

### **Ars combinatoria «per far parere una lontananza di Gloria» nella tribuna della chiesa dell'Immacolata a Trapani**

*Domenica Sutura*

Nel 1732 Amico, in quel tempo Governatore della Società dell'Immacolata Concezione, avviava il progetto di ammodernamento della tribuna della chiesa dell'Immacolata a Trapani. L'anno precedente era stato nominato Vicario foraneo e Visitatore dei Monasteri della

Sicilia, condizione che gli permetteva l'accesso a ulteriori collezioni librarie (tra cui quella dei Benedettini di San Martino delle Scale per i quali si accingeva a progettare una nuova biblioteca, nel 1733)<sup>94</sup>, mentre aveva già assolto con successo le mansioni di Architetto della città di Trapani e di Ingegnere del Tribunale del Real Patrimonio, come confermano le opere realizzate dal 1725. Le cariche mantenute e le commissioni dalle stesse scaturite (si pensi alla citata sistemazione della piazza di San Domenico a Palermo per conto dei sovrani austriaci)<sup>95</sup>



127

*Fig. 47. Sezione longitudinale della chiesa di Santa Maria della Grotta a Marsala con indicazioni dei rapporti altimetrici che definiscono gli elementi costruttivi del sistema di copertura dell'area presbiteriale (elaborazione grafica di M. Cannella).*

certamente contribuivano a rafforzare l'autorevolezza dell'architetto che elaborava progetti ispirati a repertori internazionali. L'enigmatica quanto complessa struttura presbiteriale proposta da Amico per la chiesa dell'Immacolatella a Trapani, svelata dal rilievo digitale<sup>96</sup>, conferma a queste date una marcata dipendenza con la sfera gesuitica e soprattutto con la ricerca di Andrea Pozzo in merito alla progettazione dei teatri sacri per conto della Compagnia, derivata in questo caso dalla co-

noscenza delle incisioni del suo trattato, sapientemente combinate con altre fonti di provenienza romana. Della precedente fabbrica, costruita nella seconda metà del XVII secolo dalla confraternita della SS.ma Immacolata Concezione<sup>97</sup>, (fig. 48) è noto un disegno planimetrico effettuato prima dei nuovi interventi, datato 1698<sup>98</sup>, mentre i documenti riportano come la chiesa, e soprattutto «la cappella mayoris vulgo dicte il cappellone» fosse «angusta [...] male dispositam et ornatam»<sup>99</sup>. Si trattava infatti di un'unica navata con edicole laterali, conclusa da un'abside semicircolare qualificata nelle sue pareti da risalti costituiti da paraste che inquadravano l'altare. Il progetto di riforma contemplava innanzi tutto la realizzazione di una profonda tribuna che fu possibile grazie all'acquisizione di uno spazio – seppur modesto – dietro l'abside, ovvero una serie di «palazzotti domorum» venduti senza difficoltà dalla Congregazione delle Anime Sante del Purgatorio<sup>100</sup> (presso la quale Amico aveva prestato servizio come sagrestano, come progettista di apparati effimeri, dal 1708, e, dal 1711, come Governatore)<sup>101</sup>. La tradizionale impostazione di partenza venne poi del tutto stravolta mediante una composizione scenografica della tribuna, trasformata in uno spettacolare «boccascena»<sup>102</sup>. (Fig. 49) La nuova soluzione prevedeva infatti un ampio presbiterio inquadrato da un gigantesco arco trionfale iperdecorato e articolato a serliana. Ai lati del fornice centrale, i tratti rettilinei ospitavano due ingressi sormontati da due cantorie balaustrate che si raccordavano alle pareti dell'aula con andamento curvilineo, secondo un criterio progettuale che appare ricorrente nelle opere di Amico. I varchi conducevano ad una galleria anulare coperta da volta a botte con lunette (fig. 50), retrostante l'altare ma aperta su di esso attraverso una struttura trasparente, ritmata dall'ordine architettonico, ovvero pilastri con semicolonne addossate, ribattute nelle pareti interne del deambulatorio. Le due cantorie superiori riflettevano il sistema “berniniano”

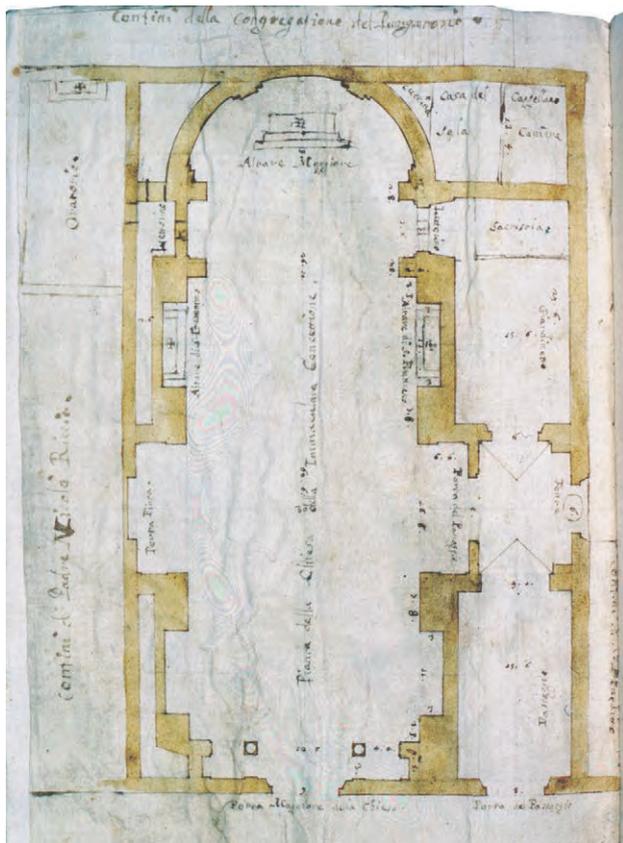


Fig. 48. Anonimo, pianta della chiesa dell'Immacolatella a Trapani, 1698, disegno (ASDMz, Visite Vescovili, Arm. 33, Pal. 3, Pos. 8, c. 478 v).

dei palchetti simmetrici con balaustre, come realizzato nella cappella Cornaro a Santa Maria della Vittoria (parzialmente rilevata nelle tavole nei *Disegni di altari e cappelle nelle chiese di Roma*, Roma, Giovanni Giacomo De Rossi, 1690 ca., tavv. 21-22, come ricordato, diffuso anche in forma sciolta). La soluzione sembra in realtà verosimilmente richievere il già citato allestimento realizzato nel 1720 da Amico presso il collegio palermi-

tano, pure caratterizzato da una grande serliana dotata nei lati retti da due portali sormontati da cantorie balaustrate. Anche nel caso della tribuna dell'Immacolatella, le cantorie, accessibili mediante scale lignee mobili, erano destinate alla musica sacra o al coro della confraternita ma, a differenza della sala del collegio di Palermo ed esattamente come l'oratorio romano del Caravita (figg. 21-22), possedevano un doppio affaccio (fig.



Fig. 49. Trapani. Chiesa dell'Immacolatella, veduta della tribuna (foto di C. Abita).

51), ovvero verso l'aula della chiesa e verso l'altare, risultando contrapposte. Il fatto che la volta ribassata di accesso al presbiterio dell'oratorio del Caravita sia aperta da un grande occhio ovale sovrastato da una bassa lanterna per indirizzare un fascio luminoso sull'altare e che dietro la sua struttura sia celato un deambulatorio, rafforza ulteriormente l'ipotesi di un riferimento diretto da parte di Amico nella chiesa dell'Immacolatella. È stato anche osservato come la conformazione dell'oratorio del Caravita, in particolare quella del presbite-

rio, contribuisse ad ottimizzare l'acustica del vano<sup>103</sup>. La complessità morfologica della tribuna dell'Immacolatella teneva certamente in considerazione questi aspetti funzionali e percettivi, soprattutto nell'articolazione delle coperture (chiarita anche dalle immagini scattate con il drone), differenziate altimetricamente per ricercare fonti di luce, dovute anche al fatto che il perimetro circolare del deambulatorio, che concludeva la composizione, risultava prevalentemente cieco poiché confinante con altre proprietà. L'idea progettuale di Gio-

130



Fig. 50. Trapani. Chiesa dell'Immacolatella, veduta della galleria anulare-deambulatorio (foto di M. Cannella).



Fig. 51. Trapani. Chiesa dell'Immacolatella, cantorie angolari e contrapposte, particolare (foto di M. Cannella).

vanni Amico, carica di effetti scenografici, raggiungeva il culmine proprio attraverso il sapiente sfruttamento della luce, poiché l'altare veniva illuminato indirettamente dall'alto da luce generata da una struttura di copertura pensata ancora una volta per offrire una visione mistica del teatro sacro absidale e una propagazione ideale del suono proveniente dalle cantorie. (Fig. 52) Si trattava in questo caso di una mezza calotta squarciata con fonti di luce nascosta, profusa da finestre aperte su un vano superiore (oggi non praticabile), una delle quali strategicamente posta sopra il tratto rettilineo della semicalotta alle spalle dell'aula, per dirigere i raggi luminosi sull'altare. Un denso apparato decorativo concentrato sull'arco trionfale avrebbe infine accentuato la spettacolarità dell'intera composizione, affollata e mistificata da stucchi e statue realizzati da Nicolò Carreca e dallo scultore e corollario trapanese Alberto Orlando. Per comprendere ulteriormente la genesi e le altre fonti di una composizione così articolata e all'avanguardia nella Sicilia del primo Settecento, che i documenti non svelano, bisogna ancora fare ricorso a differenti strategie di ricerca basate sul metodo del confronto e, come ricordato, sull'ausilio della rappresentazione. Va in primo luogo segnalato che la soluzione di copertura tronca era stata già impiegata a fine Seicento da Carlo Fontana nel cupolino della Cappella Battesimale in San Pietro in Vaticano, per la quale lo spazio ridotto e le difficili condizioni di illuminazione erano state risolte attraverso una «cupola e tamburo frammentari»<sup>104</sup>. La composizione della tribuna della chiesa dell'Immacolatella possiede poi ulteriori debiti con l'ambiente gesuita e in particolare ancora una volta con le incisioni tratte dalla pubblicazione di Pozzo (figure 73-74) (figg. 53-54, 61), relativamente alla proposta (la seconda e «più gradita») di una nuova e più moderna configurazione absidale della chiesa del Gesù di Roma (che presenta una composizione doppia di varchi-organi sulla navata e varchi-can-

torie sull'abside). Il tema progettuale, l'ammodernamento di una tribuna, rispondeva di fatto all'incarico ricevuto da Amico. Pozzo aveva infatti eccezionalmente presentato tutti gli elaborati utili per una eventuale riproduzione (prospettiva, sezione longitudinale e semi-pianta) o rielaborazione a distanza di un vero e proprio teatro sacro prospettico, con gigantesca serliana in curva e frontoni spezzati, ritmata da colonne con capitelli corinzi e palchetti simmetrici balaustrati, un vano/corridoio retrostante e un luminoso fondale affrescato con motivi sacri (in questo caso la Circoncisione) e architettonici. Per stessa ammissione dell'architetto gesuita, si trattava di un'idea audace e spettacolare, come si legge dalla descrizione di accompagnamento alle tavole:

«Ma quel che potrebbe render più vaga questa inventione, sarebbe l'apertura da farsi nel mezzo della Tribuna, essendovi un bellissimo sito di dietro molto luminoso, per far parere una lontananza di Gloria, ò altra architettura, da dipingersi con colori, ò bassirilievi, purché concorresser d'accordo, è la volontà de' Padroni, & il credito, e coraggio dell'architetto»<sup>105</sup>.

131



Fig. 52. Trapani. Chiesa dell'Immacolatella, veduta del sistema di copertura (foto di E. Bellini).

In questo caso Giovanni Amico, in qualità di Governatore della Congregazione, poteva realizzare la sua idea ispirata al progetto di Pozzo e all'Oratorio romano della Compagnia in piena libertà, camuffandola con una fitta ornamentazione a stucco, a meno dei vincoli imposti dall'esiguo e irregolare spazio a disposizione con cui necessariamente il progetto della nuova tribuna avrebbe dovuto confrontarsi e adattarsi.

(Fig. 55) L'apparato architettonico-decorativo che ca-

ratterizza il registro superiore della serliana, qualificato dall'impiego di telamoni, presenta invece corrispondenze con una incisione tratta dal volume di Giovan Battista Falda sulle fontane di Roma (*Le fontane né palazzi e né giardini di Roma...*, Roma, Giovanni Giacomo De Rossi, 1691, tav. 12), riprodotte in particolare quella del giardino di palazzo Borghese su progetto di Carlo Rainaldi, una composizione che ha soprattutto ispirato il singolare portale realizzato in

132



Fig. 53. Trapani. Chiesa dell'immacolatella, veduta della tribuna (foto di C. Abita).

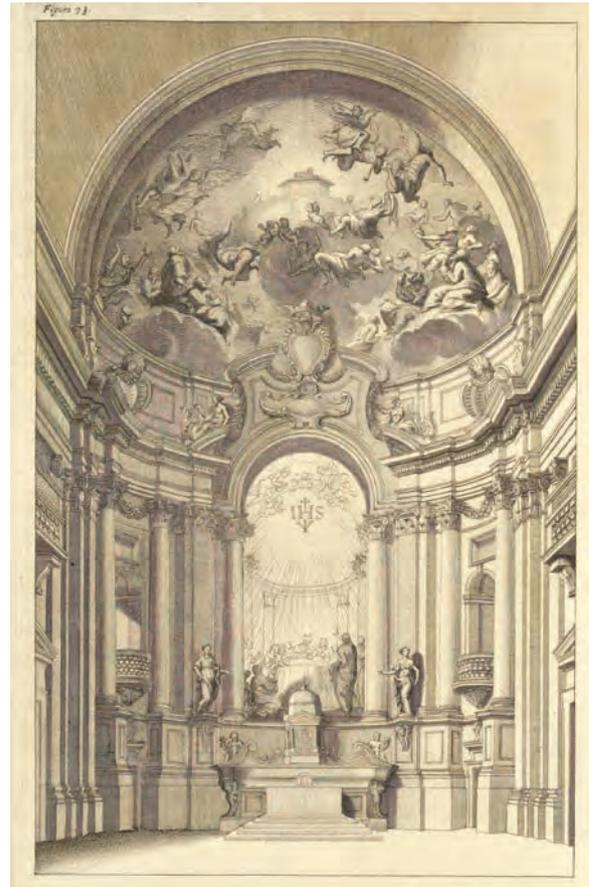


Fig. 54. A. Pozzo, Un altro Altare maggiore, per l'istesso luogo, incisione (da Pozzo 1700, figura 73, BDARCH).

quegli stessi anni da Amico nel collegio dei Gesuiti di Mazara.

Il deambulatorio anulare della tribuna dell'Immacolatella non trova invece riferimenti in Sicilia, ma la sua presenza nel progetto di Amico, che rielabora l'idea del "corridoio" nell'incisione di Pozzo e ricalca quella dell'oratorio del Caravita, può trovare anche una immediata spiegazione nelle esigenze della committenza legate al culto e alla liturgia. La confraternita dell'Immacolata di Trapani pos-

sedeva una miracolosa statua argentea della Madonna che portava annualmente in processione per la città con l'intervento del Senato<sup>106</sup>. La statua probabilmente veniva venerata dai fedeli anche all'interno della chiesa e cioè nella parte retrostante l'altare (fig. 56), visibile anche dall'aula, e raggiungibile percorrendo la galleria. L'impiego dell'ordine architettonico lungo il percorso conferma infatti la pubblica fruizione di questo spazio (al centro della parete absidale si nota poi un riquadro affrescato con i

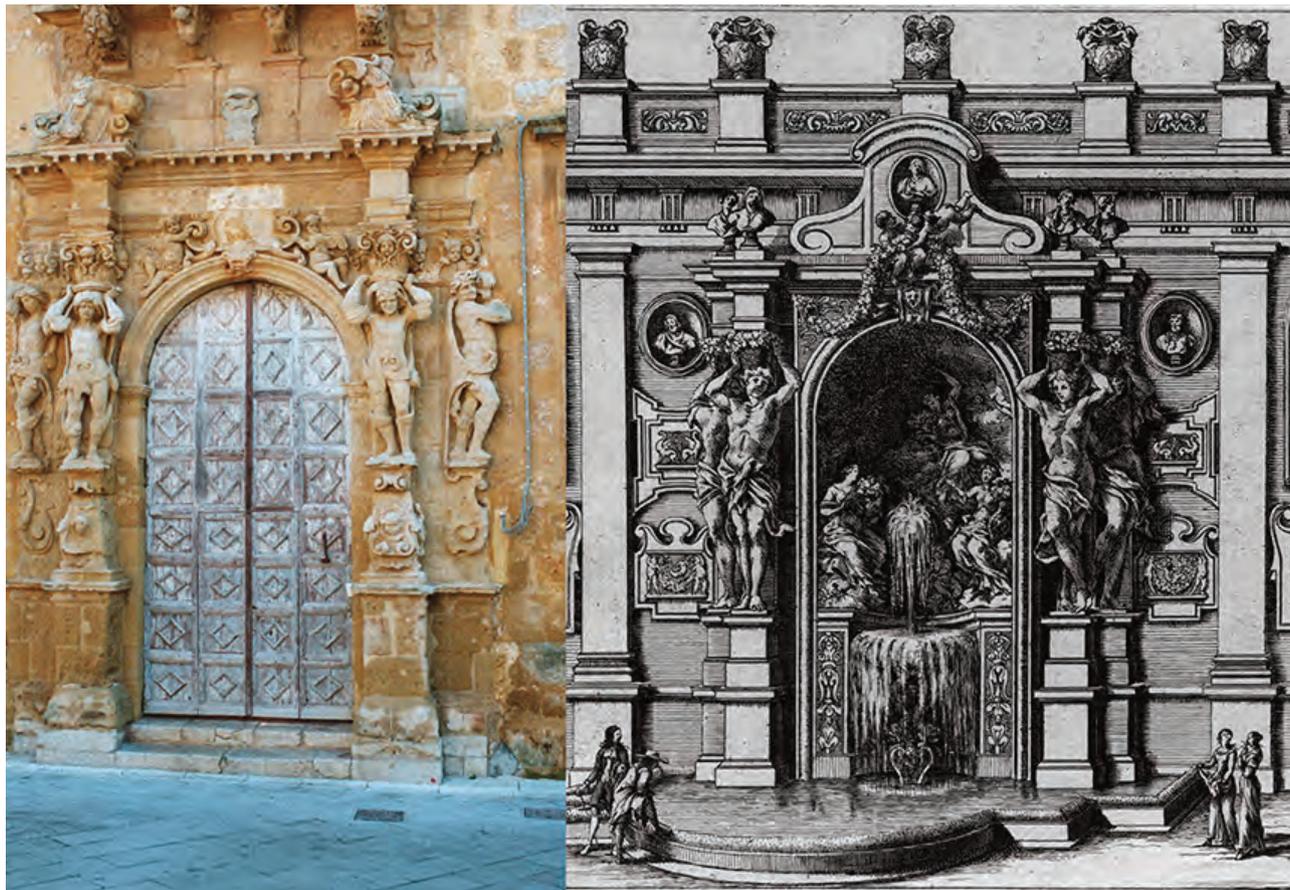


Fig. 55. Mazara. Collegio dei Gesuiti, portale (a sinistra); G.B. Falda, *Le fontane né palazzi e né giardini di Roma...*, Roma 1691, tav. 12, particolare (a destra).

toni dell'azzurro, arricchito da drappi, una composizione probabilmente creata per far da sfondo alla statua argentea, ora non più *in situ*). Di matrice romanico-gotica, la tipologia del presbiterio deambulato osserva una ripresa tra XVI e XVII secolo sia nell'architettura spagnola (la cosiddetta "girola")<sup>107</sup>, che italiana. Nel caso di Amico un riferimento alla tipologia del deambulatorio potrebbe



Fig. 56. Trapani. Chiesa dell'Immacolatella, veduta della galleria anulare-deambulatorio con la statua della Madonna (foto di M. Cannella).

derivare dall'osservazione delle tavole contenute nell'*Insignium Romae Templorum Prospectus...* (Roma, Giovanni Giacomo De Rossi, 1684) – esemplare presente presso la BCRS ma proveniente dalla Congregazione dell'Oratorio dei Filippini di Palermo –, dove erano raffigurate soluzioni medievali, come quella un tempo esistente nella chiesa di San Giovanni in Laterano (tav. 13, distrutta nel XIX secolo), o più recenti, come quella della chiesa della nazione lombarda a Roma, SS. Ambrogio e Carlo a Corso (dal 1611, tav. 53)<sup>108</sup>, mentre una sezione longitudinale dell'edificio si trova nel terzo volume dello *Studio d'Architettura Civile* (Roma, Domenico De Rossi, 1721, tav. 27) posseduto dall'architetto trapanese<sup>109</sup>.

L'effetto ridondante della composizione rispondeva infine anche all'iperdecorativismo che connotava da tempo l'architettura del territorio siciliano grazie all'apporto di maestranze artigiane, come testimoniano gli esempi tardo cinquecenteschi del calibro di San Domenico nella vicina Castelvetro, opera dei maestri Ferraro di origine iberica. Il risultato finale è pertanto una straordinaria e raffinata combinazione delle esperienze, dei rapporti con l'ambiente gesuita, e soprattutto delle fonti incisive<sup>110</sup> che alimentavano sempre più gli interessi e la sperimentazione di Amico sui teatri sacri nella Sicilia del primo Settecento.

**«Il coraggio dell'architetto». Analisi e modellazione digitale della tribuna della chiesa dell'Immacolatella a Trapani e del progetto della tribuna di Andrea Pozzo per la chiesa del Gesù a Roma**

Mirco Cannella

Lo studio sulla chiesa dell'Immacolatella si concentra sulle trasformazioni apportate dall'architetto Giovanni Amico alla struttura originaria della chiesa preesistente: nello specifico si indagano la genesi del progetto che ha

interessato la nuova struttura presbiteriale, e la possibilità che il progetto “teorico” elaborato da Andrea Pozzo per la tribuna della chiesa del Gesù a Roma abbia suggestionato il lavoro dell'architetto trapanese.

Il confronto tra la chiesa attuale e la costruzione preesistente mostra con chiarezza che le modifiche apportate da Giovanni Amico non interessarono unicamente l'area absidale: (fig. 57) sovrapponendo le due piante, infatti, è possibile osservare come la parete di fondo, dove un tempo si apriva l'abside, sia stata sostituita da un arco trionfale aperto verso la nuova zona absidale. La scansione interna delle quattro edicole, poste sulle pareti laterali della navata, ha subito una sostanziale redistribuzione dovuta, probabilmente, all'ampliamento del coro posto sulla parete di ingresso della chiesa che inevitabilmente comportava una diminuzione della superficie utile sulle pareti laterali della navata.

L'acquisto, da parte della confraternita, degli spazi esterni adiacenti alla chiesa in corrispondenza della vecchia abside, aveva dato all'architetto trapanese la possibilità di progettare e realizzare un ampliamento della struttura preesistente; tuttavia, come emerge dai rilievi, per l'edificazione del nuovo presbiterio l'architetto si ritrovò un'area asimmetrica, di forma trapezoidale, con il lato sul fondo obliquo rispetto all'asse trasversale della chiesa. Ciò lo costrinse, di fatto, a rimodulare il suo progetto per sfruttare al massimo lo spazio a disposizione: le pareti del deambulatorio, infatti, sono raccordate con i muri perimetrali della navata con sinuose superfici, specialmente in corrispondenza del lato sinistro. Anche il sistema di copertura di questo ambiente, costituito da una superficie toroidale, dovette adattarsi a tale irregolarità, e così si osserva che la freccia dell'arco generatore della volta diminuisce gradualmente per raggiungere il valore minimo in prossimità dei palchetti.

Le limitazioni imposte dall'area a disposizione non impedirono tuttavia all'architetto trapanese di adottare

delle matrici geometriche regolatrici: la profondità del presbiterio è infatti pari alla distanza che intercorre dal pavimento alla parte sommitale della cornice superiore che ne marca il perimetro, e tale distanza è uguale alla metà dell'altezza massima raggiunta dalla volta a padiglione che copre la navata della chiesa; la profondità del deambulatorio, infine, è uguale alla distanza che intercorre tra i pilastri della serliana e le prime due semicolonne scanalate (figg. 58-59).

