

Sebastiano Ittar, architetto: archeologia disegno, città progetto

Luigi Pellegrino

Università degli Studi di Catania, Italia

Matteo Pennisi

Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia

Graziano Testa

Università degli Studi di Catania, Italia

Abstract This research, that was made possible thanks to the recent reorganization of the Ittar Fund at the Superintendence for Cultural Heritage of Catania, concerns the use of drawing as a method for understanding the relationship between the ancient fragment and the city. At the beginning of his career, the scarcely known architect Sebastiano Ittar (1768-1847) used drawing as a tool to study the archaeological fragments he visited during his trips in the Mediterranean. In 1832, instead, Ittar conceived the well-known topographical plan of the city of Catania that was based on the concept of fragments as what remains of archaeological evidence. The last element considered in the article is the relationship between the archaeological fragments and the city as a source of creative architectural inspiration. Ittar's project for Palazzo Scuderi-Bonaccorso is investigated in comparison with his sketches of an ancient Roman spa building, with the aim of demonstrating that for him archeology was not just a fruitful subject of study, but even a fertile source of inspiration.

Keywords Architecture. Drawing. Archaeology. Project. Catania.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Sebastiano Ittar, vita e disegni. – 2.1 1768-84, Catania. – 2.2 1784-95, Malta. – 2.3 1795-1800, Roma. – 2.4 1800-03, Atene. – 2.5 1804-47, Catania. – 3 La *Pianta* dell'Ittar: la duplice natura dell'archeologia. – 3.1 La *Pianta* del 1832: l'archeologia come 'spazio in potenza'. – 3.2 La *Pianta* del 1832: l'archeologia come frammenti. – 4 Il Palazzo Scuderi-Bonaccorso: un edificio 'soversivo'. – 4.1 L'analogia lampante: l'impronta. – 4.2 L'analogia sottesa: la 'tradizione'.

1 Introduzione

L'architetto Francesco Fichera in una lettera del 1914 parla dell'architetto Sebastiano Ittar come un uomo «così ingiustamente dimenticato» del quale ha intenzione di pubblicare gli straordinari rilievi portando a termine una «nobile missione». ¹ A più di cento anni di distanza Ittar rimane una figura sorprendentemente poco considerata nei principali studi sul disegno d'architettura dell'Ottocento.

Il contributo muove dalla necessità di approfondire questa personalità attraverso uno sguardo

critico e non meramente storico, focalizzato sul ruolo del disegno nell'opera dell'Ittar come strumento operativo di lettura, rappresentazione e progetto.

Inizialmente si tratterà del disegno come strumento di comprensione del rapporto tra frammento e città che Ittar studia dai resti della Classicità incontrati durante i viaggi di formazione nel Mediterraneo. L'osservazione dell'Antico gli permette di cogliere la duplice natura del frammento archeologico: come evocazione di un'unità perduta, la città

¹ Fichera, *Lettera di Francesco Fichera alla Signora Concetta Zafarano Ittar del 3 ottobre 1914*, 1, inv. 13227.



Peer review

Submitted 2023-03-14

Accepted 2023-05-22

Published 2023-12-04

Open access

© 2023 Pellegrino, Pennisi, Testa | 4.0



Citation Pellegrino, L.; Pennisi, M.; Testa, G. (2023). "Sebastiano Ittar, architetto: archeologia disegno, città progetto". *MDCCC 1800*, 12, 169-186.

antica, e come parte di un'unità acquisita, la città contemporanea. Successivamente si vedrà come un'idea maturata dall'osservazione del frammento antico trova un'espressione compiuta nel disegno di un'intera città che Ittar redige al rientro dai viaggi: la *Pianta topografica della città di Catania* del 1832. Nella *Pianta* il frammento antico passa dall'essere oggetto di interesse specifico a punto di vista sulla realtà, sublimando da consunta massa informe a idea di città. Infine il rapporto frammento-città, studiato nei resti antichi e posto a fondamento della

Pianta di Catania, si eleva a metodo di progetto allorché Ittar si trova a operare nel corpo vivo della città. Il disegno della città di Catania gli consente di intendere il progetto come 'frammento' che contribuisce a costruire un tutto complesso. Tra le sue realizzazioni si è scelto come caso esemplare il Palazzo Scuderi-Bonaccorso, una sorta di progetto 'manifesto' per l'essere stato interamente pensato dall'Ittar, dall'impianto agli arredi (Carchiolo 2018, 34), e per l'essersi mantenuto pressoché inalterato fino ad oggi.

2 Sebastiano Ittar, vita e disegni

2.1 1768-84, Catania

Sebastiano Ittar nasce a Catania il 18 maggio del 1768 da padre polacco e madre catanese (Gallo 1999, 39). Il padre Stefano è uno degli architetti più attivi nella ricostruzione di Catania successiva al devastante terremoto del 1693 che la rase al suolo. Nel corso della fervente attività edilizia Stefano Ittar stringe un sodalizio con Francesco Battaglia, altro protagonista molto attivo, che si consolida con il matrimonio tra Stefano Ittar e Rosaria Battaglia,

figlia di Francesco, dal quale nascerà Sebastiano. In giovane età Ittar respira l'aria degli importanti cantieri condotti dal padre e dal nonno, apprendendo, così, la professione di architetto (D'Arrigo 2018, 47). Egli ha la fortuna di frequentare da giovanissimo la corte del Principe di Biscari, una delle personalità più influenti e sensibili alle nuove istanze culturali del periodo, trovando terreno fertile per formarsi con uno sguardo aperto oltre i confini locali.²

2.2 1784-95, Malta

Nel 1784 la famiglia si trasferisce a Malta dove Ittar completa la propria formazione e subentra al padre, morto nel 1790, nella direzione dei più importanti cantieri in corso in quel periodo a La Valletta (Zafarana Ittar 1880, 5) come la Biblioteca dell'Ordine e il Palazzo per la *Langue de Provence* in *Strair Street* (D'Arrigo 2018, 48-9). Ittar non si occupa soltanto di portare a termine i lavori del padre ma coltiva altri interessi

che l'accompagneranno per tutta la vita, come la topografia, della quale acquisisce conoscenze e competenze mettendole in pratica in un disegno noto come la *Carta del porto e fortezza di Malta*, databile tra il 1792 e il 1797. Al periodo maltese risalgono le prime vedute in cui convergono la precisione cartografica e l'episodicità pittorica, caratteristica che perdurerà anche negli anni a seguire [figg. 1a-b].

2.3 1795-1800, Roma

Tra il 1795 e il 1797 lascia Malta per giungere a Roma dove redige un taccuino composto da circa trenta carte sulle quali delinea i principali resti di antichità romane (Carchiolo 2018, 29). Sep-pur a prima vista parrebbero vedute unicamente

pittoriche, emerge l'utilizzo della figura umana come metro di paragone e proporzione rispetto al frammento antico e, quindi, una ricerca del tutto afferente all'architettura intesa quale rapporto proporzionale dell'uomo con il mondo [fig. 2].

2.4 1800-03, Atene

Thomas Bruce, VII conte di Elgin, organizza una spedizione archeologica in Grecia in cui invita Ittar in qualità di supporto all'architetto Vincenzo

Balestra (Carchiolo 2018, 30). Accanto ai due architetti altre figure compongono un gruppo eterogeneo in cui spicca Giovan Battista Lusieri, pittore

² Per avere contezza della figura di Sebastiano Ittar rispetto al proprio contesto culturale si vedano: Dato 1983, quale contributo rilevante in cui «per la prima volta emerge» (8) il portato dell'opera di Sebastiano Ittar; Buscemi 2008; Gallo 1999.

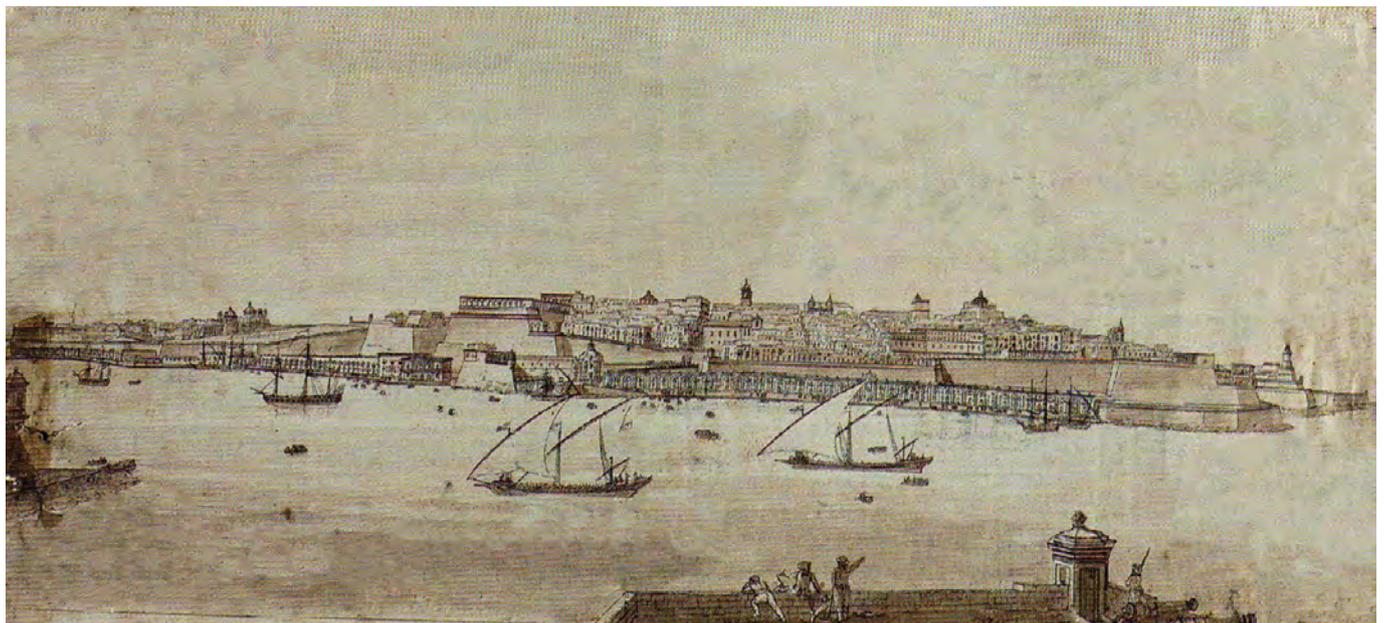


Figura 1a Sebastiano Ittar, *Carta del porto e fortezza di Malta*. 1792-97. Acquaforte acquarellata, 390 × 640 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13558. Neri, Carchiolo 2018

