagliato e dorato d'oro bono S. 12/ 71. Altro Tavolino parimente di verde prato con suo piede intagliato, e dorato ad oro buono S. 10/ sopra del quale/ 72. Un urna di legno alla cinese con due piccoli studioletti parimente alla cinese, et un modello di creta cotta rappresentante Christo al Calvario S. 2/ 73. Due Studioli alla cinese di olanda con suoi piedi nero, et oro con chiave, e serratura S. 8/ [...] 109. Una bussola di legno con numero dodici vetri e dipinta alla cinese con sua guarnizione alle grandezze del muro S. 3» (Ivi, ff. 331r-332r, f. 337v). Per gli arredi conservati nell'abitazione torinese di Juvarra si può legittimamente supporre una vendita in blocco avvenuta subito dopo la morte dell'Architetto: a differenza dei dipinti è difficile pensare che fossero inviati a Roma, anche solo in parte.

<sup>99</sup> Sulle operazioni di montaggio e integrazione delle tavole e per le cornici si vedano S. Ghisotti in *Villa della Regina* 2005, pp. 459-466 e P. MANCHINU, P. TRAVERSI, ivi, pp. 465-466; precisazioni in merito all'intervento degli intagliatori anche in DARDANELLO 2007A, p. 186 e in A. LAURENTI, «La virtù di scultore, et intagliatore». *Botteghe del legno tra ornato e figura*, in *Di Modello, di Intaglio, di Cesello* 2012, pp. 85-88.

di Pommersfelden (1714-1719), in quello di Ludwigsburg (1714-1719), nella residenza di Charlottenburg (1715 circa), al Castello di Mersenburg (1720 circa) e a Dresda (1725 circa).

Gabinetti in lacca sono documentati precocemente anche negli appartamenti di rappresentanza della residenza di Nymphenburg (il padiglione detto Pagodenburg) a Monaco<sup>100</sup>. Nel primo complesso l'Elettore Massimiliano Emanuele (1680-1726) commissiona nel 1716 all'architetto Joseph Effner un nuovo appartamento, detto d'Estate, nel quale l'inventario del 1719 descrive l'arredo, ricordando anche un ambiente decorato «all'Indiana». Nel resoconto a stampa delle nozze fra il futuro imperatore Carlo VII e Maria Amalia d'Asburgo (1722), opera di Pierre de Bretagne, si comprende che l'ambiente era allestito con lacche orientali: «Le Cabinet de cet appartement est tout lambrissé de feuilles vraie chine, deux trumeaux de glace, une cheminée de marbre, proprement parqueté»<sup>101</sup>. L'arredo della sala, che appare già smantellato negli inventari ottocenteschi, è verosimilmente riutilizzato per allestire il gabinetto cinese presente nel padiglione centrale di Nymphenburg a partire dal 1764, dopo che una serie d'interventi di restauro sui pannelli sono documentati fra il 1754 e il 1759. A ricevere pagamenti per la decorazione del primo gabinetto dell'Elettore, fra il 1717 e il 1718, è il poco noto Johann Khuen, gentiluomo di camera e laccatore di corte, che realizza verosimilmente lavori di cineseria a completamento delle lacche originali con decorazioni a rilievo dorate su fondo rosso. Nel padiglione di Pagodenburg, negli stessi anni, due sale sono allestite con carte cinesi e lacche: la cosiddetta anticamera ovale, con pannelli alti e stretti di carta dipinta su fondo nero e un gabinetto dove compare la stessa tipologia su fondo rosso. Pannelli in lacca di fattura europea a imitazione di quelli cinesi con fiori e uccelli completano le zone non occupate dalle carte, sullo zoccolo, sopra la finestra e sulle porte di accesso. Sono in questo materiale anche i pannelli sui fianchi e sulla parte anteriore dei mobili che arredano questi spazi: già descritti nell'inventario del 1751, ma non in quello del 1719, sono verosimilmente realizzati intorno al terzo decennio del secolo, con pannelli originali decorati a fiori e uccelli montati su una struttura di legno europeo, arricchita da bronzi di produzione francese. Mobili di questo tipo, con inserti in lacca recanti motivi decorativi floreali e paesaggi su fondo nero – di produzione orientale ma anche d'imitazione – erano realizzati sin dal 1680 in Inghilterra, alla corte di Dresda e a Parigi: da quest'ultimo centro di produzione proviene il gruppo acquistato dall'Elettore Carlo Alberto (1726-1745) per la Residenz di Monaco e in particolare due *commodes*, prodotte nella bottega parigina di Bernard II Vanrisamburgh e databili fra il 1731 e il 1733, collocate nella Camera da Letto di Parata, tutta allestita con mobili di questo tipo, sfruttando l'alternanza cromatica fra fondo nero e fondo rosso<sup>102</sup>. Confrontando i pannelli frontali di questi ultimi arredi con quelli del Gabinetto in Palazzo Reale a Torino si può notare come siano della stessa tipologia di alcuni di quelli che Juvarra compra a Roma. [FIGG. 71-72] La disposizione scelta non è distante da quanto sperimentato dall'architetto già nel secondo decennio, in particolare per le paraste che fiancheggiano il

---

<sup>100</sup> Su queste decorazioni e per le informazioni seguenti si veda l'utile contributo di B. LANGER, *18th Century Lacquer Cabinets and Lacquer Furniture in the Munich Castles, in Japanese and European Lacquerware Adoption Adaptation Conservation*, a cura di M. Kühnenthal, München 2000, pp. 215-236.

<sup>101</sup> P. DE BRETAGNE, *Rejouissances et Fêtes magnifiques qui se sont faites en Bavière l'an 1722 au Mariage de Son Altesse Serenissime Monseigneur le Prince Electoral [...]*, Munich 1723, p. 51, citato da LANGER 2000, pp. 215-216.

<sup>102</sup> Stanza 60, Inv.Res. M18, 19; si veda *Die französischen Möbel des 18. Jahrhunderts*, a cura di B. Langer, München 1995, catt. 14-15, pp. 93-94.

camino destinato a Coriolano Orsucci, dove compaiono anche porcellane in corrispondenza dell'alzata del camino (1714). [Fig. 54]

La peculiarità dell'operazione messa in atto dall'Architetto Regio sembra risiedere nell'idea di sfruttare materiali disponibili sul mercato in gran numero e con varie misure: nella lettera al marchese d'Ormea del 29 marzo, Juvarra deve aver già concepito a grandi linee quest'idea, poiché nel precisare che saranno inviate in visione a Torino «3 tavole per ciascuna sorte» aggiunge che «S.M. potrà eleggere quale più gli parranno a proposito, come parrimenti per la quantità che desidera [...] io però sono di sentimento se queste saranno di gradimento di prenderle tutte [...]»<sup>103</sup>. Combinando pannelli di soggetti e dimensioni diverse Juvarra ottiene un risultato in grado di competere per eleganza con le più aggiornate esperienze a livello europeo, anche nella scelta cromatica: i pannelli su fondo nero sono circondati da inserti in lacca di colore rosso, utilizzati in funzione di raccordo, secondo un gusto per l'accostamento delle due tipologie presente anche negli ambienti delle residenze di Monaco.

Nell'allestimento degli spazi dell'esotismo, come negli altri interventi esaminati, Juvarra sa guardare a Roma come a una fonte di continua ispirazione, ma anche come a un luogo di concrete opportunità, per poi attuare in autonomia le proprie scelte decorative, che apriranno la via all'ininterrotta fortuna di stanze e gabinetti «alla China» negli interni piemontesi fino all'inizio dell'Ottocento<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Biblioteca Civica di Torino, Fondo Cossilla, lettera trascritta da ANG. GRISERI 1995, p. 245.

<sup>104</sup> Si veda in merito *Repertorio dei luoghi «alla China» in Piemonte nel Settecento*, a cura di L. Caterina, S. Ghisotti, C. Mossetti, in *Villa della Regina* 2005, pp. 458-627.

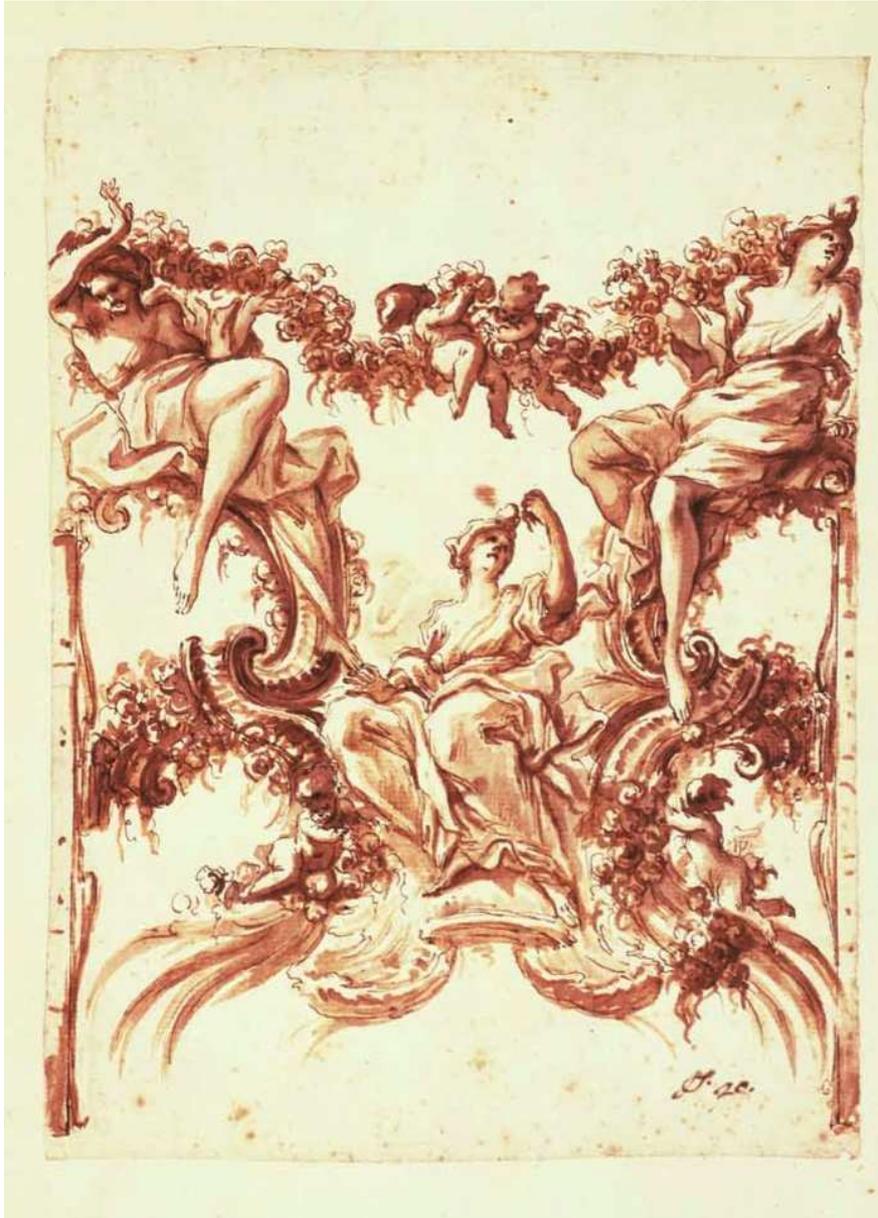


**Figura 56:**

Scultori e intagliatori romani su progetto di Carlo Gimac, *Carrozza con allegoria dell'Oceano per il solenne ingresso in Roma del marchese de Fontes, 1716 circa.*

Lisbona, Museo Nazionale delle Carrozze, MNC 11.