Per lo studio della nuova area presbiteriale, l'elaborazione di un modello digitale 3D, privo del ricco apparato scultoreo, ha permesso di comprendere con chiarezza la sua struttura architettonica (fig. 60). È emerso, infatti, che l'area centrale della struttura presbiteriale progettata dall'architetto trapanese presentava delle strette affinità con quella della chiesa del Gesù a Roma. La conformazione dell'arco trionfale, ad esempio, si caratterizza, in entrambi i casi, per il grande fornice centrale

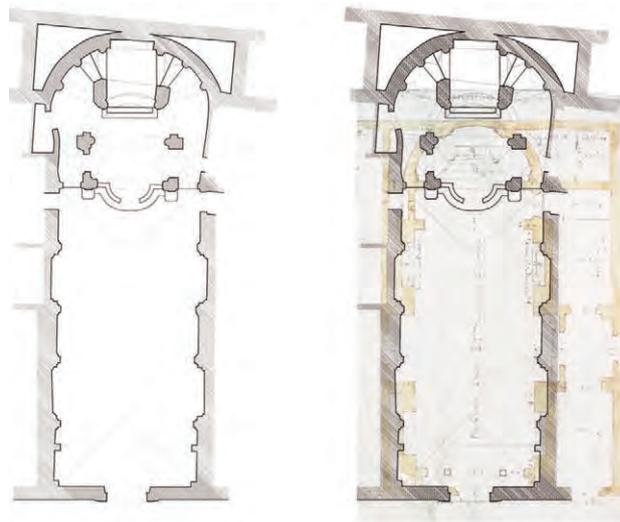


Fig. 57. Pianta dello stato di fatto (a sinistra); sovrapposizione della pianta attuale e quella del 1698 (a destra) (elaborazione grafica di M. Cannella).

e i due varchi laterali che, nella chiesa romana consentono l'accesso alle cappelle della Madonna della Strada e del Sacro Cuore, mentre nella soluzione siciliana si aprono verso il deambulatorio. Sopra, in corrispondenza dei due accessi, si aprono due affacci occupati dalle canne dell'organo nella chiesa dei Gesuiti e dalle loggette nella chiesa trapanese. Subito dietro l'arco trionfale si trova l'area del coro, una struttura con impianto planimetrico rettangolare sormontato da una breve volta a botte interessata da due lunette sovrapposte. Questa struttura permetteva di raccordare l'area absidale e la navata della chiesa ed era destinata ai cantori che si affacciavano da due palchetti contrapposti; in corrispondenza di questi, alla quota di calpestio, si aprivano varchi ulteriori, che permettevano di accedere alle

già citate cappelle o al deambulatorio della chiesa dell'Immacolatella.

Una prima sostanziale differenza tra le due chiese risiede nella conformazione del catino absidale che, come già detto, nel caso qui in esame presenta una calotta sferica tronca. L'area absidale, pur avendo, in entrambe

136

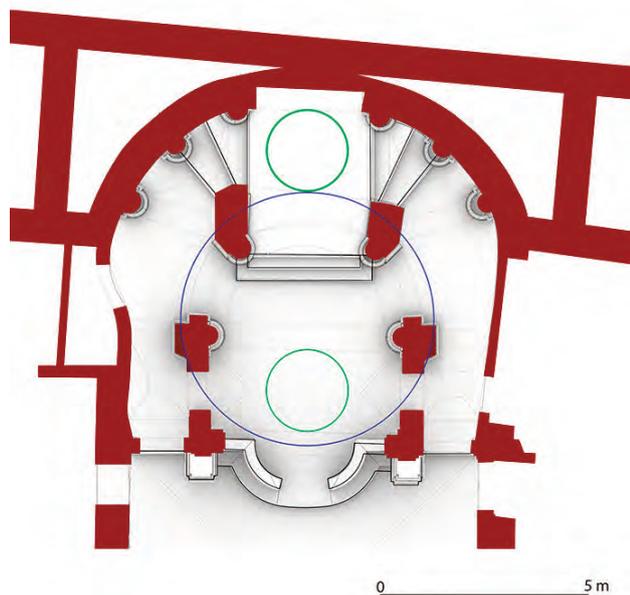


Fig. 58. Pianta di dettaglio della tribuna della chiesa dell'Immacolatella a Trapani con indicazione dei rapporti compositivi adottati da Giovanni Amico (elaborazione grafica di M. Cannella).

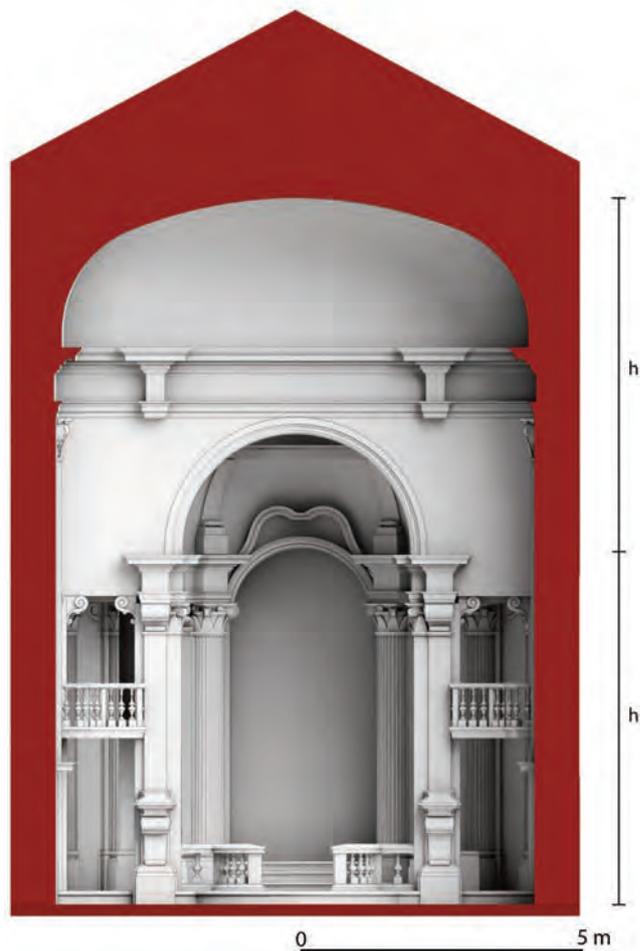


Fig. 59. Sezione trasversale della chiesa dell'Immacolatella di Trapani con indicazione dei rapporti altimetrici (elaborazione grafica di M. Cannella).

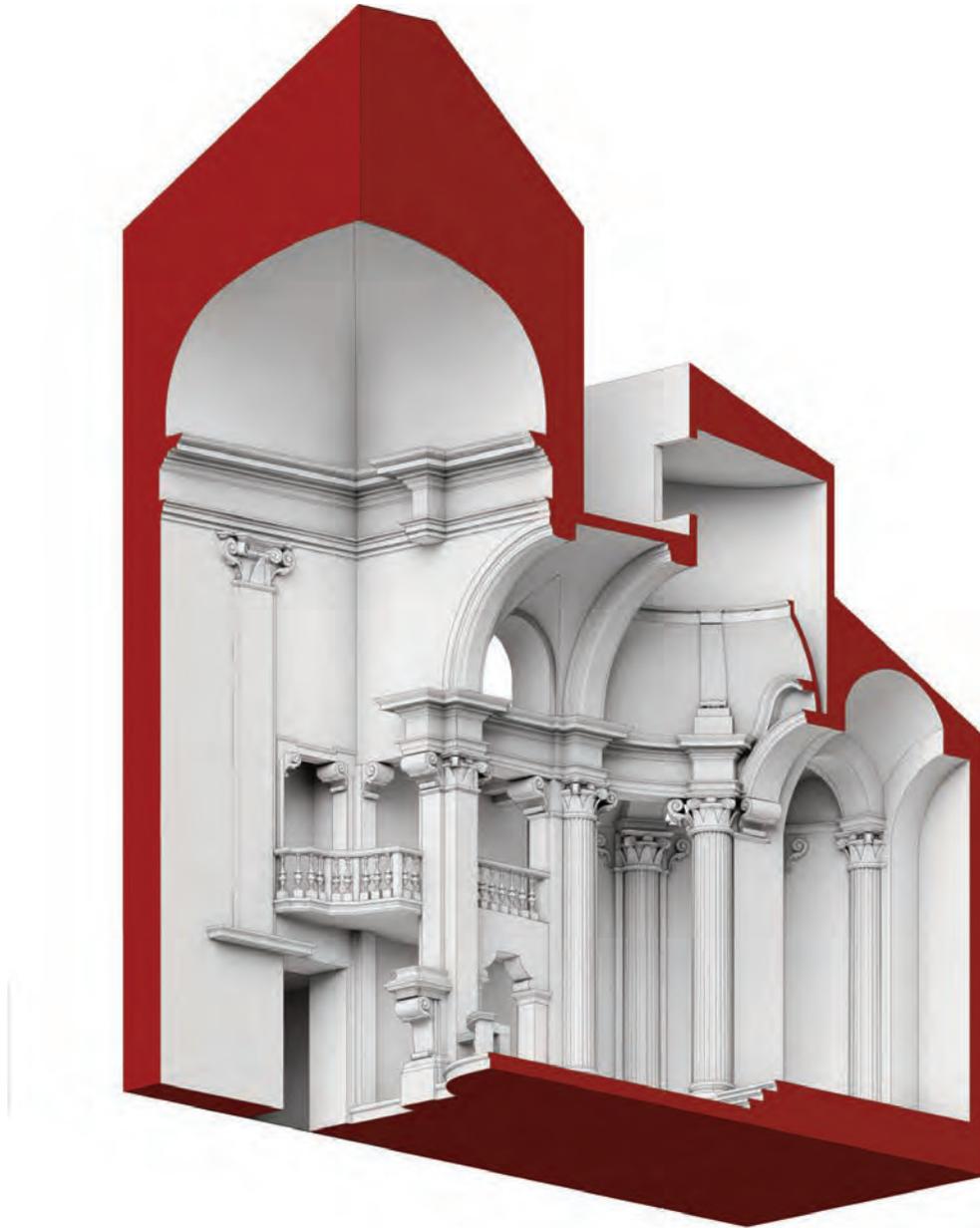


Fig. 60. Spaccato assometrico della tribuna della chiesa dell'Immacolatella a Trapani (elaborazione grafica di M. Cannella).

le chiese, la stessa struttura formale, nella chiesa trapanese si caratterizza per l'originale composizione a diaframma delle pareti semicilindriche dell'abside che – costituite da semicolonne scanalate disposte secondo una scansione radiale e addossate a pilastri liberi – consentono di intravedere il retrostante deambulatorio. In corrispondenza dell'asse longitudinale, compreso tra due colonne, un arco inquadra il vano di raccordo dei due bracci del deambulatorio, coperto da una volta sfer-

oidale raccordata a quattro archi. Questa soluzione progettuale, oltre ad avere la funzione pratica di accogliere la statua argentea della Madonna, che era visibile dalla navata, contribuiva ad amplificare ulteriormente l'effetto teatrale che Amico volle conferire all'intera struttura. Effetto che, con molta probabilità, fu suggerito all'architetto trapanese dal progetto della tribuna per la chiesa del Gesù a Roma di Andrea Pozzo pubblicato nel suo trattato (Figure 73-74) e (figg. 54, 61).

La ricostruzione digitale dell'area presbiteriale della chiesa del Gesù di Roma, nella quale l'abside attuale è stata sostituita con quella congetturale basata sul progetto "teorico" di Andrea Pozzo, costituisce pertanto uno strumento prezioso di indagine e di confronto.

Anzitutto, analizzando i disegni di progetto di Pozzo si può osservare come la parete di fondo sia interessata, come nel caso della chiesa trapanese, da un'apertura ad arco che introduceva a uno spazio dietro l'abside, ma se ne differenzia in quanto tale apertura si trova ad una quota maggiore, necessariamente sopraelevata rispetto all'imponente altare per essere visibile ai fedeli dalla navata (fig. 61). Nel progetto romano avrebbero sorretto l'arco due doppie colonne binate contrapposte, poste in tal modo per enfatizzare l'effetto prospettico; invece, nel caso trapanese, questa struttura si regge su due pilastri, addossati ciascuno su una colonna sulla quale poggiano gli ultimi tratti orizzontali dell'alta cornice (fig. 62).

Inoltre, nel caso della chiesa romana, come dichiarato dallo stesso architetto, il vano dietro l'abside era destinato ad accogliere una falsa prospettiva da realizzarsi con bassorilievi e pittura; sui lati corti erano previste ulteriori aperture di collegamento con le aree laterali dell'abside, e soprattutto due grandi finestre che con la loro luce avrebbero conferito un effetto scenico di grande impatto «per far parere una lontananza di Gloria»<sup>111</sup>.

Va detto infine che le medesime soluzioni di illuminazione elaborate da Pozzo per la chiesa romana non potevano

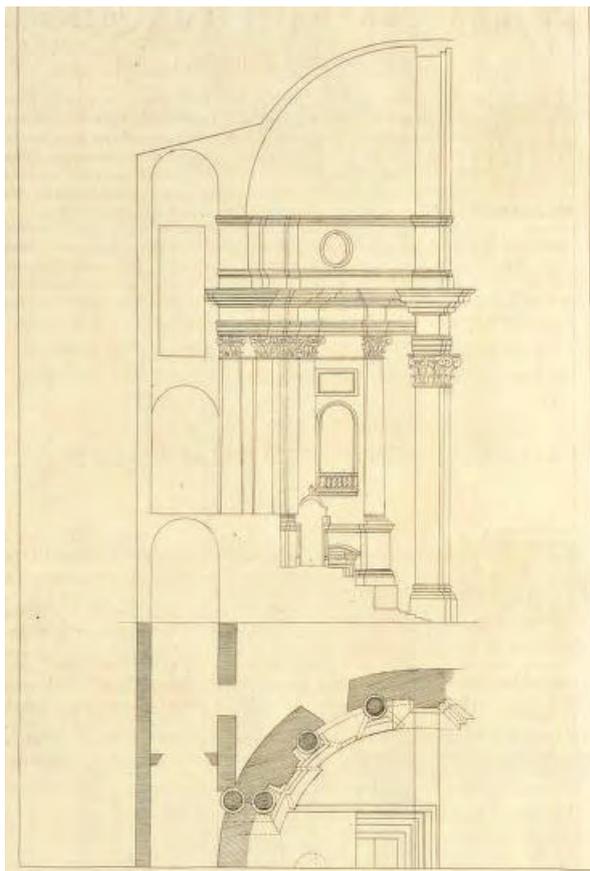


Fig. 61. A. Pozzo, Un altro Altare maggiore, per l'istesso luogo, incisione (da Pozzo 1700, figura 74, BDARCH).



Fig. 62. Progetto teorico di Andrea Pozzo per una nuova abside nella chiesa del Gesù a Roma, spaccato assometrico (elaborazione grafica di M. Cannella).

essere adottate nel progetto dell'abside della chiesa dell'Immacolatella; infatti, nonostante Giovanni Amico avesse previsto l'apertura di alcune finestre sulle lunette della volta del deambulatorio queste non avrebbero ricevuto luce a sufficienza, poiché la struttura absidale si trova addossata a preesistenti costruzioni. Questa condizione probabilmente suggerì all'architetto trapanese di adottare la soluzione del catino absidale tronco, per permettere alla luce, in modo alternativo ma altrettanto scenografico, di pervadere l'intera area presbiteriale. In questo caso la luce giunge al catino attraverso una camera di luce semicilindrica dotata di due finestre nascoste, che si aprono sul tratto di muro rettilineo della stessa (fig. 63).

#### Uno spettacolo totale: la cappella del SS.mo Crocifisso presso la chiesa di San Domenico a Trapani *Domenica Sutura*

Nel giugno 1714, in qualità di Architetto del Venerabile Collegio, i Gesuiti di Trapani avevano dato incarico a Giovanni Amico di ammodernare la cappella di Sant'Ignazio

di Loyola presso la chiesa dell'Ordine. In questo caso le opportunità semantico-progettuali derivate dalla dedizione al Santo fondatore della Compagnia vennero smorzate da una struttura già esistente, collaterale all'abside maggiore della chiesa delineata da Tommaso Blandino nel primo decennio del Seicento. L'intervento di Amico si era pertanto dovuto "limitare" alla creazione di un prezioso baldacchino animato da putti (fig. 64): tramite la "smussatura" degli angoli del vano quadrato l'architetto aveva generato una sorta di pilastri davanti ai quali aveva disposto quattro nuove colonne per dare l'impressione (rafforzata dall'inserimento di putti-telamoni nei capitelli), di sostenere la cupola emisferica nell'ambito di un raffinato assemblamento di marmi siciliani, targhe, busti, reliquiari e sculture<sup>112</sup>.

Nel luglio 1732, poco dopo l'impegno per l'Immacolatella, Giovanni Amico trovò l'occasione di tramutare questa impostazione in un nuovo "teatro sacro". Furono questa volta i Domenicani a convocare l'architetto per un progetto *ex novo*, di architettura e ornato, della cappella del SS.mo Crocifisso, da anettere al fianco sinistro della chiesa ad unica navata di origine medievale<sup>113</sup>,

140



Fig. 63. Trapani. Chiesa dell'Immacolatella, veduta interna del congegno di copertura della tribuna (a sinistra); veduta esterna della camera di luce (al centro); veduta dall'alto del sistema delle coperture della tribuna (foto di M. Cannella).

ma riconfigurata al suo interno nel XVIII secolo con una partitura che in realtà, per l'impiego del cornicione continuo aggettante e per le coppie di paraste giganti, sembra richiamare quella di Santa Maria della Grotta a Marsala. L'Ordine custodiva un *Crucifixus dolorosus* risalente al primo quarto del XIV secolo, opera di un ignoto scultore catalano-rossiglione<sup>114</sup>. Insieme alla Madonna di Trapani, questo antico simulacro aveva nel tempo generato una sentita venerazione cittadina poiché in diverse occasioni di calamità, raccolte e raccontate in una relazione stilata il 6 agosto 1715 dal notaio



Fig. 64. Trapani. Chiesa dei Gesuiti, veduta della cappella di Sant'Ignazio (foto di E. Bellini).

Giovanni Stabile<sup>115</sup>, aveva dato prova di essere miracoloso. (Fig. 65) Il progetto della cappella, pure adornata di marmi preziosi locali, indicati e a volte forniti dallo stesso architetto, doveva pertanto essere incentrato sulla "reliquia" posta all'interno di un altare inquadrato da colonne binate e sormontato da un frontone spezzato con al centro una imponente corona sovrastata dal Trigramma IHS (come è noto, anche emblema della Compagnia di Gesù). Le strategie messe in campo da Amico, già edotto nella dottrina gesuitica ma anche al corrente nella missione penitenziale dei Domenicani, suoi com-



Fig. 65. Trapani. Chiesa di San Domenico, veduta della cappella del SS.mo Crocifisso (foto di E. Vetere).

mittenti in questa occasione, contemplarono ancora una volta un approccio mistico e spettacolare all'ambiente sacro, culminante con una copertura eccezionale.

I documenti rintracciati descrivono nel dettaglio il disegno di progetto presentato dall'architetto a cui doveva attenersi il maestro trapanese Nicola de Amico che intraprendeva il cantiere il giorno successivo all'obbligazione (15 luglio 1732)<sup>116</sup>:

«[...] dovendo accrescere in ditta cappella le fabbriche che nel disegno si vedono segnate colla lettera A dovendo cavare l'appidamenti sulla fondezza che sono quelli della chiesa, essendo in obbligo di fare quei dui pilastri collaterali all'altare di detta cappella [...] dovendo cavare nelli lati di detta cappella la volta degli altri due archi come si esprime nella pianta devono voltare l'arco di sopra con detta pietra di Favignana e cavarci di sopra di detti quattro archi il circolo della cupola la quale deve essere aperta, come si vede nel cennato disegno, e nel contorno dell'apertura, devono collocarci la balagostata e pilastri, dovealo finalmente coprire la detta cappella con mezzo arancio reale e di sopra collocarci il covertizzo coll'uscita delle acque necessarie quanto che le piogge non portassero umidità alle fabbriche [...]»<sup>117</sup>.

La cappella, appena restaurata<sup>118</sup>, presentava fino a un certo livello le stesse caratteristiche di quella di Sant'Ignazio prima descritta, ma in questo caso il sistema di copertura impiegato, una doppia calotta con camera di luce e galleria balastrata (fig. 66), rendeva pleonastico l'artificio del "sostegno" delle colonne.

Il documento prosegue dando precise indicazioni relative all'intradosso della seconda calotta, percepibile dal basso attraverso l'occhio balastrato:

«[...] dovendo i detti mastri lasciare le suddette fabbriche di dentro lisce di rustico ma solamente devono lasciare

arricciato (intonacato) il detto mezzo arancio e fabbriche di sopra la cupola quale arricciamento deve essere atto a pingersi colla misca dolce, benvista al suddetto de Amico ed imbiancare tutte le fabbriche nove della parte di fuori et ben governate [...]»<sup>119</sup>.

La calotta sommitale doveva pertanto essere predisposta per ricevere un affresco, mai eseguito e raffigurante probabilmente il Padre Eterno, che sarebbe stato illuminato da finestre non visibili dal basso e ammirato di scorcio dai fedeli.

Questo congegno di copertura in realtà partecipava a un'esperienza mistica scaturita da una macchina scenica barocca, priva di confronti in Sicilia, che coinvolgeva l'intera struttura della cappella e la sua antica reliquia. La cornice dorata rettangolare che accoglie il Crocifisso, su uno sfondo trattato a finto marmo di colorre azzurro riprodotto il cielo (inquadrate a sua volta da lastre di un raro marmo nero trapanese con venature tra il verde e il turchese), nasconde nel perimetro interno una profonda intercapedine con un meccanismo (fig. 67) che fa scorrere mediante corde tirate manualmente, da destra verso sinistra e lungo dei binari, cinque pannelli mobili affrescati per ricoprire singolarmente il simulacro e offrire ai fedeli la visione della sequenza degli episodi cruciali della passione di Cristo nell'ambito di un percorso di penitenza e catarsi che un tempo si rinnovava ogni anno nella cappella in occasione delle solennità pasquali<sup>120</sup>. Il primo pannello, realizzato con un prezioso broccato rosso, faceva da sipario allo spettacolo sacro, seguivano gli altri quattro pannelli riprodotti i "misteri dolorosi" (che del resto riflettevano in pittura quelli più famosi e scultorei della Congregazione del Purgatorio da cui proveniva Amico): "L'agonia di Cristo presso l'orto degli ulivi"; "La flagellazione di Gesù alla colonna"; "L'incoronazione di spine" e "La salita al calvario con la Croce" (fig. 68). Il racconto culminava pertanto con l'ultimo mistero, affidato alla scultura: "La crocifissione e

la morte di Cristo” era infatti rappresentata dal *Crucifixus dolorosus* tra le statue dell'Addolorata e del discepolo Giovanni poste ai lati dell'altare. La contemplazione della scena presupponeva l'intervento della luce divina accompagnata dalla visione celestiale di Dio Padre tra gli angeli inquadrata dalla balaustra e affrescata nella calotta sommitale, come di fatto mostra lo schema teorico pubblicato da Amico nel 1750 che straordinariamente sembra replicare le figure (nel gesti e nelle fattezze) realizzate da Guillaume Courtois nel cupolino della lanterna di Sant'Andrea al Quirinale. La soluzione delle calotte sovrapposte e l'af-



Fig. 66. Trapani. Chiesa di San Domenico, cappella del SS.mo Crocifisso, veduta del congegno di copertura durante i restauri (foto di M. Cannella).

fresco steso nell'intradosso rilancia certamente, a queste date (1732), la questione della conoscenza dell'incisione del progetto di Guarini per San Gaetano a Vicenza pubblicata nei *Dissegni* e poi nel trattato del 1737. Le altre scelte compositive e iconografiche (dalla selezione dei colori alla manipolazione semantica delle immagini e persino l'idea dei pannelli-sipari mobili) ampliano il quadro dei riferimenti di Giovanni Amico che ancora una volta travalicano i confini siciliani. Di fatto ci troviamo di fronte a un progetto artistico di grande complessità e raffinatezza, uno spettacolo delle arti ben orchestrato e incentrato su



Fig. 67. Trapani. Chiesa di San Domenico, cappella del SS.mo Crocifisso, particolare dell'intercapedine lungo la cornice con i binari per lo scorrimento dei pannelli riproducenti i "misteri dolorosi" (foto di L. Biondo).

un racconto progressivo per immagini pittoriche e scultoree, all'interno di un congegno architettonico i cui effetti luministici e scenografici appaiono di fatto seguire quanto realizzato a Roma da Bernini nell'abside, affascinante e "segreta", di Sant'Andrea al Quirinale, a quanto sembra – e non è forse un caso – mai riprodotta in incisione ma solo rilevata sul posto, come confermano l'assenza di sezioni che intercettano il presbiterio tra le stampe dei più noti repertori romani e i rari disegni superstiti<sup>121</sup>. Appare

poi altrettanto spiazzante il riferimento diretto del meccanismo dei pannelli che traslano sul Crocifisso trapanese, a conclusione del racconto sacro, con quello ideato da Andrea Pozzo per l'altare di Sant'Ignazio di Loyola nel transetto del Gesù di Roma (fig. 69), uno spettacolo probabilmente pure noto per esperienza diretta, nel quale la statua in Gloria del fondatore della Compagnia, attraverso un sistema sali-scendi azionato da bilancieri, veniva "scoperta" da una tela-sipario raffigurante il Santo nell'atto

144



Fig. 68. Trapani. Chiesa di San Domenico, cappella del SS.mo Crocifisso, pannello raffigurante "La salita al calvario con la Croce" (foto di L. Biondo).