Figura 1b Sebastiano Ittar, *Veduta del porto di La Valletta*. 1792-97. Matita, inchiostro seppia e acquerello su carta, 336 × 615 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13549. Neri, Carchiolo 2018

di corte a Napoli.³ Tra i componenti della spedizione è Lusieri a influenzare maggiormente lo sguardo di Ittar. La rappresentazione del pittore si fonda sulla minuziosa ripresa dei dettagli dal vero e lunghe sessioni di disegno *en plein air*. L'incontro con Lusieri produce uno spostamento nell'Ittar che lo porta ad allontanarsi dal gusto pittoresco del taccuino romano a favore di un'osservazione centrata sul dato materiale (Carchiolo 2018, 31).

Gli architetti hanno il compito di rilevare i

monumenti dell'Acropoli prima dell'asportazione dell'apparato decorativo scultoreo. I disegni redatti da Ittar consistono innanzitutto in rilievi tecnici ma anche in vedute dei resti archeologici. Le tante vedute di Ittar prodotte durante la missione in Grecia sorprendono non solo per la qualità ma anche per il fatto che redigerle non rientrasse tra i suoi doveri contrattuali. Il motivo per cui egli disegna cotante vedute non dev'essere perciò trascurabile [figg. 3a-b].

2.5 1804-47, Catania

Sebastiano Ittar ritorna a Catania nel 1804 e qui vi risiederà fino alla morte avvenuta nel 1847 ed è in questo intervallo temporale che egli produce una varietà di elaborati almeno pari a quelli realizzati durante il suo 'peregrinare' in giovane età (Carchiolo 2018, 34); tuttavia dell'attività progettuale incessante che Ittar profonde quasi nulla si realizza e come disegnatore pochi sono i casi in cui riesce a farsi finanziare la pubblicazione (D'Arrigo 2018, 52-3) [figg. 4a-b].

L'impossibilità di trattare in maniera esaustiva l'intero lavoro prodotto dal 1804 a Catania costringe a limitarsi all'esposizione degli ambiti nei quali si muove entrando sinteticamente nel merito di uno soltanto. Ittar si occupa di rilievo archeologico e topografico, vedute, piani urbanistici, progetto di edifici pubblici, di ampliamento, di residenze private, di arredo e apparati effimeri. Un'attenzione particolare meritano i progetti urbani. Senza entrare nel merito dei singoli interventi si può affermare che l'intento alla base di ogni proposta è teso a costruire un rinnovato 'decoro' urbano. Catania è una città settecentesca non solo in quanto riedificata in quel secolo, ma anche perché è l'espressione delle idee di quel periodo storico. Ittar tenta di portare a Catania la 'città ottocentesca' in modo da 'sovrapporla' a quella settecentesca con lo scopo di dotare la città dei nuovi spazi e delle nuove esigenze necessarie a una società in pieno cambiamento. La mancata realizzazione dei progetti non costituisce una sconfitta soltanto per l'artefice che li ha concepiti ma soprattutto per la città che ne avrebbe beneficiato.⁴

Ittar vive un rapporto complicato con la realtà catanese. Ritorna a trentasei anni nella propria città natale quando la ricostruzione è del tutto conclusa, le scarse risorse economiche non permettono trasformazioni decisive e il contesto culturale è dominato da una mentalità provinciale, soprattutto rispetto agli ambienti che è stato

abituato sin da bambino a frequentare (D'Arrigo 2018, 52). In questa condizione la conoscenza di viaggiatori venuti a Catania da altre nazioni rappresenta un momento di distensione. Thomas Donaldson, architetto inglese tra i soci fondatori del *Royal Institute of British Architects*, entra in contatto con Ittar durante il tour in Europa iniziato nel 1819 (Patti 2018, 85). I due instaurano un rapporto di stima reciproca che porterà Ittar ad essere nominato socio corrispondente presso l'Istituto e lo stesso accade col noto architetto francese Jacques-Ignace Hittorff, il quale presenta nel 1831 presso la *Société Libre des Beaux-Arts* i rilievi dell'Acropoli di Atene dell'architetto catanese che così ottiene l'onorificenza di Socio Corrispondente (Patti 2018, 82-3). I due riconoscimenti segnalano che l'opera dell'Ittar risulta più immediatamente comprensibile a figure del suo calibro abituate a contesti europei più colti rispetto a quello catanese. Soltanto in due occasioni Catania riconosce pubblicamente il valore di Ittar nominandolo prima Direttore e Soprintendente alla fabbrica dell'Università di Catania e successivamente architetto-ingegnere del Comune ed è nel corso di questa seconda carica che egli elabora la maggior parte dei progetti urbani (Patti 2018, 82).

Risultano alcuni momenti in cui Ittar non si trova stabilmente a Catania, forse cerca possibili città alternative per conseguire i propri obiettivi. Si trova in maniera non continuativa a Napoli (Carchiolo 2018, 42), città più ricca di opportunità rispetto a Catania innanzitutto per essere una tappa obbligata del *Grand Tour* e, quindi, meta di architetti e artisti facoltosi in grado di comprendere il suo lavoro. A Parigi Ittar si reca con l'obiettivo di trovare un editore disposto a pubblicare una selezione di disegni risalenti alla missione in Grecia che Elgin non pubblicò mai dal titolo *Recueil des meilleurs monuments de la Grèce* (42).

Nel 1846, un anno prima della sua morte,

³ Per approfondire la figura di Lusieri si consigliano: Muscolino 2011 e Spirito 2006.

⁴ Per approfondimenti sugli stravolgimenti e lo sviluppo della storia urbana di Catania si consigliano: De Roberto 1907; Boscarino 1966; Dato 1983; Pagnano 1992.



Figura 2 Sebastiano Ittar, *Veduta con la Piramide Cestia a Roma*. 1797-99. Matita, inchiostro e acquerello su carta, 348 × 240 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 14088. Neri, Carchiolo 2018



Figura 3a Sebastiano Ittar, *Series: Elgin Drawings*. 1800-03. 692 × 1255 mm. London, The British Museum, 2012, 5004.3.4. The Trustees of the British Museum



Figura 3b Sebastiano Ittar, *L'artista davanti alla Porta dei Leoni a Micene*. 1802. Matita e inchiostro su carta, 453 × 413. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13128. Neri, Carchiolo 2018

partecipa a un concorso di architettura indetto dal *Royal Institute of British Architects* riservato a giovani architetti (Patti 2018, 83) [fig. 5]. Ittar è un architetto catanese di 78 anni che sceglie di partecipare a un concorso indetto in Inghilterra e per soli giovani architetti. Questo fatto, se vogliamo minore nell'economia generale della sua vita, è significativo per inquadrare, o soltanto provare a cogliere, la sua intera esistenza. Se

da un lato ciò dimostra l'infaticabile necessità di un architetto di progettare e disegnare, dall'altro conferma, persino un anno prima della morte, la complementare necessità di evadere da un contesto che non ne riconosce il valore. Tuttavia, Sebastiano Ittar non lascerà mai Catania, forse, per dirla con Saverio Fiducia, semplicemente per il «bruciante amore per la città che gli diede i natali» (Fiducia 1952, 5).