[Riproduzione da S. BESSONE, *Le Musée National des Carrosses Lisbonne*, Paris 1993, p. 68]

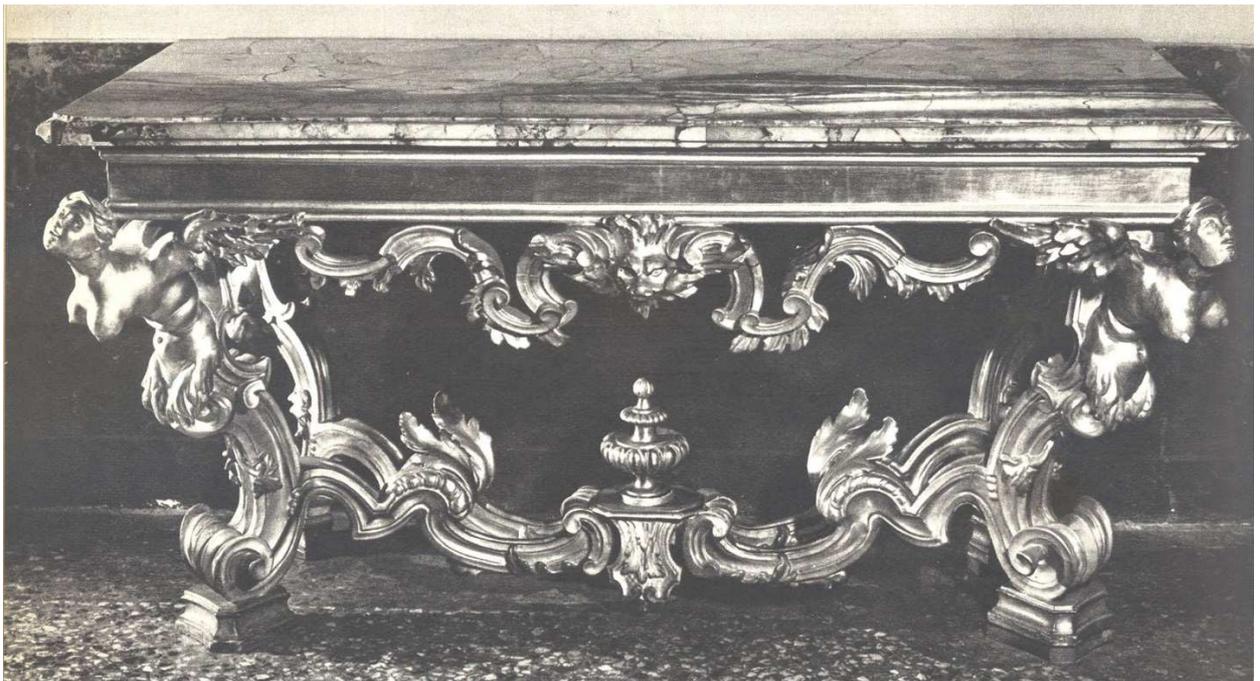


**Figura 57:**

Filippo Juvarra (o artista romano?), *Studio per carrozza con figure allegoriche*, 1715-1720 circa.  
[© MIBACT, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.21, f. 28r, n. 20.]



Vedi Figura 53



**Figura 58:**

Scultore piemontese (?), *Tavolo con protomi femminili*, 1710-1720 circa. Racconigi, Castello dei Principi di Carignano.

[Riproduzione da N. GABRIELLI, *Racconigi*, Torino 1971, p. 88 in alto]



**Figura 59:**

Francesco Bartoli, *Decorazione dipinta da Villa Adriana, 1710-1720 circa.*  
Windsor, Eton College Library,  
Bn. 6:21-2013.

[© Eton College Library Collectons Online /  
Source: www.etoncollege.com]



**Figura 60:**

Francesco Bartoli, *Decorazione dipinta dalla volta del Palazzo di Tito, 1721.*  
Windsor, Eton College Library,  
Bn. 6:34-2013.

[© Eton College Library Collectons Online /  
Source: www.etoncollege.com]



**Figura 61:**

Nicolò Malatto, *Grottesche, virtù e putti dormienti, 1720.* Castello di Rivoli,  
appartamento del Re, Camera del Letto del Re.

[Riproduzione da *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento,*  
a cura di G. Dardanella, Torino 2007, tav. 45]



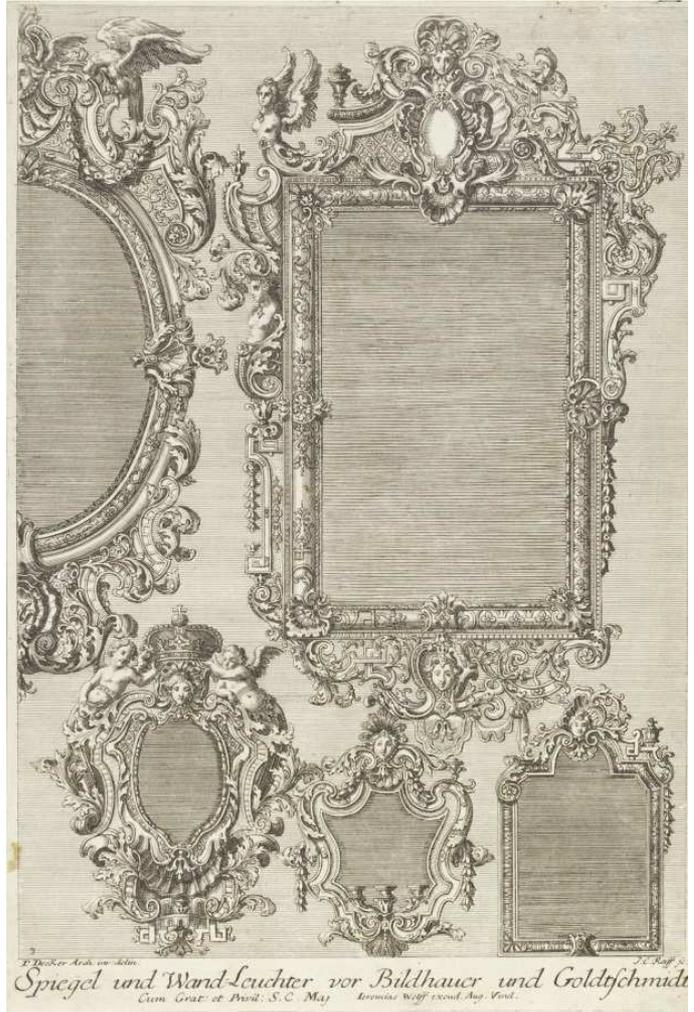
**Figura 62:**

Filippo Minei, *Grottesche*, 1722-1724. Torino, Palazzo Reale, appartamento del Principe di Piemonte, Gabinetto del poggiolo.

[Riproduzione da *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, a cura di L. Caterina, C. Mossetti, Torino 2005, p. 481]



**Figura 63:**  
Intagliatore piemontese su progetto di  
Filippo Juvarra, *Specchiera*,  
1722-1724 circa.  
Torino, Palazzo Reale, appartamento  
del Principe di Piemonte,  
Gabinetto del poggiolo.  
[Foto Aurora Laurenti, Torino]



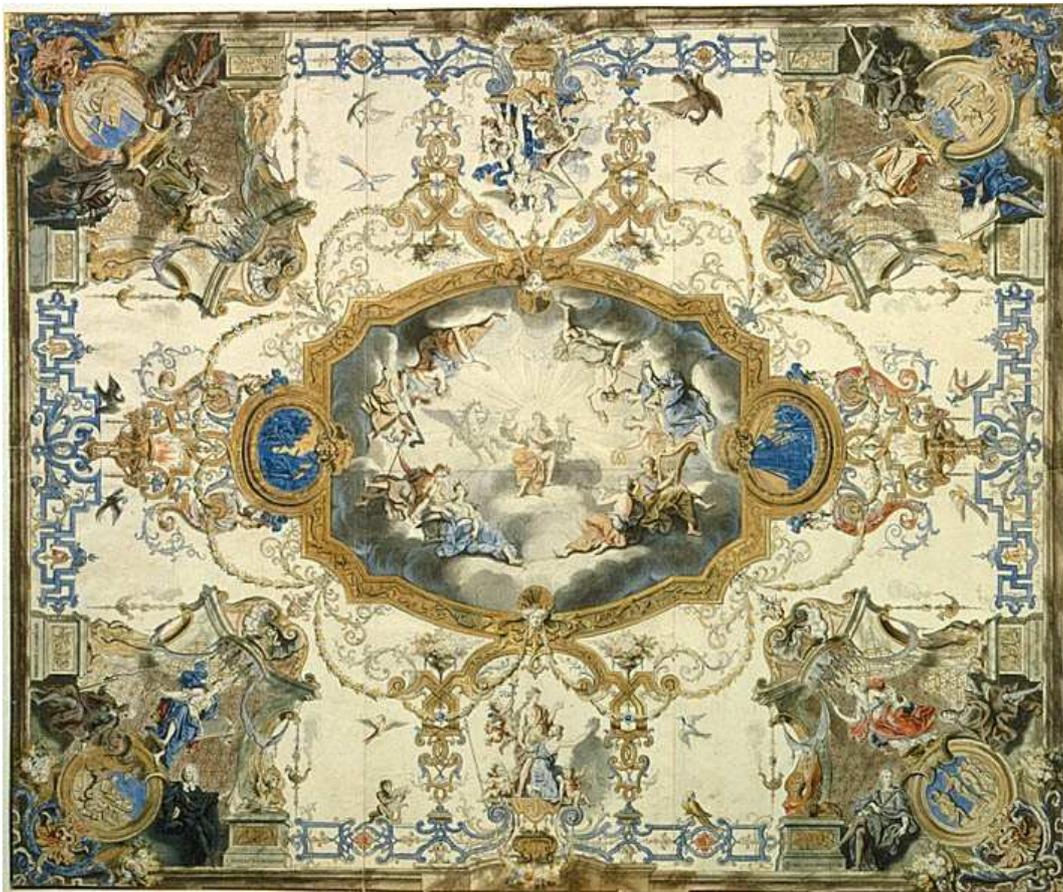
**Figura 64:**  
Jeremias Wolff su invenzione di Paul Decker,  
*Tavola con diversi modelli di specchiera*,  
da una raccolta di quattro tavole dedicate  
all'arredo, n. 3, 1720 circa.  
Londra, Victoria & Albert Museum,  
E.1821-1948.  
[© Victoria & Albert Museum, London]



**Figura 65:**

Filippo Minei, *Grottesche*, 1722-17243. Torino, Palazzo Reale, appartamento del Principe di Piemonte, Gabinetto di Toeletta della Principessa.