Fig. 69. Roma. Chiesa del Gesù, veduta dell'altare di Sant'Ignazio con la tela mobile (Di Simo ubuntu - Opera propria, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8908030>).

di ricevere da Cristo risorto il vessillo con il monogramma del nome di Gesù.

Possiamo ancora ipotizzare un coinvolgimento del pittore Domenico La Bruna<sup>122</sup> che in quegli anni era solito affiancare Amico nei suoi lavori per “comporli” con quelli di pittura, e certamente contemplare ancora l'ingerenza di intermediari colti tra la sua committenza, o tra i suoi amici<sup>123</sup>, come il corrispondente romano che lo teneva – forse già a quelle date – in costante aggiornamento, e, soprattutto, tra i Gesuiti frequentati per anni nel collegio di Trapani e soprattutto in quello di Palermo, spesso in viaggio e al corrente dei traguardi artistici-architettonici nella sede centrale dell'Ordine. Contatti che avrebbero potuto suggerire soluzioni all'architetto, scaturite anche dalle continue sperimentazioni prodotte nelle occasioni celebrative dedicate all'esposizione del SS.mo Sacramento nel *Teatro delle Quarant'ore*, e sottoporre alla sua attenzione iconografie che al momento non conosciamo. Un'ultima considerazione è relativa all'esistenza di un accompagnamento musicale alla rappresentazione, la cui percezione acustica, come più volte sottolineato, sarebbe stata agevolata e ottimizzata dalla particolare morfologia “aperta” della doppia calotta, sebbene in questo caso la galleria risulti inaccessibile. A titolo esemplificativo della presenza di cantori nella città di Trapani e in riferimento alle opere studiate, non appare tuttavia un caso ritrovare nelle carte d'archivio (in date immediatamente precedenti l'appalto citato per la costruzione della cappella del SS.mo Crocifisso), l'attestazione della somma di cento scudi annui di salario per i servizi di un musico soprano, un tale Giuliano Ferrari cittadino romano, da parte sia di Giovanni Amico, in qualità di Vicario foraneo e Visitatore dei Monasteri della Sicilia, che di Vito Bello, maestro di Cappella del Gesù e della Città di Trapani. Quest'ultimo affermava come il giovane, molto dotato, avesse terminato la formazione e fosse «aggregato in tutte le mie cappelle e musiche»<sup>124</sup>.

### Dall'architettura all'incisione: analisi e modellazione digitale della cappella del SS.mo Crocifisso presso la chiesa di San Domenico a Trapani e de «La nuova idea di Cupola» ne *L'architetto pratico* (1750)

*Mirco Cannella*

La cappella del SS.mo Crocifisso a Trapani presenta un sistema di copertura piuttosto originale: situata nella parte mediana della parete nord della navata della chiesa di San Domenico – attraverso un fornice largo 4,50 metri e alto 10 – è infatti costituita dalla successione di due cupole, la prima delle quali tronca.

La cappella è caratterizzata da una pianta quadrata con lato pari a 6,80 metri e pilastri angolari, rivestiti da pannellature in *Libeccio* di Trapani, che ne smussano gli angoli (fig. 70). I quattro pilastri, conclusi da altrettante cornici riccamente modanate, si elevano sino alla quota di 7,54 m e sono posti a sostegno di quattro archi che delimitano in altezza le due pareti laterali, la nicchia di fondo destinata ad accogliere l'altare e il varco di accesso alla cappella. Dei pennacchi sferici di raccordo consentono la transizione tra la pianta quadrata della cappella e l'imposta della cupola tronca, quest'ultima introdotta da un'alta cornice circolare. Analizzando i dati laser scanning emerge con chiarezza come questa cupola, così come i quattro archi precedentemente descritti, siano caratterizzati dalla presenza di un piccolo sovrassesto, che misura in entrambi i casi circa 20 cm. La cupola si caratterizza per la presenza di un grande oculo circolare dal diametro di 4,28 m posto alla quota di 13,60 m. L'analisi geometrica della copertura ha permesso di rilevare come l'architetto abbia fatto ricorso a precise regole compositive, stabilendo delle chiare corrispondenze metriche tra la planimetria della cappella e il suo sviluppo altimetrico. Infatti, il piano orizzontale definito per troncatura la calotta sferica si trova ad una quota

che corrisponde al doppio della dimensione del lato della pianta.

Per la sezione verticale della chiesa ci si può avvalere pertanto di uno schema compositivo le cui misure rispecchiano quelle del quadrato della pianta (il cui lato, come detto, è di m 6,80). La prima quota, a 6,80 m, corrispondente all'altezza dei quattro pilastri angolari; un ulteriore modulo, sovrapposto al primo, definisce una seconda quota, di 13,60 m, altezza corrispondente all'apertura dell'oculo. E sempre sulla base del secondo modulo, ma in corrispondenza del suo centro, è possibile inoltre definire il piano di imposta che sovrasta i pennacchi sferici (fig. 71).

La superficie della calotta tronca è scandita da 8 lesene

aggettanti che piegano in prossimità della cornice dell'oculo con un accenno di capitello. La stessa scansione viene ripresa nella balaustrata, posta immediatamente al di sopra, con pilastri che intervallano gruppi di quattro balaustrini.

La cappella è sormontata da una seconda cupola di diametro pari alla sottostante e che si innesta direttamente sul piano della balaustrata senza sovrassesto. Lo spazio che si viene a creare tra la cupola e la superficie sferica, che si presenta piuttosto ridotto e di difficile accesso, suggerisce che tale soluzione architettonica non fosse destinata, come spesso accade, all'accoglienza del coro, ma è assai probabile che sia stata inserita con un intento meramente scenografico.

Tale ipotesi è avvalorata inoltre dal fatto che proprio allo scopo di offrire ai fedeli una spettacolare suggestione visiva furono ideate le due aperture – rispettivamente ai lati sud est e sud ovest e quindi invisibili dall'interno della chiesa – che permettono alla luce di pervadere la cappella. Come riferito prima in relazione alla sezione verticale, anche nel caso della cupola e della calotta sovrastante, è possibile che l'architetto trapanese abbia adottato lo stesso modulo, giacché nello schema compositivo i profili semisferici delle cupole corrispondono, insieme, al segmento di riferimento, di altezza pari a 6,80 m.

La struttura di copertura visibile dall'interno, a doppia calotta sovrapposta, non trova alcuna corrispondenza all'esterno, in quanto un tamburo cilindrico, dal diametro di 7,64 m, nasconde per intero la prima cupola e per metà la seconda. La parte terminale della calotta superiore è estradossata e si innesta sulla parte terminale del suddetto tamburo al fine di contenere le spinte laterali. Nel *Capitolato* relativo ai lavori da eseguire per la costruzione della cappella del SS. Crocifisso, in merito alla copertura della chiesa si legge di «un covertizzo coll'uscita delle acque necessarie quanto che le piogge non portassero umidezza alle fabbriche»<sup>125</sup>. Sembra quindi che

146

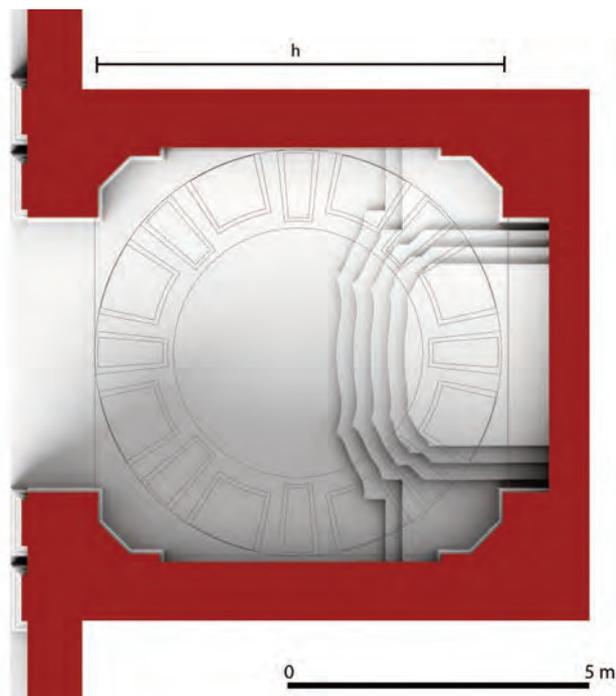


Fig. 70. Pianta della cappella del SS.mo Crocifisso nella chiesa di San Domenico a Trapani (elaborazione grafica di M. Cannella).

la parte terminale della cappella non sia stata progettata come estradossata, e che si fosse preventivato un sistema di copertura differente, nella fattispecie un tetto (un «covertizzo» appunto) sopra la calotta superiore. Questa soluzione richiama assai da vicino quella adottata dallo stesso architetto per coprire il vano semicilindrico

sovrastante la calotta tronca della vicina chiesa dell'Immacolatella e che era costituita da una falda a conclusione del tamburo (fig. 72).

La scenografica struttura a doppia calotta adottata da Amico per la cappella del SS. Crocifisso pone in opera, con qualche differenza, la soluzione da egli descritta e

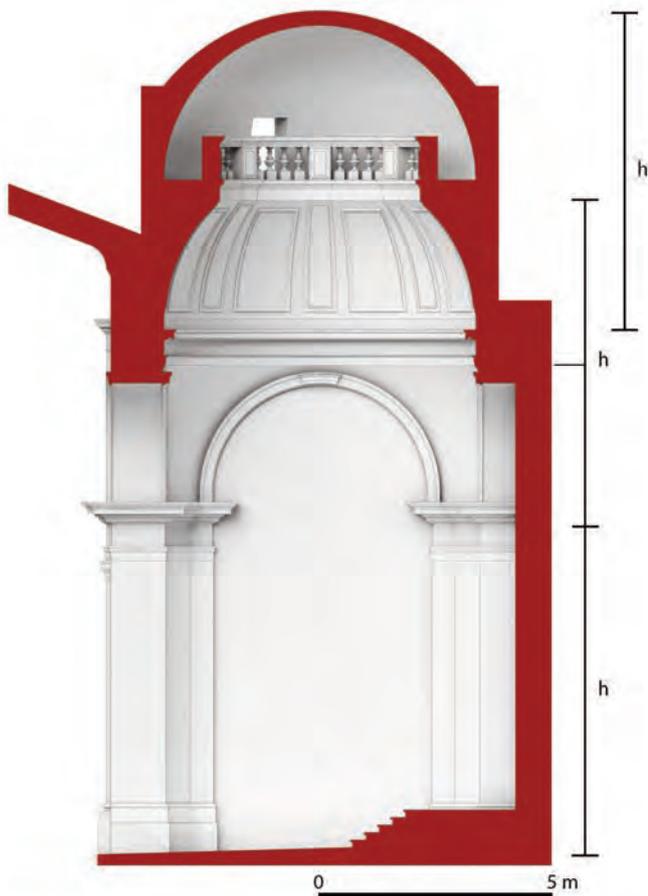


Fig. 71. Sezione verticale con indicazione dei rapporti altimetrici tra le parti architettoniche della cappella del SS.mo Crocifisso nella chiesa di San Domenico a Trapani (elaborazione grafica di M. Cannella).



Fig. 72. Spaccato assometrico della cappella del SS.mo Crocifisso nella chiesa di San Domenico a Trapani (elaborazione grafica di M. Cannella).

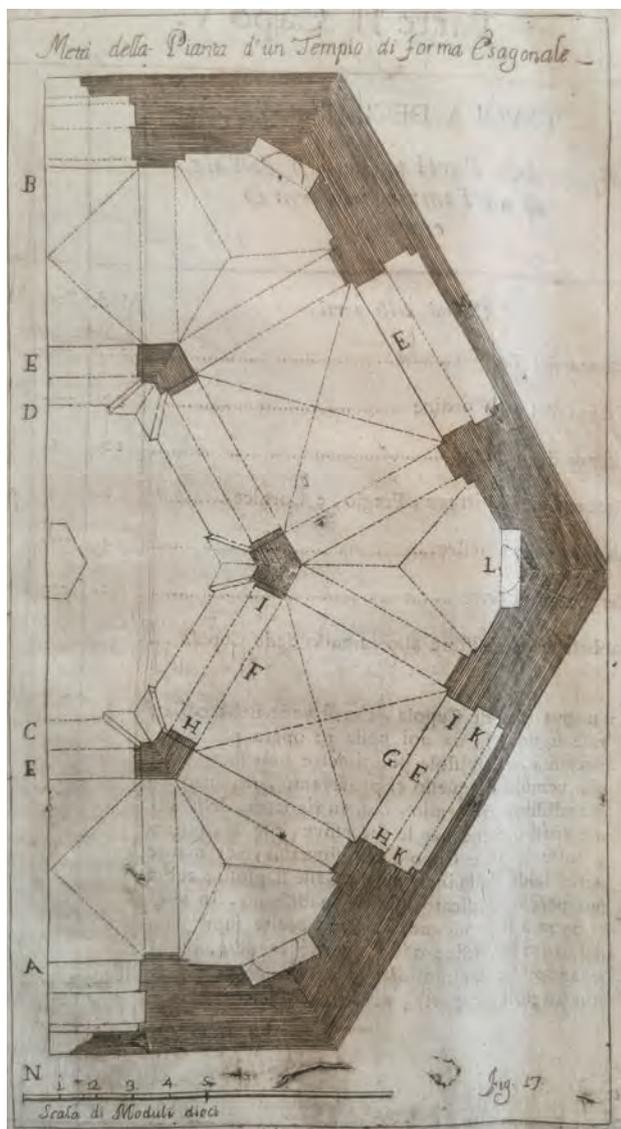


Fig. 73. G. Amico, Metà della Pianta d'un Tempio di forma esagonale, incisione (da Amico 1750, fig. 17, BDARCH).

graficizzata nel secondo tomo de *L'architetto pratico* edito nel 1750. Sebbene il trattato sia stato pubblicato quasi venti anni dopo la costruzione della cappella, come lui stesso afferma nella "Lettera ai lettori", alcune immagini dovevano essere pronte da tempo. Sembra infatti che lo schema teorico di sezione relativa a una chiesa (*Tempio*) a pianta esagonale (fig. 1), più volte citato nel presente volume, faccia riferimento alla soluzione di copertura a suo tempo immaginata per la cappella del SS.mo Crocifisso, come chiarito nella legenda nella tavola a fianco della suddetta sezione:

«La nuova idea di Cupola, che si vede nella collaterale figura, fu da noi posta in opera per pura necessità, ma vistola poi riuscire non solamente più venusta di quello ci pensavamo, ma ancora di grandissimo risparmio, così in riguardo delle prime spese, come per le successive, che di continuo a tutte le altre Cupole abbisognano, per mantenerle salde dalla inclemenza delle stagioni; abbiamo perciò giudicato esporla in disegno. In essa bisogna aprire alcune fenestre occulte sopra l'impalcatura R, al fine d'illuminarne il fondo, il quale andrebbe dipinto di un pezzettino di gloria, con angeli, e putti, o altro che si vorrà»<sup>126</sup>.

Pur mantenendo lo stesso effetto scenico la soluzione proposta nel trattato si presenta alquanto dissimile rispetto a quanto fu realizzato nella piccola cappella domenicana. Qui la struttura a doppia calotta è immaginata a copertura di uno spazio di forma esagonale e di dimensioni certamente più importanti.

Il *Tempio* descritto da Amico è rappresentato da una seimpianta e da una sezione verticale, entrambe corredate da una scala grafica in moduli (fig. 73). Si tratta di un edificio a pianta centrica basato su un esagono e caratterizzato da un deambulatorio coperto da volte a crociera, intervallate da archi che, disposti radialmente, si innalzano dalle paraste dei muri perimetrali e dai sei pi-

lastrici che delimitano l'area centrale del tempio. I pilastri sono interconnessi da archi posti a sorreggere un'alta cornice e un tamburo sul quale si imposta la prima volta tronca costituita da sei fusi lunettati. Sull'oculo poligonale si sviluppa una balaustrata costituita da gruppi di 10 balaustrini intervallati da pilastri angolari. Conclude lo spazio verticale una seconda calotta sferica atta ad accogliere un affresco con «un pezzettino di gloria, con angeli, e putti, o altro che si vorrà»<sup>127</sup>, visibile dall'interno della chiesa. In questo caso l'imposta della seconda calotta non coincide col piano dell'oculo ma si colloca ad una quota corrispondente alla parte sommitale delle lunette, generando così un'intercapedine tra la prima e la seconda calotta, soluzione questa, che non si ritrova nella cappella del SS.mo Crocifisso (fig. 74).

Anche se non rappresentate in sezione, l'architetto trapanese indicava, in una nota, che al di sopra del piano della balaustrata era necessario aprire delle finestre occulte per illuminare l'eventuale affresco e la chiesa; questo espediente, come abbiamo sottolineato altrove, viene adottato anche nella cappella domenicana. Infine, anche nel progetto teorico, così come nella cappella trapanese, la presenza di un affaccio balaustrato non è legata a nessun fine pratico, infatti non è facilmente accessibile, e la sua presenza, ancora una volta, contribuisce ad amplificare l'effetto scenico e suggestivo creato dall'ingresso della luce.

Dall'analisi dei sistemi di copertura della cappella del SS.mo Crocifisso e del Tempio a pianta esagonale, emerge inoltre con chiarezza come l'architetto Giovanni



Fig. 75. G. Guarini, Alzata interno di S. Gaetano di Vicenza..., incisione (a sinistra) (da GUARINI 1686); Spaccato, ò Alzata d'un Tempio à forma esagonale, al centro (da AMICO 1750, fig. 18, BDARCH); sezione verticale della cappella SS.mo Crocifisso (a destra) (elaborazione grafica di M. Cannella).

150



Fig. 74. Spaccato assometrico del Tempio a forma esagonale di Giovanni Amico (elaborazione grafica di M. Cannella).

Amico conoscesse l'opera di Guarino Guarini e in particolare il progetto non realizzato della chiesa di San Gaetano a Vicenza. Nonostante le diverse matrici compositive e geometriche dei tre dispositivi di copertura, è possibile individuare alcuni significativi punti di contatto tra di essi (fig. 75). In tutti e tre i casi, si possono osservare due calotte sovrapposte, di cui la prima è tronca, e una balaustrata che si sviluppa sopra la cornice che delimita l'oculo. La principale differenza tra il progetto incompiuto di Guarini e le due proposte dell'architetto trapanese riguarda il numero degli oculi presenti: nel progetto della chiesa di San Gaetano a Vicenza, infatti, sono presenti due oculi, di cui solo il primo è dotato di balaustrata; l'oculo inferiore – assente nei due progetti di Amico – è originato dalla posizione della prima cupola, arretrata rispetto al perimetro, di forma ellittica generato dai pennacchi di raccordo; tra l'imposta della calotta e la balaustra troviamo allora un piano di calpestio.

Anche nelle proposte siciliane si può notare la presenza di un camminamento che, però, è situato al di sopra della calotta inferiore.

La configurazione suddetta adottata da Amico – che caratterizza, come già osservato, sia la cappella del SS.mo Crocifisso che il progetto teorico di una chiesa a pianta esagonale – mostra inoltre strette affinità con la Sala d'Orange di Pieter Post, che, ricordiamo, probabilmente Amico conosceva attraverso le tavole incise contenute ne *Les ouvrages d'architecture* presente nella biblioteca dei Gesuiti di Palermo; sui dettagli di queste analogie, in particolare tra il Tempio Esagonale e la Sala d'Orange si tratterà nella terza parte di questo contributo.

### Tra Tardogotico e Barocco: un teatro "bilingue" nella tribuna della chiesa dell'Annunziata a Trapani Gaia Nuccio

La fabbrica della chiesa della SS.ma Annunziata, appartenente al convento *extra moenia* dell'ordine dei Carmelitani di Trapani, fu avviata nel XIV secolo e venne interessata da un processo di stratificazione che ha lasciato tracce tangibili nella configurazione attuale. Un cedimento delle fondazioni avvenuto tra il 1721 e il 1722, aggravato dal terremoto che interessò Palermo e la parte nord-occidentale della Sicilia l'1 settembre 1726, rese necessari radicali e urgenti restauri<sup>128</sup>, affidati nel 1741 a Giovanni Amico<sup>129</sup>. Nell'ambito del rinnovamento interno, le scelte operate dall'architetto in corrispondenza della zona presbiteriale non sono state finora oggetto di opportune verifiche e precisazioni. Questa parte dell'edificio mostra un affascinante esempio di convivenza e integrazione tra linguaggi architettonici che riassumono la densa storia costruttiva della chiesa: l'abside poligonale trecentesca, i portali cinquecenteschi e la soluzione di copertura della crociera con camera di luce della metà del Settecento, che chiude la serie dei teatri sacri di Giovanni Amico (figg. 76-77)<sup>130</sup>. La singolare geometria poligonale dell'abside, con spigolo in asse e volta costolonata esapartita, possiede una particolare concentrazione di casi proprio nella città di Trapani, ancora visibile anche nella chiesa di cinquecentesca di Santa Maria di Gesù<sup>131</sup>. Al contrario, nella chiesa di San Domenico, questo elemento venne parzialmente demolito e occultato mediante l'inserimento di una nuova abside semicircolare all'interno della precedente, opzione che, tra l'altro, consentiva una più agevole sistemazione dei seggi corali (figg. 78-79). Le indagini condotte da Mirco Cannella mediante il rilievo della zona presbiteriale della SS. Annunziata e il confronto con l'incisione del rilievo dello stato di fatto e del progetto di riconfigurazione

elaborato e pubblicato da Giovanni Amico<sup>132</sup>, hanno consentito per la prima volta di mettere in evidenza le ambiguità relative all'approccio all'elemento medievale nel corso delle trasformazioni successive al XIV secolo (Cannella, *infra*). I nuovi progetti in cantiere tra il 1578 e il 1584 che interessarono la tribuna si adeguarono alla geometria poligonale della preesistenza con l'apertura,

sui lati consecutivi al vertice in asse, di due portali gemelli di linguaggio classicista realizzati da marmorari toscani per accedere alla retrostante tardoquattrocentesca cappella della Madonna e per ricavare ambienti superiori e collaterali alla tribuna, visibili all'esterno<sup>133</sup>. Un intervento di cui non permangono testimonianze nella documentazione, ma che è possibile contestualiz-

152



Fig. 76. Trapani. Chiesa della SS. Annunziata, vista della copertura dell'abside e della crociera (foto di G. Nuccio).



Fig. 77. Trapani. Chiesa della SS. Annunziata, vista della copertura dell'abside e dei portali cinquecenteschi (foto di D. Sutera).



Fig. 78. Trapani. Chiesa di San Domenico, vista dell'esterno dell'abside con i resti della struttura tardogotica e del suo interno trasformato in età Moderna (foto di G. Nuccio).



Fig. 79. Trapani. Chiesa di San Domenico, vista interna della zona absidale con il coro ligneo (foto di G. Nuccio).

zare in un arco temporale compreso tra la seconda metà del XIV e il XVII secolo, comportò l'occultamento della terminazione medievale con un'abside circolare antistante, non demolendo la preesistenza ma preservandola. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile determinare con sicurezza se tale scelta venne presa in occasione delle trasformazioni tardo cinquecentesche, dal momento che l'apertura di due portali secondo la giacitura del tracciato poligonale risultava obbligata per evitare la demolizione della muratura medievale e, in ogni caso, risultava più funzionale per la distribuzione. La scoperta della struttura trecentesca dovette verificarsi nel corso del cantiere condotto da Giovanni Amico, quando questa schermatura venne rimossa, forse in seguito ai danni subiti dalla chiesa durante il terremoto del 1751<sup>134</sup>. Il progetto di Amico per la chiesa della SS. Annunziata, esplicitato nella "idea-progetto" pubblicata, prevedeva un ripensamento globale dell'impianto dell'antica chiesa a tre navate e proponeva, come del resto suggeriva Andrea Pozzo nel suo trattato nel «modo di



Fig. 80. Trapani. Chiesa della SS. Annunziata, vista della navata (foto di G. Nuccio).

fare il disegno delle scene», un inedito schema ad aula con una teoria di colonne libere disposte lungo i fianchi, al centro ognuna di un articolato sistema di pilastri a sezione trapezia (figg. 80-81). I documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Trapani, in parte pubblicati da Antonella Mazzamuto<sup>135</sup> e Mauro Pantina<sup>136</sup>, riportano la decisione di intraprendere prima la realizzazione della metà sinistra della chiesa, in cantiere dal 1742<sup>137</sup>, mentre solo più tardi, sotto l'esclusiva direzione del cantiere del noto maestro Felice Pisano, venne contemplata la sistemazione della tribuna. La soluzione messa in opera nella copertura della tribuna costituisce una delle principali incongruenze fra il progetto pubblicato e l'edificio effettivamente compiuto (Cannella, *infra*), finora non emersa nella letteratura<sup>138</sup>, che consente di ipotizzare un'evoluzione dell'idea progettuale successiva alla predisposizione del disegno per la stampa del secondo volume dell'*Architetto pratico* nel 1750. Il 3 maggio 1749 i nuovi capitoli descrivono il progetto in corso di realizzazione:



Fig. 81. Trapani. Chiesa della SS. Annunziata, vista dalla navata verso la copertura a camera di luce (foto di D. Sutura).