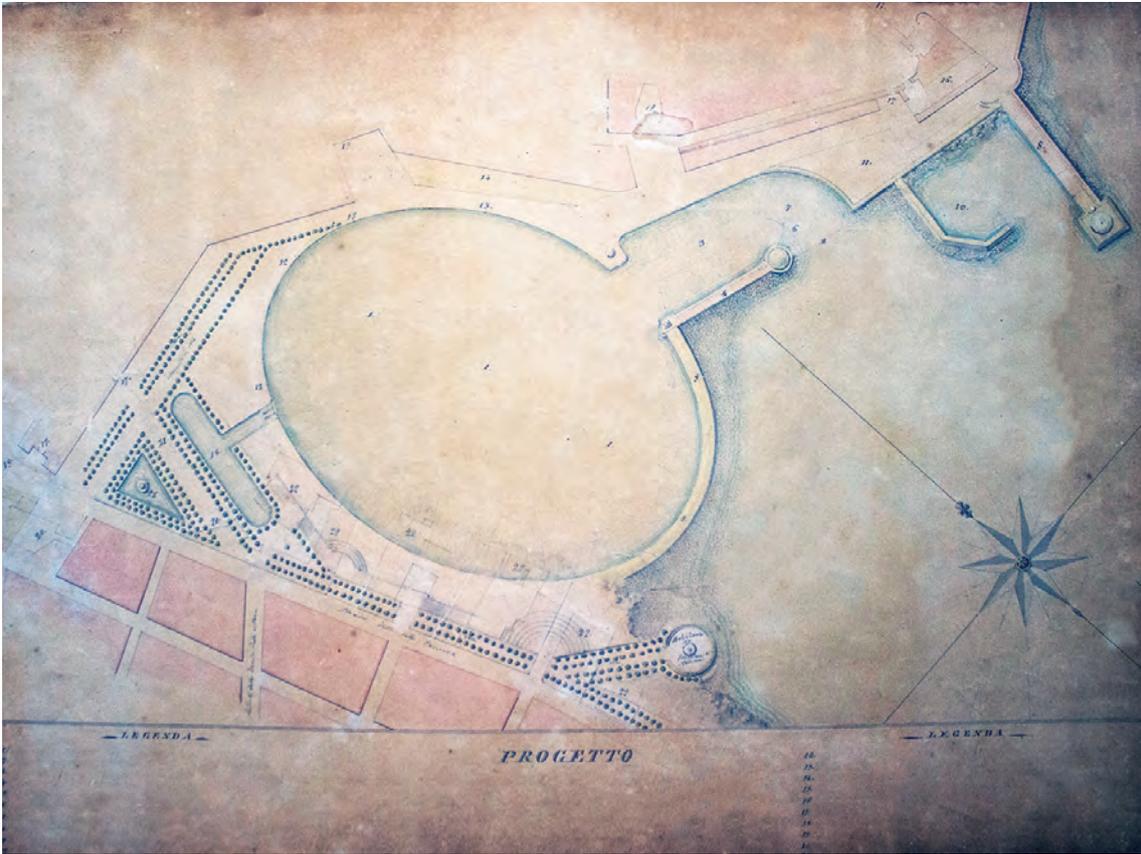


Figura 4a Sebastiano Ittar, *Progetto generale del nuovo molo della Marina di Catania*. 1833 ca.
Matita, inchiostro e acquerello su carta, 375 × 506 mm.
Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 10035. Neri, Carchiolo 2018

Figura 4b Sebastiano Ittar, *Veduta del versante orientale dell'Etna da Riposto*. 1815 ante.
Inchiostro su carta, 436 × 269 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania),
Fondo Ittar, 13913. Neri, Carchiolo 2018

3 La Pianta dell'Ittar: la duplice natura dell'archeologia

Sarà utile in questo passaggio soffermarsi sul modo in cui Ittar disegna il frammento archeologico.⁵ Osservando i disegni redatti sembra che egli ricorra a due principali forme di rappresentazione per indagare due diverse nature dell'archeologia: la pianta e la veduta.

Nei disegni planimetrici l'archeologia emerge come spazio 'in potenza' attraverso l'omissione dell'azione distruttiva del tempo sul manufatto: i muri sono retti e la geometria degli spazi è definita, come in verità non è. Sebastiano Ittar compie uno sforzo interpretativo atto a rendere individuabile l'impianto tipologico e spaziale dell'edificio, un'operazione possibile a partire dai pochi resti informi che ordinariamente compongono un ritrovamento archeologico. È verosimile immaginare che il motivo per cui Ittar compie questa operazione intellettuale sia non tanto finalizzato a una

ricostruzione filologica del frammento archeologico in sé, quanto, in qualità di architetto, a desumere dall'osservazione dell'antico un 'principio' spaziale senza tempo necessario al nutrimento della propria attività progettuale, materia viva per costruire ancora [fig. 6].⁶ Se alla pianta è affidato il compito di rivelare l'impianto spaziale sotteso, alla veduta è affidato quello opposto di rappresentare l'azione del tempo sul manufatto. Le vedute raffiguranti i frammenti archeologici sembrano tutte, non solo quelle inerenti alle antichità catanesi, mirate a palesare la monumentalità erosa dall'azione irrefrenabile del tempo. Il tempo, assente nella rappresentazione planimetrica, diventa il protagonista della rappresentazione prospettica 'pittorica': differenti 'forme' della rappresentazione riescono a far emergere differenti 'contenuti' dell'archeologia [fig. 7].

3.1 La Pianta del 1832: l'archeologia come 'spazio in potenza'

Tutto questo lavoro di rilievo e disegno dell'antico si rivergerà in quello che costituisce sicuramente il più importante disegno realizzato dall'Ittar dal momento del suo ritorno a Catania, e forse anche nella sua intera esistenza: la *Pianta topografica della città di Catania* del 1832, il lavoro più importante mai compiuto sulla *forma urbis* catanese [fig. 8]. Le vedute 'a volo d'uccello', fino a quel momento unici veicoli dell'immagine della città, vengono rese improvvisamente 'antiquate': l'avanzamento più evidente apportato dall'Ittar è l'aver redatto con rigore scientifico la prima proiezione orizzontale di Catania attraverso un faticoso lavoro che lo impegna per circa due decenni in cui rappresenta la trama urbana attraverso gli isolati, gli edifici pubblici e i resti archeologici.

La *Pianta*, al pari dei rilievi architettonici, esprime anch'essa, a una scala e in un tipo di elaborato differente, l'idea di archeologia come 'spazio in potenza'. Ittar ridisegna come integre le tre evidenze archeologiche più grandi della città, ovvero l'Anfiteatro, il Teatro e l'Odeon. Disegna questi manufatti come fossero completi e non allo stato di frammento seppur a quel tempo si trovassero in condizioni di conservazione non troppo diverse da quelle attuali se non addirittura peggiori.⁷

Osservare altre esperienze cartografiche coeve a quella in oggetto permette di rintracciare delle analogie tra questa particolare scelta dell'Ittar e le cosiddette 'Piantine antiquarie', un tipo di rappresentazione sviluppatasi dal XVI al XVII secolo che tuttavia anche nei secoli a seguire non ha smesso di fornire lasciti preziosi per nuove mappe [fig. 9].⁸

⁵ Il 'frammento' nella lingua italiana indica «ciascuno dei piccoli pezzi di un oggetto che ha subito rottura o frattura» (*Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana* 1987, s.v. «frammento»). Nel suo significato generale, quindi, esprime pressoché pienamente tutte le connotazioni del frammento archeologico, l'essere cioè che rimane di un tutto non più ricostituibile consumatosi nel tempo. Tuttavia in questo contributo interessa sottolineare un'ulteriore accezione del 'frammento', non esplicitamente espressa nella definizione: la capacità di costituire una nuova e inattesa 'unità' nel futuro. Una straordinarietà intrinseca alla materia archeologica è, infatti, quella di diventare parte di nuovi organismi che li inglobano venendo pregiudicati dalla presenza dell'Antico. Vista l'ampiezza dell'argomento si preferisce rimandare a saggi che trattano del 'frammento' all'interno dell'ambito squisitamente architettonico come Venezia 1990.

⁶ Un atteggiamento pienamente 'rinascimentale' se con questo termine non ci riferiamo meramente a un periodo storico bensì a una postura critica nei confronti della storia, comune agli architetti del Rinascimento, intesa come strumento utile al progetto. Si veda Pellegrino 2018a.

⁷ In verità è ancor più interessante evidenziare che al tempo dell'elaborazione della *Pianta* tali siti archeologici erano ancor meno visibili di quanto lo siano oggi: l'Anfiteatro giaceva interamente sotto terra poiché non era stato effettuato ancora lo scavo in Piazza Stesicoro; il Teatro era interamente sommerso da un quartiere di case che si è costruito sulla cavea usandola come fondazione dando vita così a una condizione insediativa eccezionale ma, purtroppo, perduta in seguito alle demolizioni effettuate durante i restauri del monumento; l'Odeon analogamente inglobava tra i propri setti radiali case e botteghe.

⁸ Le piante antiquarie (ad esempio a Roma quelle del Munster 1551, Oporino 1551, del Ligorio 1561, Du Pérac 1577, Lauro 1612-50) omettono radicalmente la città contemporanea in favore dei grandi monumenti della classicità che vengono interamente ricostruiti nella loro perdita interezza (Rinaldi 1985). Per vicinanza temporale la *Pianta* dell'Ittar può essere accostata alla *Pianta topo-*