[Foto Giuseppe Dardanella, Torino]



**Figura 66:**

René Chauveau, *Grottesche*, 1694-1702 circa. Stoccolma, Residenza di Nicodemus Tessin, Sala di Parata. Stoccolma, Nationalmuseum, NMH THC 5651.

[Photo: Nationalmuseum (CC BY SA)]



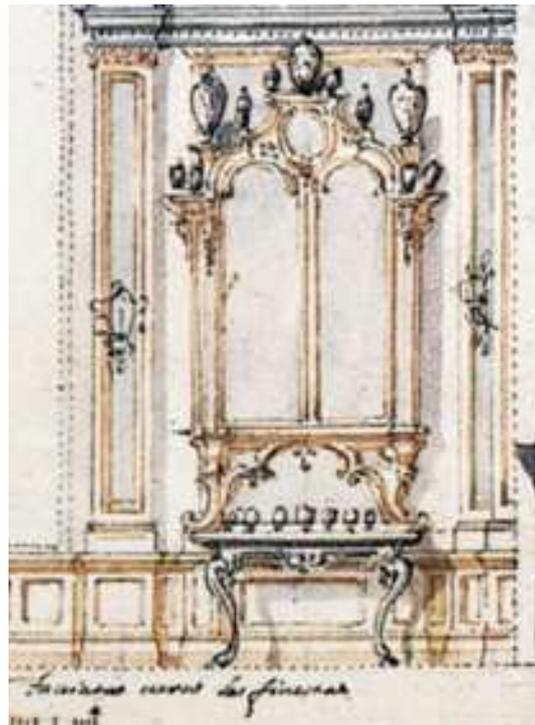
**Figura 67:**

Intagli e stucchi dorati su disegno di Filippo Juvarra, 1730-1733. Palazzo Reale, appartamento d'inverno del Re, Gabinetto per il Secreto Maneggio degli Affari di Stato.  
 [Riproduzione da *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanello, Torino 2007, tav. 55 in alto]



**Figura 68:**

Pietro Piffetti su invenzione di Filippo Juvarra, *Tavolo parietale con libreria*, 1731-1733. Palazzo Reale, appartamento d'inverno del Re, Gabinetto per il Secreto Maneggio degli Affari di Stato.



**Figura 69:**

Filippo Juvarra, «*Elevazioni del Gabinetto di S.a M.a nel Reggio Palazzo di Torino*», 1730, particolare del tavolo parietale con libreria sulla parete verso la finestra. Biella, Fondazione Sella, Fondo F. Maggia, n. 548.

[Riproduzioni da *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanello, Torino 2007, tav. 57 a sinistra e tav. 55 in basso]



**Figura 70:**

Rivestimento parietale con pannelli di lacca  
(manifattura cinese del XVIII secolo, con integrazioni di Pietro Massa e collaboratori), 1732-1737.  
Torino, Palazzo Reale, Gabinetto di Toeletta della Regina.

[Riproduzione da *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*,  
a cura di L. Caterina, C. Mossetti, Torino 2005, p. 460]



**Figura 71:**

Manifattura cinese, *Pannello con fiori e uccelli*,  
 inizio XVIII secolo. Torino, Palazzo Reale,  
 Gabinetto di Toeletta della Regina.

[Riproduzione da *Villa della Regina*.

*Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*,  
 a cura di L. Caterina, C. Mossetti, Torino 2005,  
 p. 463]

**Figura 72:**

Bottega di Bernard II Vanrisamburgh,  
*Commode con pannello di manifattura cinese*,  
 1731-1733.

Monaco, Residenz, Camera da Letto di Parata,  
 inv. Res.M18.

[Riproduzione da *Die französischen Möbel des  
 18. Jahrhunderts*, a cura di B. Langer,  
 München 1995, p. 94]





APPENDICE DOCUMENTARIA

BIBLIOGRAFIA



## *Appendice documentaria*

### **I.**

ADP, Cartella 3, busta 17, Filza dei conti e giustificazioni 1714-1715, n. 63.

«Conto de lavori di Intagli fatti per servitio dell'Em.mo Sig.r Cardinale Panfilì a tutto li 30 Aprile 1715/ Adi 7 Novembre per aver mandato a metere due pezzi alli Cosciali della Carrozza cremisi di S. Em.za e detti Incollati e Riguagliati in l'opera 40/ Adi 2 Dicembre per aver mandato a chiodare e rifermare pezzi al Coperto et altro della Stufa di S. Em.za 25/ Per avere rintagliato quasi tutto il Carro di novo della Carozza de Botoncini (?) cioè per avere fatto li Quattro Bracci con Cartelle e di bun rilievo di Barili con molti riposti con testate dopie e con rabesco e fiorone sopra come anche nelli Bracci altri rabeschi con vagarezze et altri ornamenti per aver rifatto anche li due scani e rigualati con li detti bracci con riporti di pezzi et altro per avere rifatto li dui coscioli di nuovo scompagnati alli Bracci e rimesso assieme il Coperto et altri ripezzi di altra Cimasa come et altra robba vechia il tutto a prezzo di 45/ Adi 6 Aprile per avere intagliato la Tavola del Frullone di S. Em.z con Cartelle e di rilievo grosso con suoi riporti il tutto fatto con politura a prezzo 4:20/ Per il medemo frullone per avere Intagliato li due zocoli con cartelle e di buon rilievo che acompagnino altra Tavola a Giuli diciotto per ciascheduno 3:60/ Per avere intagliato la Sala per la medema con Cartelle et altro 1:20/ Alli Bracci del medemo per avere riportato due pezzi alli Bracci per coprire una piastra e intagliati e riguagliati con il vecchio et avere ritagliato con colla e chiodi alcuni altri pezzi al medemo Braccio / Per avere Intagliato le punte a due sottostanze da ambedue le parti alle dette con Casella e fondi a Giuli sei per ciascheduna pinta 2:40/ et averle riguagliate in hopera al frullone nobile / Si può spedir mandato a Tomasso Corsini Intagliatore di Scudi quarant'uno S. 50 m.ta quali sono per Saldo del Soprascritto Conto di lavori d'intaglio fatto alle Carrozze di S. E. Pri.e q.o di 22 Mag.o 1715 Ascanio Bartoccini».

### **II.**

ADP, Cartella 3, busta 17, Filza dei conti e giustificazioni 1714-1715, n. 163.

«Conto de lavori di Intagli fatti per servitio dell'Em.mo Sig.r Cardinale Panfilì a tutto Dicembre 1715/ A di 4 Maggio 1715 per avere mandato a rimettere in hopera a un Braccio di una Carozza dell Primo Seguito una Testata ricomessa e incolata e chiodata in hopera 40/ A di 15 detto per avere Intagliato un braccio di una Carozza di seguito cioè con quatro ordini di Bottoncini riquadrato et dato di sopra e da piedi 1:05/ Di più per avere Intagliato lo scanno d'ambe le parti con piani e panza e sue testate 80/ Adi 15 Luglio per avere mandato a chiodare et incollare alcuni pezzi alla Carozza Rossa per colla e chiodi 20/ A di 25 Novembre per avere raggustato il Carro che deve servire alla Cassa e stufa et era di Bottoncini prima per avere raggustato li Barili averli quasi mezzi ritorniti a mano e fattoci un giro di foglie nel guscio di mezzo lavorati con diligenza avendoli ritirati di molto e detti a Giuli dieci per ciascheduno per n.r 4 4/ Alle medeme rote per avere intagliato tutti li quarti, cioè alle due Grande a sei quarti per ciascheduna rota fattoci una panzea con il piometto d'ambe le parti e dietro con pazza e guscio a Giuli due per ciaschedun quarto 2:40/ Alle Rote Picole fattoci la medema fattura in n.ro cinque quarti in G. quindici per quarto 1:50/ Per avere intagliato li due scanni il davanti e dietro di magiora altezza delli altri con suoi cartocci riportati, e piani e riguagliati con il Vechio a Giuli quindici per ciascheduno 3/ Per avere rifatto

un Cartocio dietro al Bracio dritto di grandezza quasi un palmo 90/ Comesso e messo in hopera con Colla e chiodi / Per avere Intagliato la sala con piani e parizza nel mezo 50/ Per aver fatto due Cassoni da coprire li piatroni alli Bracci davanti lungi circha a un palmo e mezzo l'uno e largi tre giusti a Giuli otto per ciascheduno detti galletoni in hopera chiodati et incollati 1:60/ Per avere incavato li due scalini alla Cassa cioè nel entrata delli sportelli d'ambidue li parti a Giuli tre e mezzo per ciascheduno 70/ Per avere riunito il coperto con il pezzo sopra allo scanno avere Intagliato parte dello scanno novo con Cartoni et altro e rimesso altri pezzi di Cartoci al riporto di sopra et altro 80/ Per avere Intagliato il pezzo tramazzo delli Bracci davanti con Cartelle e piani di Grandezza circha un palmo e mezzo e Grosso tre quarti 70/ Per avere rivisto tutto il Carro messovi diversi pezzetti mezze e chiodato dove bisognava e stuchato per tutto con cera il tutto 70/ si può spedir Mandato a Tommaso Corsini Intagliatore di Scudi dodici G 30 m.ta quali sono per saldo per saldo (sic) del soprascritto e retroscritto Conto di lavori fatti per serv.o delle Carrozze di S.E.P.pe q.to di 15 Xmbre 1715 Ascanio Bartoccini».

### III.

ADP, Scatola 4, busta 2, Filza dei conti e giustificazioni 1721, n. 71.

«Conto de Lavori de Lavori di Intagli per n.ro tre Carrozze in servitio dell'Em.mo Sig.r Cardinale Panfili Adi 20 Maggio 1721/ Per avere Intagliato n.ro tre Carri di Carrozze cioè tornite di molta Grossezza averne fatto il disegno si per sodisfare l'Arm.ra come per fare tornire di legnami in Grande e poi intagliati si li bracci come cimase cosciali corpetti e tutto il Bisognevole per tutti li detti Carri. Con suo sottopiede ponticello et altro il tutto di bona fattura e ben ripoliti che tutto l'intreccio di dette consistano in cartelami e sgarzi e fogliami et altri ornamenti al uso del presente et il tutto a prezzo di scudi sesantacinque per ciascheduna che assieme sono una per l'altra 195/ Il sud.o conto tarato ascende a Scudi Cento trenta cinque Felice Ridolfi».

