

L'APPARATO EFFIMERO ALLESTITO NELLA CATTEDRALE DI PALERMO PER LE CERIMONIE FUNEBRI DI CARLO III DI BORBONE (1789): STORIA E RAPPRESENTAZIONE DIGITALE*

DOI: 10.17401/lexicon.34.2022-patuzzo

Claudia Patuzzo

Dottoranda, Università degli Studi di Palermo

claudia.patuzzo@unipa.it

Abstract

The Ephemeral Apparatus set up in the Cathedral of Palermo for the Funeral of Charles III of Bourbon (1789): History and Digital Representation

The paper focus on the ephemeral apparatus realized by the architect Salvatore Attinelli on the occasion of the funeral of Charles III of Bourbon, to be set up inside the cathedral of Palermo, in those years affected by a total internal modernization based on the project commissioned in 1767 to Ferdinando Fuga. This apparatus, in an article published by the academic Giuseppina Leone in 2001, was considered an alternative project to the proposal of Ferdinando Fuga, considered expensive and with a language not responding to the rules of good and modern architecture. The purpose of this paper is to reinforce the hypothesis of an apparatus having design purposes, and to verify its feasibility through research, design and digital representation.

Keywords

Ephemeral Apparatus, Cathedral of Palermo, Funeral of Charles III of Bourbon, Digital Representation

«Il più magnifico, il più elegante, il più stupendo, che mai immaginar si potesse»

Introduzione

Nel 1789, in occasione dei funerali di Carlo III, re di Spagna e delle Due Sicilie e dell'Infante di Napoli, D. Genaro Borbone, la Reale Stamperia di Palermo pubblicava un pregiato volume in-folio (mm 325x225)¹ per illustrare le cerimonie svolte nella capitale. Nello stesso volume, attraverso una serie di incisioni realizzate da Giovanni Gramignani e Bartolomeo Pollini, il regio storiografo Giovanni Evangelista di Blasi descriveva il progetto di allestimento da organizzare, come da consuetudine, all'interno della cattedrale [figg. 1-2]. Il progettista designato per ideare l'apparato fu il sacerdote Salvatore Attinelli, in qualità di "ingegnere camerale" (dal 1778), che in quel tempo affiancava l'architetto Giuseppe Venanzio Marvuglia nel cantiere di rinnovamento della cattedrale. Curioso appare infatti che la municipalità stabilì che la celebrazione funebre fosse svolta in un cantiere aperto: dal 1781 la cattedrale era interessata dal totale ammodernamento interno sulla base del progetto commissionato nel 1767 dall'arcivescovo Serafino Filangeri all'architetto toscano Ferdinando Fuga. Dopo alcuni anni di interruzione dei lavori, il cantiere venne ripreso nel 1785 e pertanto, dopo quattro anni, e cioè nel 1789, gli interventi erano in corso d'opera e per lo più in uno stadio avanzato «e comeché le interne mu-

raglie fossero già compite, ma rozze, mancavano nondimeno la volta, il pavimento e la cupola, e le stesse pareti erano disadorne»². La fabbrica si trovava dunque in una condizione precaria, a causa della quale l'allestimento dovette necessariamente contemplare preliminari e rapide operazioni di "accomodamento" della struttura. Giuseppina Leone, in un contributo pubblicato nel 2001³, aveva già segnalato questa "anomalia" e, formulando un'ipotesi convincente attraverso lo studio delle fonti coeve⁴ e la disamina dei dibattiti in quel tempo generatisi sul rifacimento in atto della cattedrale, la studiosa era giunta alla conclusione che l'allestimento del 1789, e in particolare quello relativo alla navata, cessasse in realtà un progetto alternativo alla proposta di Fuga, valutato costoso e, a fine secolo, dal linguaggio non ritenuto rispondente alla "moderna architettura". Il presente contributo ha l'obiettivo di approfondire l'argomento e confermare l'ipotesi attraverso ragionamenti suppletivi e l'ausilio delle tecniche della rappresentazione. Il dibattito e le fonti del tempo consentono infatti di ridimensionare i ruoli effettivi dei protagonisti della vicenda aprendo anche questioni relative all'autorialità dell'architetto nella stesura della nuova proposta. Il progetto siglato da Salvatore Attinelli celerebbe infatti una significativa ingerenza di Giuseppe Venanzio Marvuglia, coinvolto in un dibattito aperto contro il progetto di Fuga e il relativo cantiere che era chiamato a gestire in prima persona. In tal senso una ulteriore ricerca ha riguardato l'individuazione dei modelli (tra

progetti e opere realizzate) prodotti dall'architetto palermitano che hanno chiaramente ispirato il linguaggio dell'apparato e determinato le condizioni per la sua effettiva costruzione. Lo studio della tavola incisa che riproduce una porzione dell'apparato allestito lungo le navate è stato poi finalizzato alla sua rappresentazione digitale per metterla in rapporto al rilievo della cattedrale al fine di verificare le caratteristiche tettoniche del progetto effimero e pertanto la sua realistica messa in cantiere come progetto di architettura.

L'apparato per le esequie reali di Carlo III di Borbone (1789) vs il progetto di Ferdinando Fuga (1767)

Come è noto, tra il 1649 e il 1789 l'uso degli allestimenti effimeri riguardava, oltre i festeggiamenti organizzati in onore di Santa Rosalia, patrona di Palermo, anche le celebrazioni di ricorrenze politiche e istituzionali legate

alla corte. Questi apparati raggiungevano il culmine nella cattedrale di Palermo attraverso finti rivestimenti architettonici collocati in corrispondenza delle campate della navata centrale, strutture che nascondevano più o meno il suo aspetto medievale conferendole una nuova veste legata al gusto del tempo. In occasione dei solenni funerali di Carlo III di Borbone, nel 1789, l'apparato presentava una imponente struttura architravata elevata su colonne giganti e una volta a botte cassettonata⁵, infatti l'incisione contemplava eccezionalmente anche la rappresentazione di parte del soffitto e, per la prima volta, anche una sezione orizzontale dell'allestimento finalizzata a precisare la disposizione planimetrica e il rapporto tra i sostegni con la preesistenza (gruppi tetrastrali, qui rappresentati in pianta ma attraverso una campitura rettangolare), elemento significativo per risalire alle misure degli elementi del progetto, in assenza di una scala metrica. Come già osservato, a differenza delle precedenti incisioni relative ai passati allestimenti,