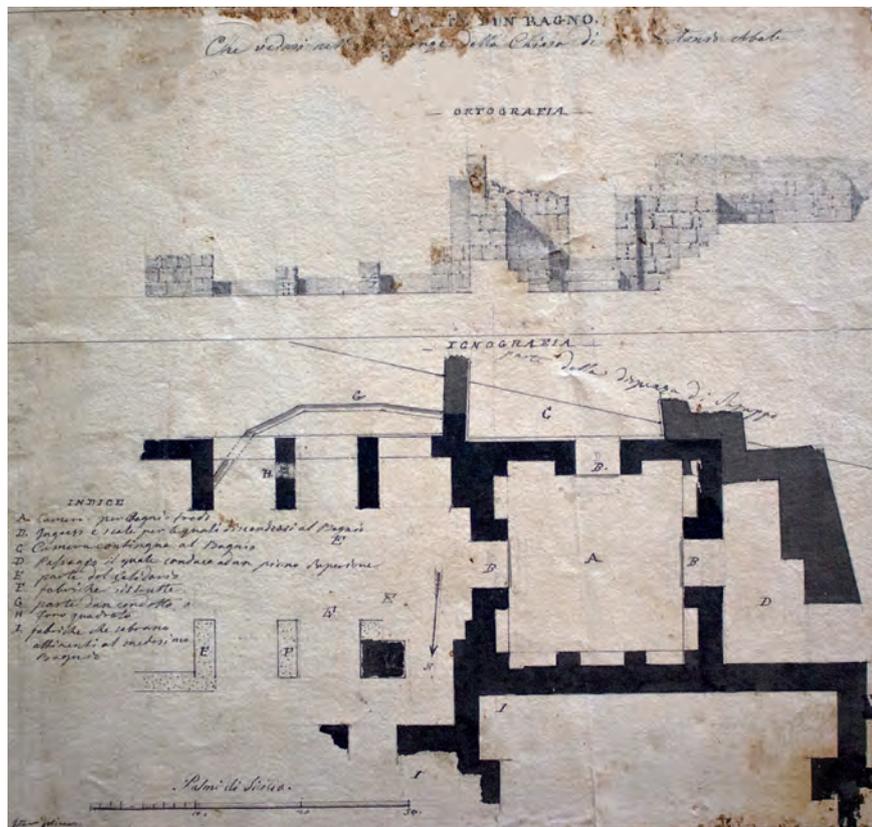
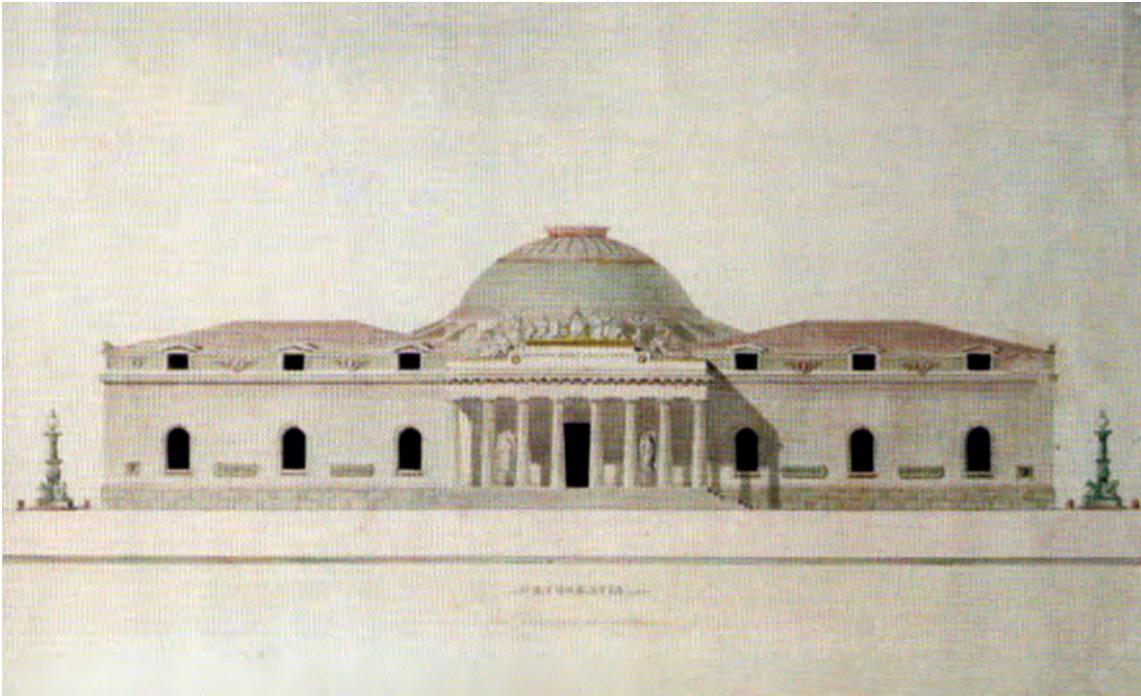


Figura 5 Sebastiano Ittar, *Prospetto principale dell'edificio per il RIBA a Londra*. 1846. Matita, inchiostro e acquerello su carta, 429 × 600 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13956. Neri, Carchiolo 2018

Figura 6 Sebastiano Ittar, *Pianta e prospetto del Balneum di piazza Sant' Antonio a Catania*. Matita, inchiostro e acquerello su carta, 223 × 255 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13113. Neri, Carchiolo 2018

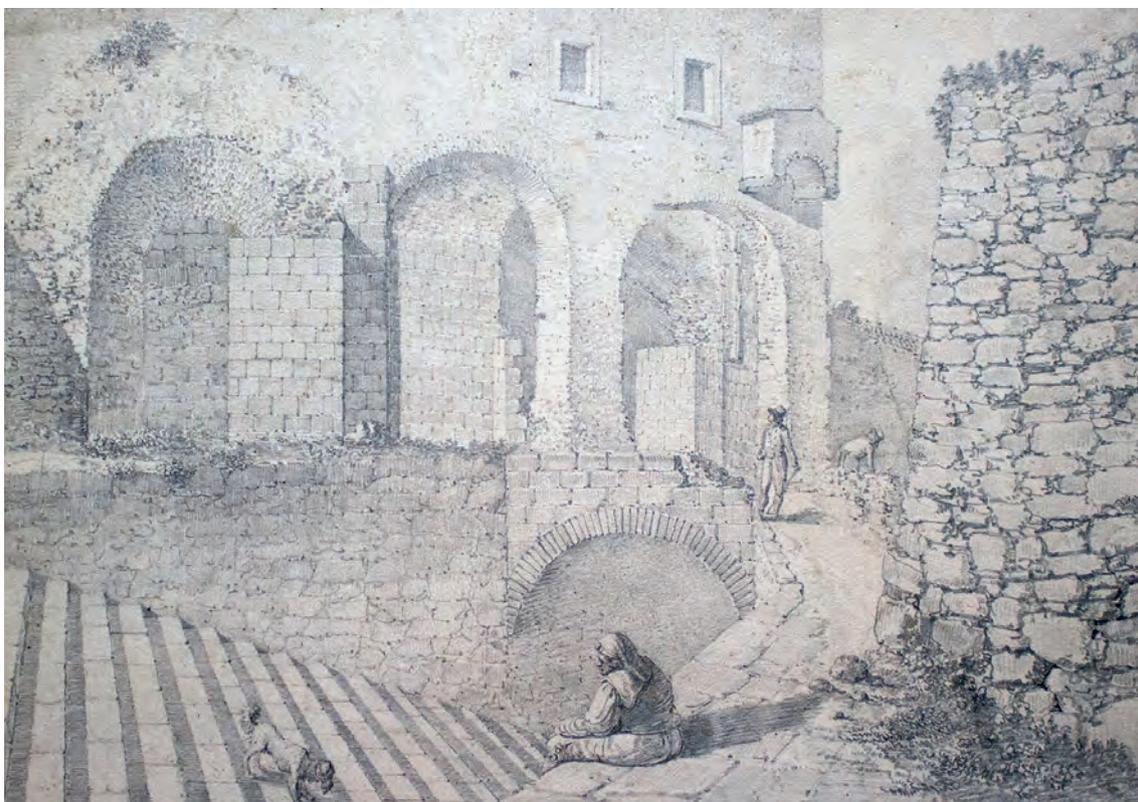


Figura 7 Sebastiano Ittar, *Veduta dell'esterno del Teatro antico di Catania*. Matita e inchiostro su carta, 294 × 395 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13263. Neri, Carchiolo 2018

Tuttavia, la ricostruzione delle tre principali testimonianze archeologiche si giustifica anche per un'altra ragione che appare evidente se si osserva il disegno nel suo insieme: Ittar disegna con la stessa grafia le archeologie ricostruite e gli edifici pubblici. Questa scelta rappresentativa esprime un chiaro punto di vista sulla città per cui antico, l'archeologia, e nuovo, gli edifici pubblici, contribuiscono insieme a costruire la stessa città, sono compresenti.

L'indissolubile continuità fisica e di senso che ha tenuto insieme per millenni il presente col passato fino a circa duecento anni fa è al centro della *Pianta* dell'Ittar. È proprio quando nell'Ottocento

iniziamo a riconoscere al passato un valore in sé scisso dal legame con la città che inizia ad aprirsi una cesura decisiva. Da quel momento il disegno sempre più raramente si concentrerà sulla città nel suo insieme preferendo l'approfondimento di alcuni ambiti specifici, dando vita alle cosiddette 'pianche specialistiche' concentrate ora sul passato, ora sul presente. La *Pianta* dell'Ittar, pur elaborata in un periodo in cui questa scissione è già in essere, sfugge a questa categoria in virtù dell'operazione critica compiuta: Ittar non ricostruisce indistintamente ogni frammento, il suo obiettivo non è l'antico ma la città [fig. 10].

grafica di Roma Antica del Canina di metà Ottocento che seppur non può essere considerata pienamente una pianta antiquaria, poiché afferente a un periodo successivo, di certo condivide con queste l'obiettivo: rappresentare la grandiosità dell'antico e porlo in primo piano rispetto alla città contemporanea. Questa analogia conferma l'aderenza dell'Ittar al proprio clima culturale e denota una certa attenzione alle varie idee che si andavano diffondendo all'infuori del proprio contesto territoriale. Per approfondimenti sulla rappresentazione cartografica della città di Roma si vedano: Bevilacqua, Fagiolo 2012; De Seta 2005; Insolera 1980.