## **Bibliografia**

[André Charles Boulle 2009]

*André Charles Boulle (1642-1732). Un nouveau style pour l'Europe*, a cura di J. N. Ronfort, Paris 2009.

[ANTONETTO 2010]

R. ANTONETTO, *Il mobile piemontese del Settecento*, 2 voll., Torino 2010.

[APOLLONI 1995]

M.F. APOLLONI, *Le carrozze dell'Ambascieria del Marchese de Fontes nel Museo Nazionale delle Carrozze a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo 1995*, pp. 413-422.

[Arcangelo Corelli 2007]

*Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*, Atti del Congresso internazionale di studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), a cura di G. Barnett, A. D'Ovidio, S. La Via, 2 voll., Firenze 2007.

[*Ars naturam adiuuans* 1996]

*Ars naturam adiuuans. Festschrift für Matthias Winner zum 11 März 1996*, a cura di V. von Flemming, Mainz 1996.

[*Art in Rome* 2000]

*Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, 16 marzo-28 maggio 2000; Houston, 25 giugno-17 settembre 2000), a cura di E. P. Bowron, Philadelphia 2000.

[*Arte di Corte* 1987]

*Arte di Corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto, Torino 1987.

[*Arte e politica* 2013]

*Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani di Montauto, Firenze 2013.

[*Artifizi della metafora* 2011]

*Artifizi della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Pontificia Università Gregoriana, 18-20 novembre 2009), a cura di R. Bösel, L. Salviucci Insolera, Roma 2011.

[*Artisti e Artigiani a Roma* 2004]

*Artisti e Artigiani a Roma I dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1755*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 20, Roma 2004.

[*Artisti e Artigiani a Roma* 2005]

*Artisti e Artigiani a Roma II dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1755*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 21, Roma 2005.

[*Artisti e Artigiani a Roma* 2013]

*Artisti e Artigiani a Roma III dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1755*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 29, Roma 2013.

[Artisti e mecenati 1996]

*Artisti e mecenati. Dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 12, Roma 1996.

[ASHBY 1914]

T. ASHBY, *Drawings of ancient paintings in English collections*, in «Papers of the British School at Rome», VII, 1, 1914, pp. 1-67.

Asta Sotheby's Milano, 20 e 21 dicembre 2005.

[BACCHI 2007]

A. BACCHI, *Un'orazione nell'orto: De' Rossi e Giardini*, in «Antologia di Belle Arti», N.S., 67/70, 2007, 2, pp. 53-59.

[BARBIERI, PRETE 1997]

C. BARBIERI, C. PRETE, *La Galleria di Palazzo Bonaccorsi a Macerata: note documentarie sulla committenza e su Michelangelo e Nicolò Ricciolini*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 62.1997, pp. 81-93.

[BARGHINI 1994]

A. BARGHINI, *Juvarra a Roma. Disegni dall'atelier di Carlo Fontana*, Torino 1994.

[BARGHINI 1995]

A. BARGHINI, *Disegni dall'Album di Filippo Juvarra a Vincennes*, in *Filippo Juvarra 1995*, pp. 201-213.

[Barocco romano e barocco italiano 1985]

*Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Roma 1985.

[BAUDI DI VESME 1963-1982]

A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino 1963-1982.

[Beaumont e la Scuola del disegno 2011]

*Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, a cura di G. Dardanello, Cuneo 2011.

[BESSONE 1993]

S. BESSONE, *Le Musée National des Carrosses Lisbonne*, Bruxelles 1993.

[BETTI 2005]

P. BETTI, *Testimonianze di pittura romana a Lucca tra Sei e Settecento: Calandrucci, Odazzi e Pietro Locatelli*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 60.2005, pp. 213-223.

[BEVILACQUA 1989]

M. BEVILACQUA, *Documenti per il tardo barocco romano: Casa Panizza e l'opera dell'architetto Simone Felice Delino*, in «Palladio», 3, gennaio-giugno 1989, pp. 133-142.

[BIASI, VENTIMIGLIA 2011]

M. BIASI, F. VENTIMIGLIA, *Michele Antonio Milocco, in Beaumont e la Scuola del disegno* 2011, pp. 117-118.

[BJURSTRÖM 1995]

P. BJURSTRÖM, *Nicola Pio as a collector of drawings*, Stockholm 1995.

[BORELLA, GIUSTI MACCARI 1993]

G. BORELLA, P. GIUSTI MACCARI, *Il Palazzo Mansi di Lucca*, Lucca 1993.

[BORGHESE 2010]

D. BORGHESE, *La Casina di Pio IV in Vaticano*, Torino 2010.

[Borrominismi 1999]

*Borrominismi*, a cura di E. Debenedetti, G. Bonaccorso, Roma 1999.

[BORSELLINO 1988]

E. BORSELLINO, *Palazzo Corsini alla Lungara: storia di un cantiere*, Fasano 1988.

[BORSELLINO 2002]

E. BORSELLINO, *Palazzo Corsini Roma*, Roma 2002.

[BRAHAM, HAGER 1977]

A. BRAHAM, H. HAGER, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977.

[BRINDLE 2013A]

S. BRINDLE, *Kent and Italy*, in *William Kent* 2013, pp. 88-109.

[BRINDLE 2013B]

S. BRINDLE, *Kent the painter*, in *William Kent* 2013, pp. 110-149.

[Bronzi decorativi 2001]

*Bronzi decorativi in Italia. Bronzisti e fonditori italiani dal Seicento all'Ottocento*, a cura di E. Colle, Ang. Griseri, R. Valeriani, Milano 2001.

[BULGARI 1958-1977]

C. BULGARI, *Argentieri, Gemmari e orafi d'Italia*, 6 voll., Roma 1958-1977.

[CAPPELLETTI 1999]

F. CAPPELLETTI, *Palazzo e collezione fra Sei e Settecento. Il principe Giovanni Battista e il cardinale Benedetto Pamphilj*, in *Il Palazzo Doria Pamphilj* 1999, pp. 64-79.

[CARADENTE 1975]

G. CARADENTE, *Il palazzo Doria Pamphilj*, Milano 1975.

[Carlo Marchionni 1988]

Carlo Marchionni: *architettura, decorazione e scenografia contemporanea*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 4, Roma 1988.

[Carrozze regali 2013]

*Carrozze regali. Cortei di gala di papi, principi, re*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 28 settembre 2013-2 febbraio 2014), a cura di M. Lattanzi, A. Merlotti, F. Navarro, Cinisello Balsamo 2013.

[CHRACAS 1714A]

L.A. CHRACAS, *Ingresso fatto in Roma dall'Eccellentissimo Signore Gio. Vinceslao di Gallas di Praga Del Sacro Romano Imperio [...] Ambasciatore Ordinario di detta Maestà Cesarea, e Cattolica alla Santa Sede. Il dì 13 Maggio 1714*, Roma 1714.

[CHRACAS 1714B]

L.A. CHRACAS, *Descrizione del corteggio fatto per la prima udienza pubblica [...] Il dì 22 Maggio MDCCXIV all'Eccellentissimo Signor Gio. Vinceslao di Gallas*, Roma 1714.

[CHRACAS 1716]

L.A. CHRACAS, *Distinto ragguaglio del sontuoso treno delle carrozze con cui andò all'Udienza di sua Santità di 8 luglio 1716 [...] Dom Rodrigo Annes de Saa [...] Marchese di Fontes*, Roma 1716.

[CLARK 1967]

A.M. CLARK, *The portraits of artists drawn for Nicola Pio*, in «Master Drawings», 5, n. 1, 1967, pp. 3-23.

[COEN 2010]

P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 voll., Firenze 2010.

[COLLE 2000]

E. COLLE, *Il mobile barocco in Italia*, Milano 2000.

[COLLE 2004]

E. COLLE, *Al servizio dei principi: regesto degli artigiani romani attivi per i fratelli Neri Maria e Bartolomeo Corsini*, in «Antologia di Belle Arti», 67-70, *Studi Romani* I, 2004, pp. 51-74.

[COLLE 2008]

E. COLLE, *Antiquariato. Il mobile in Italia*, vol. 4, *Barocco*, Bergamo 2008.

[Collezionisti, disegnatori e teorici 2009]

*Collezionisti, disegnatori e teorici dall'Arcadia al Purismo* 1, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 25, Roma 2009.

[CONNORS 1996A]

J. CONNORS, *Borromini's S. Ivo alla Sapienza: the spiral*, in «The Burlington Magazine», 138.1996, pp. 668-682.

[CONNORS 1996B]

IDEM, *Borromini in Oppenord's Sketchbooks*, in *Ars naturam adiuvans* 1996, pp. 598-612.

[CORMIO 1992]

S. CORMIO, *L'inventario degli arredi del cardinale Valenti Gonzaga*, in «Antologia di Belle Arti», 1992, N.S. 39/42, pp. 148-166.

[CRESCIMBENI 1720-1721]

G.M. CRESCIMBENI, *Notizie Istoriche degli Arcadi morti*, 3 voll., Roma 1720-1721.

[CURCIO 2010]

G. CURCIO, *Architettura in guerra. Roma 1704*, in *Michelangelo Garove* 2010, pp. 75-92.

[CURCIO 2011]

G. CURCIO, *Andrea Pozzo e gli "architetti moderni": Carlo e Francesco Fontana, Nicola Michetti, Filippo Juvarra*, in *Artifizi della metafora* 2011, pp. 185-201.

[DARDANELLO 2001]

G. DARDANELLO, *Filippo Juvarra: «chi poco vede niente pensa»*, in *Sperimentare l'architettura* 2001, pp. 97-176.

[DARDANELLO 2006]

G. DARDANELLO, *Modelli decorativi a gara per la nuova residenza di Madama Reale (1700-1724)*, in *Palazzo Madama a Torino* 2006, pp. 175-234.

[DARDANELLO 2007A]

G. DARDANELLO, *Juvarra e l'ornato da Roma a Torino: repertori di motivi per assemblaggi creativi*, in *Disegnare l'ornato* 2007, pp. 103-172.

[DARDANELLO 2007b]

G. DARDANELLO, *Circa 1730: Filippo Juvarra e le origini del rococò a Torino*, in *Disegnare l'ornato* 2007, pp. 173-216.

[DARDANELLO 2012]

G. DARDANELLO, *Una naturale morbidezza. Francesco Ladatte da Parigi a Torino*, in *Di Modello, di Intaglio e di Cesello* 2012, pp. 5-30.