«(i mastri) devono ammodernare l'altro arco maggiore della Tribuna, e farlo dell'istesso compasso del primo in semicircolo perfetto col suo piede dritto, dovendo tagliare li due pilastri del vecchio arco, ed a vivo di detti impostarci l'arco, dovranno riformare come sopra, con metterci la scocca del cornicione architratavo, alla sommità dei detti vecchi pilastri. Sopra li detti archi, cioè nel Colo del Cappellone, dovranno formare una figura ovata, la quale sarà sostenuta da quattro voli, e sopra queste dovranno girare l'architrave e freggio, e come dirà il detto d' Amico, con una palagostata, dovendo coprire l'aere di detto collo, con un covertizzo della forma ed altezza che ci ordinerà l'Architetto Giovanni de Amico, dovendo perciò alzare le fabbriche necessarie per sostegno di detto Covertizzo»<sup>139</sup>.

La soluzione a camera di luce, impostata sull'impianto rettangolare della crociera, prevedeva l'inserimento di una balaustra al di sopra dei quattro pennacchi, e una terminazione con cupola ovata, poi realizzata con un ambiente coperto da una volta a padiglione. Quest'ultima, secondo lo schema messo in pratica nella cappella del SS. Crocifisso in San Domenico e afferente al sistema a

camera di luce (Sutera, *infra*), viene illuminata da due modeste aperture occulte a una visione dal basso (fig. 82). Dalle fonti non è possibile dedurre se il progetto prevedesse la realizzazione di un affresco nella parte sommitale della volta, all'interno della cornice ovale visivamente sorretta dall'originale ordine di paraste proiettate sulla superficie curva; tale soluzione risulta tuttavia probabile in relazione alle ricerche in questa sede condotte sulle caratteristiche progettuali del congegno prospettico e alla decorazione pittorica prevista dall'architetto trapanese per la cappella del Crocifisso (Sutera, *infra*). Sulla base delle incongruenze emerse nella fase di ridisegno digitale tra il progetto edito e la configurazione attuale dell'edificio, l'interpretazione dell'approccio di Giovanni Amico alla preesistenza medievale rimane problematica, in assenza di riferimenti nelle fonti documentarie che consentano di chiarire questo aspetto. Ipotizzando che la scoperta dell'abside trecentesca sia avvenuta in seguito al terremoto del 1751<sup>140</sup>, questa non venne dall'architetto nuovamente occultata ricostruendo l'abside circolare previsto nel suo progetto. Le ragioni della scelta non risultano chiare: un'integrazione dell'elemento medievale nella riconfigurazione settecentesca della chiesa denoterebbe un atteggiamento particolarmente all'avanguardia e scevro da pregiudizi classicisti nei confronti dell'architettura gotica, come la realizzazione di paraste congruenti con l'ordine dei pilastri negli spigoli dell'abside lascerebbe ipotizzare<sup>141</sup>. D'altro canto una carenza di fondi per occultare la preesistenza con una nuova struttura o la morte stessa di Amico, avvenuta nel 1754 potrebbero aver inficiato la realizzazione di una conformazione dell'abside in linea con il linguaggio del disegno complessivo. Questa seconda ipotesi potrebbe trovare riscontro nei lavori condotti dal suo allievo Luciano Gambina nel 1763, che testimoniano l'intenzione di ammodernare l'abside poligonale costolonata trasformandola in un semicerchio:

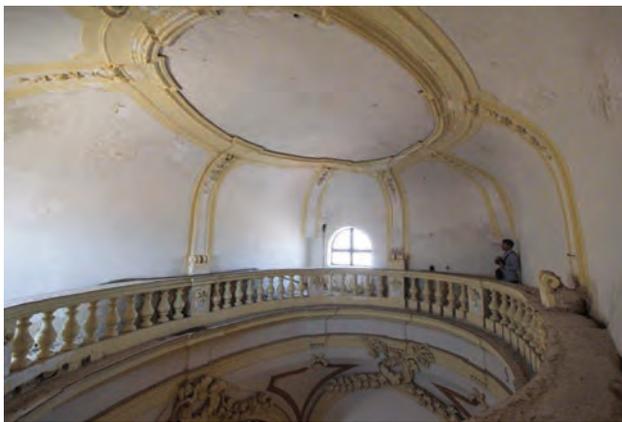


Fig. 82. Trapani. Chiesa della SS. Annunziata, vista interna del sistema a camera di luce (foto di G. Nuccio).

Deve come s'obligha detto di Pisano portare a mezzo circolo il Cappellone di detta Chiesa facendogli li due pilastroni, e riempire tutti l'angoli di pietra e calcina incominciando dal pavimento sino al cornicione come pure tirare all'intorno di detto Cappellone il cornicione di pietra di perrera di smarato, come nel disegno e voltare sopra detto Cornicione il Dammuso reale di cantoni di Favignana<sup>142</sup>.

Dagli studi finora condotti non emerge chiaramente l'eventuale completamento di questo secondo processo di occultamento dell'abside medievale, né quando questo venne nuovamente portato alla luce, rimanendo infine accostato alla fabbrica settecentesca. Un approfondimento delle indagini sui lavori condotti da Gambina dopo la morte di Giovanni Amico e sulle diverse fasi di restauro, all'inizio del Novecento condotte dal Soprintendente Francesco Valenti<sup>143</sup>, potrebbe contribuire al chiarimento di alcune delle problematiche individuate.

**Dall'incisione all'architettura: analisi e modellazione digitale della prima idea progettuale ne *L'architetto pratico* (1750) e della soluzione definitiva della tribuna della chiesa dell'Annunziata a Trapani**  
*Mirco Cannella*

Osservando l'attuale tribuna della chiesa dell'Annunziata, emergono con chiarezza le evidenti incongruità formali e compositive che testimoniano come l'intera area absidale sia il risultato di una serie di interventi eseguiti, probabilmente, in epoche e in tempi diversi. Dall'analisi della tavola dedicata al progetto di *rinnovamento* della chiesa, pubblicata da Amico nel secondo tomo de *L'architetto pratico*, emerge infatti come l'area absidale, così come avvenuto per la navata, avrebbe dovuto essere oggetto di un importante intervento di ricon-

figurazione, che tuttavia, come è possibile osservare, non ha alcun riscontro con lo stato attuale.

La suddetta tavola del progetto, corredata da una scala grafica espressa in canne siciliane, presenta una sezione trasversale e una longitudinale della chiesa e una pianta. Quest'ultima in particolare, è costituita da due semi-piante divise lungo l'asse longitudinale della chiesa, nelle quali sono riportate specularmente il progetto del nuovo intervento e la struttura del vecchio impianto (fig. 83). È interessante sottolineare che nella pianta dedicata alla vecchia fabbrica medievale, Amico non abbia riportato l'abside poligonale. Con molta probabilità tale area era già stata oggetto di un intervento che, com'è possibile osservare, era stato diretto a rendere circolare la originaria abside medievale. L'architetto trapanese manterrà, come si deduce dal disegno, l'intervento già attuato rendendolo parte integrante del suo programma di trasformazione e apportando delle piccole variazioni: è possibile osservare, infatti, come l'impianto circolare dell'abside venga sostanzialmente mantenuto, ma siano stati introdotti nuovi elementi – una coppia di paraste contrapposte e un arco – in prossimità dell'innesto tra

155

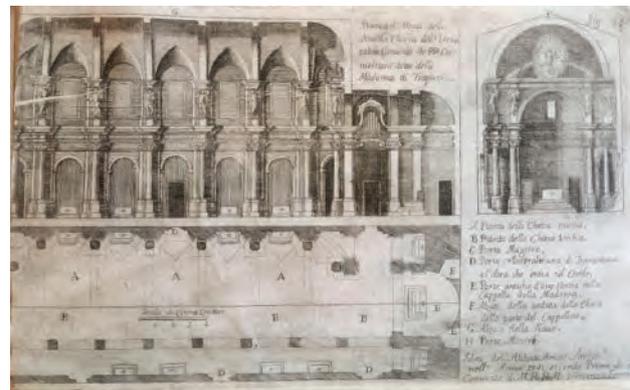


Fig. 83. G. Amico, Pianta ed Alzata della nuova Chiesa dell' Venerabile Convento dei PP. Carmelitani detto della madonna di Trapani, incisione (da Amico 1750, fig. 38, BDARCH).



Fig. 84. Sezione longitudinale del modello digitale della tribuna della chiesa dell'Immacolatella a Trapani (elaborazione grafica di M. Cannella).

l'abside e i due setti murari che la separano dagli ambienti laterali.

Per la parte del progetto di riconfigurazione relativo alla tribuna, Amico fece ricorso a uno schema compositivo – assai simile a quello già adottato da egli stesso, dieci anni prima, sempre a Trapani, nella già citata chiesa dell'Immacolatella (Fig. 84) – che prevedeva uno spazio di forma rettangolare, delimitato da quattro pilastri, coperto da una volta a botte caratterizzata da una coppia di lunette contrapposte; sull'imposta delle lunette si inserisce un architrave che poggia su mensole riccamente modanate.

Nella chiesa dell'Immacolatella, in corrispondenza di ciascuna delle due lunette, si apre una finestra; ad una quota inferiore, inoltre, si può notare una balaustra sopra un setto murario che a sua volta introduce un passaggio verso il deambulatorio.

Nello schema progettuale di rinnovamento dell'Annunziata le lunette avrebbero dovuto accogliere le canne dell'organo che vengono poste dietro una balaustra. Lo spazio tra i pilastri era pertanto libero e non prevedeva alcun elemento di diaframma verso gli altri ambienti laterali – forse delle cappelle – antistanti le absidi minori. Le modifiche relative alla tribuna, così come previste dal progetto di rinnovamento, non vennero mai realizzate, e la configurazione attuale dello spazio appare alquanto differente: l'area ha una maggiore estensione in senso longitudinale e il sistema di copertura non è affidato ad una volta a botte lunettata bensì a una camera di luce, una soluzione già teorizzata da Amico nel Tempio esagonale e messa in opera nella cappella del SS.mo Crocifisso nella chiesa di San Domenico.

Anche i pilastri differiscono: non sono liberi da strutture, come nel progetto, ma sono invece interessati, nel lato corto, da due setti murari sui quali si aprono due forniche, e, in asse con essi, due finestre cieche caratterizzate da ricche cornici modanate (fig. 85).

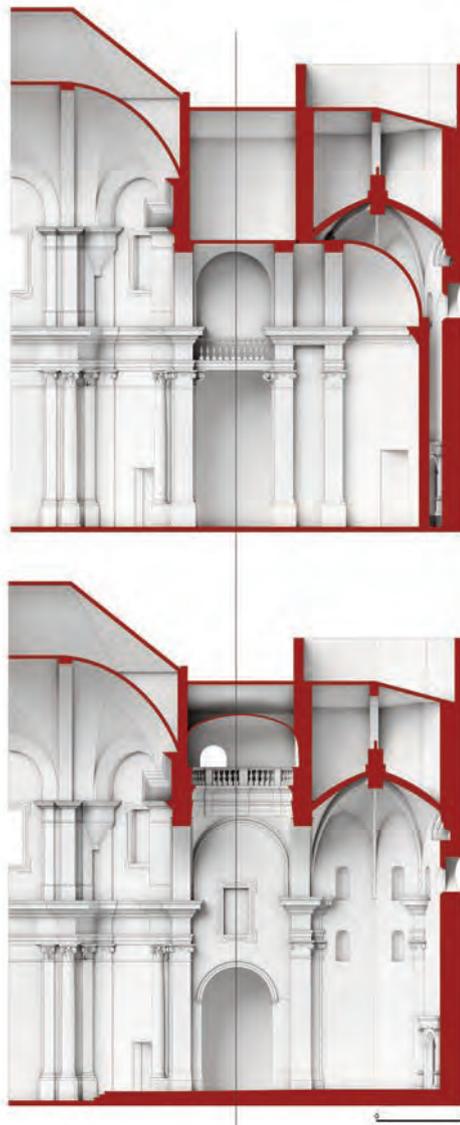


Fig. 85. Sezione longitudinale del modello digitale della tribuna della chiesa dell'Annunziata a Trapani secondo il progetto di Amico (Sopra); sezione longitudinale del modello digitale dello stato di fatto della tribuna della chiesa dell'Annunziata a Trapani (sotto) (elaborazione grafica di M. Cannella).

L'analisi dei dati metrici acquisiti, ha evidenziato inoltre come le suddette finestre non siano allineate – sia rispetto al centro ideale della parete che rispetto alla camera di luce superiore – e risultino pertanto fuori centro, di circa 50 cm, in direzione della navata della chiesa. Tale spostamento appare tuttavia coerente con la profondità della tribuna, così come era prevista dal progetto iniziale, e ha suggerito l'ipotesi che tali opere murarie

siano state realizzate in una fase intermedia tra l'iniziale messa in opera del progetto e la successiva modifica dello stesso.

Le pareti laterali della tribuna sono concluse da due archi a tutto sesto che raggiungono la quota dei due archi trionfali situati tra la navata e l'abside. Quattro penacchi, porzioni di una superficie ovoidale, concorrono al raccordo degli archi di imposta e consentono la transizione tra il perimetro rettangolare della tribuna e l'oculo ovale. Quest'ultimo, marcato da un'alta cornice, si apre verso la camera di luce, un vano di forma rettangolare coperto da una volta a padiglione e illuminato da due finestre aperte sui muri laterali. La balaustra che si sviluppa lungo il perimetro dell'oculo risulta tangente alle pareti interne della camera di luce, generando una sostanziale impraticabilità della galleria, condizione questa che consente di rafforzare ancor di più l'ipotesi che tali congegni avessero, così come abbiamo visto nei precedenti edifici di Giovanni Amico, un carattere puramente scenografico finalizzato a esaltare il simbolismo spirituale evocato dalla luce (fig. 86).

Attraverso l'elaborazione di modelli digitali – quello rispondente allo stato di fatto e quello ricostruito sulla base del progetto, inattuato, di *rinnovamento* della chiesa – è stato possibile analizzare e comprendere la relazione tra le opere di ammodernamento della tribuna e dell'abside e le strutture murarie preesistenti. Nello specifico, sovrapponendo i due modelli è emerso che la superficie cilindrica dell'abside è stata ricavata all'interno di quella medievale e con molta probabilità se ne discostava; allo stesso modo anche il catino non interferiva con la volta a stella costolonata (fig. 87). Non rimangono invece testimonianze dell'arco a sesto acuto che verosimilmente collegava l'abside alla navata centrale della chiesa medievale.

158



Fig. 86. Spaccato assometrico della tribuna della chiesa dell'Annunziata a Trapani: stato di fatto (elaborazione grafica di M. Cannella).



*Fig. 87. Spaccato assometrico del modello digitale della tribuna della chiesa dell'Annunziata a Trapani secondo il progetto di Amico (elaborazione grafica di M. Cannella).*

## NOTE

<sup>1</sup> Su Giovanni Amico si rimanda in generale al volume monografico di MAZZAMUTO 2003. Per una sintetica trattazione sulle coperture complesse di Amico si veda il paragrafo intitolato *Il tema della luce* alle pp. 44-49, e, precedentemente in MAZZAMUTO 1987, pp. 124-125, dove, alle pp. 129-131 è riportato un prezioso *Regesto dei capitolati d'appalto e delle relazioni tecniche delle opere di G.B. Amico conservati negli Archivi di Stato di Trapani e Palermo e nella Biblioteca Fardelliana di Trapani*.

<sup>2</sup> AMICO 1750, p. 58 e fig. 18. L'edizione consultata è quella custodita presso la BDARCH a Palermo ai segni ACL R 10.

<sup>3</sup> MAZZAMUTO 2003, p. 129.

<sup>4</sup> DI FEDE 2007, p. 173.

<sup>5</sup> Le ricerche di Richard Bösel e Marco Nobile hanno infatti rilevato come da una lettera del 10 ottobre 1701 Pozzo risultava coinvolto in questioni riferite alla Sicilia, confermate da una precedente richiesta di un suo intervento per le sedi di Palermo e di Mazara, tra il 1694 e il 1697. BÖSEL 2010b, pp. 46-54; NOBILE 1992, p. 158 nota 2; NOBILE 2012, p. 104 nota 17.

<sup>6</sup> Sulla chiesa si veda il contributo di SCUDERI 1957, con un rilievo relativo alla pianta dell'edificio e fotografie d'epoca relative all'aula. Ulteriori ipotesi ricostruttive sono state già oggetto di tesi di laurea: GROSSO, INGENITO 2000; BORRUSO 2019. Per ultimo si segnala il saggio di CANNELLA, SUTERA 2023, dove sono pubblicati i primi risultati di questa ricerca.

<sup>7</sup> In Sicilia l'opzione era stata sfruttata per articolare le navate della chiesa dei Gesuiti di Trapani (dal 1616), di Termini Imerese e Catania. BURGIO 2006, pp. 21-22.

<sup>8</sup> La cupola ovale dell'aula, le cantorie, la decorazione a stucco e a fresco sono invece riprodotte in una fotografia della chiesa precedente al disastro. SCUDERI 1957, p. 5, fig. 10.

<sup>9</sup> BÖSEL 2010a, p. 217.

<sup>10</sup> Sul tema della luce nell'architettura dei Gesuiti si rimanda a SALVIUCCI INSOLERA 2019.

<sup>11</sup> BÖSEL 2010c.

<sup>12</sup> Sull'abside della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale si rimanda al recente contributo di BEVILACQUA 2016 e in particolare alla p. 88.

<sup>13</sup> Ci riferiamo, in particolare, alle proposte di Augustine-Charles Daviler e di Claude Desgots vincitrici del concorso accademico del 1677 sul tema "Chiesa a pianta centrale". Si veda BÖSEL 2010b, p. 46.

<sup>14</sup> PASCALE, RICCI, ROCA DE AMICIS 2016.

<sup>15</sup> SALVAGNI 2017.

<sup>16</sup> ARSI, Sic. 195, c. 369.

<sup>17</sup> Oltre alle analogie già citate, ci riferiamo ad esempio anche alla posizione angolare della chiesa rispetto al convento.

<sup>18</sup> Si vedano le vedute fotografiche pubblicate in NAPOLI 1928, figg. 1, 25. Per la ricerca delle fonti iconografiche sulla chiesa si ringraziano M. Tumbiolo, P.A. Giacalone, il prof. G. Cardamone e l'architetto C. Borruso.

<sup>19</sup> MAZZAMUTO 2003, pp. 135-136, dove si riporta il capitolato d'appalto stilato nel 1714 che tuttavia non prevedeva ancora la singolare copertura absidale.

<sup>20</sup> «Dal principio della sua conversione, dopo l'attacco di Pamplona, sino al suo trionfo in Paradiso». Cfr. MASSARA 2018, p. 196. Frammenti degli affreschi sono oggi custoditi presso il Museo Diocesano di Mazara.

<sup>21</sup> MASSARA 2018, pp. 196-197 e per la bibliografia relativa p. 199 nota 29. Su La Bruna si veda inoltre: DI FERRO 1830, p. 57.

<sup>22</sup> Per la soluzione attuata nella chiesa di Sant'Andrea al Quirinale si rimanda al recente contributo di DI GIUSEPPE DI PAOLO 2016, p. 95.

<sup>23</sup> Per questi aspetti si veda BÖSEL 2012, p. 64.

<sup>24</sup> Nella sua biblioteca privata (NEIL 1995, pp. 363-373; MAZZAMUTO 2003, pp. 129-134; ANTISTA 2007) figurano un libretto intitolato «il compendio della vita di Sant'Ignazio in ottavo» e altri testi dedicati agli esercizi spirituali del Santo gesuita. MAZZAMUTO 2003, p. 131.

<sup>25</sup> La Bruna fu anche autore del disegno della statua trecentesca della Madonna di Trapani realizzato nel 1727 e pubblicato da Amico nel secondo volume del suo trattato.

<sup>26</sup>«L'architettura del Pozzi due tomi in foglio». Cfr. MAZZAMUTO 2003, p. 132. In generale sull'inventario e sull'identificazione di alcuni testi relativi alla disciplina architettonica vedi: NEIL 1995, pp. 363-373; MAZZAMUTO 2003, pp. 129-134; ANTISTA 2007. Più problematica è l'ipotesi del possesso del trattato postumo di Guarini da parte di Amico. Nell'inventario *post mortem* dei suoi libri è indicato in modo anonimo (gli autori celebri sono sempre segnalati, come quelli di Vignola, Serlio, Palladio, Scamozzi e tanti altri) e cioè «un libro di Architettura civile», mentre risulta «un libretto delle fortificazioni del Guarini (*Trattato di fortificazione*, Torino 1676)». MAZZAMUTO 2003, pp. 130, 132. Inoltre non si individua alcuna citazione di Guarini ne *L'architetto pratico*.

<sup>27</sup> SCUDERI 1957, p. 5 fig. 10.

<sup>28</sup> FASOLO, MANCINI, CAMAGNI 2020.

<sup>29</sup> Sulla geometria di Sant'Andrea al Quirinale si rimanda allo studio di SMYTH-PINNEY 1989. Sul tema dell'ovale nell'architettura chiesastica tra Sei-Settecento si segnala in particolare la conferenza tenuta nel 2015 da Richard Bösel presso l'Accademia di San Luca: dal titolo *Focalizzando l'ovale: spazio tra geometria, struttura e percezione visiva*, visibile *on line* ai link <https://www.youtube.com/watch?v=NyCJJXDJhJw> (parte prima); <https://www.youtube.com/watch?v=n0T2RgtDbIc> (parte seconda).

<sup>30</sup> DOTTO 2002, pp. 68-72. Vedi anche ZERLENGA 1997; CANCIANI 2015.

<sup>31</sup> FASOLO, MANCINI 2019.

<sup>32</sup> «Essendo ricercati da varie parti li Disegni da lui (Guarini) fatti, & per chiese, & per palazzi, si è stimato bene per sodisfare il desiderio di tanti, che li ricercavano, come anco per dar campo à li Virtuosi in tal professione di prender varij lumi, e maniere d'Architettura, d'anticipar l'impressione delli suddetti Disegni». Da *Al lettore*, in GUARINI 1686.

<sup>33</sup> SUTERA 2007, p. 93. Significative prove documentarie confermano tuttavia che gli architetti operanti in Sicilia nella seconda metà del XVIII secolo conoscevano e probabilmente possedevano le pubblicazioni di Guarini. *Ivi*.

<sup>34</sup> ROMANO 1917, p. 241.

<sup>35</sup> Per il momento esiste uno studio sulle edizioni siciliane dal Cinquecento al Settecento presenti nelle biblioteche di Trapani, si veda FUGALDI 2004.

<sup>36</sup> MAZZAMUTO 2003, p. 14.

<sup>37</sup> NOBILE 2021a, p. 26.

<sup>38</sup> BURGIO 2007, pp. 203-209; CRAPARO 2007.

<sup>39</sup> DI FERRO 1830, p. 27.

<sup>40</sup> VESCO 2007, pp. 278 nota 21, 286 nota 60.

<sup>41</sup> *Ex libris* ms. secondo volume (BCRS, *Fondi Antichi*, ANTIQUA, 4.13.N.29): "Biblioteca Collegij Panormitani Societatis Jesu ex dono d. Vincentij Branciforte anno 1706". SUTERA 2007, p. 104

<sup>42</sup> *Ex libris* (BCRS, *Fondi Antichi*, St. B. 535): "Biblioteca Collegij Panormitani Societatis Jesu anno 1706". Il volume risulta oggi mutilo in quanto consistente di 31 incisioni sciolte su 50 originarie; tra quelle mancanti rientrano le tavole riferite alla citata cappella Cornaro. L'architetto Paolo Amato possedeva invece la copia completa, acquistata tramite spedizione da Roma pure in fogli sciolti, come si rileva dall'*ex libris* sul frontespizio. SUTERA 2007, pp. 91 nota 9, 102. Sul repertorio vedi ANTINORI 2012.

<sup>43</sup> DI FEDE 2007, p. 173.

<sup>44</sup> BURGIO 2007, p. 209. BCRS, *Fondi Antichi*, ANTIQUA IV.3464a. La copia consultata è quella edita nel 1633 (poiché quella del 1647, ai segni ANTIQUA 4.34 G-3-7, è andata distrutta per eventi bellici) ed era di proprietà dell'architetto Paolo Amato, come risulta dall'*ex libris* apposto in calce al frontespizio. L'esemplare, insieme ad altri volumi dotati di nota di possesso di Amato, probabilmente confluì nella biblioteca del collegio gesuitico dopo la morte dell'architetto, avvenuta nel 1714.

<sup>45</sup> BCRS, *Fondi Antichi*, ai segni ANTIQUA, 4.13.N.32. CRAPARO 2007, pp. 141-143.

<sup>46</sup> AMICO 1750, p. 83.

<sup>47</sup> SCHLIMME 2006, p. 60.