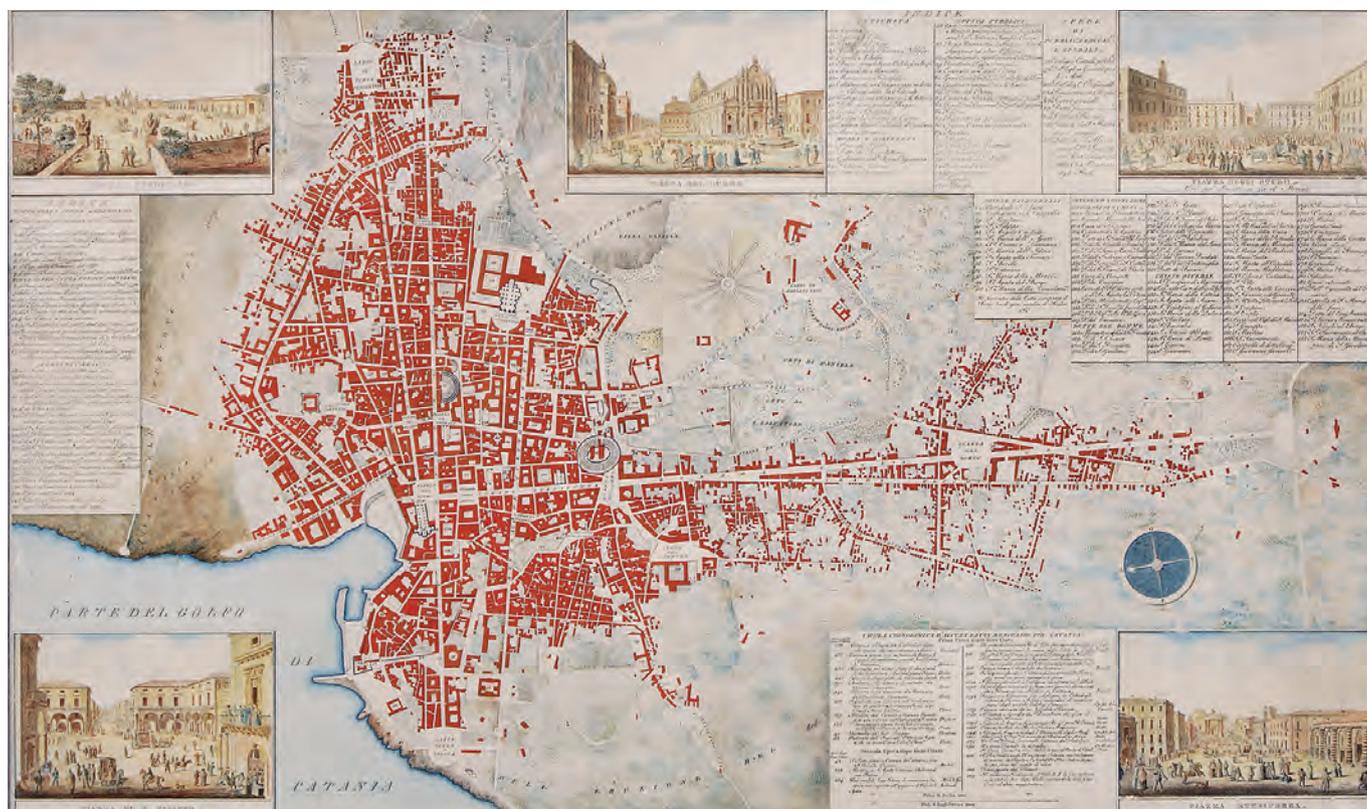


Figura 8 Sebastiano Ittar, *Pianta topografica della città di Catania*. 1832. Biblioteche Riunite Ursino «Civica e A. Ursino Recupero» (Catania)

3.2 La *Pianta* del 1832: l'archeologia come frammento

Rimane da interrogarsi su come vengano trattati tutti gli altri lacerti di città antica, non pochi considerando che in legenda le voci sono cinquanta. Ittar li riporta mantenendo inalterata la loro intrinseca condizione di frammentarietà, non manifestandosi in questo caso la minima intenzione di completamento come nei tre casi precedenti. Lo 'spazio in potenza' non è più la questione centrale, anzi, si può dire che avviene un ribaltamento: se prima i muri erano volti a includere lo spazio ricostruito, ora non delimitano uno spazio definito, sono masse amorfe che emergono dal sedime della città. La scelta di rappresentare la materia archeologica come elemento

puntuale sparso all'interno della forma della città scegliendo *a priori* di non curarsi della conseguente incomprensibilità del rudere in sé è affine, seppur con i dovuti distinguo, alla *Pianta* del Nolli [fig. 11].⁹ Si potrebbe pensare, a uno sguardo superficiale, che Ittar non ricostruisca i frammenti meno noti della città poiché potrebbe non disporre della loro configurazione originaria; ciò è facilmente confutabile da un'attenta osservazione dei rilievi effettuati da Ittar stesso su molti resti catanesi per cui è evidente che, almeno per alcuni, aveva ricavato informazioni a sufficienza per poter ricostruire manufatti che ha lasciato allo stato di frammento.¹⁰

⁹ Stavolta si tratta di un disegno anteriore alla *Pianta* dell'Ittar, a differenza dal Canina. Entrambi pongono al centro del proprio lavoro la città e scelgono di rappresentarla evidenziando al proprio interno i numerosi frammenti sui quali essa si costruisce e dai quali trae la propria forma. In questo modo rappresentano sì la forma della città ma in relazione al proprio substrato composto da tracce preesistenti inevitabilmente determinanti nella forma. Circa centocinquanta anni dopo, Lanciani dà alle stampe una delle piante archeologiche più raffinate che segnala la cesura avvenuta tra presente e passato, il fine è la rappresentazione della materia antica e la città contemporanea è ridotta al perimetro degli isolati utile alla localizzazione dei ritrovamenti. Per approfondimenti sul Nolli si vedano: Frutaz 1962; Folin 2010; De Seta 2011.

¹⁰ Ad esempio esistono numerosi disegni e rilievi del Foro Romano (identificato al nr. 38 della *Pianta*) in cui Ittar non si limita unicamente a rilevare minuziosamente l'esistente, bensì si spinge oltre elaborando una propria ipotesi di configurazione originaria redigendo financo una prospettiva che mostra l'ipotetica facciata di questo spazio porticato per come egli si immagina dovesse apparire da fuori (per approfondimenti sui disegni di Sebastiano Ittar si rimanda alla consultazione del Fondo Ittar presso il Museo Civico Castello Ursino di Catania; in particolare, per la pianta: Ittar, *Pianta dell'emporio*, inv. 13262; per la prospettiva

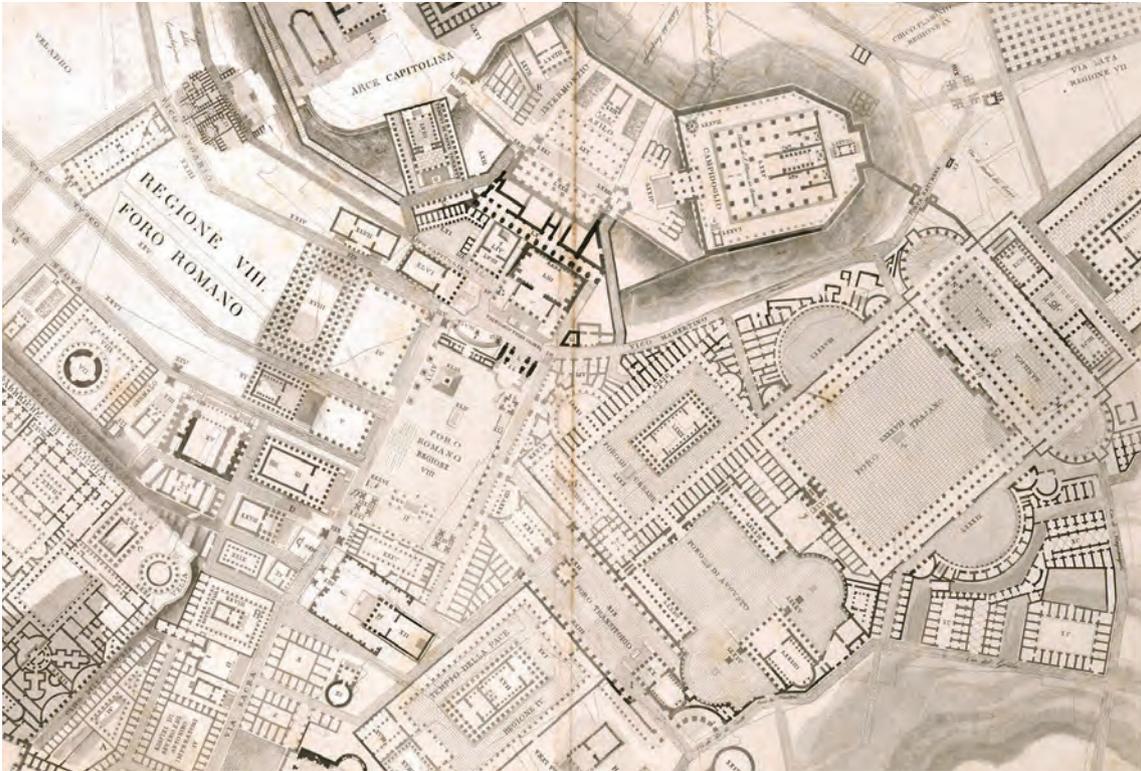


Figura 9 Luigi Canina, *Pianta topografica della parte media di Roma antica dimostrata colla disposizione di tutti quegli edifizj antichi di cui rimangono reliquie e delineata sulla proporzione di uno a mille dall'architetto Luigi Canina.* 1840. Arachne, 16016. <https://arachne.dainst.org/entity/16016>

Figura 10 Sebastiano Ittar, *Pianta topografica della città di Catania.* 1832. Biblioteche Riunite Ursino «Civica e A. Ursino Recupero» (Catania). Particolare



Figura 11 Giambattista Nolli, *Nuova Pianta di Roma*. 1748. Acquafornte e bulino. Particolare



Figura 12 Luigi Pellegrino, Matteo Pennisi, Graziano Testa, *Disegno della città di Catania con in evidenza il Palazzo Scuderi-Bonaccorso*. 2023. Elaborazione digitale

Appare chiaro, quindi, che Ittar compie una scelta di campo in cui il suo interesse consiste nel rappresentare la capacità del frammento antico di pregiudicare la *forma urbis*, o, se si preferisce, la capacità della città di crescere sopra la materia che gli preesiste inglobandola. La scala di rappresentazione della *Pianta* (circa 1:6.000) porta alla luce con evidenza una eccezionale condizione: la sproporzione tra la misura ‘minuta’ del frammento e quella ‘vasta’ della città che pregiudica. La misura del frammento non basterebbe da sola a

piegare lo sviluppo della città, è il tempo trascorso sullo stesso sedime, il suo preesistere e il suo persistere, che gli conferisce quella capacità tale da influenzare la forma della città. A questa scala di rappresentazione il frammento è un punto nero quasi impercettibile, pur sempre leggibile grazie alle ottime capacità di disegno di Sebastiano Ittar e alla città moderna che su esso prende forma: l’archeologia dà forma alla città e, d’altra parte, la stessa città rivela la presenza dell’archeologia ‘completando’ la sua intrinseca incompiutezza.