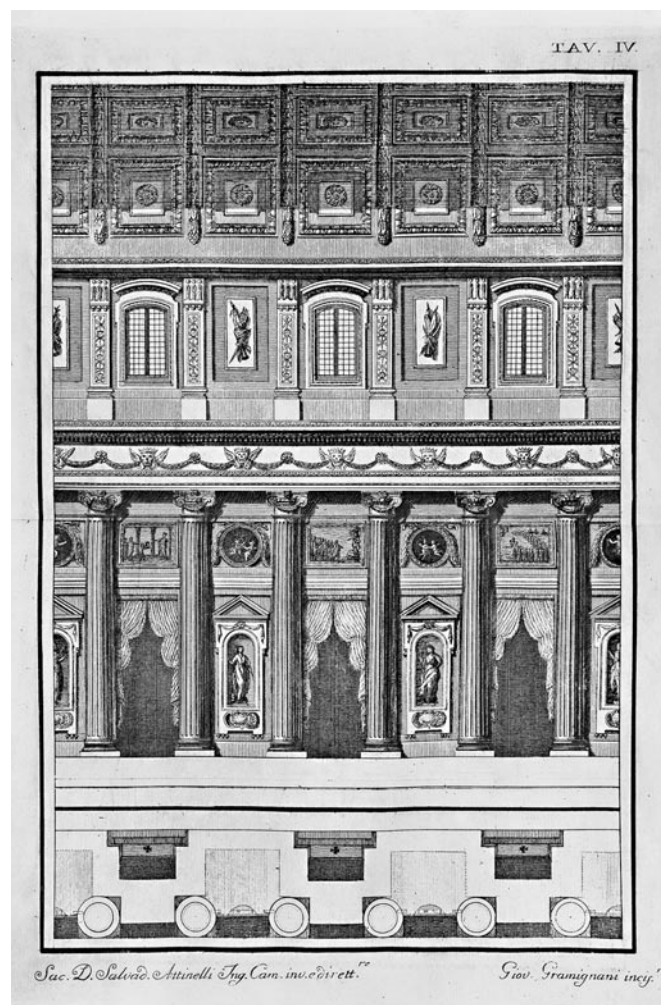


Fig. 1. S. Attinelli, apparato effimero per la navata centrale della cattedrale di Palermo, 1789, incisione, tav. IV (da D. G. Evangelista, *Funerali per Carlo III...*, cit.).

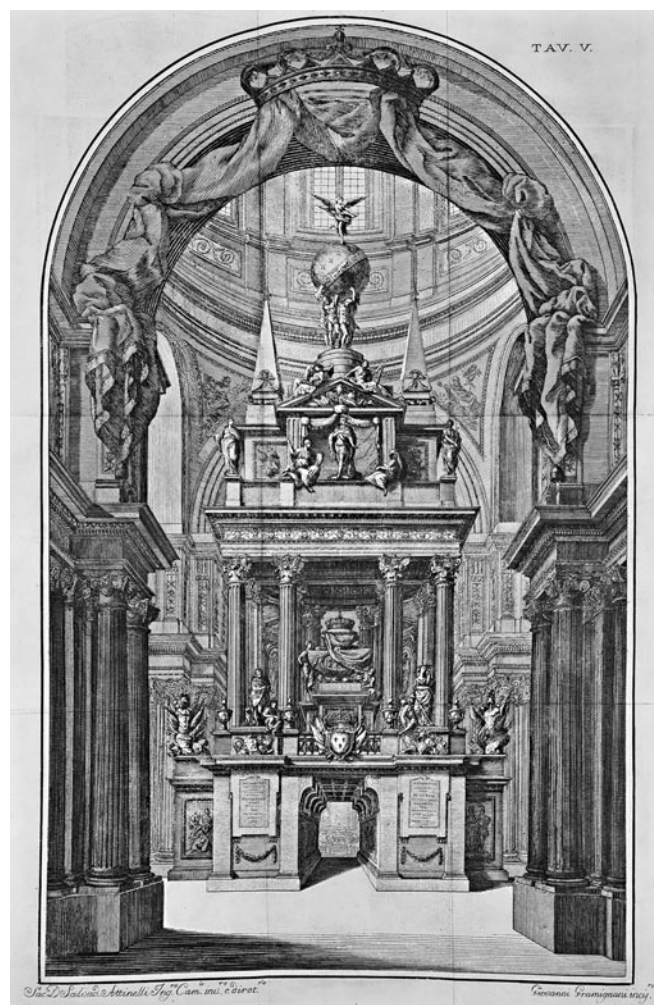


Fig. 2. S. Attinelli, catafalco reale eretto all'interno della cattedrale di Palermo, 1789, incisione, tav. V (da D. G. Evangelista, *Funerali per Carlo III...*, cit.).

l'elaborato del 1789 mostrava di fatto le caratteristiche di un vero e proprio progetto di architettura offrendo indicazioni riguardanti la comprensione dell'intero edificio e quindi una sua integrale riproducibilità. L'ipotesi di una reale proposta eversiva che venne mostrata alla comunità attraverso il pretesto dell'occasione funebre, fu a suo tempo già espressa da Giuseppina Leone che la definì «l'ultimo tentativo del Tribunale del Real Patrimonio di veder realizzato il controprogetto alternativo al disegno dell'architetto toscano»⁶. Nel 1767 Fuga era stato infatti incaricato dall'arcivescovo Serafino Filangeri di «dare conveniente solidità alla fabbrica, di mettere ordine alla struttura interna del tempio con disegno più appropriato, di fornire la Cattedrale di un Cupolone e di una T che vi mancavano, e di conservare possibilmente l'antico esteriore»⁷. Per far fronte a tali richieste, l'architetto propose il progetto di un tempio a croce latina, a tre navate, coperto da cupola. In particolare, in corrispondenza della navata centrale, gli originari gruppi tetrastili di colonne dovevano essere sostituiti con robusti pilastri, definiti lateralmente dalle antiche coppie di colonne in granito. La chiesa venne dotata di coperture voltate lungo le navate e di una cupola nella crociera, prevedendo inoltre di rivestire integralmente l'interno con marmi policromi⁸. In un opuscolo del 1825 il canonico Stefano Di Chiara ripercorreva gli avvenimenti caratterizzanti la lunga e controversa vicenda della cattedrale di Palermo. Il canonico riferiva che nel 1777, i nove membri eletti dal governo per occuparsi della vicenda di "ammodernamento" della cattedrale, facenti parte della Deputazione, sembravano voler intralciare la realizzazione del progetto presentato un decennio prima da Fuga. Tra questi deputati figuravano Alessandro Vanni, principe di S. Vincenzo, e l'architetto Giuseppe Venanzio Marvuglia. In particolare, le critiche vertevano su tre aspetti: 1- l'uso di pilastri di ordine corinzio e di colonne binate sempre dello stesso ordine per sorreggere «gli uni l'architrave e le altre gli archi»⁹; 2- il rivestimento di marmi policromi, considerato dispendioso; 3- l'impiego di una cupola eccessivamente alta e dotata di un ordine corinzio, giudicato discordante «colla facciata gotica della chiesa»¹⁰ esibendo «una sconcordia, che alla vista de' più rozzi del popolo non sarebbe sfuggita»¹¹. La deputazione chiese quindi al re di ordinare un altro disegno «più corretto, e più confacente alla primaria chiesa della Sicilia»¹² e secondo le notizie riportate dal canonico, venne presentato un nuovo progetto di cui non abbiamo traccia grafica ma, stando a quanto dichiarato ancora dal canonico, pare che proponesse pure un ordine gigante di colonne a sostegno di un architrave¹³. Sembra logico immaginare quale fosse la strategia impiegata dalla Deputazione - e probabilmente da Marvuglia che strategicamente fece siglare la