<sup>48</sup> MAZZAMUTO 2003, p. 131.

<sup>49</sup> DI FERRO 1830, p. 35, accenna al «monumento di sua perizia scenografica quello che delinea, e diresse in Trapani nei funerali di Filippo V, re delle Spagne», illustrato in una incisione del Bongiovanni nel secondo volume de *L'architetto pratico*.

<sup>50</sup> FALCONE 1987, p. 183.

<sup>51</sup> Per l'allestimento di una facciata effimera nel palazzo Senatorio di Trapani realizzato da Amico nel 1730 si veda SERRAINO 1968, pp. 230-231 (che trascrive in parte un documento rintracciato presso l'ASTp, *Fondo Notai Defunti*, not. A. Di Blasi, 25 luglio 1730).

<sup>52</sup> MAZZAMUTO 2003, p. 68.

<sup>53</sup> Attribuita da DI FERRO 1830, pp. 34-35: «Fecondo, abile, ingegnoso melioravasi invecchiando nella correzione dei profili. Ma conservò anche da giovine, la maggiore accuratezza nelle sagome dei corniciami. Amico, qual valente delineatore, possedeva le regole tutte della prospettiva, che vien chiamata da Leonardo da Vinci, *timone*, e *briglia*, della pittura. Comprendevasi egli assai bene come dovevano correre gli sfuggimenti delle parti; come le loro diminuizioni; come posare gli oggetti con dolcezza; e come venire degradati senza precipitazione. Quindi riusciva egli meravigliosamente nelle interne vedute in iscorcio. Domentre il celebre Trapanese Carlo Milleri (o Miller), dipingeva in Palermo le prospettive delle volte nelle stanze del palazzo Arcivescovile, e della chiesa metropolitana: il nostro Giovanni, di lui emulo, ed amico, ci diede una testimonianza del suo genio disegnatore nella volta della sagrestia di questo collegio. Padrone dei buoni principj di ottica vi delineò una cordonata di balaustris, sormontata da vasi, e da globi negli acroterj. Vi espresse egli con felicità gli accidenti, e gli scherzi di una luce dimezzata. Sparse la parte interiore di un lume più languido, e più quieto, e più brillante al di fuori».

<sup>54</sup> «a 17 aprile 1711 onze 50 a m.ro Cristoforo Fica per stucchiare di liscio e far dipingere il cappellone dal Sac. Giovanni Amico. Cfr. MAZZAMUTO 2003, p. 68 nota 9. L'opera pittorica di Amico sarà poi coperta da un affresco di Borremans. *Ivi*, p. 67.

<sup>55</sup> LEONE 2003, p. 27; PIAZZA 2021, pp. 29-30.

<sup>56</sup> LEONE 2003.

<sup>57</sup> «L'allegrezze di Palermo in foglio». MAZZAMUTO 2003, p. 133.

<sup>58</sup> SCUDERI 2012, p. 39.

<sup>59</sup> NOTO 1729; SCUDERI 2012, p. 40.

<sup>60</sup> PIAZZA 2021, pp. 32, 38 nota 70.

<sup>61</sup> SCUDERI 2012, pp. 39-40; NOBILE 2021b, pp. 19-27.

<sup>62</sup> Per una biografia vedi SCUDERI 2012, p. 92 nota 175.

<sup>63</sup> «Imperciochè ne' due Cantoni di questo lato vi sono in alto, costruiti di sasso, come il resto della fabbrica, due Cori di Musici, che partendo dalla muraglia, e inoltrandosi per diciotto palmi nel salone, dove poi terminano, vengono divisi insieme e congiunti da un grand'Arco, il quale cominciando poco sotto il soffitto, ne vien giù a posare sopra due pilastri: e con ciò si aprono tre entrate nel resto della Sala, una maggiore sotto l'arco, due minori sotto i coretti. Or quest'Arco di mezzo fu scelto per innalzarvisi, come si fece, una Maestosa Cortina di Velluti. Sotto la Cortina era collocata una Statua di Cesare, colorita a bronzo....» SCUDERI 2012, p. 39, citazione da TURANO 1720.

<sup>64</sup> In occasione dell'acclamazione di Carlo III di Borbone il salone del collegio è descritto dal Padre Diego Soto Y Aguilar: «Il lato, che sta al principio di questa Sala, perchè diversamente costruito dal rimanente porta nel mezzo un grand'arco appoggiato su due pilastri, i quali al di sotto aprono tre entrate, e sopra tre balconi, che comunicando tra loro formano tre cori di Musici. SCUDERI 2012, p. 41, citazione da SOTO Y AGUILAR 1737.

<sup>65</sup> Sull'edificio vedi BARBIELLINI AMIDEI 1992. Dal 1671 al 1687 Giovanni Antonio De Rossi lavorò con Bernini essendo stato nominato sovrintendente dei palazzi pontifici di Roma e Castel Gandolfo e della basilica di San Giovanni in Laterano. Nel maggio 1695 partecipò con Carlo Fontana e Matthia De Rossi alla commissione giudicante il progetto di Andrea Pozzo per la cappella di Sant'Ignazio che doveva essere costruita nella chiesa del Gesù, esprimendo parere favorevole. ANSELMINI 1991, p. 356.

<sup>66</sup> «Preparato in tal forma il Salone il dopo pranzo di detto giorno 5 ottobre vi si fece prima udire una scelta Musica di voci e di strumenti di gran numero da quattro Cori, due da capo del Salone, e son quelli che poco sopra si son descritti, due da fondo in due Ringhiere, che vi stanno a tal uso e son di rimpetto a' prenominati due Cori». SCUDERI 2012, p. 39, citazione da TURANO 1720.

<sup>67</sup> Una volta ultimato lo scalone monumentale sull'atrio che conduceva alla sala, negli anni Ottanta del Seicento, su progetto dell'architetto gesuita Angelo Italia.

<sup>68</sup> Oltre a quanto mostrato nelle tavole del trattato di Pozzo, è plausibile che Amico al momento della pubblicazione del trattato facesse riferimento

alle incisioni (“Scena della festa teatrale in occasione degli Sponsali del Principe Reale di Polonia ed Elettorale di Sassonia”, pl. II; “Scena della festa teatrale in occasione degli Sposali del Principe Elettorale di Baviera”, pl. IV, pl. V) contenute nel volume di G. GALLI BIBBIENA, *Architetture e prospettive*, Augusta 1740, probabilmente tra i volumi della sua biblioteca. Cfr. PIAZZA 2021, pp. 33, 38 nota 76.

<sup>69</sup> AMICO 1750, *Opere d'architettura ideate dall'Autore in più città, e Terre, di questo Regno di Sicilia*, p. 151. Per la vicenda della costruzione del complesso gesuitico di Salemi e della Santa Casa vedi: SUTERA 2008, pp. 67-75.

<sup>70</sup> CAMMARATA 1993, pp. 78-79.

<sup>71</sup> Sul tema si rimanda al saggio di L. Patetta dal titolo *Il modello del Santo Sepolcro, la Santa Casa di Loreto e la progettazione dei santuari come scrigni*, in PATETTA 1993, pp. 125-131, in particolare p. 126.

<sup>72</sup> Il committente fu il canonico Giuseppe Lauria, «recatosi nel 1730 a posta nel Piceno e a Loreto per rilevare i disegni di ogni parte interna e esterna con le dimensioni [...] e fece eseguire a sue spese l'opera». Cfr. *Catania splendore del Barocco. Un itinerario attraverso le chiese del centro storico*, Catania, Edizioni Arcidiocesi di Catania, 2004, p. 129.

<sup>73</sup> Il grafico è del tutto simile, ad esempio, a quello realizzato da Aristotile da Sangallo nel 1551 conservato agli Uffizi di Firenze. GRIMALDI 1975, p. 89 fig. 289.

<sup>74</sup> Due copie del piccolo volume sono custodite presso la BCRS. Una di queste proveniva dal convento dei Cappuccini di Trapani.

<sup>75</sup> COGNATA 1973, p. 88.

<sup>76</sup> DI FEDE 2007, p. 173.

<sup>77</sup> BURGIO 2007, p. 209.

<sup>78</sup> SUTERA 2007, p. 93; GAROFALO 2013, pp. 140-141.

<sup>79</sup> ASTp, *Fondo Notai Defunti*, not. F. Salerno, *Minute*, vol. 12168, 1713-1714, cc. 115r-119r. Il documento è parzialmente trascritto in MAZZAMUTO 2003, p. 135.

<sup>80</sup> *Ivi*, pp. 73 e 135.

<sup>81</sup> ASPa, *Ex Case Gesuitiche (Marsala)*, serie B, vol. 2, c. 62r. Atto firmato dal notaio Gaspare Natale Omodei e Nicolosi di Marsala.

<sup>82</sup> Cfr. GAROFALO 2018, p. 114.

<sup>83</sup> ASPa, *Ex Case Gesuitiche (Marsala)*, serie B..., cit., c. 65v.

<sup>84</sup> *Ivi*, vol. 1, cc. 77r-78r. Nel documento è riportato che Giovanni Amico ricevette per il disegno della nuova chiesa, per i diversi sopralluoghi effettuati a Marsala per assistere il cantiere, per pernottamenti e «cavalcature» onze 54.9.15, comprensive anche della paga a Cristoforo Fica.

<sup>85</sup> Si rimanda al contributo di CASANO DEL PUGLIA: [http://www.ilportaledelsud.org/santa\\_maria\\_grotta.htm](http://www.ilportaledelsud.org/santa_maria_grotta.htm) e di GRIFFO, *Il complesso monumentale di Santa Maria della Grotta*: <https://www.turismocomunemarsala.com/madonna-della-grotta.html>.

<sup>86</sup> Anche La Bruna, come Amico, vantava una formazione sui libri e sulle incisioni, secondo quanto attesta la biografia di Giuseppe Maria Di Ferro: «Studiò indefessamente le migliori stampe dei pittori classici, ridotte già dall'arte di incidere assai comuni, e come di pubblica ragione. Questo bel ritrovato che facilitò i progressi dello spirito umano; che possiamo chiamare una ben utile traduzione, diffonditrice di tutti gli oggetti visibili, che rimarrebbero inviluppate fra lunghe, e penose descrizioni, alimentava con successo i di lui disegni. Ma non potevano quei rami fargli discernere la soavità del colorire, i suoi dolci e insensibili passaggi, e le modulazioni tutte delle tinte. Così valeva egli molto meglio nel disegno, che nell'applicazione dei colori a olio». DI FERRO 1830, p. 57.

<sup>87</sup> Vennero retribuite onze 60 a Domenico La Bruna per la realizzazione delle quattro tele; onze 30 a mastro Giuseppe Rizzo per avere realizzato le cornici e le “fodere” di legno (n. 50 tavole veneziane) alle tele di La Bruna e per avere passato alle tavole la pece «per preservare li detti quadroni dall'umidità» e, infine, onze trenta al maestro Cono Fugalto per aver indorato le cornici delle tele. ASPa, *Ex Case Gesuitiche...*, cit, vol. 1, cc. 77r-78r.

<sup>88</sup> NATOLI 1987, p. 136. Non è certo tuttavia quale edizione avesse consultato Amico, dal momento che il volume non risulta nell'inventario dei suoi libri o in quelli consultati presso la BCRS.

<sup>89</sup> Per le altre vedute dei padiglioni verdi, in particolare con la scalinata, si veda: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan\\_van\\_der\\_Heyden\\_-\\_View\\_of\\_Huis\\_ten\\_Bosch.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_der_Heyden_-_View_of_Huis_ten_Bosch.jpg)

<sup>90</sup> La balaustra, prevista nel progetto di Amico, è stata ricostruita negli anni Settanta durante operazioni di restauro che hanno interessato le co-

perture della chiesa. Frammenti degli elementi originari si trovano ancora *in situ*.

<sup>91</sup> SUTERA 2021, pp. 50-51.

<sup>92</sup> Già sottolineato in GIUFFRÈ 1987, p. 62.

<sup>93</sup> AMICO 1750, p. 21.

<sup>94</sup> SUTERA 2009, pp. 92-94; SUTERA 2021, pp. 111-114.

<sup>95</sup> SUTERA 2021, pp. 47-58.

<sup>96</sup> Per una precedente ricerca si veda CANNELLA, SUTERA 2022.

<sup>97</sup> SERRAINO 1968, pp. 133, 307-309.

<sup>98</sup> ASDMz, *Visite Vescovili*, Arm. 33, Pal. 3, Pos. 8, c. 478v.

<sup>99</sup> ASTr, *Fondo Notai Defunti*, not. G. Stabile, *Minute*, vol. 12093,1731-1732 (6 maggio 1732), c. 148r.

<sup>100</sup> *Ivi*, c. 351r.

<sup>101</sup> MAZZAMUTO 2003, pp. 13-14.

<sup>102</sup> SCUDERI 1987, p. 172.

<sup>103</sup> «L'acustica del vano è perfetta e veniva sfruttata sia per le rappresentazioni musicali che per la funzione teatrale dell'Esercizio Apostolico nella forma del *Dialogo tra il dotto e l'ignorante* che i confratelli praticavano con enorme successo». Cfr. BARBIELLINI AMIDEI 1992, p. 36. Scuderi aveva già riconosciuto la dipendenza tra il salone del collegio gesuitico di Palermo e la tribuna dell'Immacolatella. SCUDERI 2012, pp. 39-40.

<sup>104</sup> HAGER 1976, p. 266.

<sup>105</sup> FIGURA SETTANTESIMA TERZA, *Un altro altare maggiore per l'istesso luogo*, cfr. Pozzo 1700, s.n.p. Vedi BöSEL 2010d.

<sup>106</sup> SERRAINO 1968, p. 309.

<sup>107</sup> Sul tema si rimanda ai contributi di BÉRCHÉZ, MARIAS 2009 e MERCEDES GÓMEZ-FERRER 2015.

<sup>108</sup> BORTOLOZZI 2015.

<sup>109</sup> «Un libretto in foglio dello Studio d'Architettura di Roma». Cfr. MAZZAMUTO 2003, p. 132; ANTISTA 2007, p. 221; SUTERA 2007, p. 92.

<sup>110</sup> Cfr. NOBILE 2009, p. 18.

<sup>111</sup> FIGURA SETTANTESIMA TERZA, *Un altro altare maggiore per l'istesso luogo*, cfr. Pozzo 1700, s.n.p.

<sup>112</sup> Si precisa che la cappella non possiede una copertura con cupola balaustrata, vedi: SCUDERI 1994, pp. 16-17; MAZZAMUTO 2003, p. 74 nota 23.

<sup>113</sup> Frammenti dell'originaria abside poligonale, singolare perché costituita da uno spigolo in asse, sono ancora visibili all'esterno della struttura. Si veda GAROFALO 2015, pp. 175-176, NOBILE 2019, pp. 12, 14.

<sup>114</sup> Sulla tipologia del "Crocifisso Gotico Doloroso" nell'Europa tra XIII e XV secolo e sull'esemplare della chiesa di San Domenico a Trapani si vedano i contributi di TRAVAGLIATO 2009 e ROMANO 2009.

<sup>115</sup> SERRAINO 1968, p. 237.

<sup>116</sup> ASTp, *Fondo Notai Defunti*, not. B. Renda, *Minute*, vol. 12661, 1731-1732 (15 luglio 1732), cc. 985r-986v, tra i testimoni figura l'architetto Giovanni Amico. Il lavoro, in realtà, venne subappaltato a Nicola de Amico dai maestri Felice Pisano e Cristoforo Lanza, precedentemente obbligati l'8 dicembre 1731.

<sup>117</sup> *Ivi*, c. 985v-986r.

<sup>118</sup> Si ringraziano la dottorezza Elena Vetere (La Partenope Restauri, Trapani, e l'architetto Bartolomeo Figuccio (Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Trapani) per il prezioso supporto informativo e iconografico.

<sup>119</sup> ASTp, *Fondo Notai Defunti*, not. B. Renda, *Minute*, vol. 12661, 1731-1732 (15 luglio 1732), c. 986r.

<sup>120</sup> BIONDO 2009, p. 76. Si ringrazia l'architetto Biondo per il supporto iconografico relativo ai pannelli e all'alloggiamento degli stessi.

<sup>121</sup> Le incisioni conosciute e diffuse sono relative alla pianta (tuttavia priva di proiezioni della lanterna) e alla sezione trasversale effettuata lungo

l'asse mediano della chiesa presenti nell'*Insignium Romae Templorum Prospectus* (Roma 1684, tavv. 24-25), e quella raffigurante lo spaccato della cupola nello *Studio di architettura civile...* (Roma 1702, tav. 4). Su questi repertori vedi PLACENTINOa 2012; PLACENTINOb 2012. Tra i disegni pervenuti: uno schizzo redatto da Nicodemus Tessin il Giovane durante i suoi soggiorni romani nel 1673-1677 e nel 1687-1688, e una sezione longitudinale della fabbrica elaborata da Giuseppe Piermarini tra 1755 e il 1760.

<sup>122</sup> Presso il collegio Gesuiti di Alcamo il pittore realizzerà due affreschi raffiguranti due scene dei misteri dolorosi (“Gesù nell’orto dei Getsemani” e “La Flagellazione di Gesù”).

<sup>123</sup> Tra cui si possono persino annoverare i sostenitori della pubblicazione de *L'architetto pratico* («per soddisfazione di non pochi Amici, che me ne hanno dato la spinta» nella lettera al Cortese lettore che apre il primo volume). Si tratta, almeno della maggior parte, di prelati e di personalità autorevoli del tempo: il canonico D. Antonino Mongitore, il Sac. Don Antonino Sapienza, Don Arcangelo Leanti, don Giacomo Petrelli, il sig. D. Giachino Bona, e Fardella, Don Girolamo Sant’Angelo, Don Giuseppe Cafora, Don Santo Occo, rispettivamente, autori dei sonetti elogiativi precedenti l’indice dal titolo *In lode del Sig. ABB. Dott. D. Giovanni Amico trapanese, Igegnero del Regno di Sicilia per il Real Patrimonio, ed Architetto dell’Illusterrissimo Senato della Città di Trapani, per la sua dottrissima opera d’Architettura*.

<sup>124</sup> «Al presente si mantiene onoratissimamente in questa suddetta città di Trapani con avere da scudi cento annui di salarii fissi come Musico Soprano, oltre altri introiti giornalieri provenienti secondo l’occorrenze dell’esercizio della sua Professione di Musica». ASTp, *Fondo Notai Defunti*, not. B. Renda, *Minute*, vol. 12661, 1731-1732, cc. 945, 946r-v; 949r.

<sup>125</sup> *Ivi*, (15 luglio 1732), c. 986r.

<sup>126</sup> AMICO 1750, p. 58.

<sup>127</sup> *Ivi*.

<sup>128</sup> PANTINA 2004, p. 25.

<sup>129</sup> MAZZAMUTO 2003, p. 105. Per uno studio del processo di stratificazione della chiesa e dell’intervento di Amico all’Annunziata si fa riferimento a PANTINA 2004.

<sup>130</sup> In MAZZAMUTO 2003, pp. 37-38 viene fatto riferimento alla realizzazione da parte dell’architetto della sua “nuova idea di cupola” proprio in questa occasione, adattando la geometria della cupola all’impianto ovale dell’incrocio tra navata e transetto.

<sup>131</sup> Si veda GAROFALO 2015, pp. 175-176; NOBILE 2019, pp. 14-15.

<sup>132</sup> AMICO 1750, fig. 38.

<sup>133</sup> Per la ricostruzione, mediante documentazione archivistica, della vicenda si rimanda a SCIBILLA 2016, in particolare pp. 94-96.

<sup>134</sup> Sui danni subiti dalla fabbrica in occasione del terremoto si veda PANTINA 2004, pp. 35-36, 72.

<sup>135</sup> MAZZAMUTO 2003, pp. 138-143.

<sup>136</sup> PANTINA 2004, con riferimento al capitolo dedicato alle fonti archivistiche, pp. 152-156 e all’appendice documentaria da p. 171.

<sup>137</sup> MAZZAMUTO 2003, pp. 105-107.

<sup>138</sup> Alcune differenze fra l’incisione e le soluzioni effettivamente messe in opera in cantiere sono state già messe in evidenza dalla letteratura, come la mancata realizzazione della teoria di telamoni nel secondo ordine che avrebbero visivamente sostenuto l’imposta della copertura Cfr. MAZZAMUTO 2003, p. 107 e in particolare PANTINA 2004, pp.37-47.

<sup>139</sup> ASTp, *Fondo Notai Defunti*, not. P. Genovese, *Minute*, vol. 12661, 1731-1732 (15 luglio 1732), c. 986r.

<sup>140</sup> Particolari danni erano stati registrati all’arco maggiore di mezzogiorno. Cfr. ASTp, *Fondo Notai Defunti*, not. P. Genovese, *Minute*, vol 13465, 1762-1763, (7 gennaio 1763), cc. 610r-611v. Si ringrazia sentitamente il dott. arch. Mauro Pantina per la condivisione della trascrizione del documento inedito.

<sup>141</sup> Per uno studio sull’approccio degli architetti di età moderna alle fabbriche gotiche e tardogotiche nella Sicilia orientale attraverso la documentazione d’archivio, con particolare riferimento alle perizie di cantiere, si rimanda a SUTERA 2018.

<sup>142</sup> ASTp, vol 13465, *Fondo Notai Defunti*, not. P. Genovese, *Minute*, 1762-1763, (7 gennaio 1763), c. 611v. Cfr. PANTINA 2004, p. 12. Sintesi dei documenti relativi a questa fase del cantiere sono riportate nel regesto cronologico *Ivi*, p. 74; 133.

<sup>143</sup> PATINA 2004, p. 48.



## TRA L'EUROPA E LA SICILIA ORIENTALE: L'ARCHITETTURA CIVILE

### Architettura e musica in alcune sedi nobiliari e reali italiane tra Sei-Settecento

*Domenica Sutura*

«Cade qui in acconcio il dir qualche cosa delle Pitture che adornano la di Lui magnifica Casa. Oltre a quelle di mano Maestra che son disposte in un'anticamera, si trova nel principal Camerone un gusto il più squisito della moderna Pittura e Architettura. Qui la volta è freggiata delle più vive e gentili immagini della favola, della più dilettevole imitazione dè paesaggi, e nella cima di essa ove si apre una Cupola, il di cui piede è all'intorno passeggiabile, e renduto proprio a dare un bizzarro sito alla Musica si ammira dipinto in guisa sorprendente il Consesso degli Dei, ossia l'Olimpo. Il tutto fu diretto dal suo gusto». (PRIVITERA 1787, pp. 66-67).

Nel contesto peninsulare la ricerca di un rapporto tra teatralità e architettura si rintraccia in almeno due noti esempi dell'edilizia aristocratica di fine Seicento, opere commissionate da personalità titolate, facoltose e soprattutto amanti della musica, che volevano vivere regalmente e alla moda. Queste residenze nobiliari vennero dotate di monumentali sale progettate con strutture di copertura volte a garantire condizioni acustiche ottimali per la trasmissione del suono. Anche per gli aspetti legati alla percezione, di fatto queste dimore suburbane lontane dalle capitali ma equiparabili a regge riflettevano le ambizioni di committenti che intendevano misurarsi con l'Europa. Viceversa, è anche risaputo

come una di queste pregevoli architetture nobiliari avesse offerto un modello per le residenze reali del Nord Europa. È il caso di villa Albergati a Zola Predosa (1670-1680) nella campagna bolognese, edificata su commissione del marchese Girolamo Albergati Capacelli (ambasciatore di Bologna a Roma e decano del Senato bolognese) su progetto, e non è un caso, del pittore quadraturista e scenografo degli Este Giovan Giacomo Monti, allievo del celebre Agostino Mitelli. La struttura venne dotata di un'elevata sala a tripla altezza (circa 30 m) conclusa da un sistema con lanterna e calotta aperta, ampio occhio circolare e galleria per l'orchestra, destinata alla musica di intrattenimento, concerti e sinfonie, che animavano anche le rappresentazioni teatrali private e per gli illustri ospiti, di cui si ricordano quelle organizzate dalla metà del Settecento da Francesco Albergati, commediografo e attore. Nel corso del secolo la residenza divenne soprattutto meta di numerosi personaggi della politica e della cultura europea, tanto da ispirare (per l'altezza, per la cupola e per la presenza del ballatoio superiore) la progettazione della *Kuppelsalen* del castello di Fredensborg in Danimarca (1720-1723), dopo ben due viaggi appositamente compiuti dal re, nel 1692 e nel 1709, rispettivamente, per ammirarne l'architettura e poi per acquisire i disegni della sala delle feste<sup>1</sup>. Recentemente Augusto Roca De Amicis<sup>2</sup> ha poi ricordato la villa Contarini a Piazzola sul Brenta (compiuta nel 1680), in provincia di Padova, dove, per volontà del committente Marco Contarini, procuratore di San

Marco, venne previsto un singolare auditorium con la sovrastante "sala della musica" a forma di chitarra. Nell'Italia tra Sei-Settecento, il tema si intrecciava poi con il coevo filone degli scaloni monumentali realizzati a Bologna, conclusi, come in Francia, da volte variamente sfondate ma in questo caso dotate di parapetti, ringhiere o balaustre, mentre in date successive le messe in



Fig. 1. Caserta. Reggia, veduta del congegno di copertura dello scalone d'onore (foto di D. Sutura).

scena teatrali prefiguravano analoghe soluzioni di copertura, come dimostrano ad esempio gli allestimenti, rispettivamente attuati nel Teatro Regio di Torino nel 1740, di ispirazione bibienesca, e nel Teatro Argentina di Roma nel 1747, quest'ultimo prodotto in occasione del concerto organizzato dal cardinale de La Rochefoucauld per le nozze di Luigi il Delfino, figlio di Luigi XV, e Maria-Josophe di Sassonia. Entrambe le scenografie furono immortalate in pittura<sup>3</sup>. Negli anni Trenta del Settecento, l'eccellente scenografo-architetto Filippo Juvarra aveva poi disposto l'orchestra lungo il ballatoio mistilineo balaustrato che perimetra a metà altezza il monumentale salone centrale della reggia di Stupinigi, essendo certamente consapevole che la collocazione dei musicisti in alto e a breve distanza dal soffitto, favorisse l'acustica di tutto l'ambiente, sede di balli di società organizzati dalla corte dei Savoia.