4 Il Palazzo Scuderi-Bonaccorso: un edificio ‘sovversivo’

La conclusione logica del ragionamento consiste nel passare dalla rappresentazione di un’idea di città alla costruzione di un nuovo ‘frammento’ capace di costruirsi su quell’idea: l’idea maturata nell’osservazione dell’archeologia ed espressa nella *Pianta* del 1832 si eleva a materia per costruire

il nuovo. Il Palazzo Scuderi-Bonaccorso¹¹ è una delle pochissime realizzazioni dell’Ittar a Catania. Commissionatogli da Rosario Scuderi come abitazione per lui e la propria famiglia ma anche come luogo in cui ospitare gli incontri dell’Accademia Gioiena di cui era membro.

si veda: Ittar, *Piazza dell’Emporio. Prospetto principale rivolto al Nord*, inv. 13622).

¹¹ Dalle ricerche effettuate non risulta che il Palazzo sia mai stato oggetto di studio a esclusione di Neri (Carchiolo 2018).

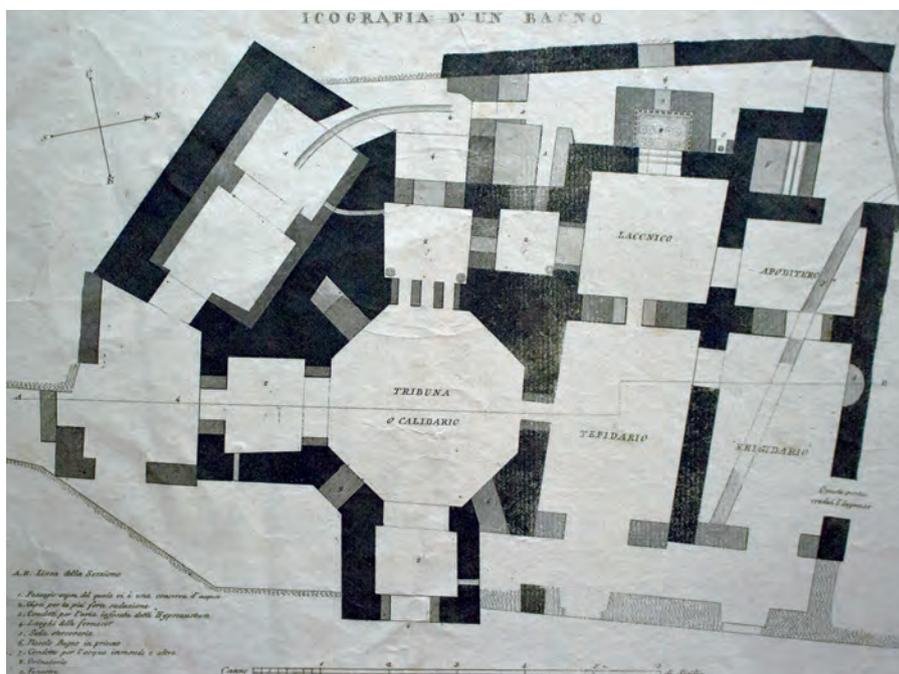


Figura 13
Sebastiano Ittar,
Icografia d'un bagno.
1812. Branciforti 2013

4.1 L'analogia lampante: l'impronta

La posizione in cui si trova è caratterizzata da una serie di lotti accostati con una particolare giacitura per cui il fronte stradale non risulta affatto ortogonale ai lati lunghi della proprietà ma piuttosto parecchio ruotato. Ittar concepisce un edificio a corte ottagonale in un lotto che a prima vista non sembrerebbe particolarmente adatto a questa tipologia edilizia. L'ottagono non è regolare, sembra quasi 'stirarsi' nella direzione del lotto, adattarsi alla particolare giacitura in essere in quella parte di città come a volerne segnalare la peculiarità, dare 'forma' alla città, appunto [fig. 12].

Per tentare di rintracciare le ragioni di questa scelta bisogna fare un passo indietro e chiamare in causa l'Ittar rilevatore di antichità e in particolare il minuzioso studio e rilievo che fa delle Terme dell'Indirizzo, un resto di edificio termale a Catania. Il disegno composto da muri disegnati a linea retta permette subito di individuare le varie stanze del complesso senza esitazione, diversamente da quanto avverrebbe in presenza del manufatto i cui segni del tempo complicano una chiara lettura dell'impianto. Ittar quindi compie anche in questo caso, come già esposto nel paragrafo 2, uno sforzo critico per chiarire a sé stesso attraverso il disegno ortogonale la strutturazione dello spazio che ha davanti. La pianta delle Terme dell'Indirizzo rappresenta una sequenza di stanze che orbitano attorno a uno spazio principale, l'unico a

tutta altezza, che sembra racchiudere in sé la ragione primaria dell'edificio, il primo atto costruttivo a partire dal quale il resto degli ambienti si costruisce [fig. 13].

Il Palazzo Scuderi-Bonaccorso è strutturato allo stesso modo: una sequenza di spazi riconoscibili per una chiara geometria che ruotano attorno a una stanza principale. In questo caso il fulcro è una stanza all'aperto, la corte a tutta altezza che permette di leggere la massima estensione dell'edificio, unico spazio che lo misura nella sua interezza. Come si evince chiaramente dalla pianta, da ogni stanza del palazzo è possibile soltanto entrare nella successiva oppure ritornare alla precedente: la casa è un percorso di spazi successivi. Ciò che nelle terme romane appare un'intuizione spaziale velata dagli accidenti del tempo, in Ittar si rischiarava divenendo principio applicato senza esitazioni [figg. 14-15].

Il confronto tra le terme e il palazzo rivela una evidente analogia. Sebastiano Ittar ha osservato per tutta la vita l'archeologia, ovvero ciò che resta di un edificio che ha smesso di svolgere il compito per cui è stato costruito. L'osservazione attenta e critica, sempre condotta dal punto di vista dell'architetto, lo hanno reso consapevole di ciò che resta di un manufatto. Del frammento a lui interessa la capacità di rievocare la spazialità perduta, possibile perché l'architettura classica si fonda su un principio sintattico in cui vige una:

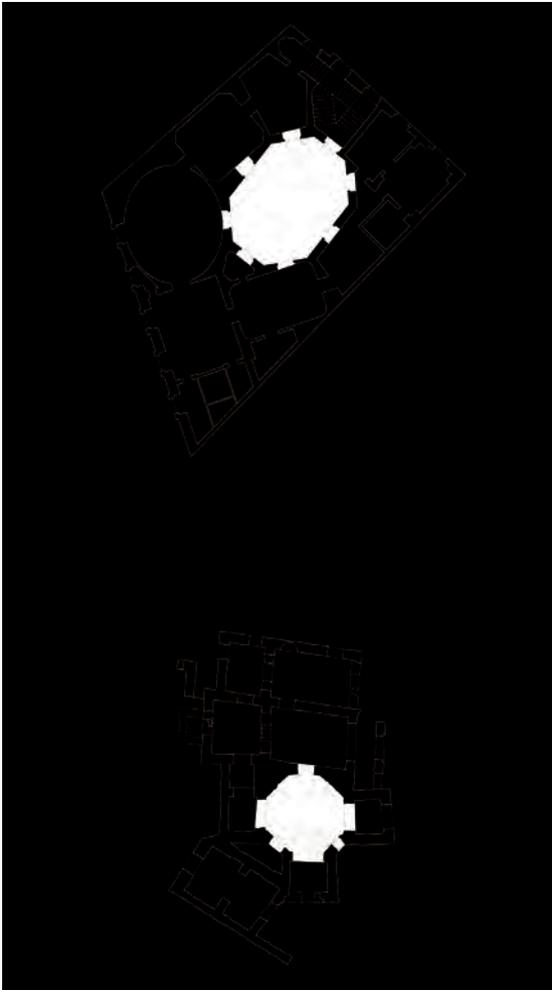


Figura 14 Luigi Pellegrino, Matteo Pennisi, Graziano Testa, *Pianta del Palazzo Scuderi-Bonaccorso* (in alto); *Pianta delle Terme dell'Indirizzo* (in basso). 2023. Elaborazione digitale



Figura 15 Luigi Pellegrino, Matteo Pennisi, Graziano Testa, *Prospetto del Palazzo Scuderi-Bonaccorso* (in alto); *Sezione delle Terme dell'Indirizzo* (in basso). 2023. Elaborazione digitale

Corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto: conciosiachè gli edificj abbiano da parere un intiero e ben finito corpo, nel quale l'un membro all'altro convenga, e tutte le membra siano necessarie a quello che si vuol fare. (Palladio 1990, 6-7)

Ittar è interessato anche all'altra natura del frammento antico, quella di pregiudicare la forma della città che sul frammento si costruirà. Il lacerto antico è talmente incastonato nel sedime urbano che la città non può ignorarne la presenza ma piuttosto è costretta giocoforza a inglobarlo assumendone la forma, continuando così, persino dopo il suo disfacimento, a costruire ancora, a svolgere un ruolo sorprendentemente attivo nella forma della città. Ittar si pone l'obiettivo

di costruire un 'frammento archeologico futuro' intendendo

la sua propria opera come la parte di un mondo che è molto più importante di lei [...] la cui importanza dipende appunto dalla sua appartenenza a quel mondo, ma che dipende altrettanto dal posto che saprà occupare in mezzo a altre opere, anche molto diverse, e da quello che riuscirà a dire in mezzo a altre voci, anche discordanti, in modo da farsi intendere. (Grassi 2007, 54)

L'obiettivo è imprimere nel suolo un segno identificabile e capace di pregiudicare la forma della città del futuro che si sovrapporrà: una forma antropica capace di permutare in forma del suolo dopo il disfacimento.