proposta al meno "esposto" Attinelli - per sovvertire il cantiere già avviato: prefigurare in scala reale la nuova proposta, verosimile e grandiosa che inoltre richiamava le magnificenti basiliche colonnari di memoria normanna, all'interno della ricostruenda fabbrica. Il progetto esposto per diverse giornate al pubblico e anche ai viaggiatori stranieri che in quel tempo si trovavano in città sarebbe stato poi ulteriormente pubblicizzato dalla stampa delle incisioni relative contenute all'interno di un sontuoso libro dedicato al re Ferdinando, un'opera destinata a un'ampia diffusione tra il clero, le istituzioni e l'ambiente intellettuale della capitale con l'obiettivo di raccogliere consensi, come di fatto pare che avvenne: «Si alzò una novella chiesa di diversa architettura e di altra idea [...] non credea frattanto ogni uno di vedere al solito un lussuoso apparato, ma vi ammirava un reale e naturale edificio [...] Ogni cosa ispirava squisito gusto e singolare eleganza, ed osservavasi fra le parti di questo nuovo tempio un'armonia ed un'attillatura che incantava [...] Può dirsi che non fu mai visto un disegno così grazioso e così perfettamente eseguito. Quanti stranieri si sono trovati in quella occasione nella capitale, mentre stava parandosi e dopo che fu perfezionato, durante i 9 giorni delle lugubri funzioni, ritornavano mille volte per vagheggiarlo. Il viceré principe di Caramanico, cavaliere di finissimo discernimento, e che ha girato buona parte d'Europa, ha dichiarato di non aver mai veduto un apparato così singolare e che il piacere provato nell'entrare la prima volta in quella Chiesa era stato maggiore di quello che si era immaginato»¹⁴. L'iniziativa sembrava pertanto aver raggiunto gli effetti sperati. Non sappiamo quanto le alte sfere decisionali rimasero colpite dalla visione di un progetto compiuto della cattedrale e che fosse in grado di rimettere tutto in discussione. Come è noto, forse per motivi economici o di prestigio legati a un progetto firmato da un architetto di chiara fama, una volta smontato l'apparato del 1789, il cantiere di rinnovamento della cattedrale riprese regolarmente seguendo la proposta di Fuga. Un'altra strada percorribile, ma meno avvincente della prima, potrebbe essere poi relativa all'esposizione di un progetto comunque fallito poiché non approvato, ma positivamente giudicato tanto da essere sfruttato alla prima importante occasione celebrativa. Che l'elaborato manifesti elevate ambizioni e riveli l'esistenza di una questione aperta sul rifacimento della cattedrale rimangono tuttavia punti fermi della vicenda qui ricostruita. In ogni caso, l'incisione dell'apparato costituisce una testimonianza iconografica preziosa per gli studi sull'architettura del secondo Settecento a Palermo e, in particolare, su una fabbrica tra le più significative della Sicilia per i dibattiti che da secoli ha generato su temi di respiro internazionale.

L'ingerenza di Giuseppe Venanzio Marvuglia e l'ipotesi di un progetto realizzabile

Alla luce di quanto detto, appare convincente l'ipotesi che l'architetto palermitano Giuseppe Venanzio Marvuglia¹⁵, certamente più famoso e qualificato di Attinelli, ma anche, come osservato, già abbondantemente compromesso per via della recente opposizione, potrebbe aver assunto un ruolo determinante nella definizione del progetto di allestimento. Spunto di riflessioni sono stati gli elaborati di progetto con cui Marvuglia nel 1758 vinse il secondo premio in occasione del Concorso Clementino bandito dall'Accademia di San Luca presso cui l'architetto palermitano aveva perfezionato la sua formazione. Il tema concorsuale prevedeva la progettazione di una *Grande piazza con porticato per monumenti commemorativi e sala per pubbliche riunioni* [fig. 3]. Si tratta di un progetto le cui caratteristiche, linguistiche e compositive, si rintracciano nelle successive proposte di Marvuglia nell'ambito della sua fortunata carriera siciliana al rientro da Roma, tra questi l'impiego di colonne isolate sorreggenti una trabeazione come modello di chiarezza strutturale e coerenza compositiva, poste

lungo i muri perimetrali dell'edificio. Questo motivo si rintraccia sia nell'apparato del 1789, e anche in diversi progetti siciliani e in particolare nell'oratorio San Filippo Neri a Palermo [fig. 4], realizzato tra il 1767 e il 1769¹⁶. Probabilmente fu grazie a quest'opera che, su proposta di Léon Dufourny, Marvuglia venne nominato socio straniero della classe di Belle Arti dell'Accademia di Francia, altra rinomata istituzione a livello internazionale¹⁷. Nel suo diario Dufourny nel descrivere l'oratorio così si esprime: «Questo piccolo edificio, le cui proporzioni sono molto eleganti e l'esecuzione accurata in tutte le sue parti è tanto rimarchevole che può fare epoca nella storia del rinnovamento dell'arte; è incerto se al tempo della sua ultimazione (1769) si sia avuta ancora, in altra parte, nessuna cosa di così buon gusto»¹⁸. Marvuglia dimostrava di essere pertanto pienamente inserito nell'ambito del coevo dibattito internazionale incentrato sul ripensamento razionale dell'eredità del Classicismo attraverso la riproposizione della chiarezza strutturale derivata dall'impiego diffuso del sistema trilitico. In particolare, in alcuni progetti di Marvuglia si riscontra l'interesse nei confronti delle teorie razionaliste maturate nell'ambito della trattatistica