Per quanto riguarda il versante meridionale della penisola, sussiste un famoso esempio della seconda metà del Settecento che certamente l'aristocrazia conosceva e ammirava: lo scalone d'onore della Reggia di Caserta, sovrastato da una monumentale e scenografica struttura di copertura con doppia calotta affrescata (fig. 1). Nella galleria sommitale era eccezionalmente alloggiata l'orchestra per accompagnare con il suono prodotto dagli strumenti la salita dei sovrani e degli ospiti della corte al piano nobile della residenza. Va segnalato che Luigi Vanvitelli, l'architetto del re Carlo III di Borbone (già duca di Parma e Piacenza, 1731-1735) e poi dei nuovi sovrani (dal 1759 Ferdinando IV di Borbone, sposatosi, nel 1768, con Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, filofrancese), non riprodusse questa soluzione nelle tavole della celebre monografia illustrata della reggia, la *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta* (Napoli, nella Regia Stamperia, 1756), poiché l'attuale struttura di copertura è il frutto di modifiche introdotte immediatamente dopo dal progettista<sup>4</sup>, derivate dalle sue abilità come sceno-

grafo unitamente alle probabili richieste dalla committenza reale, ispirate alle citate soluzioni bolognesi e francesi. L'opzione dell'orchestra in galleria verosimilmente amplificava quanto certamente noto per esperienza diretta presso la vivace "piccola corte" di villa Albergati, posta sull'asse tra Parma e Piacenza, un territorio alternativamente appartenuto sia ai Borbone che agli Asburgo e dove tra l'altro si era concentrata anche la prima attività dei Bibiena. Il modello ligneo della Scala Regia, che oggi si conserva presso la residenza, è datato 1756-1759 e presenta la soluzione di copertura decritta (fig. 2). Tuttavia tra progetto e cantiere intercorsero circa otto anni, probabilmente a causa della messa a punto di un'opera ingegnosa quanto complessa da realizzare. Da una lettera scritta da Vanvitelli al fratello Urbano sappiamo infatti che il nuovo disegno della copertura dello scalone fosse stato messo in bella copia dal figlio Carlo nel settembre 1765: «mi fece trovare in Caserta disegnato puntualmente la volta delle scale»<sup>5</sup>. Parte integrante del progetto era il programma iconografico, artificiosamente distribuito tra gli intradossi delle due calotte sovrapposte di uguale estensione e geometria per amplificare l'effetto tridimensionale di una composizione su più piani ricurvi da percepire in movimento: la "Reggia di Apollo" nella controvolta superiore, contornata da quattro medaglioni raffiguranti le Stagioni, situati invece in quella inferiore, opere commissionate al pittore Girolamo Starace il 4 giugno 1768 e ultimate l'anno successivo. Tra le due strutture, alte da terra, rispettivamente, 27 m la prima calotta e 32 m la seconda, era interposta la galleria dei musicisti, priva tuttavia di balaustra o di altro schermo, raggiungibile da una scala segreta. Da documenti rinvenuti presso l'Archivio Storico della Reggia di Caserta, *Serie conti e cautele*<sup>6</sup>, sappiamo che l'artefice della «lamia finta» e della fitta struttura lignea che la sostiene "appendendola" al tetto venne realizzata dall'ebanista tedesco Antonio Rotz (italianizzato Ross), ritenuto da Vanvitelli «di rara



Fig. 2. A. Rotz, modello dello scalone d'onore della reggia di Caserta, 1756-1759, legno, particolare del congegno di copertura (foto di S. Piazza).

abilità»<sup>7</sup> tanto assumere la nomina di «Regio Carpentiero» dal 1752 al 1766 (e anche oltre), ovvero responsabile dell'appalto delle forniture di legname e di tutti i lavori occorrenti «così fini che rustici» della reggia<sup>8</sup>, tra cui anche tutti i modelli dipinti da Pietro Ferdecchini, indoratore e pittore di origine romana. Il plastico relativo allo scalone riportava anche affisso sull'ultima calotta il bozzetto (quadretto ovato dipinto su rame) dell'affresco dello Starace, approvato dal re Carlo otto anni prima, nel 1759, che il pittore aveva richiesto indietro a Rotz al momento di intraprendere l'opera<sup>9</sup> (i tondi erano già affrescati nel febbraio del 1768), e dopo aver svolto un periodo di perfezionamento a Roma<sup>10</sup>. Nel marzo 1767 la volta era infatti ancora rustica, probabilmente già visibile alla corte e agli ospiti (al momento dell'incarico, nel 1768, Starace dichiarava come fosse «ultimamente discuoperta») poiché il re, presente alla reggia per le festività pasquali, ordinava di accelerare i lavori<sup>11</sup>. In una successiva lettera, scritta a Caserta il 3 luglio, Vanvitelli manifestava già il suo entusiasmo per la buona riuscita dell'opera, da rifinire soprattutto per quanto riguardava la seconda calotta, per l'arrivo della nuova sovrana alla reggia, nel maggio 1768: «domani, dopo pranzo, andrò, a Dio piacendo, a Napoli. Le prove, che ó dovuto far fare nelli ornati della volta della scala, mi ànno tenuto applicato più di quello che credevo; per altro, grazie a Dio, riesce assai bene; quando sarà compita sorprenderà chiunque, mentre tutto quello che vi si fa accresce bellezza»<sup>12</sup>.

### **Dai Paesi Bassi alla Sicilia (passando per Caserta): la Sala “dell’orchestra” di palazzo Biscari a Catania**

*Domenica Sutera*

Nel decennio successivo al 1763 Ignazio Paternò Castello (1719-1786), V principe di Biscari (dal 1750), intraprendeva un significativo ampliamento del palazzo di

famiglia alla marina di Catania. Grazie ai documenti di archivio pubblicati da Librando nel 1964<sup>13</sup>, sappiamo che il programma degli interventi contemplava l'innesto di nuovi spazi di rappresentanza destinati ai ricevimenti nell'ala sud-est, intorno al terzo cortile e nel corrispondente tratto del prospetto a mare. L'incarico di progettare e dirigere i lavori venne affidato all'architetto Francesco Battaglia (1701-1788), retribuito dall'agosto 1764 «per ragione di sua assistenza data in detta fabbrica, e per disegni d'essa»<sup>14</sup>. Ulteriori elaborati vennero ancora pagati all'architetto il 10 luglio 1765, il 2 febbraio 1769 e il 2 agosto 1773<sup>15</sup>. In questi anni ricade pertanto la redazione del progetto e la costruzione della monumentale sala dei ricevimenti e delle feste, oggi detta “dell'orchestra”, per la cui decorazione con specchi, stucchi e affreschi di gusto *rocaille*, tra il 1769 e il 1773, risulta spesa la cospicua somma di 3686 onze. Nel 1772 il sontuoso ambiente doveva essere pressoché completato se il 18 giugno vi furono organizzati i festeggiamenti per le nozze del principe Vincenzo<sup>16</sup>.

(Fig. 3) La sala delle feste di palazzo Biscari si presentava come un ambiente eccezionale nel contesto dell'architettura civile siciliana del Settecento, dal punto di vista compositivo, strutturale e funzionale. La lanterna “nascosta”, ovvero un piccolo vano calpestable coperto a volta (fig. 4), ospitava una galleria per i musicisti inscritta entro un ambiente più grande illuminato da finestre rivolte verso il cortile e coperto da falde. Alla sala sottostante, attraverso un occhio aperto nella volta della sala, giungevano pertanto fasci di luce indiretta e il suono della musica. La soluzione, per la ricerca di effetti scenografici, prospettici e di illuminazione, appare accostabile alla volta della “galleria degli specchi” di palazzo Valguarnera Gangi a Palermo (fig. 5), che Pietro Valguarnera fece costruire un decennio prima su progetto dell'architetto trapanese Andrea Gigante e cioè tra il 1756 e il 1757<sup>17</sup>. La struttura apparteneva tuttavia a una dif-

ferente tipologia di copertura, in questo caso non fruibile, poiché si trattava di una volta a padiglione traforata in quindici punti e sormontata da altrettante calotte cieche, di matrice geometrica variabile, poggianti sul suo estradosso. Nonostante le differenze, entrambi gli esempi siciliani offrivano delle risposte al tema della “teatralizzazione” degli spazi di rappresentanza all'interno di dimore di prestigio che, come osservato, perdurava nella seconda metà del Settecento europeo attraverso l'innesto di congegni di copertura spettacolari



Fig. 3. Catania. Palazzo Biscari, veduta della sala dell'orchestra (foto di M. Cannella).

frutto della rielaborazione di tipologie considerate ancora alla moda (per citare un esempio significativo, tra il 1769-1771, un esordiente Cloude-Nicolas Ledoux (1736-1806) progettava un salone ovale con doppia calotta affrescata all'interno della Maison Montmorency in rue de la Chaussée-d'Antin a Parigi per conto del principe Montmorency -Logny)<sup>18</sup>, ma del tutto originali se contestualizzate alla produzione isolana legata all'architettura civile. Per i risultati prodotti e per le personalità coinvolte, è necessario tuttavia valutare ancora il peso



Fig. 4. Catania. Palazzo Biscari, sala dell'orchestra, veduta della lanterna-galleria dei musicisti (foto di D. Sutera).

della committenza nelle scelte di progetto delle due sale siciliane. L'opzione della volta a traforo di palazzo Valguarnera Gangi troverebbe riferimenti internazionali (soffitto cassettonato del teatro di Nancy) legati alle frequentazioni del giovane Pietro Valguarnera presso la corte sabauda<sup>19</sup>. Stefano Piazza ha poi ipotizzato un coinvolgimento del quadraturista Gaspare Fumagalli nella redazione del disegno della galleria, poiché il motivo delle forature mistilinee incorniciate da volute, che costituisce il tracciato di base della volta, ricorrerebbe anche nelle contestuali opere di pittura illusionistica che l'artista impiegò anche a Ganci, feudo dei Valguarnera<sup>20</sup>. Se è noto lo sperimentalismo progettuale di Andrea Gigante, che certamente rielaborava temi e soluzioni intraprese dal suo maestro, Giovanni Amico - indagate nel capitolo precedente, l'impegno di Francesco Battaglia a palazzo Biscari sembrerebbe invece fortemente condizionato dalla prorompente personalità e dal ventaglio di interessi di un principe che aveva compiuto gli studi a Palermo e che Milizia definì "architetto"<sup>21</sup>. Le fonti gli assegnano in quegli stessi anni la progettazione del primo ponte-acquedotto di Aragona<sup>22</sup> e la residenza suburbana

di villa Scabrosa (o Rascosa)<sup>23</sup>, opere grandiose oggi scomparse ma celebrate da numerosi viaggiatori stranieri<sup>24</sup>. Inoltre i molti testi di architettura custoditi nella biblioteca privata del principe, che pure conosciamo tramite l'inventario *post mortem*, ne confermano una solida erudizione mostrata anche in questo settore<sup>25</sup>. L'eccentrica quanto ridondante soluzione del salone del palazzo catanese sembra poi non allinearsi al linguaggio classicista, austero ma monumentale, verso cui tendeva l'opera coeva di Battaglia, probabilmente suggestionato da progetti "romani" di matrice accademica che in quel tempo arrivavano per i Benedettini di Catania e Messina<sup>26</sup>, marcata tra l'altro da intenti "riduzionisti" dovuti a una progettazione attenta ai disastrosi effetti dei terremoti in Sicilia e in particolare dopo il sisma del 1693 che aveva abbattuto Catania<sup>27</sup>. Non conosciamo gli elaborati redatti da Battaglia (come altri di suo pugno redatti in altre occasioni), che tuttavia dovevano presentare elevati gradi di precisione e una certa qualità grafica e tecnica, a giudicare dalla presenza nell'inventario testamentario dell'architetto di strumenti e di testi finalizzati alla rappresentazione<sup>28</sup>. La progettazione della sala delle feste di palazzo Biscari contemplava poi un aggiornamento su temi relativi al modo di fruire gli spazi dedicati ai ricevimenti, ai balli di società e, in generale, a occasioni più o meno festive che dovevano riflettere il rango, le abitudini, i gusti, le esperienze, i riferimenti e le ambizioni del committente. A Catania il principe aveva concentrato una vera e propria corte, accresciuto fama e influenza soprattutto fuori la Sicilia, come un sovrano e munifico mecenate di fatto si atteggiava e agiva, amplificando in modo esponenziale un titolo che era stato concesso alla sua famiglia dal re Filippo IV di Spagna nel 1633, tra le tante investiture di principato che via via si erano incrementate sull'Isola nel corso del XVII e del XVIII secolo<sup>29</sup>. Biscari vantava infatti una discendenza dalla gens romana dei Paterni,



Fig. 5. Palermo. Palazzo Valguarnera Gangi, veduta della galleria degli specchi (foto di M. Craparo).

giunta in Sicilia in età imperiale e di cui si convinse di aver trovato testimonianza in alcune iscrizioni rinvenute a Catania, e una consanguineità con i re normanni individuata tra i suoi antenati<sup>30</sup>. Francesco Paternò Castello ricorda poi in uno scritto del 1851 un viaggio compiuto dal principe fino a Trapani, con il suo seguito e con 150 casse colme di doni, per salpare alla volta di Minorca e Maiorca, alla ricerca di presunte e ulteriori radici aragonesi del casato dei Paternò, i cui membri erano ritenuti un tempo sovrani delle Baleari<sup>31</sup>.

La sala dei ricevimenti di palazzo Biscari, prima descritta, per il motivo della lanterna cupolata con galleria impostata su una calotta ribassata, e per l'alloggiamento superiore dell'orchestra, mostra alcune affinità con la seicentesca Sala d'Orange di Pieter Post, più volte richiamata in questo studio. L'esemplare "ispirato" di palazzo Biscari prevedeva tuttavia soluzioni "semplificate" e strutture indipendenti, come l'impiego di una prima volta tendente all'ovale e di una seconda calotta in carpenteria "appesa" alle falde del tetto sovrastante (fig. 6) (come osservato, un espediente eseguito anche a Caserta) che la proteggeva sia dalle infiltrazioni che da nuove scosse di terremoto, occultandola all'esterno. Si trattava a tutti gli effetti di coperture "finte" secondo una tipologia comune nella Sicilia del Settecento, realizzate in conglomerato, oppure in pietra pomice o in canne e gesso, e con accorgimenti tecnico-costruttivi volti all'alleggerimento delle strutture, per ottemperare alle esigenze di natura statica che il riconosciuto "rischio sismico" del territorio ormai imponeva. Negli anni Sessanta del Settecento l'aggiornamento linguistico veniva infine affidato al rivestimento con stucchi *rocaille* inframmezzati da affreschi, esteso a tutta la struttura, compresa l'adiacente "scala dei musicisti", un congegno bizzarro che, simile ad alcune invenzioni del rinomato editore e incisore di Augsburg Johann Georg Hertel, diffuse con successo in ambiente napoletano<sup>32</sup> (figg. 7-8), conduceva

alla lanterna occupata dall'orchestra. I movimenti, i contatti e le occasioni sfruttate dal principe, molti dei quali solo ipotizzabili, potrebbero fornire risposte plausibili alle questioni rilevate e confermare la prevalente ingerenza sul progetto da parte del committente. Come riportano le fonti, la sua redazione fu preceduta da viaggi (in particolare in occasione del giubileo del 1750) dallo stesso compiuti in numerosi centri italiani, tra cui Napoli, Roma, Firenze, forse anche Genova e Venezia, finalizzati soprattutto ad una consistente campagna di acquisti di sculture e antichità per il museo, di quadri per la pinacoteca e di libri per la biblioteca. Data la sua crescente fama di storiografo, erudito, antiquario e collezionista, non andrebbero poi trascurati possibili soggiorni all'estero, contatti con esponenti della cultura nazionale e internazionale di cui è testimoniata una fitta corrispondenza<sup>33</sup>; possibili incontri con i membri di Accademie di cui il principe divenne socio<sup>34</sup> ed è noto che a Catania accogliesse amici intellettuali di svariata provenienza attratti in particolare dalle collezioni del museo, inaugurato nel 1758, e forse ricambiando adeguatamente un'osp-

173



Fig. 6. Catania. Palazzo Biscari, veduta esterna della lanterna e del sistema di ancoraggio lineo alle falde del tetto (foto di D. Sutura).

talità precedentemente ricevuta. Nei ragionamenti andrebbero poi incluse le frequenti visite napoletane, dovute ai rapporti amichevoli stretti con Carlo III, con il quale manteneva un costante rapporto epistolare. Andrebbero soprattutto contemplate suggestioni tratte da note riproduzioni incise che possono aver condizionato committente ed architetto per allineare il palazzo agli standard internazionali di decoro e rappresentazione che la stampa divulgava celermente. Tra i testi di archi-

tettura e ornato che si riconoscono nell'inventario della sua biblioteca, emergono di fatto interessi orientati verso l'architettura di corte e precisamente quella prodotta per celebrare il ramo francese e spagnolo dei Borbone. Incisioni dei *Lambris rocaille* della sala dell'assemblea di palazzo Borbone a Parigi pubblicate da Jean Mariette nel 1727 (nell'inventario Biscari segnate come "Piante degli adornamenti del Palazzo Borbone in Parigi con diverse altre figure sacre e profane", di cui una in partico-

174



Fig. 7. Catania. Palazzo Biscari, veduta della scala dei musicisti (foto di D. Suterera).



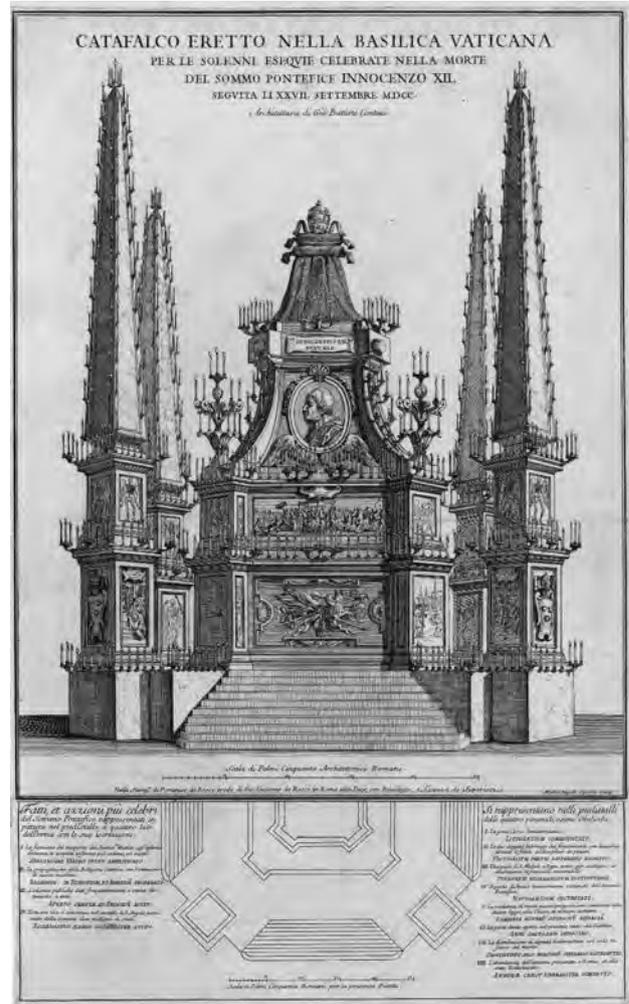
Fig. 8. J.G. Hertel, fontana, XVIII secolo, incisione (collezione privata).

lare sembra essere stata impiegata come modello per le pannellature del salone); quelle relative agli apparati per i festeggiamenti organizzati a Napoli in occasione della nascita del primogenito del re Carlo, nel 1749<sup>35</sup>, e una copia della citata *Dichiarazione dei disegni del reale palazzo di Caserta*, edita nel 1756, fanno parte della raccolta, ma è più probabile che il principe usufruisse di altri repertori che delineavano le tendenze in atto, non necessariamente appartenenti alla sua collezione. Il principe poteva infatti contare sulle conoscenze e forse anche sull'archivio di stampe presente nell'*atelier* del noto incisore catanese Antonio Zacco (1747-1831)<sup>36</sup> e del suocero Luigi Mayer (1755-1833), pittore italo tedesco di fama internazionale giunto nella città etnea per lavorare sotto la protezione di Biscari<sup>37</sup>. Questo *team* al servizio del principe (una sorta di ufficio stampa personale, ma anche in questo caso è possibile parlare di "consiglieri iconografici") si occupava di riprodurre in incisione le illustrazioni dei suoi libri in materia di antichità e anche dei suoi molti ritratti. Recentemente ho individuato un gruppo di quattro incisioni prodotte dall'incisore Zacco per immortalare i funerali di Biscari, nel 1786, ideate probabilmente sulla base delle disposizioni del principe, un *corpus* iconografico singolare poiché elaborato a partire da fonti già celebri in ambito europeo, e in alcuni casi al limite del plagio<sup>38</sup> (figg. 9a-b). Tra queste risultava pure quella già citata e relativa alla cerimonia del 1752 in occasione della solenne nomina del principe William V a cavaliere dell'ordine della Giarrettiera, allestita all'interno della Sala d'Orange e pubblicata nel 1757. Si tratta della fonte di ispirazione non solo per i funerali ma anche della sala, compreso soprattutto l'importante ruolo "teatrale" assegnato al vano della lanterna (figg. 10a-b-c). Il taglio della stampa, al limitare del vano superiore occupato dagli orchestrali sporti dalla balaustra dell'occhio sommitale, e in generale la vista dal basso che permette di focalizzare l'attenzione sul sistema di

copertura, sembra a un primo sguardo accomunare le due incisioni (figg. 11-12). L'idea dell'orchestra nascosta in una galleria anulare cupolata, già indicata dall'incisione olandese, si poneva poi al passo con la coeva sistemazione di Vanvitelli al di sopra dello scalone d'onore della reggia di Caserta che il principe di Biscari, come



Fig. 9a. A. Zacco, Accademia tenuesi per la morte di IGNAZIO Principe di Biscari nell'Atrio del suo Museo, PATERNÒ CASTELLO Principe di Biscari, 1786, incisione (Catania, Archivio Moncada Paternò Castello); 9b: Anonimo da M. van Heemskerck, Il cortile delle antichità nel palazzo del cardinale Andrea Della Valle a Roma, Antwerp 1553, incisione (BnF).



176

Fig. 10a. In alto 10a: A. Zacco, Mausoleo di IGNAZIO VINC. PATERNÒ CASTELLO Principe di Biscari eretto nella gran Sala del suo Palazzo l'anno 1786, Catania 1786, incisione (Catania, Archivio Moncada Paternò Castello); a destra 10b: M. Specchi da G.B. Contini, Catafalco Eretto Nella Basilica Vaticana Per Le solenni Esequie Celebrate Nella Morte Del Sommo Pontefice Innocenzo XII ... 1700, Roma 1700, incisione (KSMB); a sinistra 10c: J.C. Philips da T.P.C. Haag, Inhuldiging van prins Willem V tot Ridder in de Orde van de Kousenband, 1752, Noordelijke Nederlanden, Den Haag 1757, incisione (Amsterdam, Rijksmuseum, Publiek domein).

già osservato, e dati i contatti e i frequenti viaggi presso la corte partenopea, doveva senz'altro conoscere. L'adozione di un tema analogo per l'affresco della calotta sommitale del salone catanese, raffigurante "Il Consiglio degli Dei" – in realtà un olimpo delle divinità catanesi poiché occupanti i  $\frac{3}{4}$  dell'intradosso, per celebrare in questo caso l'apoteosi del casato Paternò-Biscari – rafforza ulteriormente il legame tipologico, funzionale, e iconografico tra i due congegni.