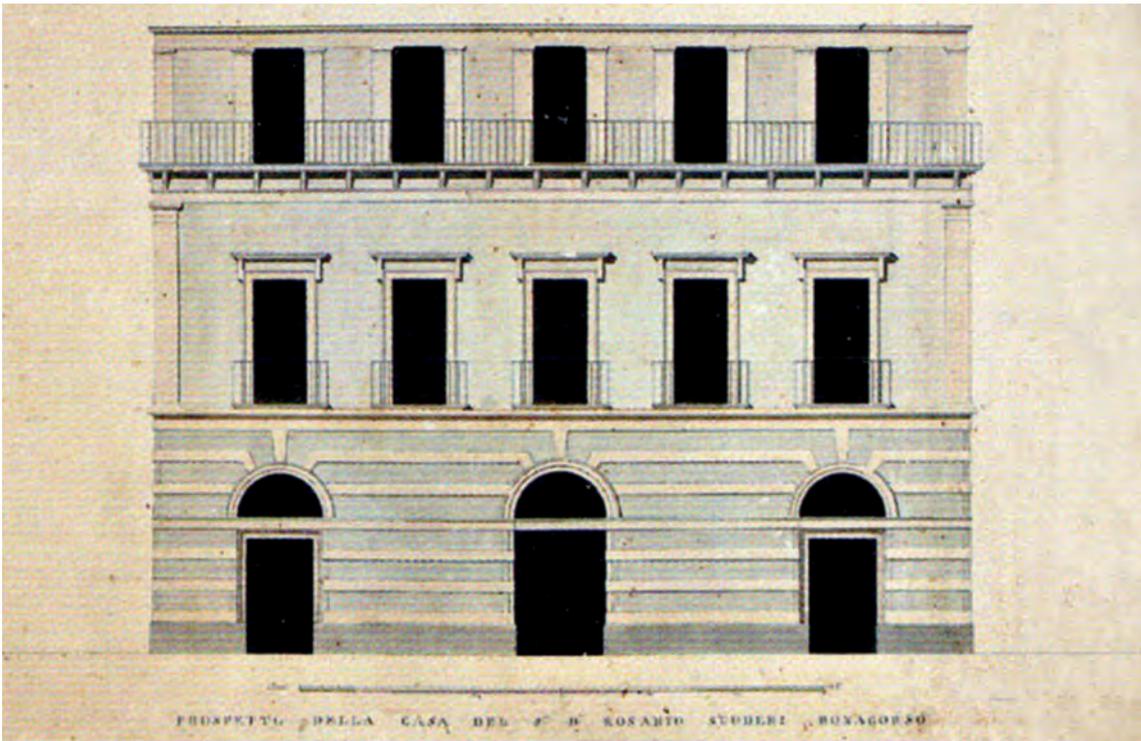
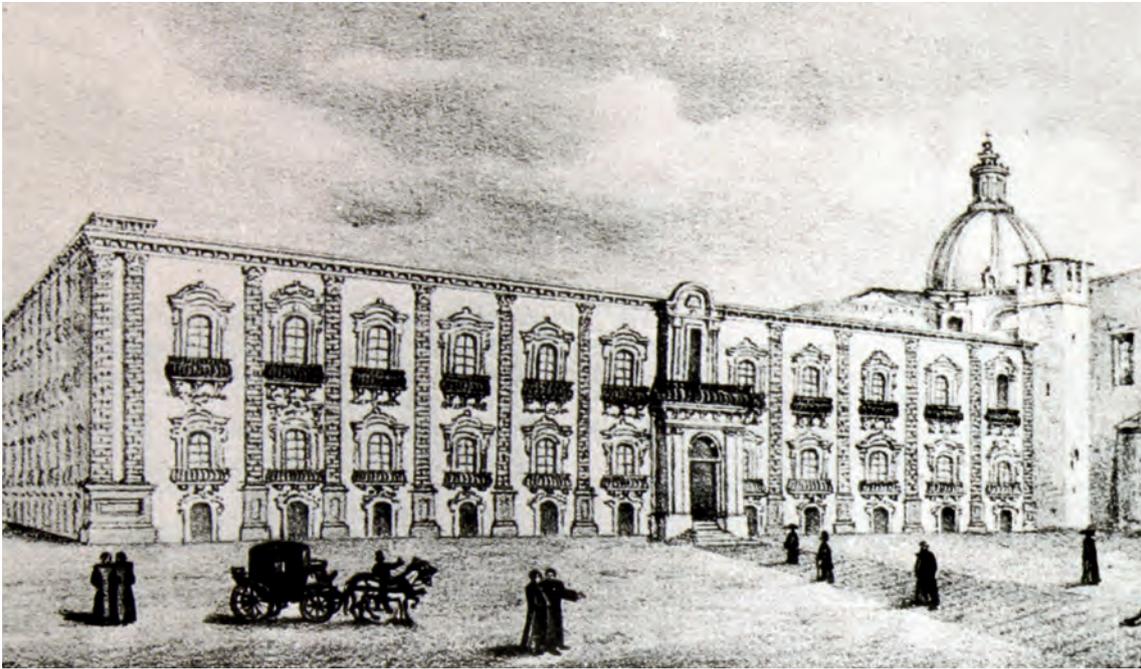


Figura 16 Anonimo, *Complesso monastico dei Benedettini. Veduta d'insieme del prospetto est.* Dato 1983

Figura 17 Sebastiano Ittar, *Prospetto di Palazzo Scuderi-Bonaccorso a Catania.* Inchiostro e acquerello su carta, 377 × 548 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13550. Neri, Carchiolo 2018



Figura 18
Matteo Pennisi, *Via Gemellaro con facciata*
di Palazzo Scuderi-Bonaccorso. 2022

4.2 L'analogia sottesa: la 'tradizione'

Un'analogia meno lampante trapela dal confronto degli alzati. Il prospetto del Palazzo Scuderi-Bonaccorso non è un tipico prospetto catanese. La facciata di ogni palazzo catanese è normalmente scandita da una partizione fortemente verticale in cui l'unica interruzione all'incessante scansione dell'ordine gigante delle lesene è il partito centrale in cui il portale e il fornice del piano nobile compongono un tutt'uno che

Può essere considerato il sintagma costante e più diffuso che accomuna il linguaggio dell'architettura religiosa a quello dell'architettura civile del Settecento. (Dato 1983, 61)

La facciata di un palazzo catanese appare come il risultato della giustapposizione paratattica di un unico partito architettonico fortemente slanciato in altezza. La ricostruzione settecentesca di Catania, in prima battuta, è in buona parte opera dei *lapidum incisores*, scultori maestri nel taglio e nella lavorazione della pietra. In mancanza di figure in grado di lavorare sullo spazio, ogni palazzo

catanese punta tutto sulla facciata e in particolare sull'abilità nell'intaglio, unico vero campo di confronto sul quale un palazzo possa produrre uno scarto significativo rispetto agli altri. Ciò spiega la nascita e la diffusione di questo stilema [fig. 16].¹²

Il palazzo di Ittar esprime una forte rottura: è 'sedentario'. I tre piani che lo compongono appaiono più come 'strati' orizzontali poggiati l'uno sull'altro e Ittar ricorre a tutte le proprie abilità per far sì che ogni singolo livello in facciata esprima questa forte orizzontalità. Il piano terra risulta largo e schiacciato col minor numero possibile di fornici al fine di garantire una certa continuità delle lunghe fasce. La fascia centrale è l'unica che 'vince' sulle aperture non interrompendosi lungo tutto lo sviluppo della facciata, tenendo, così, maggiormente 'unito' il prospetto altrimenti eccessivamente ripartito dai fornici. Il piano nobile presenta cinque aperture talmente ravvicinate, il pieno tra le aperture e il vuoto quasi si equivalgono, da apparire più come un unico elemento orizzontale che una serie di singoli elementi verticali. Il piano attico, più basso degli altri e quindi

¹² L'unica figura attiva nella ricostruzione settecentesca che abbia condotto una sperimentazione dal punto di vista spaziale è stata Giambattista Vaccarini, il solo che per capacità e competenze abbia prodotto degli edifici in cui l'apparato decorativo non risulta fine a sé stesso ma al contrario a servizio dello spazio; in merito all'opera di Vaccarini si rimanda a Magnano di San Lio 2008 e Fichera 1934.

già in proporzione il più orizzontale, presenta una successione di lesene equidistanti che ne fanno un portico, elemento a forte connotazione orizzontale, in cui i pieni si alternano ai vuoti [fig. 17].