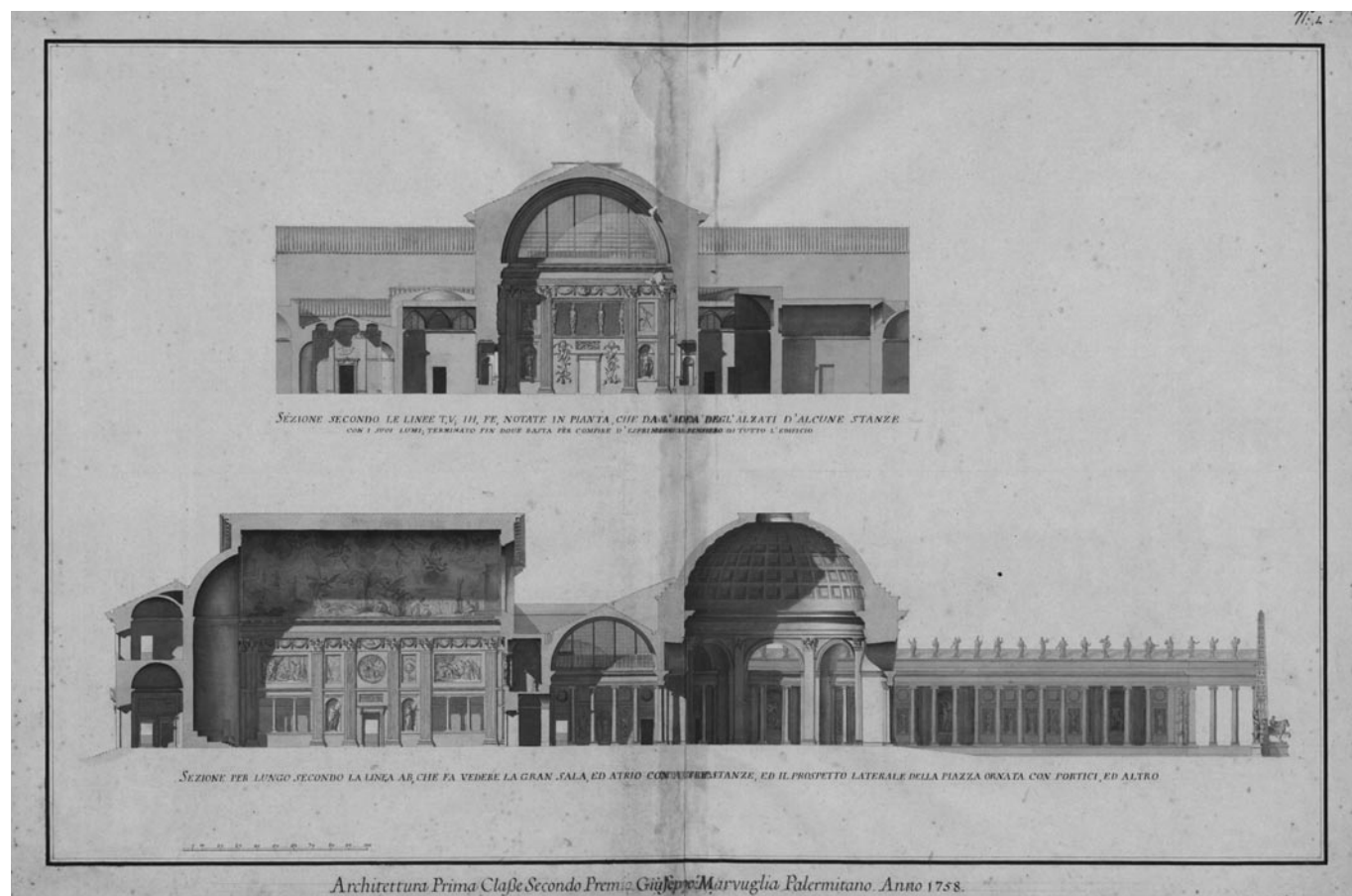


Fig. 3. G.V. Marvuglia, progetto per il concorso Clementino con tema "Grande piazza con porticato per monumenti commemorativi e sala per pubbliche riunioni", 1758, sezione trasversale e longitudinale (Roma, Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, inv. n. ASL 0540).

francese (Cordemoy, Laugier)¹⁹ in merito ad una rivulazione del ruolo assunto dalla colonna come sostegno, ideali già messi in pratica in molti progetti per edifici di culto, dalla cappella reale di Versailles, ad opera di Jules Hardouin Mansart (dal 1687), alla chiesa di Sainte Geneviève a Parigi, progettata da Jacques-Germain Soufflot (dal 1757) e anche in ambito italiano, come ad esempio i progetti di Luigi Vanvitelli per la cappella della reggia di Caserta, dal 1751, e per la chiesa dell'Annunziata di Napoli, dal 1760. In queste opere vennero adottate colonne con trabeazioni che si ispiravano ai modelli delle antiche basiliche romane, come ad esempio Santa Maria Maggiore. Probabilmente i testi e le architetture francesi citati erano noti a Marvuglia sin dal suo soggiorno romano, a cui si deve anche aggiungere la conoscenza del cinquecentesco vestibolo di palazzo Farnese a Roma, per comprendere le scelte progettuali attuate sia nell'oratorio palermitano ma anche nell'apparato del 1789. Ulteriori ragionamenti scaturiscono dal confronto tra i sostegni colonnari di quest'ultimo con quelli della chiesa di San Giuseppe dei Teatini di Palermo relativi alla zona presbiteriale (commissionati nel 1619) [fig. 5]: identici risultano sia

l'ordine ionico moderno "alla michelangiolina" con la voluta e la ghirlanda dei capitelli (come nel palazzo dei Conservatori a Roma) che le dimensioni possedute dai fusti monolitici. Quelli della crociera della chiesa dei Teatini hanno un'altezza di 10,28 m e un diametro di circa 1,28 m e sono infatti paragonabili alle dimensioni delle colonne dell'apparato (altezza 11 m e diametro 1,20 m). Il raggiungimento di queste misure fu possibile grazie alla scoperta a Palermo di una pietra estratta dalla cave nel monte Billiemi da cui prese il nome, che garantivano l'estrazione di numerosi e possenti monoliti per forgiare fusti colonnari²⁰. Richiamando le parole del canonico Di Chiara, in riferimento al controprogetto della Deputazione e in particolare all'impiego di colonne giganti, non sfugge un chiaro riferimento alle cave locali della pietra di Billiemi «com'era ben facile in un paese di marmi abbondevole, grandiose colonne a sostentar l'architrave»²¹. A supportare ancora la dipendenza tra il controprogetto della Deputazione e l'apparato dal linguaggio attuale e avente finalità progettuali e costruttive, e i fusti monolitici della chiesa dei Teatini interviene ancora con un commento Léon Dufourny, come è noto, esperto in materiali lapidei come Marvuglia,



Fig. 4. Palermo, oratorio San Filippo Neri, 1763-69, veduta della parete dell'aula (foto raddrizzamento).

stando ad alcuni racconti riportati nel diario dell'architetto francese. Sebbene Dufourny fosse arrivato a Palermo nel 1789, ma pochi mesi dopo lo smontaggio dell'apparato, lasciò nel suo famoso scritto una significativa considerazione in merito proprio al rifacimento della cattedrale secondo il progetto di Fuga: «Qui si è creduto di suscitare meraviglie facendo poggiare l'imposta delle arcate su delle graziose colonne di granitello che adornavano la chiesa antica. Ma incastrate come sono nel vivo del pilastro, esse sono di scarso effetto. Sarebbe stato molto meglio destinarle alla decorazione di una cappella e sostituire ai pilastri, delle grandi e belle colonne che si sarebbero potute realizzare in un unico blocco con marmo detto di Billiemi, come le otto che si trovano sotto la cupola di San Giuseppe ai quattro Canti, che sono alte più di 36 piedi»²². Come è stato osservato, la chiesa dei Teatini tornava pertanto di attualità a fine Settecento²³ proprio perché costituiva «un modello di chiarezza strutturale e coerenza com-

positiva»²⁴, nell'ambito del citato dibattito architettonico diffuso a livello internazionale caratterizzato dal rigore classicista di matrice francese. Non è infatti un caso che la chiesa palermitana venne considerata da Rondelet nel suo *Traité theorique et pratique de l'art de bâtir* (Paris 1808) tra i più importanti esempi di chiese colonnari realizzate in Europa di strutture razionali, leggere e "trasparenti"²⁵.