Tuttavia il taglio della copertura della Sala d'Orange nell'incisione del 1757 non permetteva la lettura integrale della lanterna cupolata in carpenteria e dunque un'effettiva rielaborazione a distanza del modello da parte di Battaglia che doveva interpretare fonti e redigere nuovi disegni. Neppure una tavola della *Historische Bilder-Bibel* di Hurlich Joanness Krauss (ed. 1702) presente nella biblioteca del principe, che mostrava una veduta scorciata dal basso della Sala d'Orange frutto della manipolazione della già citata incisione di Daniel Marot (1686) selezionata per ambientare una scena del Nuovo Testamento secondo procedure tipiche del genere delle *Bilderbibeln* (Bibbie illustrate)<sup>39</sup>, poteva servire allo scopo (figg. 13a-b), sebbene non possiamo escludere che il volume abbia suggerito ad osservatori esperti vicini a Biscari il meccanismo del riciclo di immagini celebri. Il principe e il suo architetto dovevano aver pertanto consultato altri elaborati riferiti alla residenza olandese con la celebre sala centrale che già vantava una serie di emulazioni sei-settecentesche grazie anche alle pubblicazioni ad essa dedicate, come ricordato nella prima parte di questo volume. Verosimilmente sia il principe che Battaglia conoscevano le tavole de *Les ouvrages d'architecture ordonnez par Pierre Post* pubblicato a Leida nel 1715, nell'esemplare custodito presso il collegio dei Gesuiti di Palermo, città dove Biscari aveva soggiornato e studiato per tanto tempo. Di fatto questa iniziativa editoriale aveva rilanciato il fascino suscitato dalla Sala d'Orange nell'Europa del Settecento,

fino a raggiungere l'area mediterranea e committenti ambiziosi come il principe catanese e architetti come Battaglia in grado di riformulare e aggiornare linguisticamente le fonti secondo il gusto del tempo, ma nel rispetto delle caratteristiche e della storia costruttiva siciliana.



Fig. 11. J.C. Philips da T.P.C. Haag, Inhuldiging van prins Willem V tot Ridder in de Orde van de Kousenband, 1752, Noordelijke Nederlanden, Den Haag 1757, incisione, particolare degli orchestrali sulla lanterna (Amsterdam, Rijksmuseum, Publiek domein).



Fig. 12. A. Zacco, Mausoleo di IGNAZIO VINC. PATERNÒ CASTELLO Principe di Biscari eretto nella gran Sala del suo Palazzo l'anno 1786, Catania 1786, incisione, particolare degli orchestrali sulla lanterna (Catania, Archivio Moncada Paternò Castello).

Proprio alla storia costruttiva siciliana bisogna far ricorso per comprendere fino in fondo gli esiti raggiunti nella sala catanese. Gli effetti percettivi, in termini di illuminazione e di acustica, e quelli prospettici che la Sala d'Orange offriva al pubblico internazionale erano tuttavia di difficile decifrazione se la fonte di trasmissione delle informazioni era demandata esclusivamente alle stampe. Al di là della raffigurazione dei musicisti sopra la galleria che l'incisione olandese del 1757 segnalava e che il principe di Biscari

aveva colto, è lecito in questo caso supporre un'esperienza diretta dei congegni con calotte sovrapposte, camere di luce e musica. Come precedentemente osservato, queste strutture erano diffuse nell'architettura del Sei-Settecento in Italia, sia in ambito civile e anche religioso, condizione che ne giustificava repliche tra le alte sfere della committenza, come accaduto a Catania probabilmente sulla base in primo luogo della consapevolezza di quanto in quel tempo veniva svolto nel cantiere

178



Fig. 13a (a sinistra). H.J. Krauss, *Historische Bilder-Bibel...*, Augsburg 1700, incisione, tav. 113, particolare; 13b (a destra): D. Marot, *Afbeelding van't Grootte Bal gegeven...*, Amsterdam 1686, incisione (Amsterdam, Rijksmuseum, Publiek domein).

di Caserta. Ma se l'esemplare etneo appare il primo e unico caso costruito in Sicilia per quanto riguarda l'architettura civile, quanto invece prodotto nella sfera religiosa delinea una storia articolata da diversi episodi che attraversano il secolo, sebbene nella prima metà del Settecento risultino soprattutto circoscritti alla porzione occidentale dell'Isola. Come già osservato, grazie alla ricerca e alle sperimentazioni di Giovanni Amico sul tema in oggetto si raggiusero traguardi sorprendenti, frutto dell'unione delle conoscenze incisorie dell'architetto e di elevate competenze sulla manipolazione delle strutture innanzitutto verificate nel settore dell'effimero, sullo studio della stereotomia, della geometria e in particolare della prospettiva. Non stupisce il fatto che sia il principe di Biscari che Francesco Battaglia fossero in possesso dei due volumi de *L'architetto pratico* nelle rispettive biblioteche<sup>40</sup>, utili per trarne indicazioni di tipo operativo, come del resto aveva auspicato il suo autore, ma è lecito anche immaginare che entrambi conoscessero i congegni costruiti su disegno dell'architetto trapanese in Sicilia occidentale.

Tra i volumi di Battaglia inoltre figurano l'*Architettura Civile* di Guarini e i due tomi di *Architettura Civile preparata sulla geometria e ridotta alle prospettive* di Ferdinando Galli Bibiena (1711)<sup>41</sup>, testi che certamente contribuirono a perfezionare l'elaborazione del progetto per il palazzo del principe e ad accertare ulteriormente il prestigio e l'autorevolezza delle scelte effettuate.

Infine, la probabile conoscenza del contemporaneo congegno di copertura del presbiterio della Badia Nuova di Palermo (chiesa di Santa Maria di Monteoliveto), in cantiere all'inizio degli anni Sessanta, trattata a conclusione di questo studio e oggetto di una recente ricostruzione digitale<sup>42</sup>, potrebbe aver ulteriormente supportato l'adesione al tipo da parte del principe catanese, nonché dato prova del modo di percepire la struttura, soprattutto dei vantaggi che la stessa offriva in termini acustici, così

come la volta traforata della galleria di palazzo Valguarnera potrebbe seguire quella seicentesca – ma ancora da approfondire con studi appropriati – che sovrasta l'abside della chiesa dell'Immacolata Concezione di Palermo (fig. 14), eccezionalmente integrata in una composizione scenografica con cantorie contrapposte sull'altare e camera di luce sommitale, quest'ultima oggi perduta.



Fig. 14. Palermo. Chiesa dell'Immacolata Concezione, veduta della copertura absidale (foto di D. Sutura).

## Ambizioni internazionali e ragioni locali: analisi e modellazione digitale delle tavole della Sala d'Orange a Huis ten Bosch e della Sala "dell'orchestra" di Palazzo Biscari a Catania

Mirco Cannella

Le relazioni che intercorrono tra l'opera dell'architetto olandese Pieter Post (1608-1669) e alcune soluzioni architettoniche adottate da Giovanni Amico, appaiono davvero sorprendenti, e forse trovano una giustificazione, come già detto nei paragrafi precedenti, con l'esistenza, piuttosto singolare in ambito siciliano, di una copia del volume *Les ouvrages d'architecture ordonnez par Pierre Post* (Leiden 1715). Nel caso qui in esame si farà riferimento, in particolare, alla Sala d'Orange progettata da

Post per la residenza estiva di Huis ten Bosch (Casa nei Boschi) a l'Aja su committenza dei principi d'Orange.

Nel volume olandese il complesso di Huis ten Bosch è presentato attraverso undici tavole più una prospettiva a volo di uccello sull'edificio e sulla tenuta circostante: una planimetria generale della dimora e del giardino, la pianta del piano terra, del primo piano e del terzo (fig. 15), 3 tavole relative ai prospetti, una sezione longitudinale della residenza, e 3 tavole che rappresentano alcune opere accessorie e piccoli edifici di pertinenza della residenza principale.

I disegni della pianta del primo livello del palazzo e quelli relativi all'edificio dedicato alle cucine sono gli unici corredati di quote lineari. Tutte le tavole sono dotate di scala grafica in piedi Rinlandici (o del Reno), un'unità di misura che Amico conosceva senza dubbio, giacché nel secondo volume del suo trattato, ne definisce le corrispondenze con le unità di misura locali: «Il piede Olandese, detto pure Rinlandico, del Reno, e di Leiden, contiene 1218 delle medesime parti [...] 1000 piedi olandesi corrispondono a 1218 palmi palermitani»<sup>43</sup>.

Il palazzo, simmetrico lungo l'asse longitudinale, si sviluppa attorno alla cosiddetta Sala d'Orange, un ambiente a doppia altezza con pianta a croce greca caratterizzata, in corrispondenza dell'intersezione dei due bracci, da angoli smussati a 45 gradi. La medesima pianta a croce della Sala si ritrova, in perfetta corrispondenza, nella sottostante sala ipostila, al piano terra, dove si snodano alcuni ambienti con copertura a volte. Attraverso una scala monumentale e un vestibolo di ingresso si accede al primo livello: due porte, aperte sulle pareti laterali, permettono l'accesso agli appartamenti sull'ala destra e sinistra del Palazzo, mentre superando il varco della parete di fondo, si trovano due scale contrapposte che portano ai piani superiori e inferiori della residenza. Proseguendo, si accede direttamente alla Sala d'Orange. All'esterno l'edificio si configura come

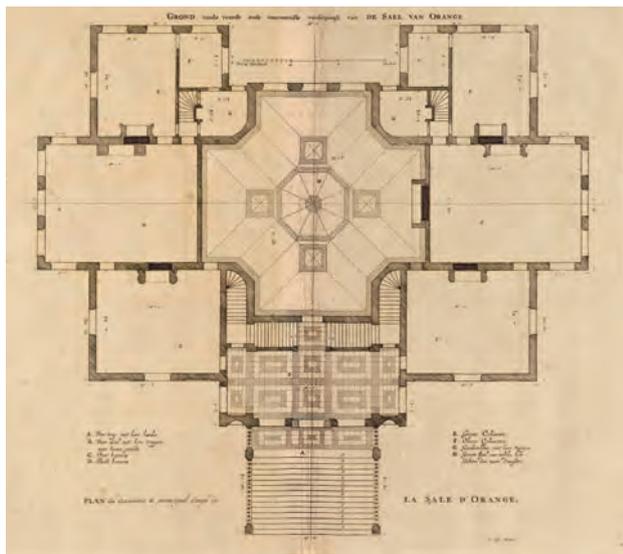


Fig. 15. J. Mathijs da P. Post, Plan du deuxième v principal Etage de la Salle d'Orange, incisione (da POST 1715, tav. 4, BCRS - "Su concessione dell'Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana della Regione siciliana. Dipartimento regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana", divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

una giustapposizione di corpi aggettanti, contraddistinti da una serie di aperture e da quattro timpani contrapposti; dalla copertura, caratterizzata da pronunciate falde, spicca il tamburo ottagonale finestrato con la sovrastante cupola a otto vele.

Il modello digitale della Huis ten Bosch, elaborato a partire dai disegni sopradescritti, è stato realizzato al fine di analizzare e comprendere gli schemi compositivi della Sala d'Orange e verificare se, sulla base del raffronto degli elaborati, sia plausibile in primo luogo una influenza diretta di questa sulla ricerca di Amico nella prima metà del Settecento in Sicilia occidentale, con esiti già presentati nel capitolo precedente, e soprattutto sulla sala dell'orchestra del principe Biscari, edificata a Catania a partire dal 1764.

Dall'analisi è emerso che nello specifico la Sala è composta da due bracci lunghi 15,10 m e alti, sino alla cornice che ne marca il perimetro, 8,32 m. Il sistema di copertura è costituito da una sequenza di vele che dai muri perimetrali si dipartono verso il centro per concludersi alla quota di 11,50 m in corrispondenza di un oculo ottagonale e su quattro cassettoni, di forma rettangolare, posti in corrispondenza dei lati dell'ottagono paralleli e ortogonali all'asse longitudinale della sala. L'oculo, contraddistinto da una ricca cornice modanata e da una balaustra costituita da gruppi di sei balastrini intervallati da pilastri angolari, si apre verso una camera di luce, definita da un tamburo di impianto ottagonale e conclusa da una cornice orizzontale e da una cupola a otto spicchi generati da archi a sesto ribassato. Il tamburo è dotato di grandi aperture e al suo interno si trova anche una porta che permette l'accesso alla camera dai sottotetti degli ambienti limitrofi (fig. 16).

La presenza di un oculo poligonale, definito da una cornice e da una balaustra, richiama certamente la soluzione adottata dall'architetto siciliano Giovanni Amico per il suo progetto teorico di un Tempio a pianta esago-

nale. In entrambi i casi ci troviamo in presenza di una volta tronca che funge da elemento di raccordo tra l'impianto dell'aula e l'oculo posto in sommità; la camera di luce inoltre caratterizza anch'essa entrambi i progetti, ma nella soluzione adottata da Post è più plateale e luminosa; entrambi i congegni dovevano, infine, accogliere delle raffigurazioni pittoriche (fig. 17).

Come è stato già esposto nella prima parte di questo contributo, numerose suggestioni, anche iconografiche, relative alla sala dei principi olandesi, ebbero un ruolo significativo nell'ispirare alcune soluzioni adottate in ambito siciliano, come nel caso del palazzo catanese del principe Biscari, ed in particolare della sala dei ricevimenti anch'essa fittamente decorata seppur attraverso un aggiornamento linguistico degli affreschi caratterizzati da cornici in stucco asimmetriche di gusto *rocaille*, ma soprattutto per la presenza di una lanterna cupolata con galleria per l'alloggiamento superiore dell'orchestra.

Per questo studio ci si è avvalsi in particolare alle testimonianze delle due sale affidate a due incisioni. Per la sala del palazzo catanese ci si è basati sulla stampa del 1786, realizzata dall'incisore Antonio Zacco in occasione delle commemorazioni per il funerale del principe di Biscari. Essa poi è stata messa a confronto con l'altra incisione – relativa a una cerimonia in onore del principe William V allestita all'interno della Sala d'Orange – pubblicata un trentennio precedente e a cui la prima si ispira, per verificare se, su questa base, la suggestione iconografica con l'opera di Post sia stata altresì d'ispirazione per il progetto del palazzo catanese.

Mettendo a confronto le due sale, quella di palazzo Biscari, rispetto alla Sala d'Orange, presenta una pianta di forma rettangolare con angoli sfondati da quattro ampie nicchie. Lunga 17,56 m e larga 10,95, la sala è coperta da una volta a padiglione, anch'essa con angoli smussati, caratterizzata da un grande oculo centrale

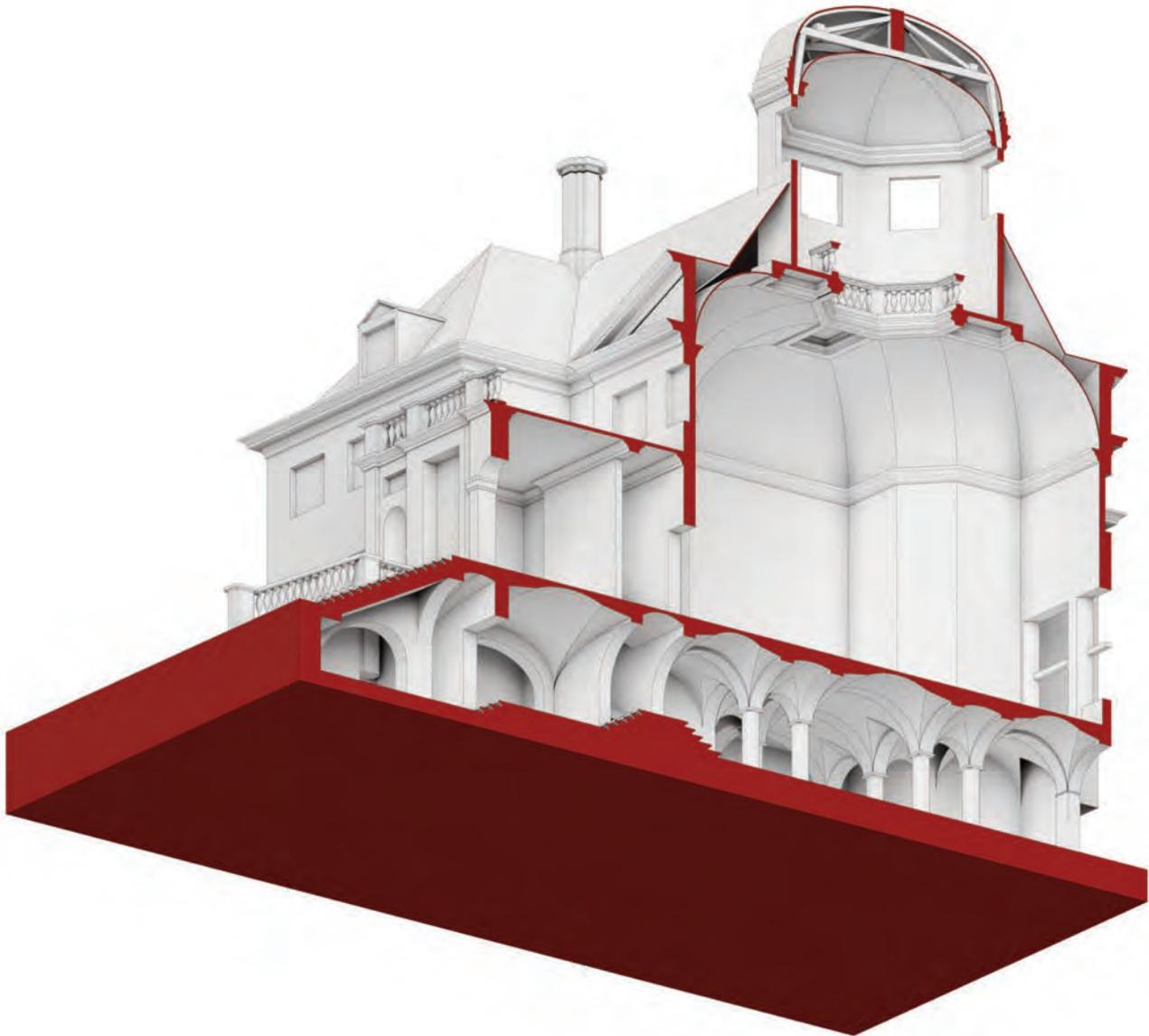


Fig. 16. Spaccato assometrico del modello digitale della Huis ten Bosch e della Sala d'Orange, elaborato dalle incisioni de Les ouvrages d'architecture... (elaborazione grafica di M. Cannella).

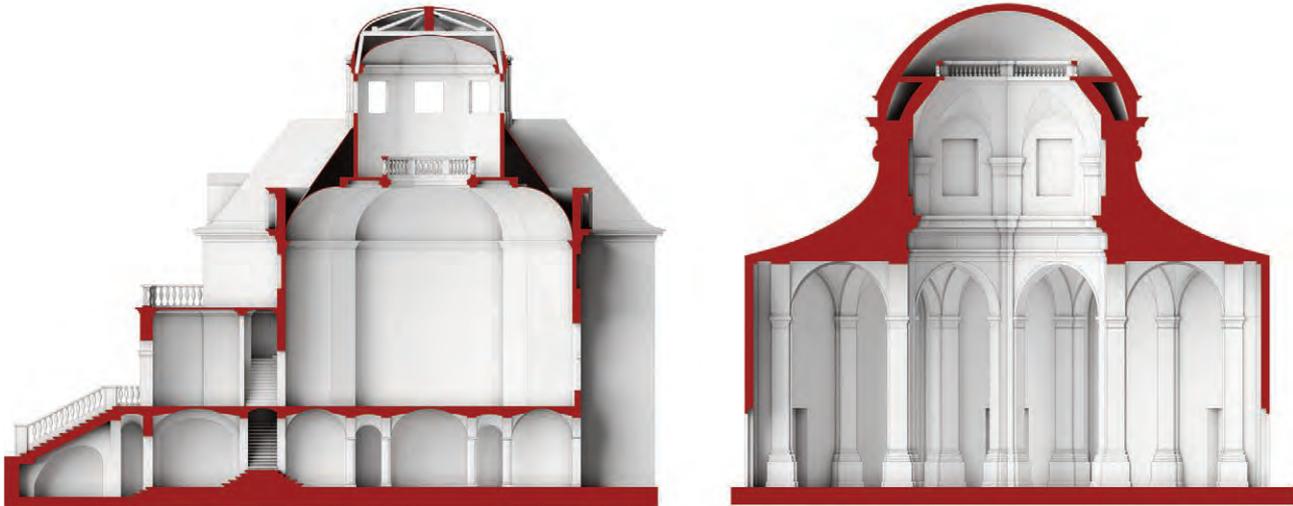


Fig. 17. Sezione verticale della Huis ten Bosch (a sinistra); sezione verticale del Tempio a forma esagonale di Giovanni Amico (a destra) (elaborazione grafica di M. Cannella).

che differisce da quello ottagonale del manufatto olandese per la sua forma curvilinea.

Dall'analisi della nuvola di punti e grazie al teorema di Pascal<sup>44</sup> è emerso che tale oculo è di forma ellittica; la stessa conica, (fig. 18) inoltre, con il medesimo rapporto tra i diametri ma di dimensioni ridotte, è stata impiegata dall'architetto Battaglia per la costruzione delle quattro nicchie angolari della sala, e anche per lo sviluppo delle pareti verticali che per le superfici ellissoidiche delle relative calotte (figg. 19-20).

La medesima curva infine, si nota anche per la copertura della lanterna, il piccolo vano al di sopra dell'oculo, per la costruzione della calotta ellissoidica. A differenza delle altre incisioni che immortalano le tappe dei funerali di Biscari, plagiando letteralmente le fonti di partenza (figg. 9a-b), in questo caso altre opportunità sembrano aver imposto le evidenti differenze di natura geometrico-costruttiva che sussistono tra le due sale (tra l'altro una estradossata, l'altra coperta da falde). Si trattava, come

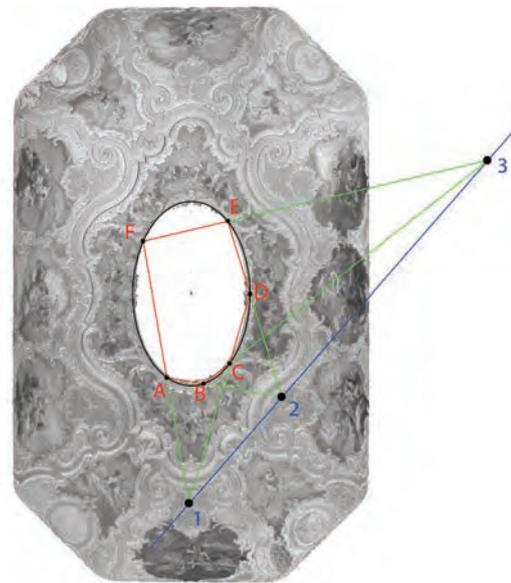


Fig. 18. Applicazione del teorema di Pascal alla curva dell'oculo della sala dell'orchestra di palazzo Biscari a Catania.

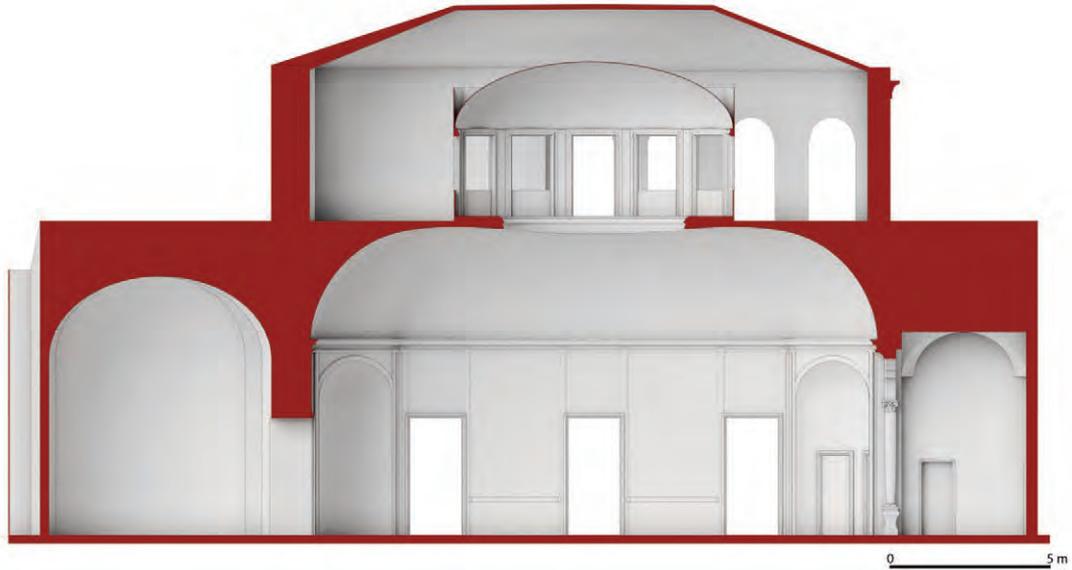


Fig. 19. Sezione longitudinale della sala dell'orchestra di palazzo Biscari a Catania (elaborazione grafica di M. Cannella).