[DE ANGELIS 2008]

M.T. DE ANGELIS, *Il Palazzo Apostolico di Castel Gandolfo al tempo di Benedetto XIV: (1740-1758). Pitture e arredi*, Monumenta Sanctae Sedis 3, Roma 2008.

[DEBENEDETTI 1999]

E. DEBENEDETTI, *I disegni di architettura nei taccuini romani di Oppenord e di Juvarra*, in *Borrominismi* 1999, pp. 9-17.

[DE BRETAGNE 1723]

P. DE BRETAGNE, *Rejouissances et Fêtes magnifiques qui se sont faites en Bavière l'an 1722 au Mariage de Son Altesse Serenissime Monseigneur le Prince Electoral ...*, Munich 1723.

[DE BROSSES 1858]

C. DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris 1858.

[Décors 2014]

*Décors, mobilier et objets d'art du musée du Louvre de Louis XIV à Marie-Antoniette*, Paris 2014.

[DEMETRESCU 2014]

C. DEMETRESCU, *La pendule d'Hercule et Atlas et le régulateur du comte de Toulouse: hypothèses d'attribution*, in «La revue des musées de France», 64.2014, 3, pp. 73-81.

[DE POLIGNAC 2005]

F. DE POLIGNAC, *Francesco Bianchini et les 'cardinaux antiquaires': archéologie, science et politique*, in *Francesco Bianchini* 2005, pp. 167-178.

[Design into art 1989]

*Design into art: drawings for architecture and ornament. The Lodewijk Houthakker collection*, a cura di P. Fuhring, 2 voll., London 1989.

[DEUPI 2015]

V. DEUPI, *Architectural temperance: Spain and Rome, 1700-1759*, London 2015.

[DI CASTRO 1999]

D. DI CASTRO, *L'arredo del Palazzo Pallavicini Rospigliosi*, in DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 1999, pp. 267-311.

[DI CASTRO 2009]

D. DI CASTRO, *Filippo Passarini: mobiliere, decoratore, incisore*, Città del Vaticano 2009.

[DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 1999]

D. DI CASTRO, A.M. PEDROCCHI, P. WADDY, *Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la galleria Pallavicini*, Torino-Londra 1999.

[DI MACCO 1989]

M. DI MACCO, *I pittori «napoletani» a Torino: note sulla committenza negli anni di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino* 1989, pp. 269-322.

[DI MACCO 2010]

M. DI MACCO, *La mente e la mano dei pittori, a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 183-190.

[DI MACCO 2013]

M. DI MACCO, *Roma 1702: un intreccio, tra arte e politica, filofrancesese e molto romano*, in *Arte e politica* 2013, pp. 111-115.

[Di Modello, di Intaglio e di Cesello 2012]

*Di Modello, di Intaglio e di Cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, a cura di G. Dardanello, Torino 2012.

[DI NATALE 1989]

M.C. DI NATALE, *Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro*, in *Ori e Argenti di Sicilia* 1989, pp. 134-165.

[Disegnare l'ornato 2007]

*Disegnare l'ornato. Interni Piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanello, Torino 2007.

[I disegni di architettura 1974]

*I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, 2 voll., Roma 1974.

[I disegni di figura 1988-1991]

*I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, 3 voll., Roma 1989-1991.

[Display of art 2014]

*Display of art in the Roman Palace 1550-1750*, a cura di G. Feingbaum, con F. Freddolini, Los Angeles 2014.

[DIXON 2006]

S.M. DIXON, *Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and Its Garden in Eighteenth-Century Rome*, Newark 2006.

[DOBLER 2009]

R.-M. DOBLER, *Die Juristenkapellen Rivaldi, Cerri und Antamoro. Form, Funktion und Intention römischer Familienkapellen im Sei- und Settecento*, München 2009.

[DOBLER 2011]

R.-M. DOBLER, *Religious paintings of Tommaso Antamoro. Devotion and display of an Eighteenth-century Roman Lawyer*, in *Sacred possessions* 2011, pp. 119-139.

[Effetto Roma: il viaggio 1995]

*Effetto Roma: il viaggio*, Roma 1995.

[L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri 1999]

*L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, a cura di J. Garms, Istituto nazionale di Studi Romani, Quaderni di Storia dell'Arte 23, Roma 1999.

[European furniture 2006]

*European furniture in the Metropolitan Museum of Art: highlights of the collection*, New Haven 2006.

[FAGIOLO 1997]

M. FAGIOLO, *Il trionfo sulla morte. I catafalchi dei papi e dei sovrani*, in *La festa a Roma* 1997, II, pp. 26-37.

[FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977-1978]

M. FAGIOLO DELL'ARCO, S. CARANDINI, *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del Seicento*, 2 voll., Roma 1977-1978.

[*Fasto Romano* 1991]

*Fasto Romano dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sacchetti, 15 maggio-30 giugno 1991), a cura di A. Gonzáles Palacios, Roma 1991.

[*La festa a Roma* 1997]

*La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, 2 voll., Torino 1997.

[FILERI 2001]

E. FILERI, *Il Cardinale Filippo Antonio Gualtieri (1660-1728) collezionista e scienziato*, in *Sal terrae* 2001, pp. 37-47.

[*Filippo Juvarra a Torino* 1989]

*Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Torino 1989.

[*Filippo Juvarra* 1995]

*Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracci, A. Griseri, Torino 1995.

[*Filippo Juvarra* 2014]

*Filippo Juvarra 1678-1736 architetto dei Savoia, architetto in Europa*, Atti del Convegno di Studi (Torino, Palazzo Madama, Reggia di Venaria, Castello di Rivoli 13-16 novembre 2011), a cura di P. Cornaglia, A. Merlotti, C. Roggero Bardelli, 2 voll., Roma 2014.

[*La forma del pensiero* 2008]

*La forma del pensiero. Filippo Juvarra: la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, a cura di C. Ruggero, Roma 2008.

[*Francesco Bianchini* 2005]

*Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, a cura di V. Kockel, B. Sölch, Berlin 2005.

[*Francesco Mancini* 2012]

*Francesco Mancini pittore (1679-1758)*, a cura di B. Cleri, L. Vanni, Foligno 2012.

[FRANCHI 2014]

C. FRANCHI, *Filippo Juvarra argentiere: i principi dell'architettura nell'arte orafa e l'influenza sulla scuola romana*, in *Filippo Juvarra* 2014, II, pp. 47-64.

[*Die französischen Möbel* 1995]

*Die französischen Möbel des 18. Jahrhunderts*, a cura di B. Langer, München 1995.

[FRATERNALI 2012]

F. FRATERNALI, *Monsignor Giovanni Cristoforo Battelli e Francesco Mancini: vicende e rapporti tra conterranei nella prima metà del Settecento*, in *Francesco Mancini 2012*, pp. 209-228.

[FUMAGALLI 1994]

E. FUMAGALLI, *Palazzo Borghese*, Roma 1994.

[FUSCONI 1985]

G. FUSCONI, *Disegni decorativi di Johan Paul Schor*, in «*Bollettino d'Arte*», 33-34, 1985, pp. 159-180.

[*La Galleria dell'Eneide* 2001]

“*Tutta per ordine dipinta*”. *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, a cura di G. Barucca, A. Sfrappini, Urbino 2001.

[*Georg Friedrich Händel in Rom* 2010]

*Georg Friedrich Händel in Rom*, Beiträge der Internationalen Tagung (Deutschen Historischen Institut in Rom 17-20 Oktober 2007), a cura di S. Ehrmann-Herfort, M. Schnettger, Bärenreiter 2010.

[*Gian Lorenzo Bernini* 1999]

*Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio-16 settembre 1999), a cura di M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Roma 1999.

[GIOMETTI 2008]

C. GIOMETTI, *John Talman and the Roman Art World*, in *John Talman 2008*, pp. 159-187.

[*Giovanni V di Portogallo* 1995]

*Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini, Studi in occasione della mostra *Roma lusitana-Lisbona romana (1990-1991)*, Roma 1995.

[GONZÁLES PALACIOS 1970]

A. GONZÁLES PALACIOS, *Avvio allo studio della mobilia romana*, in G. LIZZANI 1970, pp. VII-XXXI.

[GONZÁLES PALACIOS 1971]

A. GONZÁLES PALACIOS, *Settecento furniture at La Pietra*, in «*Apollo*», N.S. 1971, pp. 206-215.

[GONZÁLES PALACIOS 1993]

A. GONZÁLES PALACIOS, *Il gusto dei principi: arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, 2 tomi, Milano 1993.

[GONZÁLES PALACIOS 1995]

A. GONZÁLES PALACIOS, *Giovanni Giardini: new works and new documents*, in «*The Burlington Magazine*», 137.1995, pp. 367-376.

[GONZÁLES PALACIOS 1996A]

A. GONZÁLES PALACIOS, *Il patrimonio artistico del Quirinale: i mobili italiani*, con la collaborazione di R. Valeriani, Milano 1996.

[GONZÁLES PALACIOS 1996B]

A. GONZÁLES PALACIOS, *Il mobile in Liguria*, Genova 1996.

[GONZÁLES PALACIOS 1999]

A. GONZÁLES PALACIOS, *Bernini e la grande decorazione barocca*, in *Gian Lorenzo Bernini 1999*, pp. 184-230.

[GONZÁLES PALACIOS 2000A]

A. GONZÁLES PALACIOS, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il regno delle Due Sicilie*, Vicenza 2000 (prima edizione Milano 1984).

[GONZÁLES PALACIOS 2000B]

A. GONZÁLES PALACIOS, *Open Queries: Short Notes about the Decorative Arts in Rome*, in *Art in Rome 2000*, pp. 157-161.

[GONZÁLES PALACIOS 2004]

A. GONZÁLES PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*, Milano 2004.

[GONZÁLES PALACIOS, TAVELLA 2009]

A. GONZÁLES PALACIOS, M. TAVELLA, *Quattro stipi barocchi romani*, in «Antologia di Belle Arti», Studi romani III, 2009, pp. 7-25.

[GONZÁLES PALACIOS 2013]

A. GONZÁLES PALACIOS, *Ancora sugli inizi di Piffetti*, in *Pietro Piffetti 2013*, pp. 18-23.

[GONZÁLES PALACIOS 2014]

A. GONZÁLES PALACIOS, *Giardini and Passarini: facts and hypotheses*, in «The Burlington Magazine», CLVI, 1335, giugno 2014, pp. 365-375.

[GRAF 1986]

D. GRAF, *Die Handzeichnungen von Giacinto Calandrucci*, 2 voll, Düsseldorf 1986.

[*Les grandes galeries européennes 2010*]

*Les grandes galeries européennes XVIIe-XIXe siècles*, a cura di C. Constans, M. da Vinha, Versailles 2010.