Ipotesi ricostruttiva

La ricostruzione del modello tridimensionale dell'apparato ha perseguito pertanto l'obiettivo di verificarne la sua reale messa in cantiere e pertanto la sua natura di progetto architettonico. L'ipotesi ricostruttiva è stata formulata adottando come base la porzione di pianta inserita sotto l'alzato dell'apparato del 1789, ridisegnandola sulla base di un confronto sia con il progetto



Fig. 5. Palermo, chiesa di San Giuseppe dei Teatini, 1619-45.

attuale della cattedrale che con quello antecedente agli interventi di ammodernamento eseguiti secondo il progetto di Ferdinando Fuga. Tale configurazione mostra un sistema modulare costituito da un'alternanza di nicchie e celle, poste entro l'ordine gigante di colonne ioniche sorreggenti la trabeazione. Si è ipotizzato che il gruppo marmoreo, contenente le nicchie, prendesse il posto degli antichi gruppi tetrastili di colonne, i quali erano posti ad una distanza di 6,60 m. È stato inoltre presupposto, per ovvie ragioni legate ai costi e alle entità delle trasformazioni, che il progetto mantenesse invariata l'altezza attuale della cattedrale fissata dal progetto di Fuga a 27 m, così come la posizione delle finestre che si aprono sulla navata centrale. Utilizzando una scala adeguata, sono state verificate in pianta e sezione le dimensioni ottenute. Le colonne raggiungono un'altezza pari a 11 m e con un diametro di 1,20 m, come osservato, dimensioni quasi coincidenti con quelle della crociera della chiesa di San Giuseppe dei Teatini

di Palermo. È stato quindi ottenuto un file dwg di pianta e sezione che è diventato la base di partenza per la realizzazione del modello tridimensionale. La fase successiva, quella della simulazione materica del modello [fig. 6], è stata realizzata in prima battuta sulla base delle indicazioni riportate nel volume di Giovanni Evangelista di Blasi riferite all'apparato: «Lo zoccolo appariva di granito nero, la di cui base era indorata. Le colonne parevano di Lapislazzulo ed erano striate d'oro con listelle nere; i capitelli delle quali erano parimente indorati; l'architrave rappresentava una ametista col fregio di lapislazzulo ornato di festine ad oro e nere; indorati erano ancora tutti i membri della sagoma del cornicione»²⁶. La posizione delle aperture e la conoscenza dei materiali di rivestimento hanno dunque permesso di generare immagini che simulano in modo realistico l'aspetto che la navata centrale della cattedrale avrebbe assunto in occasione della celebrazione funebre [fig. 7]. Infine, attraverso la sostituzione dei materiali

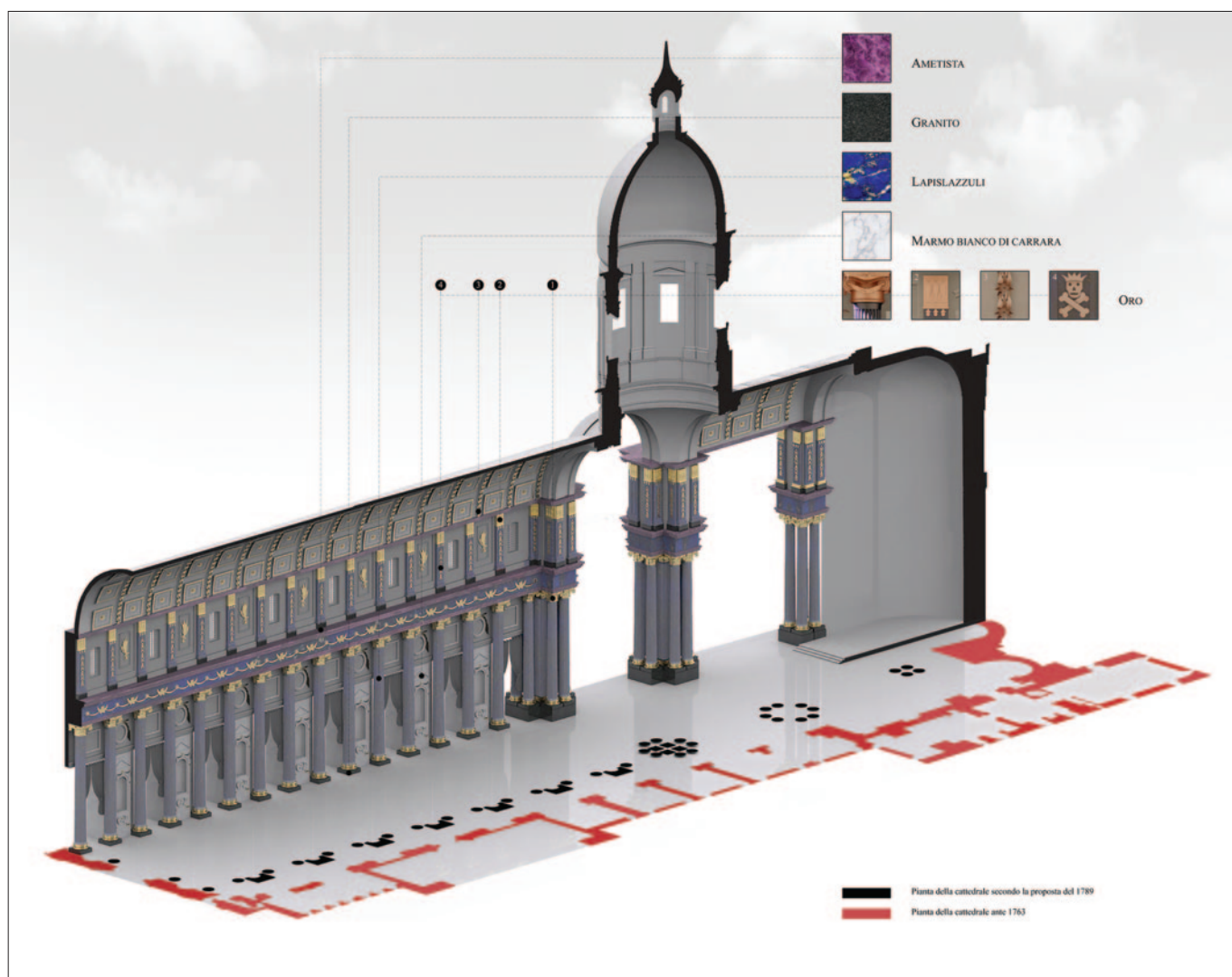


Fig. 6. Spaccato assometrico del modello virtuale della cattedrale di Palermo secondo il progetto del 1789.