Il prospetto si dichiara senza mezzi termini nella propria alterità rispetto alla tipica facciata catanese e nella fattispecie rispetto a quelle immediatamente prossime e contigue al palazzo. Una rottura che è ancora più forte se si considera che il partito centrale unito in un'unica cornice lapidea non è affatto uno stilema desueto ai tempi dell'Ittar ma al contrario una figura che continua a essere riproposta durante l'Ottocento [fig. 18].

Non vi è dubbio che il palazzo di Ittar si contrappone rispetto alla tradizionale immagine del palazzo a Catania, ma come si pone rispetto alla tradizione nel suo significato più profondo? La risposta è strettamente dipendente dalla definizione stessa di 'tradizione', un concetto complesso e ampio che non può essere meramente inteso come sinonimo di ripetizione continuativa di un elemento figurativo. Prendiamo a prestito le parole di Igor' Fëdorovič Stravinskij: «La tradizione presuppone la realtà di ciò che è durevole» (1940, 42).

Ittar va oltre lo stilema debolmente innestato alla facciata ormai privo di senso e in procinto di 'crollare', non è «durevole», cerca un legame più 'profondo'. Ogni frammento archeologico è la manifestazione fisica di un principio che permea il mondo che procede attraverso lo stratificarsi di materia nel tempo. Nei luoghi incontrati durante la sua vita Ittar ha potuto cogliere questo principio

affiorare tra le tracce del tempo e farlo proprio attraverso l'utilizzo incessante del disegno. Con il progetto egli ha l'occasione di astrarlo, 'cavarlo' dalla fragile condizione accidentale e farne 'materia di spolio' per un'idea di architettura.¹³

In verità si tratta di un'idea di costruzione più ampia, del mondo diremmo, che permea anche l'architettura e alla quale la stessa architettura è costretta innanzitutto a obbedire; come scrive Adolf Loos attraverso una inesorabile sovrapposizione di materia nel tempo: «Il presente si costruisce sul passato così come il passato si costruisce sui tempi che l'hanno preceduto» (Loos 1972, 262).

Ciò avviene indipendentemente dalla nostra volontà. L'architettura, però, può spingersi oltre la tacita restituzione di questa condizione e tentare di esprimere attraverso la rappresentazione questo principio. Un'epoca dopo l'altra, uno strato sull'altro, un piano sopra l'altro; così Ittar vede, così egli progetta. Il palazzo non solo entra di per sé a far parte della grande stratificazione che costruisce il mondo ma intende essere l'espressione formale delle sue leggi.

Ittar costruisce un edificio che 'riflette' Catania più di quanto parrebbe poiché ne esprime la natura profonda sottesa all'evidenza, il modo con cui la città si costruisce, da sempre, su sé stessa. Un edificio 'sovversivo', certo, ma non solo perché banalmente contrapposto alla 'tradizionale' facciata catanese ma in quanto *subversum*, 'volto dal basso all'alto', affioramento in superficie del principio sotteso con cui Catania, e il mondo tutto, si è costruita nel tempo.

Bibliografia

Bibliografia archivistica

Fichera, F. (1914). *Lettera di Francesco Fichera alla Signora Concetta Zafarano Ittar del 3 ottobre 1914*. Fondo Ittar, inv. 13227. Catania: Museo Civico di Castello Ursino, Fondo Ittar.

Ittar, S. (1827-47 circa). *Piazza dell'emporio*. Fondo Ittar, Sala XX, cassetiera D, cassetto 1, cartella A, inv. 13622, 16 novembre 2022. Catania: Museo Civico Castello Ursino.

inv. 13262, 16 novembre 2022. Catania: Museo Civico Castello Ursino.

Ittar, S. (1827-47 circa). *Piazza dell'Emporio. Prospetto principale rivolto al Nord*. Fondo Ittar, Sala XX, cassetiera D, cassetto 1, cartella A, inv. 13622, 16 novembre 2022. Catania: Museo Civico Castello Ursino.

Bibliografia critica

Bevilacqua, M.; Fagiolo, M. (a cura di) (2012). *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*. Roma: Artemide.

Boscarino, S. (1966). *Vicende urbanistiche di Catania*. Catania: Edizioni Raphäel.

Buscemi, F. (2008). *L'Atene antica di Sebastiano Ittar: un architetto di Lord Elgin tra Sicilia, Malta e Grecia*. Palermo: Officina di Studi Medievali.

Carchiolo, R. (2018). «Sebastiano Ittar. Spunti dal diario di un errante». Neri, Carchiolo 2018, 25-46.

D'Arrigo, A. (2018). «Dalle accademie al silenzio. I generi, i luoghi, i tempi». Neri, Carchiolo 2018, 47-62.

Dato, G. (1983). *La città di Catania. Forma e struttura 1693-1833*. Roma: Officina Edizioni.

¹³ Come scrive Francesco Venezia, un certo tipo di 'spolio' non sta nella materia concreta bensì nell'idea costruttiva che un frammento eroso dal tempo è in grado di lasciar trapelare: «Il fascino di un frammento approdato in un luogo come su di un arenile al ritiro dell'onda. Oppure la stessa relazione, ancorché non realizzata per parti vere, semplicemente rappresentata come 'gioco delle parti', metaforicamente... In tal senso l'architettura nasce frequentemente di spolio» (Venezia 1990, 21).

- De Roberto, F. [1907] (2003). *Catania, con 152 illustrazioni*. Catania: Edizioni Clío.
- De Seta, C. (2005). *Imago urbis Romae: l'immagine di Roma in età moderna*. Milano: Electa.
- De Seta, C. (2011). *Ritratti di città: dal Rinascimento al secolo XVIII*. Torino: Einaudi Editore.
- Fagiolo, M.; Madonna, M.L. (a cura di) (1985). *Roma sancta. La città delle basiliche. L'arte degli anni santi, il significato del giubileo*. Roma: Gangemi Editore.
- Fichera, F. (1934). *G.B. Vaccarini e l'architettura del Settecento in Sicilia; con prefazione di Marcello Piacentini*. Roma: Reale accademia d'Italia.
- Fiducia, S. (1952). «Quasi sconosciuto ai catanesi il figlio dell'architetto Stefano Ittar». *La Sicilia*, 277, 5.
- Folin, M. (2010). *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Frutaz, A.P. (a cura di) (1962). *Le piante di Roma*. 3 voll. Roma: Istituto di Studi Romani.
- Gallo, L. (1999). *The Architectural Career of Sebastiano Ittar (1768-1847) and His Association with Lord Elgin* [PhD Dissertation]. London: University of London.
- Grassi, G. (2007). *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*. Milano: FrancoAngeli.
- Insolera, I. (1980). *Roma: immagini e realtà dal X al XX secolo*. Roma; Bari: Laterza.
- Loos, A. (1972). *Parole nel vuoto*. Milano: Adelphi.
- Magnano di San Lio, E. (2008). *Giovan Battista Vaccarini, architetto siciliano del Settecento*. Siracusa: Lombardi editori.
- Muscolino, F. (2011). *Regio Pittore dell'Antichità: un legame tra la Sicilia e la missione di Lord Elgin in Grecia*. Milano: Edizioni ET.
- Neri, N.F.; Carchiolo, R. (a cura di) (2018). *Sebastiano Ittar. La matita e la pietra*. Palermo: Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana.
- Oli, G.; Magini, L. (a cura di) (1987). s.v. «frammento». *Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana*. Milano: Selezione dal Reader's Digest.
- Pagnano, G. (1992). *Il disegno delle difese. L'eruzione del 1669 e il riassetto delle fortificazioni di Catania*. Catania: CUECM – Cooperativa Universitaria Editrice Catanese Magistero.
- Palladio, A. [1570] (1990). *I Quattro libri dell'architettura*. Milano: Hoepli.
- Patti, M. (2018). «I documenti del Fondo Ittar. Una storia nella carta». Neri, Carchiolo 2018, 79-85.
- Pellegrino, L. (2018). «Archeologia, Materia e Forma della città». Pellegrino 2018b, 15-23.
- Pellegrino, L. (a cura di) (2018b). *Il paesaggio dell'archeologia: Tre occasioni per fare città = Seminario Internazionale di Progettazione* (Siracusa, 29 settembre-8 ottobre 2012). Siracusa: LetteraVentidue Edizioni, 15-23
- Rinaldi, A. (1985). Le mappe della salvezza. Cartografia urbana e anni santi (1450-1826). Fagiolo, M.; Madonna, M.L. (a cura di), *Roma sancta. La città delle basiliche. L'arte degli anni santi, il significato del giubileo*. Roma: Gangemi Editore, 253-64. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1h0p5kf.28>.
- Spirito, F.L. (2006). *Vedutismo e Gran Tour: Giovan Battista Lusieri e i suoi contemporanei* [tesi di dottorato]. Napoli: Scienze archeologiche e storico-artistiche, Indirizzo storico-artistico, Università Federico II di Napoli.
- Stravinskij, I.F. [1940] (1987). *Poetica della musica*. Pordenone: Studio Tesi.
- Venezia, F. (1990). *Scritti brevi. 1975-1989*. Napoli: CL EAN – Cooperativa Libreria Editrice Architettura Napoli.
- Zafarana Ittar, S. (1880). *Cenni biografici sulla vita e le opere degli architetti Stefano e Sebastiano Ittar*. Palermo: Stamperia Militare.