[GRIGIONI 1963]

C. GRIGIONI, *Giovanni Giardini da Forlì (24.6.1646-31.12.1721): argenteiere e fonditore in Roma*, Rocca San Casciano 1963.

[ANG. GRISERI 1985]

ANG. GRISERI, *Documenti per l'esotismo nella decorazione in Piemonte dal 1732 al 1794*, in «Studi Piemontesi», XIV, fasc. 2, novembre 1985, pp. 361-364.

[ANG. GRISERI 1989]

ANG. GRISERI, *I nuovi protagonisti della decorazione*, in *Filippo Juvarra a Torino 1989*, pp. 229-250.

[ANG. GRISERI 1995]

ANG. GRISERI, *Juvarra e il Gabinetto Cinese per il Palazzo Reale di Torino*, in *Filippo Juvarra* 1995, pp. 244-251.

[ANG. GRISERI 1998]

ANG. GRISERI, *Libro di più pensieri d'architettura di Filippo Juvarra*, Milano 1998.

[ANG. GRISERI 2005]

ANG. GRISERI, *Villa della Regina: l'esotismo e i modelli d'avanguardia per l'ornato*, in *Villa della Regina* 2005, pp. 27-44.

[GRITELLA 1992]

G. GRITELLA, *Juvarra. L'architettura*, 2 voll., Modena 1992.

[GUERRIERI BORSOI 1988]

M.B. GUERRIERI BORSOI, *Ricostruzione documentaria di un edificio barocco distrutto: villa Patrizi a Porta Pia*, in *Carlo Marchionni* 1988, pp. 173-208.

[GUERRIERI BORSOI 1992]

M.B. GUERRIERI BORSOI, *Michelangelo Ricciolini a Frascati e a Macerata*, in «*Bollettino d'Arte*», 77.1992, 74-75, pp. 123-140.

[GUERRIERI BORSOI 2004]

M.B. GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma: mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Roma 2004.

[HAGER 1970]

H. HAGER, *Filippo Juvarra, il concorso di modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la nuova Sacrestia di San Pietro*, Roma 1970.

[HAGER 1991]

H. HAGER, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione*, in *In Urbe architectus* 1991, pp. 155-203.

[HAGER 1995]

H. HAGER, *Il «Modello grande» di Filippo Juvarra per la nuova Sacrestia di San Pietro in Vaticano*, in *Filippo Juvarra* 1995, pp. 164-173.

[HAGER 1997]

H. HAGER, voce *Fontana, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 624-636.

[HAGER 2008]

H. HAGER, *Carlo Fontana e i suoi allievi: il caso di Johann Bernhard Fischer Von Erlach*, in *Studi sui Fontana* 2008, pp. 237-256.

[HAWLEY 1975]

H.H. HAWLEY, *The Boncompagni – Ludovisi – Ottoboni Casket*, in «*The Bulletin of The Cleveland Museum of Art*», settembre 1975, pp. 219-228.

[*Histoire des environs de Paris* 1857]

*Histoire des environs de Paris, comprenant la description des villes, bourges et villages*, Paris 1857.

[*Intorno a Batoni* 2009]

*Intorno a Batoni*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 3-4 marzo 2009), a cura di L. Barroero, Lucca 2009.

[*In Urbe architectus* 1991]

*In Urbe architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto a Roma, 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma 1991.

[*Japanese and European Lacquerware* 2000]

*Japanese and European Lacquerware Adoption Adaption Conservation*, a cura di M. Kühenthal, München 2000.

[*Johann Paul Schor* 2008]

*Un regista del gran teatro del barocco. Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana (Roma, 6-7 ottobre 2003), München 2008.

[JOHNS 1993]

C.M.S. JOHNS, *Papal Art and Cultural Politics. Rome in the Age of Clement XI*, Cambridge 1993.

[*John Talman* 2008]

*John Talman. An early Eighteenth-Century connoisseur*, a cura di C.M. Sicca, New Haven 2008.

[KIEVEN 2003]

E. KIEVEN, "Il gran Teatro del mondo". Nicodemus Tessin the Younger in Rome, in «Konsthistorisk tidskrift», 72.2003, 1-2, pp. 4-15.

[KUTSCHER 1995]

B. KUTSCHER, *Paul Deckers "Fürstlicher Baumeister" (1711-1716). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerks; mit einem Werkverzeichnis*, Frankfurt am Main 1995.

[LANGE 1992]

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

[LANGER 2000]

B. LANGER, *18<sup>th</sup> Century Lacquer Cabinets and Lacquer Furniture in the Munich Castles*, in *Japanese and European Lacquerware* 2000, pp. 215-236.

[LAURENTI 2012]

A. LAURENTI, «La virtù di scultore, et intagliatore». Botteghe del legno tra ornato e figura, in *Di Modello, di Intaglio e di Cesello* 2012, pp. 85-88.

[LENZO 2004]

F. LENZO, *Filippo Juvarra a Messina: la chiesa di San Gregorio*, in «Annali di Architettura», 15.2003, 2004, pp. 195-214.

[*Life and the Arts* 1999]

*Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome. Ambiente Barocco*, catalogo della mostra (New York, The Bard Graduate Center for Studies in Decorative Arts, 10 marzo-13 giugno 1999; Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, 25 luglio-3 ottobre 1999), a cura di S. Walker, F. Hammond, New Haven & London 1999.

[LIPINSKY 1971]

A. LIPINSKY, *Arte orafa a Roma. Giovanni Giardini da Forlì*, in «Arte Illustrata», IV, 46-47, 1971, pp. 18-34.

[LIZZANI 1970]

G. LIZZANI, *Il mobile romano*, Roma 1970.

[LO BIANCO 2010]

A. LO BIANCO, *Pier Leone Ghezzi e l'antico*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 27-32.

[MAFFEI 1738]

S. MAFFEI, *Elogio del signor abate D. Filippo Juvarra*, in *Osservazioni letterarie che possono servire di continuazione ai Giornale de' Letterati d'Italia*, III, Verona 1738.

[MAGGI 2006]

L. MAGGI, *Antonio del Grande*, Firenze 2006.

[MAGNUSSON 1999]

B. MAGNUSSON, *Nicodemus Tessin il giovane*, in *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri* 1999, pp. 37-50.

[MALIGNAGGI 1981]

D. MALIGNAGGI, *L'effimero barocco negli studi, rilievi e progetti di Giacomo Amato conservati nella Galleria regionale di Sicilia*, in «Beni culturali e ambientali», 2.1981, 3/4, pp. 27-42.

[MALIGNAGGI 1985]

D. MALIGNAGGI, *Influssi berniniani negli apparati di Giacomo Amato*, in *Barocco romano e barocco italiano* 1985, pp. 283-292.

[MANFREDI 1989]

T. MANFREDI, *L'arrivo a Roma di Filippo Juvarra e l'apprendistato di Pietro Passalacqua nelle cronache domestiche di una famiglia messinese*, in «Architettura. Storia e Documenti», 1989, 1-2, pp. 109-116.

[MANFREDI 1995]

T. MANFREDI, *La biblioteca di architettura e i rami incisi dell'eredità Juvarra*, in *Filippo Juvarra* 1995, pp. 287-294.

[MANFREDI 2000A]

T. MANFREDI, *Juvarra a Messina*, in «Storia dell'Arte», 99, 2000, pp. 106-133.

[MANFREDI 2000B]

T. MANFREDI, *Designs by Filippo Juvarra for the convent of S. Maria dell'Umiltà*, Rome in «The Burlington Magazine», 142, 2000, pp. 101-103.

[MANFREDI 2001]

T. MANFREDI, *Juvarra e Roma (1714-1732): la diplomazia dell'architettura*, in *Sperimentare l'architettura* 2001, pp. 177-196.

[MANFREDI 2007]

T. MANFREDI, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l'Accademia Albana: l'utopia dell'artista universale*, in *Arcangelo Corelli* 2007, I, pp. 117-138.

[MANFREDI 2008]

T. MANFREDI, *Nascita di un architetto di corte. L'ingresso di Juvarra al servizio del cardinale Ottoboni*, in *La forma del pensiero* 2008, pp. 71-87.

[MANFREDI 2010A]

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

[MANFREDI 2010B]

T. MANFREDI, *Mecenatismo e architettura per la musica nel primo Settecento romano: il cardinale Ottoboni, la regina di Polonia, il principe Ruspoli*, in *Georg Friedrich Händel* 2010, pp. 307-329.

[MANFREDI, MOLONIA 2005]

T. MANFREDI, G. MOLONIA, *I Martinez: una dinastia di artisti tra Messina e Roma*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento* 2005, pp. 153-160, 193-198.

[MANZINI 1637]

F. MANZINI, *Applausi festivi*, Roma 1637.

[MATTITI 1995]

F. MATTITI, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti: cronache e documenti (1689-1740)*, in «Storia dell'Arte», 84.1995, pp. 156-243.

[MATTITI 1997]

F. MATTITI, *Le antichità di casa Ottoboni*, in «Storia dell'Arte», 90.1997, pp. 201-249.

[MAZZARELLI 2009]

C. MAZZARELLI, *Un intermediario tra Lucca e Roma: Pompeo Batoni, la vicenda dei dipinti 'Malabaila' e il conte Alessandro Petroni committente romano*, in *Intorno a Batoni* 2009, pp. 61-73.

[Meisterzeichnungen 2008]

*Meisterzeichnungen, Druckgraphik bis 1900, Aquarelle und Miniaturen*, catalogo d'asta Dorotheum, Vienna, 31 marzo 2008.

[MENNITI IPPOLITO 2001]

A. MENNITI IPPOLITO, *Clemente XI: cenni biografici*, in *Papa Albani e le arti* 2001, pp. 35-39.

[MICHEL 1988]

O. MICHEL, voce *Del Barba Ginesio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26, Roma 1988, pp. 326-327.

[Michelangelo Garove 2010]

*Michelangelo Garove 1648-1713, un architetto per Vittorio Amedeo II*, Atti del Convegno Internazionale (Venaria Reale, 10-12 dicembre 2009), a cura di P. Cornaglia, Roma 2010.

[MILLON 1984]

H.A. MILLON, *Filippo Juvarra: drawings from the roman period, 1704-1714*, Parte I, Roma 1984.

[MIRANDA 2000]

S. MIRANDA, *Francesco Bianchini e lo scavo farnesiano del Palatino (1720-1729)*, Milano 2000.

[MISCHIATI, VIALE FERRERO 1975-1976]

O. MISCHIATI, M. VIALE FERRERO, *Disegni e incisioni di Filippo Juvarra per edizioni romane del primo Settecento*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», XC, 1975-1976, pp. 211-274.

[MONTAGU 1970]

J. MONTAGU, *Antonio and Giuseppe Giorgetti: Sculptors to Cardinal Francesco Barberini*, in «The Art Bulletin», LII, 1970, pp. 278-298.