“provvisori ed effimeri” con quelli reali e correntemente in uso nel cantiere palermitano di fine Settecento è stata studiata la fattibilità costruttiva del progetto dal punto di vista materico e strutturale [fig. 8]. Le colonne, così come quelle realizzate per San Giuseppe dei Teatini, sono state ipotizzate in pietra grigia di Billiemi, con capitelli di ordine ionico “moderno” costituiti da volute e ghirlande in marmo bianco di Carrara, mentre il resto della cattedrale, facendo riferimento all’oratorio San Filippo Neri, che pure sfruttava la pietra di Billiemi per i sostegni colonnari, è stato ipotizzato in stucco bianco con gli elementi decorativi color oro. Tale lavoro di ricostruzione attraverso le fonti bibliografiche ed iconografiche²⁷, si è rilevato soddisfacente per il raggiungimento dell’obiettivo prefissato. L’utilizzo del modello tridimensionale si pone dunque come un indispensabile e autorevole strumento di verifica delle ipotesi formulate. E in tal senso un’altra significativa verifica tramite l’ausilio della rappresentazione, che conferma la fattibilità costruttiva del progetto dell’apparato, riguarda il “riuso” degli elementi scultorei della

tribuna di Antonello Gagini costruita a partire dal 1507 e smantellata durante il cantiere settecentesco²⁸. Ai fini della simulazione, si è scelto di collocare le statue presenti nella tribuna, nelle rispettive nicchie della navata centrale; la verifica dimensionale ha rivelato una piena compatibilità fra le dimensioni delle sculture presenti nella tribuna, con quelle pensate in occasione dell’apparato funebre [fig. 9]. Un’ultima e significativa citazione del canonico Di Chiara, in riferimento al controprogetto della Deputazione (sulla base della visione dei disegni o di un modello elaborati da Marvuglia) poi trasposto nel progetto dell’apparato del 1789 finalizzato alla costruzione vera e propria, illumina definitivamente sul desiderio di rinnovare la cattedrale rilanciandone la funzione e l’estetica garantite dall’impiego di una imponente struttura di ordine colonnare: «la chiesa diverrebbe tanto più maestosa quanto più svelta e semplice, e mostrerebbe al primo ingresso della porta maggiore tutta se stessa; e tutto il suo ordine architettonico à gli occhi de’ riguardanti»²⁹ [fig. 10].

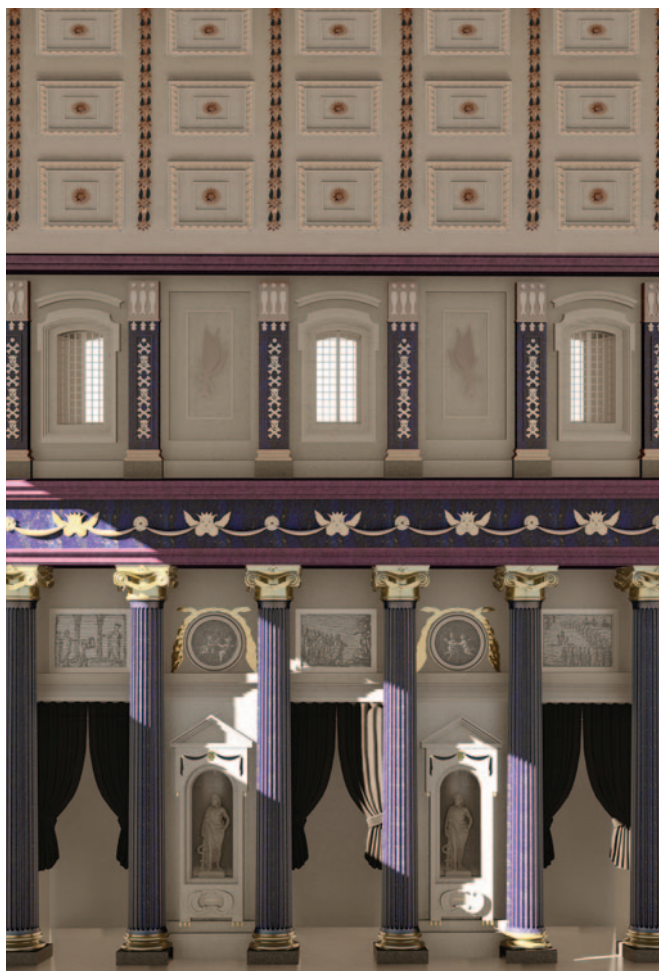


Fig. 7. Render della navata centrale della cattedrale di Palermo restitutivo dei materiali pensati in occasione della celebrazione funebre.

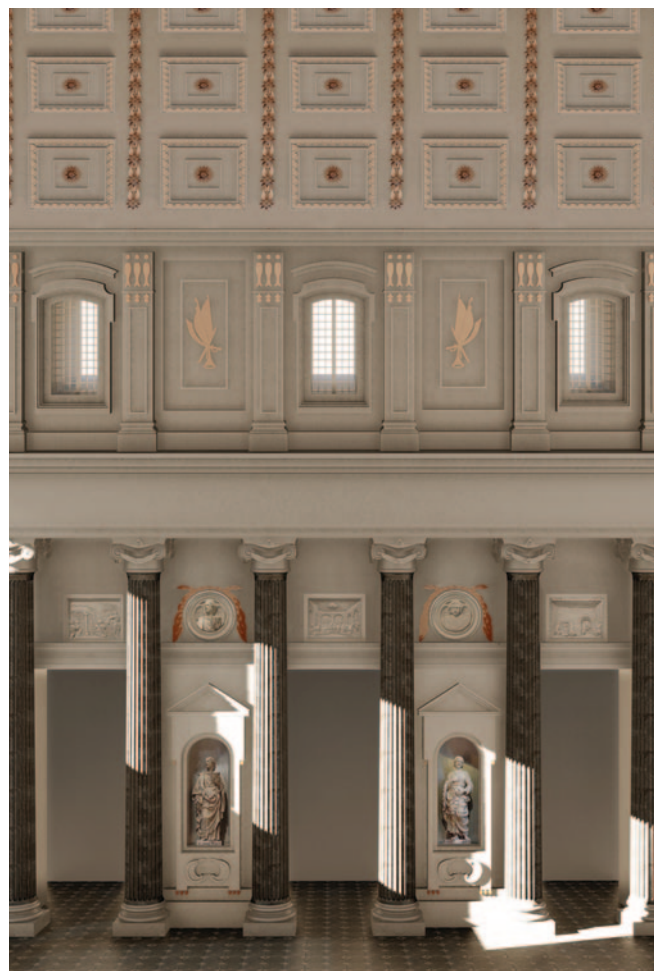


Fig. 8. Render della navata centrale della cattedrale di Palermo restitutivo dei materiali in uso nel cantiere palermitano di fine Settecento.

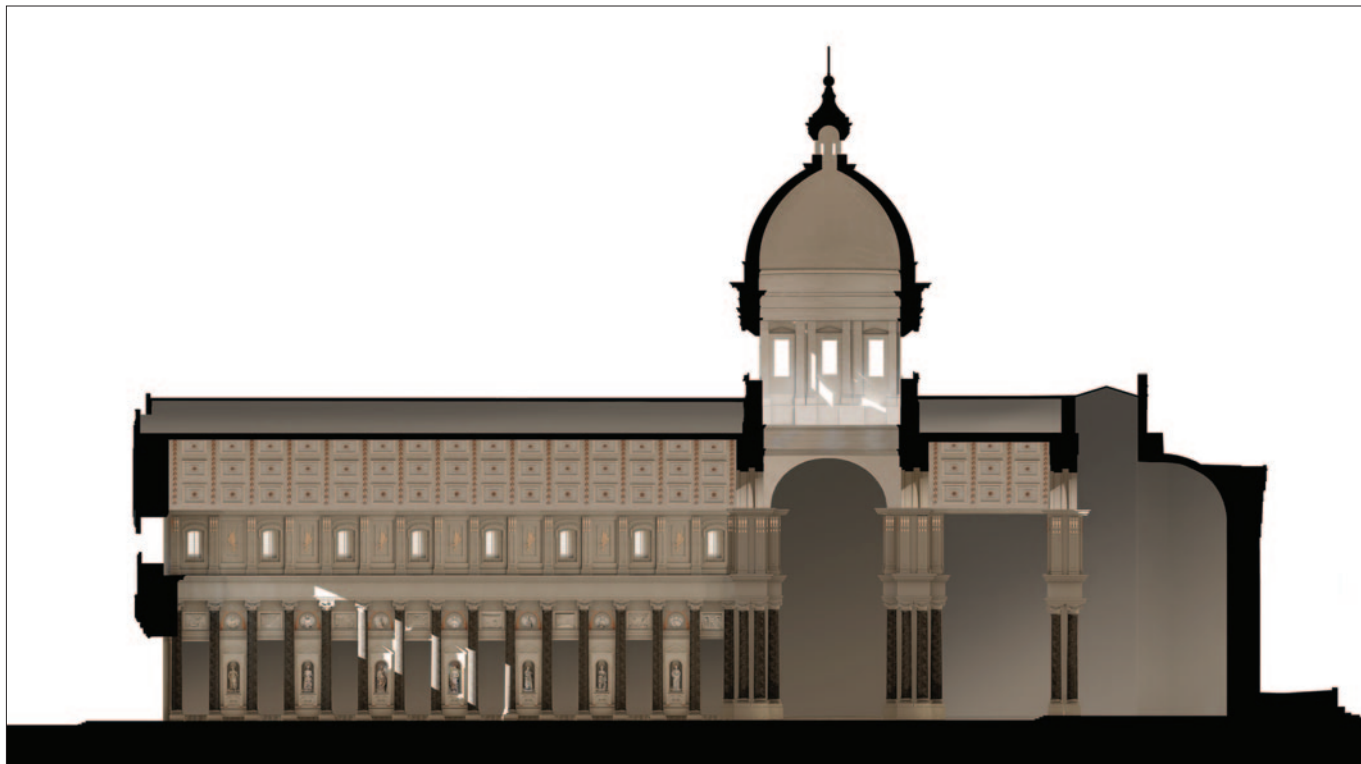


Fig. 9. Sezione longitudinale renderizzata della cattedrale di Palermo secondo il progetto del 1789.



Fig. 10. Render della navata centrale della cattedrale di Palermo secondo il progetto del 1789.

* Questo contributo è esito della tesi di Laurea Magistrale redatta dalla sottoscritta: C. PATUZZO, *Storia e rappresentazione digitale dell'apparato allestito nella cattedrale di Palermo nel 1789 per le cerimonie funebri di Carlo III di Borbone*, tesi di Laurea, Palermo, a.a. 2019-2020, relatori prof.ssa Domenica Sutura, prof. Fabrizio Agnello. A loro rivolgo i miei più sentiti ringraziamenti, per il supporto e per i preziosi suggerimenti.

¹ D.G. EVANGELISTA, *Funerali per Carlo III re delle Spagne e per l'infante di Napoli D. Gennaro Borbone*, Palermo 1789, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana (BCRS), *Fondi antichi*, coll. Antiqua IV 21. Volume in folio (mm 325x225). Pagine [2], III, [1], 110 con un'antiporta calcografica e 5 tavole a doppia pagina, una anche ripiegata, incise in rame e rilegate. Il ricco apparato iconografico è disegnato da Salvatore Attinelli; l'antiporta è stata incisa da Melchiorre della Bella, le altre tavole sono state incise da Giovanni Gramignani e Bartolomeo Pollini e le vignette nel testo dal Gramignani. Il volume contiene diversi testi: G. EVANGELISTA, *Relazione delle pompe funebri ordinate in Palermo da' ministri del Real patrimonio*; C. DI MARIA, *Orazione per le solenni esequie di Carlo III recitata [...] nella regia imperiale Cappella del Real Palazzo a. 9. marzo 1789*; S. GRANATA, *Orazione in morte del re cattolico Carlo terzo recitata nella Chiesa Cattedrale di Palermo [...] al di 29. aprile 1789*; L. D'ANTONI, *Elogio funebre del serenissimo infante D. Gennaro-Carlo di Borbone recitato nella Chiesa della casa professa il di 16. febbrajo 1789*.

² F.M. EMANUELE E GAETANI, MARCHESE DI VILLABIANCA, *Diari palermitani con note storiche attinenti ad alcune città del regno di Sicilia dall'anno 1743 sino a 21 gennaio 1802*, tomo decimo sesto (1789-1790), Palermo sec. XVIII-XIX, Biblioteca Comunale di Palermo (BCP), p. 92.

³ G. LEONE, *I funerali di Carlo III nella cattedrale di Palermo*, in «Espacio, tiempo y Forma», s. VII, 2000, pp. 271-292.

⁴ S. DI CHIARA, *Discorso storico critico sopra le chiese maggiori e cattedrali a Dio in questa città erette e dedicate sin da' primi tempi del suo cristianesimo del canonico Stefano di Chiara professore di sacri canoni nella R. Università di Palermo*, Palermo 1825, BCRS, coll. BIBL.D.G.3. E.198.9.

⁵ Sulle feste reali del Sei-Settecento celebrate a Palermo si vedano in particolare i seguenti contributi: F.M. EMANUELE E GAETANI, MARCHESE DI VILLABIANCA, *Le feste reali di Sicilia nel secolo XVII*, ristampa anastatica a cura di M.C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1991; ID., *Le feste reali di Sicilia nel secolo XVIII*, ristampa anastatica a cura di M.C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1991. Sul tema della festa barocca a Palermo si segnalano in particolare i recenti contributi di M.S. DI FEDE, *La festa barocca a Palermo: città, architetture, istituzioni*, in «Espacio, Tempo y Forma-Historia dell'Arte», s. VII, 18-19, 2005-2006, pp. 49-75; D. SUTERA, *Apparati effimeri lungo la navata della cattedrale di Palermo*, in *Ecclesia Triumphans. Architettura del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto, XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra (Caltanissetta, dicembre 2009-gennaio 2010), a cura di M.R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutura, Palermo 2009, pp. 154-158, con relativa bibliografia. Sugli apparati effimeri allestiti nel 1747 e nel 1789 si rimanda a E. GAROFALO, *I Solenni funerali di Filippo V nella cattedrale di Palermo*, in «Espacio, Tempo y Forma-Historia del Arte», s. VII, 13, 2000, pp. 221-244; G. LEONE, *I funerali di Carlo III nella cattedrale di Palermo*, in «Espacio, tiempo y Forma», s. VII, 2000, pp. 271-292; D. SUTERA, *Soleils baroques: La rappresentazione della Gloria monarchica attraverso l'effimero nei solenni funerali di Filippo V (1747) e di Carlo III di Borbone (1789) in Sicilia*, in «Collana di storia dell'Arte», 17, 2013, pp. 468-487.

⁶ G. LEONE, *I funerali di Carlo III...*, cit., p. 277.

⁷ N. BASILE, *La Cattedrale di Palermo: l'opera di Ferdinando Fuga e la verità sulla distruzione della tribuna di Antonello Gagini*, Firenze 1926, p. 19.