[MONTANARI 1997]

T. MONTANARI, *La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia: gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi*, in «Storia dell'Arte», 90.1997, pp. 250-300.

[MONTEVECCHI 2011]

B. MONTEVECCHI, *Una 'monumentale oreficeria' tardo barocca: l'urna di Santa Rosa di Giovanni Giardini*, in «Nel Lazio», 1.2011, 2, pp. 65-73.

[MORETTI 1970]

L. MORETTI, voce *Battelli, Giovanni Cristoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma 1970, pp. 239-240.

[Mostra del Barocco Piemontese 1963]

*Mostra del Barocco Piemontese*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-20 novembre 1963), a cura di V. Viale, 3 voll., Torino 1963.

[MUSOLINO 2001]

G. MUSOLINO, *Argentieri messinesi tra XVII e XVIII secolo*, Messina 2001.

[NOBILE 1999]

M.R. NOBILE, *Progetti di Carlo Fontana nei disegni di Giacomo Amato a Palermo*, ivi, 10.1999, pp. 38-40.

[NOEHLES 1969]

K. NOEHLES, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1969.

[OLIN 2003]

M. OLIN, *La scultura romana del Settecento nei disegni del Museo Nazionale di Stoccolma*, in *Sculture romane del Settecento* 2003, pp. 7-22.

[OLIN 2009]

M. OLIN, *Disegni romani per mobili barocchi nella collezione Tessin del Museo Nazionale di Stoccolma*, in *Collezionisti, disegnatori e teorici* 2009, pp. 13-28.

[OLSZEWSKI 1982]

E.J. OLSZEWSKI, *The Tapestry Collection of Cardinal Pietro Ottoboni*, in «Apollo», agosto 1982, pp. 103-111.

[OLSZEWSKI 1999]

E.J. OLSZEWSKI, *Decorating the Palace: Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) in the Cancellaria*, in *Life and the Arts* 1999, pp. 92-111.

[OLSZEWSKI 2002]

E.J. OLSZEWSKI, *The enlightened patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, in «Artibus et historiae», 23.2002, 45, pp. 139-165.

[OLSZEWSKI 2003]

E.J. OLSZEWSKI, *Liturgical silver commissioned by Cardinal Pietro Ottoboni*, in «Cleveland studies in the History of Art», 8.2003, pp. 96-119.

[OLSZEWSKI 2004A]

E.J. OLSZEWSKI, *Cardinal Pietro Ottoboni and the Vatican tomb of Pope Alexander VIII*, Philadelphia 2004.

[OLSZEWSKI 2004B]

E.J. OLSZEWSKI, *The inventory of paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York 2004.

[*L'opera italiana a Vienna* 1990]

*L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M.T. Muraro, Firenze 1990.

[*Orafi e argentieri* 1988]

*Orafi e argentieri al Monte di Pietà: artefici e botteghe messinesi del secolo XVIII*, catalogo della mostra (Messina, Monte di Pietà, 18 giugno-18 luglio 1988), a cura di C. Ciolino, Messina 1988.

[*Ori e argenti di Sicilia* 1989]

*Ori e Argenti di Sicilia*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 1 luglio-30 ottobre 1989), a cura di M.C. Di Natale, Trapani 1989.

[PACE 1979]

C. PACE, *Pietro Santi Bartoli: drawings in Glasgow University Library after roman paintings and mosaics*, in «Papers of the British School at Rome», 47.1979, pp. 117-155.

[PACIA 1990]

A. PACIA, *Esotismo decorativo a Roma fra tradizione rococò e gusto neoclassico*, in *Temi di decorazione* 1990, pp. 91-156.

[Palazzi, chiese 2011]

*Palazzi, chiese, arredi e scultura I*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 27, Roma 2011.

[Il Palazzo Doria Pamphilj 1999]

*Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, a cura di G. De Marchi, Firenze 1999.

[Palazzo Madama a Torino 2006]

*Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città*, a cura di G. Romano, Torino 2006.

[PAMPALONE 2003]

A. PAMPALONE, *Nuovi documenti sui modelli architettonici del "Casino del Belvedere" di Clemente XI e l'attività di Francesco Fontana*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi del Pantheon», III, 2003, pp. 207-239.

[The Pamphilj and the Arts 2011]

*The Pamphilj and the Arts. Patronage and Consumption in Baroque Rome*, Atti del Convegno (Boston, McMullen Museum of Art, 2010), a cura di S.C. Leone, Boston 2011.

[PAOLUZZI 2014]

M.C. PAOLUZZI, *La Collezione Colonna nell'allestimento settecentesco. La galleria negli acquarelli di Salvatore Colonelli Sciarra*, Roma 2014.

[Papa Albani e le arti 2001]

*Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma (1700-1721)*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo del Collegio, 29 giugno-30 settembre 2001; Roma, Chiesa del SS. Salvatore, 25 ottobre 2001-13 gennaio 2002), a cura di G. Cucco, Venezia 2001.

[PASSARINI 1698]

F. PASSARINI, *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno inventati et intagliati da Filippo Passarini*, In Roma appresso Gio Giacomo De Rossi 1698.

[PEDROCCHI 2010]

A.M. PEDROCCHI, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*, Roma 2010.

[PETRAROIA 1989]

P. PETRAROIA, *Il Bosco Parrasio*, in *Il teatro a Roma* 1989, II, pp. 173-198.

[PETRUCCI 1996]

F. PETRUCCI, *I ricomparsi "finti arazzi" del cardinal Pietro Ottoboni*, in «Bollettino d'Arte», 80.1995, 89/90, 1996, pp. 145-148.

[PETTENATI 1987]

S. PETTENATI, *Forniture per la corte: vetri, specchi, cristalli, porcellane, carrozze*, in *Arte di Corte* 1987, pp. 215-248.

[PETTENATI 2005]

S. PETTENATI, *L'arredo di Villa della Regina: modelli e aggiornamenti della corte fra Seicento e Settecento*, in *Villa della Regina* 2005, pp. 208-225.

[PICOZZI 2010]

M.G. PICOZZI, *Scavi a Roma e dintorni nella prima metà del secolo*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 15-20.

[PIERGUIDI 2005]

S. PIERGUIDI, *Il programma sacrificato ai pittori: le gallerie La Vrillière (Parigi, 1635-1660), Spada (Roma, 1698-1705) e Bonaccorsi (Macerata, 1710-1717)*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 28.2004, 2005, pp. 129-168.

[PIETRANGELI 1992]

C. PIETRANGELI, *Palazzo Ruspoli*, Roma 1992.

[Pietro Piffetti 2013]

Pietro Piffetti. *Il re degli ebanisti, l'ebanista del Re*, catalogo della mostra (Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto, 13 settembre 2013-12 gennaio 2014), Cinisello Balsamo 2013.

[PIO ED. 1977]

N. PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti [cod. ms. Capponi 257]*, edizione a cura di C. Engass, Città del Vaticano 1977.

[PLATANIA 1995]

G. PLATANIA, *Maria Casimira Sobieska a Roma: alcuni episodi del soggiorno romano di una regina polacca*, in *Effetto Roma: il viaggio*, Roma 1995, pp. 3-48.

[POEMETTI 1898]

F. POEMETTI, *Studi sul pontificato di Clemente XI*, in «Archivio della Real Società Romana di Storia Patria», XXI, fasc. III/IV, 1898, pp. 279-457.

[POISSON 1996]

G. POISSON, *Louvois à Meudon*, in «Histoire, économie, et société», 1996, XV, n. 1, pp. 159-165, consultato on line sul sito [www.persee.fr](http://www.persee.fr).

[POMPONI 1992]

M. POMPONI, *Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Santi Bartoli*, in «Storia dell'Arte», 75.1992, pp. 195-225.

[POZZATI 2012]

S. POZZATI, *À la plus belle. Polissena d'Assia, regina di Sardegna*, Torino 2012.

[PREAUD 1999]

M. PREAUD, *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIe siècle. Jean Lepautre. Deuxieme partie*, Paris 1999.

[RATTI 1797, ed. 1970]

C.G. RATTI, *Delle Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato dall'anno 1594 a tutto 1765*, In *Genova 1797*, ed. Bologna 1970.

[RAVAGLIOLI 1988]

A. RAVAGLIOLI, *Le fantasie d'argento di Giovanni Giardini e una memoria di Carlo Grigioni*, in «*Strenna dei Romanisti*», 49.1988, pp. 415-428.

[REAU 1922]

L. REAU, *L'Art Français sur le Rhin au XVIIIe siècle*, Paris 1922.

[*Repertorio dei luoghi «alla China» 2005*]

*Repertorio dei luoghi «alla China» in Piemonte nel Settecento*, a cura di L. Caterina, S. Ghisotti, C. Mossetti, in *Villa della Regina 2005*, pp. 458-627.

[ROBERTO 2004]

S. ROBERTO, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Roma 2004.

[*Roma 1300-1875: l'arte degli anni santi 1984*]

*Roma 1300-1875: l'arte degli anni santi*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 20 dicembre 1984-4 maggio 1985), a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Milano 1984.

[*Roma e l'antico 2010*]

*Roma e l'antico: realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, 30 novembre 2010-6 marzo 2011), a cura di C. Brook e V. Curzi, Ginevra 2010.

[ROSSINI 1693]

P. ROSSINI, *Il Mercurio Errante delle Grandezze di Roma*, Roma 1693.

[ROTTA 1968]

S. ROTTA, voce *Bianchini Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Roma 1968, pp. 187-194.

[RUDOLPH 1978]

S. RUDOLPH, *The "Gran Sala" in the Cancellaria Apostolica: a homage to the Artistic Patronage of Clement XI*, in «*The Burlington Magazine*», 120, 1978, pp. 593-600.

[RUDOLPH 1995]

S. RUDOLPH, *Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Roma 1995.

[Os Saboias Reis e mecenas 2014]

*Os Saboias Reis e mecenas. Turin 1730-1750*, catalogo della mostra (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 17 maggio-28 settembre 2014), Lisboa 2014.

[Sacred possession 2011]

*Sacred possessions: collecting italian religious Art, 1500-1900*, a cura di E. Feigenbaum e S. Ebert-Schifferer, Los Angeles 2011.

[SAFARIK 1996]

E.A. SAFARIK, *Italian inventories 2. Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1775*, London-Paris 1996.

[SAFARIK 1999]

E. SAFARIK, *Palazzo Colonna*, Roma 1999.

[Sal terrae 2001]

*“Sal terrae, ac lucernae positae super candelabrum”*, a cura di M. Gallo, collana *I cardinali di Santa Romana Chiesa 2*, Roma 2001.

[SALVIUCCI INSOLERA 1996]

L. SALVIUCCI INSOLERA, *La committenza del cardinale Pietro Ottoboni e gli artisti siciliani a Roma*, in *Artisti e mecenati* 1996, pp. 37-58.