⁸ Sul progetto di Ferdinando Fuga per la cattedrale di Palermo si vedano in particolare: S. BOSCARINO, *La restaurazione della Cattedrale del Settecento*, in *La Cattedrale di Palermo. Studi per l'ottavo centenario della fondazione*, a cura di L. Urbani, Palermo 1993, pp. 93-102; G. CANTONE, *il progetto di Ferdinando Fuga*, in *ivi*, pp. 141-155; M. GIUFFRÈ, *Il cantiere della cattedrale di Palermo da Ferdinando Fuga a Emmanuele Palazzotto*, in *ivi*, pp. 255-264; F. SCIBILIA, *La Cattedrale di Palermo*, Palermo 2015, pp. 39-48

⁹ G. LEONE, *I funerali di Carlo III...*, cit., p. 279.

¹⁰ S. DI CHIARA, *Discorso storico...*, cit., p. 29; G. LEONE, *I funerali di Carlo III...*, cit., p. 279.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ D. G. EVANGELISTA, *Funerali per Carlo III re delle Spagne...*, cit., p. 40.

¹⁵ Sull'attività di Marvuglia si rimanda a: A. GALLO, *Notizie intorno agli architetti siciliani e agli esteri soggiornanti in Sicilia dà tempi più antichi fino al corrente anno 1838*, (ms. XIX sec.), BCRS, *Fondi antichi*, XV.H.14; E. MAURO, *Marvuglia Giuseppe Venanzio*, in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti siciliani. Architettura*, a cura di M.C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993, *ad vocem*, con relativa bibliografia, pp. 290-293; V. CAPITANO, *Giuseppe Venanzio Marvuglia architetto ingegnere docente*, Palermo 1985; P. PALAZZOTTO, *Marvuglia Giuseppe Venanzio*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006; F. PASSALACQUA, *Marvuglia, Giuseppe Venanzio*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 71, 2008, con relativa bibliografia, consultabile on line su: http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-venanzio-marvuglia_%28Dizionario-Biografico%29/.

¹⁶ Su quest'opera si rimanda per ultimo a C. D'ARPA, *Architettura e arte religiosa a Palermo. Il complesso degli Oratoriani all'Olivella*, Palermo 2012, pp. 147-156.

¹⁷ «L'Istituto di Francia non ha in tutta Europa che 24 associati stranieri, dei quali 8 per le belle arti. Avendoci rapito la morte il conte Ottone Calderazzi di Vienna, felice imitatore di Palladio, ho pensato che il suo posto non si sarebbe potuto meglio rimpiazzare che con colui che per il primo ha introdotto il buon gusto in Sicilia. L'esposizione dei vostri lavori è bastata per determinare la scelta della classe. Se proponendovi vi ho reso un servizio, ho raggiunto il mio scopo. Ero ansioso di darvi una prova della profonda stima che ho concepita per il vostro talento e per la vostra persona, stima che conserverò per tutta la vita» V. CAPITANO, *Giuseppe Venanzio Marvuglia architetto ingegnere docente*, Palermo 1985, p. 11.

¹⁸ V. CAPITANO, *Giuseppe Venanzio Marvuglia...*, cit., p. 15.

¹⁹ J.L. DE CORDEMOY, *Nouveau Traité de toute l'Architecture où l'art de Bastir*, Paris 1706; M.A. LAUGIER, *Essay sur l'architecture*, Paris 1753.

²⁰ Sulla chiesa di San Giuseppe dei Teatini di Palermo si veda: S. PIAZZA, *Le scelte architettoniche dei Teatini a Palermo: il cantiere della chiesa di S. Giuseppe*, in *I Teatini nella storia della Sicilia*, Roma 2003, pp. 251-264. Sulla storia dell'uso della pietra di Billiemi e sulla vicenda delle colonne della

chiesa dei Teatini si rimanda a: D. SUTERA, *Una pietra per l'architettura e la città. L'uso del grigio di Billiemi nell'architettura d'età moderna e contemporanea*, Palermo 2015.

²¹ S. DI CHIARA, *Discorso storico...*, cit, p. 29.; G. LEONE, *I funerali di Carlo III...*, cit., p. 289.

²² L. DUFOURNY, *Diario di un giacobino a Palermo 1789-1793*, introduzione di G. Bautier-Bresch, traduzione di R. A. Cannizzo, Palermo 1991, p. 97; D. SUTERA, *Una pietra per l'architettura e la città. L'uso del grigio di Billiemi nella Sicilia d'età moderna e contemporanea*, Palermo 2015, pp. 46-47.

²³ Si veda anche il riferimento alla chiesa palermitana nella chiesa dei Carmelitani di Sciacca, M. CRAPARO, *La chiesa del Carmine a Sciacca dalla fabbrica tardogotica al progetto di Andrea Gigante*, Palermo 2007.

²⁴ S. PIAZZA, *Storia della chiesa*, in I. GUCCIONE, S. PIAZZA, *Palermo. San Giuseppe dei Teatini*, Palermo 2008, pp. 20-21.

²⁵ J. RONDELET, *Traité theoriqúe et pratique de l'art de bâtir*, Paris 1808; D. SUTERA, *Una pietra per l'architettura e la città...*, cit., p. 47.

²⁶ D.G. EVANGELISTA, *Funerali per Carlo III re delle Spagne...*, cit., p. 48.

²⁷ Sul tema della ricostruzione a partire da fonti di archivio si veda in particolare: F. AGNELLO, *The Cathedral of Palermo: from survey to historic interpretation*, in *Proceedings of the 2013 International Congress (Digital heritage)*, atti di convegno, a cura di L. De Luca, Palermo 2013, pp. 713-716; F. AVELLA, *La stufa di Giuseppe Damiani Almeyda. Dai disegni originari alla rappresentazione digitale*, in «Ricostruire - 1 - Architettura - Storia - Rappresentazione», a cura di M. Vesco, Palermo 2014, pp. 45-60; F. AVELLA, *Il gran caffè di Giuseppe Damiani Almeyda*, Palermo 2015; F. AVELLA, *Un'occasione perduta: l'Eden Teatro Biondo di Ernesto Basile. Dai disegni di archivio alla ricostruzione digitale*, in *Le ragioni del disegno: Pensiero, Forma e Modello nella Gestione della Complessità*, atti del 38° convegno internazionale dei Docenti della Rappresentazione UID, a cura di S. Bertocci e M. Bini, Firenze 2016, pp. 1309-1316.

²⁸ Sulla tribuna di Antonello Gagini si veda: G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI: memorie storiche e documenti*, 2 voll., Palermo 1880; M.R. NOBILE, *Antonello Gagini architetto*, Palermo 2010, pp. 27-34. Per una ricostruzione grafica della tribuna cfr. S. RIZZUTI, *La Tribuna di Antonello Gagini nella cattedrale di Palermo*, Palermo 2007; C. LO FRANCO, *La cattedrale di Palermo prima delle trasformazioni settecentesche: rilievo e ricostruzione virtuale della zona presbiteriale*, tesi di laurea, Palermo, a.a. 2010-2011, relatore prof. Fabrizio Agnello.

²⁹ S. DI CHIARA, *Discorso storico...*, cit., p. 29; G. LEONE, *I funerali di Carlo III...*, cit., p. 286.