[SANGUINETI 2013]

D. SANGUINETI, *Una “foggia non prima usata”: appunti sull’arte carradoria nella Roma barocca*, in *Carranze regali* 2013, pp. 19-26.

[SAN MARTINO 1995]

P. SAN MARTINO, *Il mobile e il fantastico intuito di Juvarra*, in *Filippo Juvarra* 1995, pp. 252-255.

[Sant’Antonio dei Portoghesi 1992]

*Sant’Antonio dei Portoghesi*, a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini, Roma 1992.

[SCLAVO 1701]

N.M. SCLAVO, *Amore ed ossequio di Messina in solennizzare l’acclamazione di Filippo Quinto Borbone gran monarca delle Spagne e delle Due Sicilie. Descritti e presentati a Sua Cattolica Maesta da Nicolo Maria Schiavo protopapa del clero greco di Messina*, In *Messina nella Stamparia di Vincenzo d’Amico* 1701.

[SCOTTI TOSINI 1995]

A. SCOTTI TOSINI, *Filippo Juvarra e le corti europee del Settecento*, in *Filippo Juvarra* 1995, pp. 68-85.

[Sculture nel Piemonte del Settecento 2005]

*Sculture nel Piemonte del Settecento. «Di differente e ben intesa bizzarria»*, a cura di G. Dardanello, Torino 2005.

[*Sculture romane del Settecento* 2003]

*Sculture romane del Settecento III. La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 19, Roma 2003.

[*Il Settecento a Roma* 2005]

*Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2005-26 febbraio 2006), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Roma 2005.

[*Sperimentare l'architettura* 2001]

*Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittoni*, a cura di G. Dardanelli, Torino 2001.

[STAFFIERI 2006]

G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siècle del cardinale*, in «*Studi musicali*», a. XXXV, 2006, n. 1, pp. 129-192.

[STAGNO 2012]

L. STAGNO, *L'attività di Filippo e di Domenico Parodi per i Doria principi di Melfi*, in «*Rivista d'Arte*», 2.2012, pp. 353-386.

[STANDEN 1981]

E.A. STANDEN, *Tapestries for a cardinal-nephew: a Roman set illustrating Tasso's Gerusalemme Liberata*, in «*Metropolitan Museum Journal*», 16.1981, pp. 147-164.

[STERZI 1925]

M. STERZI, *G. Vincenzo Gravina agente in Roma di Monsignor Gio. Fr. Pignatelli*, *ivi*, XLVIII, 1925, pp. 201-391.

[*Studi sui Fontana* 2008]

*Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo, G. Bonaccorso, Roma 2008.

[STURM 2008]

S. STURM, *Il rapporto tra Francesco Fontana e Filippo Juvarra e la genesi del progetto per S. Maria della Neve*, in *Studi sui Fontana* 2008, pp. 289-318.

[STRUNCK 2008A]

C. STRUNCK, *Il lieto fine di una lunga storia: l'apporto di Carlo e Girolamo Fontana alla realizzazione della Galleria Colonna di Roma*, in *Studi sui Fontana* 2008, pp. 225-236.

[STRUNCK 2008B]

C. STRUNCK, *Die kontakte des Tedesco nach frankreich. Johann Paul Schor mitwirkung am <Char d'Apollon> in Versailles, an der Kapelle des heiligen Ludvig in San Luigi dei Francesi und an der <Spanischen> treppe in Rom*, in *Johann Paul Schor* 2008, pp. 95-144.

[STRUNCK 2010]

C. STRUNCK, *Les galeries italiennes comme lieux de pouvoir: relations croisées avec la France, 1580-1740*, in *Les grandes galeries européennes 2010*, pp. 133-158.

[Tables Royales 2004]

*Tables Royales et festins de cour en Europe 1661-1789*, Atti del Convegno Internazionale (Versailles, Palais de Congrès, 25-26 febbraio 1994), a cura di C. Arminjon, B. Saule, Paris 2004.

[TAMBURINI 1989]

E. TAMBURINI, *Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri, il Il teatro a Roma 1989*, II, pp. 617-680.

[TAMBURINI 1997]

E. TAMBURINI, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna, 1659-1689*, Roma 1997.

[TANTILLO MIGNOSI 1987]

A.M. TANTILLO MIGNOSI, *Il Panini nella decorazione di Villa Montalto Grazioli a Frascati*, in *Ville e palazzi 1987*, pp. 31-48.

[Il teatro a Roma 1989]

*Il teatro a Roma nel Settecento*, 2 voll., Roma 1989.

[Il Teatro di tutte le Scienze 2011]

*Il Teatro di tutte le Scienze e le Arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna. Torino 1559-1861*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 22 novembre 2011-29 gennaio 2012) a cura di M. Carassi, I. Massabò Ricci, S. Pettenati, Savigliano 2011.

[Temi di decorazione 1990]

*Temi di decorazione: dalla cultura dell'artificio alla poetica della natura*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 6, Roma 1990.

[TERRIER 1985]

M. TERRIER, *La mode des espagnolettes. Oppenord et Juvarra*, in «Antologia di Belle Arti», N.S., 27-28, 1985, pp. 123-146.

[Tesori d'Arte Sacra 1975]

*Tesori d'Arte Sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, (Roma, Palazzo delle esposizioni, novembre-dicembre 1975), a cura di M. Andaloro, A. Costamagna, L. Cardilli Aloisi, Roma 1975.

[TON 2009]

D. TON, *Giovanni Coli – Filippo Gherardi*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 31.2007, 2009, pp. 1-173.

[TONI, PASQUETTI 1992]

F. TONI, A. PASQUETTI, *Le vicende costruttive dal XVI secolo*, in *Sant'Antonio dei Portoghesi 1992*, pp. 39-51.

[Traictè dela décoration interieure 1717, 2002]

Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections. Traictè dela décoration interieure 1717, edizione a cura di P. Waddy, Stockholm 2002.

[TRAVERSI 2007]

P. TRAVERSI, *Maestranze, materiali e modalità operative: Palazzo Reale e Villa della Regina a Torino*, in *Disegnare l'ornato* 2007, pp. 325-332.

[TUSA 1990]

M.S. TUSA, *I disegni romani di Giacomo Amato*, in «Il disegno di architettura», 1.1990, pp. 43-44.

[VAHLNE 2002]

B. VAHLNE, *Tessin's Traictè and the Swedish Royal Court*, in *Traictè dela décoration interieure 1717, 2002*, pp. 26-39.

[VALERIANI 1999]

R. VALERIANI, *Gli arredi*, in SAFARIK 1999, pp. 256-266.

[VALERIANI 2000A]

R. VALERIANI, voce *Isidoro Beati*, in COLLE 2000, p. 439.

[VALERIANI 2000B]

R. VALERIANI, *La Princesse des Ursins e l'eredità Orsini*, in «Antologia di Belle Arti», 2000, *Il Settecento II*, pp. 5-29.

[VALESIO 1977-1979]

R. VALESIO, *Diario di Roma*, edizione a cura di G. Scano, con la collaborazione di G. Graglia, 6 voll., Milano 1977-1979.

[VARAGNOLI, BRUNORI, CARBONARA POMPEI 2011]

C. VARAGNOLI, P. BRUNORI, S. CARBONARA POMPEI, *Palazzo Petroni: architettura e decorazione*, in *Palazzi, chiese* 2011, pp. 97-135.

[VIALE 1963]

V. VIALE, *Mobili e intagli*, in *Mostra del Barocco Piemontese* 1963, III, pp. 1-27, tavv. 1-412.

[VIALE FERRERO 1970]

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

[VIALE FERRERO 1990]

M. VIALE FERRERO, *Le didascalie storiche nei drammi per musica di Zeno*, in *L'opera italiana a Vienna* 1990, pp. 271-285.

[VICINI 2006]

M.L. VICINI, *Il collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*, Roma 2006.

[Villa della Regina 2005]

*Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, a cura di L. Caterina, C. Mossetti, Torino 2005.

[Villa e Paese 1980]

*Villa e Paese. Dimore nobili del Tuscolo e di Marino*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, marzo-maggio 1980), a cura di A.M. Mignosi Tantillo, Roma 1980.

[Ville e palazzi 1987]

*Ville e palazzi: illusione scenica e miti archeologici*, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano* 3, Roma 1987.

[Vita dell'Anonimo, ed. 1981]

*Vita del cavaliere don Filippo Juvara. Abbate di Selve e Primo architetto di S.M. di Sardegna, 1736 circa, anonima*, in L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti viventi*, edizione critica dei manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale di Perugia a cura di A. Marabottini, Treviso 1981, pp. 276-285.

[VON PASTOR 1933]

L. VON PASTOR, *Storia dei Papi nel periodo dell'Assolutismo*, vol. XV, *Dall'elezione di Clemente XI sino alla morte di Clemente XII (1700-1740)*, Roma 1933.

[WADDY 1999]

P. WADDY, *L'architettura del Palazzo a Monte Cavallo nel Seicento e nel Settecento*, in DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 1999, pp. 201-263.

[WADDY 2002]

P. WADDY, "Traictè" and "Traité": *The Manuscript and the Copy*, in *Traictè dela décoration interieure 1717*, 2002, pp. 40-56.

[WALKER 2008]

S. WALKER, *Der <Schor-stil> in Schweden: Giovanni Paolo Schor und Nicodemus Tessin the Jüngere*, in *Johann Paul Schor* 2008, pp. 145-153.

[WALKER 2011]

S. WALKER, *Benedetto Pamphilj's Sunflower Carriage and the designer Giovanni Paolo Schor*, in *The Pamphilj and the Arts* 2011, pp. 151-160.

[WALTON 2002]

G. WALTON, *Nicodemus Tessin the Younger. An International Perspective*, in *Traictè dela décoration interieure 1717* 2002, pp. 16-23.

[WEBER 2013]

S. WEBER, *The well of inspiration: sources for Kent's furniture designs*, in *William Kent* 2013, pp. 448-467.

[WHITEHOUSE 2014]

M. WHITEHOUSE, *Pietro Santi Bartoli's "Pitture antiche miniate": drawings of Roman paintings and mosaics in Paris, London and Windsor*, in «Papers of the British School at Rome», 82.2014, pp. 265-313.

[William Kent 2013]

William Kent. *Designing Georgian Britain*, a cura di S. Weber, New Haven & London 2013.

[WOLFE 2014]

K. WOLFE, *L'inventario dei quadri di Juvarra: appendice*, in Filippo Juvarra 2014, I, pp. 295-303.

[ZEGA 1989]

R. ZEGA, *La "Raccolta di varie targhe di Roma ..." nell'attività di Filippo Juvarra*, in «Archivium Arcis», 2.1989, pp. 10-51.