184

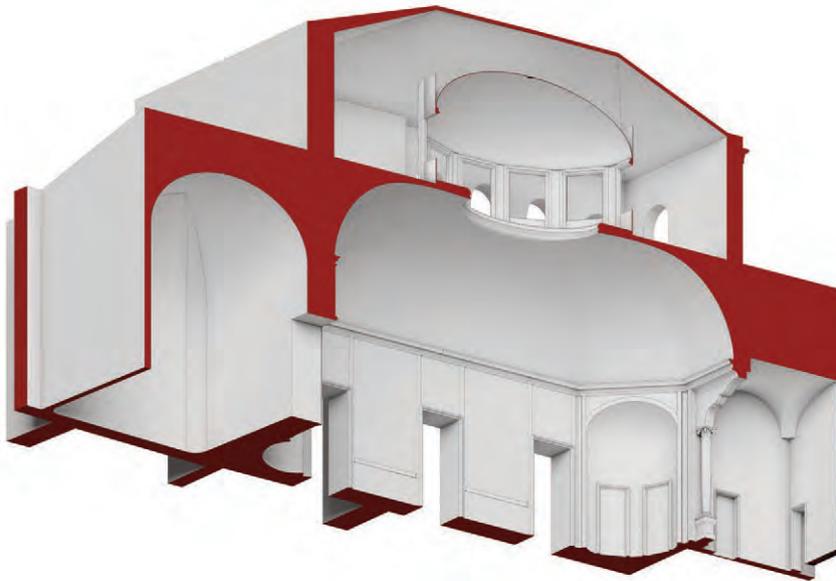


Fig. 20. Spaccato assometrico del modello digitale della sala dell'orchestra di palazzo Biscari a Catania (elaborazione grafica di M. Cannella).

osservato, di una scelta probabilmente determinata in prima battuta dalla volontà di adeguarsi al disegno della "vicina" soluzione al contempo attuata nella reggia di Caserta, pure caratterizzata da un occhio ovale (e da analogie sul programma iconografico, sebbene anche il carro di Apollo a destra dell'incisione siciliana rimandi al medesimo soggetto collocato nello stesso punto di quella olandese). In seconda battuta evidenti ragioni locali imponevano probabilmente una preferenza verso geometrie già note e largamente sfruttate in Sicilia orientale per definire le nuove e monumentali architetture della ricostruzione (si pensi ad esempio alla volta della chiesa di San Giuliano nella stessa Catania o a quelle di Santa Chiara o del salone degli specchi a palazzo Ducezio a Noto, realizzate con materiali ed espedienti antisismici) e di cui Battaglia, di solida formazione tecnica e cantieristica, aveva padronanza essendo stato tra i protagonisti di questa intensa stagione architettonica.

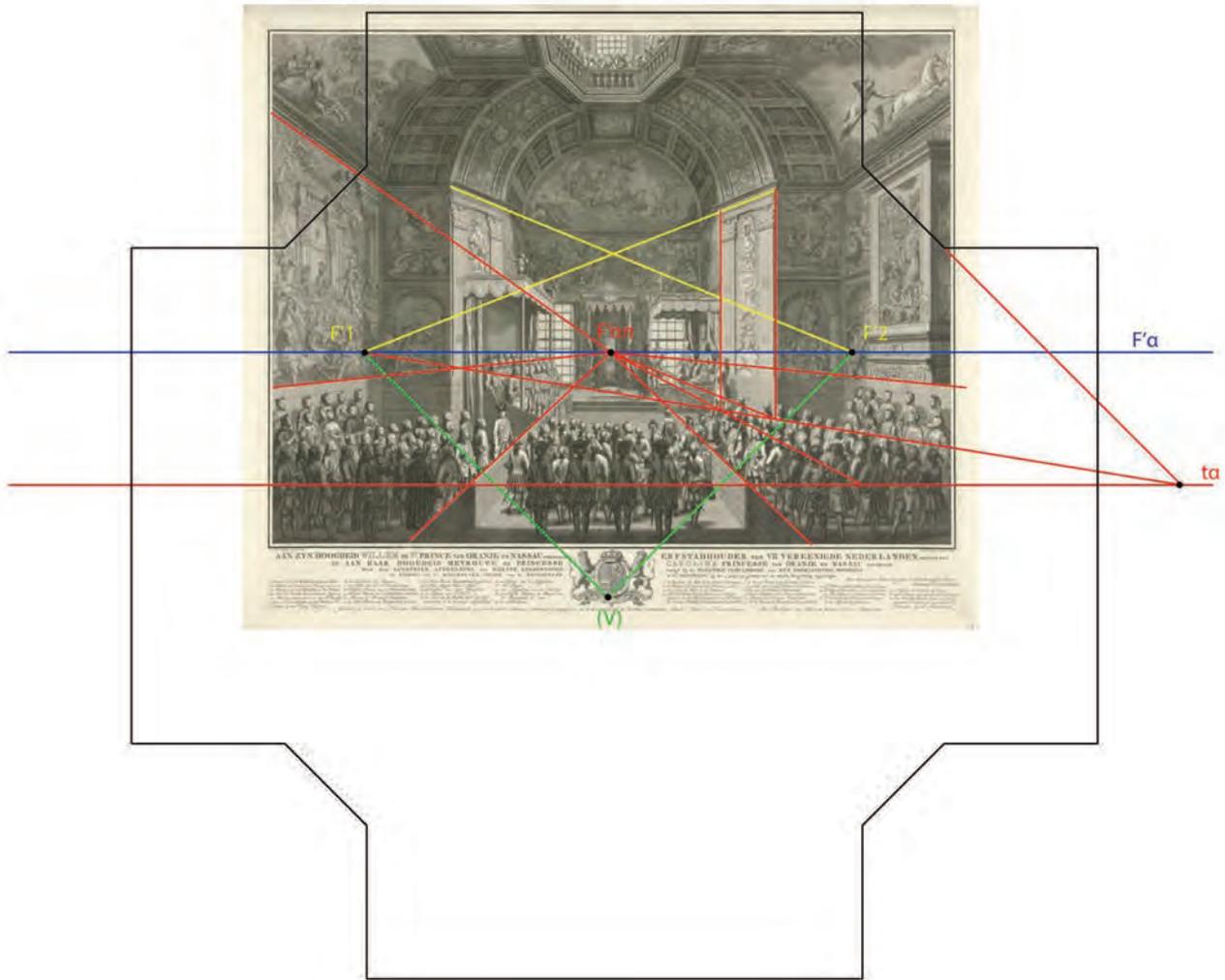
Per un confronto più approfondito delle due incisioni si è ritenuto opportuno, pertanto, effettuare la restituzione prospettica di entrambe le rappresentazioni per rintracciare possibili analogie sui parametri scelti dai due autori, quali, ad esempio la posizione rispetto alle sale e la quota dei punti di vista. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a due prospettive centrali a quadro verticale. Tale caratteristica ha consentito di rintracciare agevolmente il punto di fuga delle rette perpendicolari al quadro prospettico, prolungando e facendo intersecare gli spigoli corrispondenti visibili nelle due incisioni. Dal punto  $F'nr^{45}$  è stata tracciata la retta orizzontale ovvero la retta di fuga di tutti i piani orizzontali. Per ricavare la posizione del punto di vista ribaltato sul quadro si è fatto ricorso a rette di direzioni note, desunte dal disegno della pianta per sala olandese e dal rilievo per il manufatto catanese.

Per quanto riguarda la Sala d'Orange, sono state utilizzate le rette degli spigoli generati dalle pareti inclinate a

45 gradi che smussano gli angoli interni dei bracci della croce. Individuate sull'incisione tali rette e prolungate verso la retta di fuga, si rintracciano due distinti punti di fuga. Tracciando a partire da tali punti le rispettive rette ribaltate è possibile individuare il punto di vista ribaltato sul quadro all'intersezione tra le due<sup>46</sup>.

Per conoscere la posizione dell'osservatore rispetto alla sala si è proceduto alla scelta di un piano di riferimento orizzontale posizionando arbitrariamente una retta parallela alla suddetta retta di fuga: questa viene assunta come la retta traccia del piano  $\alpha$  posto alla quota del pavimento. Prolungando le rette proiettate fino alla retta traccia sarà possibile individuare i rispettivi punti traccia, e a partire da tali punti sarà possibile disegnare le rispettive rette ribaltate fino a giungere alla restituzione della pianta della sala. A questo punto sarà possibile scalare il disegno prospettico e la sua restituzione, attraverso le dimensioni note della pianta. Questa operazione consente di calcolare l'altezza dell'osservatore scelta dall'autore e la posizione del punto di vista che nel caso della Sala d'Orange corrisponde a poco più di due metri (fig. 21).

Si è cercato di applicare lo stesso metodo di analisi anche alla sala dell'orchestra catanese. Tuttavia, sono emerse sin da subito delle incongruenze formali che rivelano come curiosamente l'artista, in realtà abbastanza dotato come testimoniano altre prestigiose prestazioni, come ad esempio quella coeva per i Benedettini di Catania (fig. 22), non abbia utilizzato in modo rigoroso i principi proiettivi per la costruzione della prospettiva, una condizione probabilmente determinata dall'operazione frettolosa di comporre, copiare e inserire, adattandolo alla sala, il catafalco romano, causata dall'inaspettato evento luttuoso, così come effettuato per il catafalco inserito forzatamente all'interno della chiesa del Carmine, dove si svolse la funzione commemorativa (figg. 23a-b-c). È evidente, infatti, che nell'incisione della



186

Fig. 21. Restituzione prospettica e individuazione del punto di vista dell'incisione realizzata nel 1757 in occasione della nomina del principe William V a cavaliere dell'ordine della Giarrettiera (1752), allestita all'interno della Sala d'Orange (elaborazione grafica di M. Cannella).

sala i punti di fuga e le rette orizzontali dei piedistalli degli obelischi del monumento funebre non appartengono alla stessa retta di fuga delle direzioni orizzontali identificate per la struttura architettonica. Un'analoga incongruenza si osserva anche nella posizione dei punti di fuga delle rette parallele alle pareti oblique che accolgono le nicchie (fig. 24). Per tale ragione non è stato possibile desumere informazioni metricamente certe sulla posizione dell'osservatore rispetto alla sala, ma appare comunque evidente il peso sul risultato finale del riconoscimento "formale" dell'autorevole fonte internazionale. Fatta salva questa precisazione, sulla base del punto di fuga delle rette ortogonali al quadro, e cioè della retta di fuga dei piani orizzontali, appare plausibile che l'altezza dell'osservatore sia pressoché la stessa di quella adottata per la prospettiva della sala d'Orange.



Fig. 22. A. Zacco, *Prospetto dell'organo della chiesa dei PP. Cassinesi di Catania*, Catania 1786, incisione (collezione privata).



Fig. 23a-b-c. 23a: Catania. Chiesa del Carmine, veduta della navata (foto M. Cannella); 23b: A. Torrone, Catafalco Eretto Nella Basilica Vaticana per le solenni esequie celebrate nella morte del sommo Pontefice Innocentio XI seguita li 12 agosto 1689, Roma 1689, incisione (KSMB); 23c: A. Zacco, Mausoleo di IGNAZIO VINC. PATERNÒ CASTELLO Principe di Biscari eretto nella chiesa dei PP. Carmelitani Riformati di Catania l'anno 1786, Catania 1786, incisione (Catania, Archivio Moncada Paternò Castello).

188

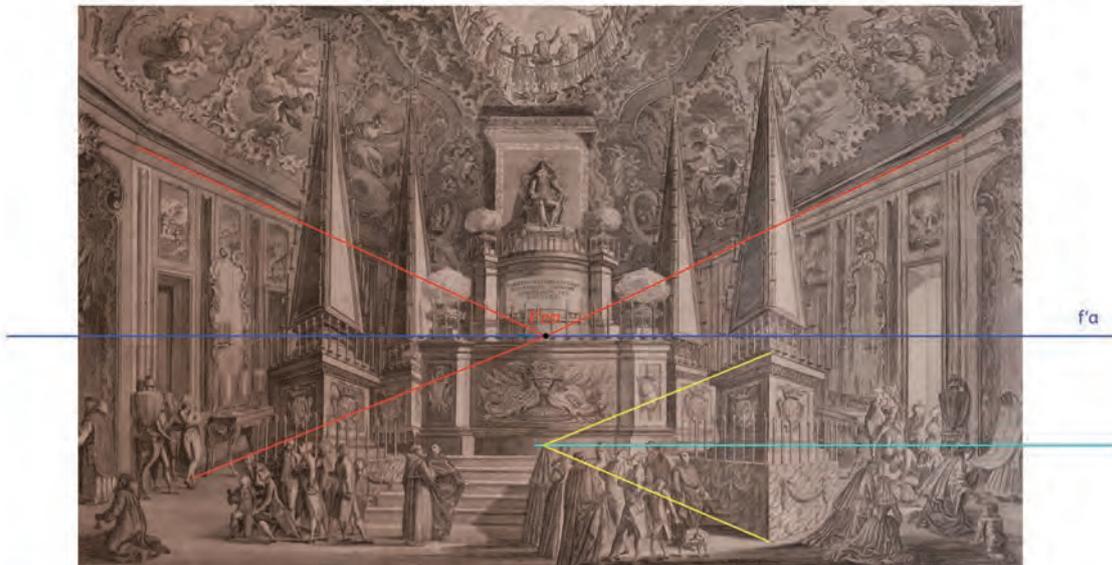


Fig. 24. Individuazione della retta di fuga  $f'a$  dei piani con giacitura orizzontale nell'incisione di Zacco realizzata nel 1786 in occasione dei funerali del principe di Biscari (elaborazione grafica di M. Cannella).

**NOTE**

- <sup>1</sup> KJÆR 2012, pp. 21-22. Sulla villa Albergati si veda: MATTEUCCI ARMANDI 1995, pp. 55-91; CECCARELLI 2003, pp. 336, 347-349, 353, 360. Su Gian Giacomo Monti si rimanda al profilo biobibliografico *on line* redatto da DE LILLO 2012.
- <sup>2</sup> ROCA DE AMICIS 2020, pp. 57-62.
- <sup>3</sup> La festa musicale del Teatro Argentina venne ritratta da Giovanni Paolo Pannini (Museo del Louvre, Parigi), mentre il dipinto raffigurante l'evento al Teatro Regio di Torino è stato attribuito a Giovanni Michele Graneri (Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, Torino). Su quest'ultimo argomento si veda per ultimo il contributo di BUTLER 2009.
- <sup>4</sup> Per un confronto tra le incisioni e il rilievo dell'esistente, e per la struttura lignea di sostegno vedi <https://www.reggiadicaserturnofficial.it/reggia/scalone-onore/approfondimento/>.
- <sup>5</sup> STRAZZULLO 1977, III, n. 1209, pp. 231-232.
- <sup>6</sup> ARC, *Serie conti e cautele*, vol. 475, cc. 114, 243, 363, 300; vol. 484, cc. 101-113; vol. 810, cc. 214, 218. Si ringraziano i dott.ri Gennaro Torino e Gaetano Trocciola per la disponibilità dimostrata durante la ricerca.
- <sup>7</sup> GIANFROTTA 2000, p. 193 nota 193.
- <sup>8</sup> *Ivi*, pp. 51, 102.
- <sup>9</sup> *Ivi*, p. 189-190.
- <sup>10</sup> GIANFROTTA 2000, p. 168.
- <sup>11</sup> *Ivi*, pp. 135, 189.
- <sup>12</sup> STRAZZULLO 1977, III, n. 1355, p. 425.
- <sup>13</sup> LIBRANDO 1964, pp. 109-149.
- <sup>14</sup> *Ivi*, p. 129.
- <sup>15</sup> *Ivi*, p. 136, nota 99.
- <sup>16</sup> *Ivi*, pp. 136-137.
- <sup>17</sup> PIAZZA 2022.
- <sup>18</sup> Le incisioni dell'edificio di Ledoux, successivamente distrutto, vennero pubblicate in Jean-Charles Krafft e Nicolas Ransonette, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*, Parigi 1801, pl. 40. Si veda la scheda elaborata da R. TASSIN in FROMMEL, LEUSCHNER 2016, alle pp. 276-278.
- <sup>19</sup> PIAZZA 2022, p. 19.
- <sup>20</sup> *Ivi*, p. 21.
- <sup>21</sup> MILIZIA 1781, II, p. 294.
- <sup>22</sup> ARMETTA 2015, pp. 68-69.
- <sup>23</sup> GUZZETTA 2001, p. 15.
- <sup>24</sup> Jean- Pierre Houel e Luis Jean Desprez per il ponte, ARMETTA 2015, p. 69; Henry Swinburne e il comasco Carlo Castone, GUZZETTA 2001, pp. 15-16.
- <sup>25</sup> LIGRESTI 1976; LIGRESTI 1977.
- <sup>26</sup> Su questi aspetti e sulle vicende contemporanee che vedono coinvolto l'architetto si veda NOBILE 2000, pp. 112-114.
- <sup>27</sup> SUTERA 2006.
- <sup>28</sup> Nell'inventario testamentario datato 18 giugno 1683 risultano: «un stuccio dentro del quale vi è un compasso d'argento, una riga e un toccalapis d'argento, [...] un stuccio matematico di rame [...], un traguardo mobile, ed un semicerchio di rame, un plancet con suo piede, e viti di rame giallo. Una dioptra di rame giallo [...], due telai di disegnare, due righe, ed un'altra parallela». In relazione alla stesura dell'acquarello, come è noto una tecnica abbastanza complessa, nell'inventario dei suoi libri compare il volume del francese H. GAUTER, *L'arte di acquerellare, opera del signore*

H\*\*\* *Gautier di Nismes. Tradotta dal francese con annotazioni e supplementi, ne'quali delle regole, e pulizia del disegno, dell'uso de'colori, e degli strumenti si favella*, Lucca 1760. Si veda ASCt, *Fondo Notai Defunti*, not. S. Strano, I vers., b. 4081, cc. 704r-v, in parte trascritto in CALOGERO 2013, pp. 43-44.

<sup>29</sup> Nel corso del Seicento furono infatti concessi 102 titoli di principe cfr. PIAZZA 2015, p. 29.

<sup>30</sup> LIBERTINI 1930, p. IX. Nell'archivio della famiglia Paternò Castello (Unità archivistica 312.7) si trovano alberi genealogici della famiglia a partire da Roberto il Normanno. Cfr. CALABRESE 2012 p. 148.

<sup>31</sup> «Spinto dall'amore per la mia famiglia e per gli studi storici, ci dice il Principe, decisi di ricarmi sui luoghi del nostro Regno per compiere quelle ricerche che in Sicilia non presentavonsi possibili. Fu così che salpai dalla occidentale costa della mia Patria con compagnia di geografi, dotti e traduttori alcuni de quali presi al mio servizio da Francia e da Fiorenza e in una nuvolosa giornata di mezzo tempo approdai sulle coste nordiche di Minorca». PATERNÒ CASTELLO E SAMMARTINO 1851, p. 12.

<sup>32</sup> FIORE 2022.

<sup>33</sup> Da Hamilton a Brydon, dal duca di Noailles a Dolomieu, da Riedesel a Saussure, al conte Borch, al principe Stanislaw Poniatowski, a Munter e altri che il principe consultava quali mediatori stabili nelle città italiane, come ad esempio l'abate Placido Scamacca a Roma, soprattutto nel 1748; il prelado Giuseppe Maria Impellizzeri a Napoli (1748-1753) e a Siracusa (1758). CALABRESE 2012, p. 7.

<sup>34</sup> Nel 1757 l'Accademia del Buon Gusto e quella degli Ereini di Palermo, nel 1762 la Società degli Antiquari di Londra, per citare le sedi che lo nominarono negli anni che precedono la redazione del progetto. GUZZETTA 2001, p. 18.

<sup>35</sup> Appare plausibile ipotizzare l'acquisto del volume dopo aver preso parte all'evento: «Comparve al Real Palazzo gran numero di Baroni, e Cavalieri della Città, e del Regno, accompagnati da molti Ufficiali, e dal fiore della Nobiltà Straniera, che da tutta Italia, ed anche dà più remoti Paesi, colà si era ridotta, per vaghezza di ammirare la pompa di questi spettacoli». Cfr. *Narrazione delle solenni reali feste fatte celebrare in Napoli da Sua Maesta il re delle Due Sicilie Carlo Infante di Spagna, Duca di Parma, Piacenza &c. &c per la nascita del suo primogenito Filippo Real Principe delle Due Sicilie*, Napoli 1749, pp. 4-5.

<sup>36</sup> Per il suo servizio Zacco recepiva dal principe un salario di 36 onze annuali. ASCt, *Fondo Paternò Castello Principi di Biscari*, Unità archivistica 1047.8), cfr. CALABRESE 2012, p. 364.

<sup>37</sup> PAGNANO 2000.

<sup>38</sup> SUTERA 2022.

<sup>39</sup> Sul tema si veda SUTERA 2017 (2018).

<sup>40</sup> LIGRESTI 1977, p. 191; «Architettura di Giovanni d'Amico», ASCt, *Fondo Notai Defunti*, not. S. Strano, I vers., b. 4081, c. 704r; CALOGERO 2013, pp. 43-44. Una copia del primo volume del trattato di Amico («Architetto Pratico figurato») venne pure acquistata dai Benedettini di Catania nel maggio 1737 per tarì 17, si veda AIELLO 2019, p. 62 e nota 316.

<sup>41</sup> CALOGERO 2013, pp. 43-45.

<sup>42</sup> MESSINA 2019-2020.

<sup>43</sup> AMICO 1750, p. 83.

<sup>44</sup> Il teorema di Pascal permette di stabilire che se consideriamo un esagono inscritto ad una conica e tracciamo linee che collegano i punti opposti dell'esagono (prendendo ciascun lato consecutivo), i punti di intersezione di queste linee saranno allineati su una retta chiamata "retta di Pascal".

<sup>45</sup> Punto di fuga delle rette ortogonali al quadro prospettico.

<sup>46</sup> Vedi AGNELLO 2023, pp. 83-136.





### Tecniche digitali per il rilievo, lo studio e la rappresentazione dell'architettura storica

Mirco Cannella

Lo studio dei congegni di copertura presentati in questo libro è stato condotto con l'ausilio di strumenti digitali per il rilevamento, il disegno e la modellazione. Questi strumenti, oggi ampiamente utilizzati, consentono di leggere e interpretare sistemi architettonici complessi come le volte e le cupole in modo più agevole di quanto non avvenisse in passato.

Le tecnologie digitali permettono infatti la generazione di *digital twins*<sup>1</sup>, copie digitali degli artefatti, che possono essere visualizzate in ambiente CAD e ispezionate, misurate, sezionate e visualizzate in proiezione ortografica. Questa modalità di lavoro rende più agevoli e penetranti l'analisi geometrico-proporzionale e lo studio della struttura compositiva di un'opera di architettura.

A fronte degli indubbi vantaggi offerti dall'evoluzione tecnologica, occorre però sottolineare che l'introduzione degli strumenti digitali per il rilevamento ha determinato, negli ultimi venticinque anni, la rapida obsolescenza e il pressoché totale abbandono dei metodi e delle prassi tradizionali del rilievo architettonico, codificati da una plurisecolare pratica.

Questi cambiamenti risultano particolarmente evidenti se si mette a confronto il modo in cui si svolge oggi l'attività di misurazione in sito. Il rilievo con metodi tradizionali imponeva il disegno di eidotipi, ovvero piante,

sezioni, prospetti (talvolta anche assonometrie), che prefiguravano gli elaborati grafici che sarebbero stati prodotti come esito del rilievo, e servivano per annotare le misure. Sul campo si svolgevano dunque due attività fondamentali: a) la discretizzazione dell'opera rilevata, attraverso l'individuazione delle sue articolazioni spaziali, dei suoi elementi costitutivi e della sua struttura compositiva; b) la scelta degli elaborati grafici utili a rappresentare nel modo più esaustivo la struttura tipologica e morfologica dell'opera di architettura e le sue relazioni con il contesto.

Oggi l'attività in sito, denominata "3D recording", si svolge all'insegna della rapidità e della corretta gestione degli apparati strumentali; la morfologia del manufatto oggetto del rilievo viene presa in considerazione solo per ciò che riguarda la definizione del numero di scansioni e delle prese fotografiche utili a garantire la migliore corrispondenza fra l'opera e il suo *digital twin*. Al termine della sessione di lavoro in sito, l'opera rimane pressoché ignota a chi ne ha curato l'acquisizione (fig. 1).

Il *digital twin* è una nuvola di punti, ovvero un modello di superficie a maglia triangolare, detto *mesh*, che registra in modo fedele sia la morfologia che le caratteristiche cromatiche dell'opera. Un *digital twin* può essere prodotto da dati acquisiti con un laser scanner o da un rilievo fotogrammetrico SfM, ovvero dall'integrazione fra i dati acquisiti con le due tecniche<sup>2</sup>.

Il punto di forza della tecnologia laser scanning, oltre alla nota rapidità, è l'accuratezza del processo di misura e il



194

Fig. 1. Rilevo laser scanning dell'interno della chiesa dell'Immacolatella a Trapani (foto M. Cannella).

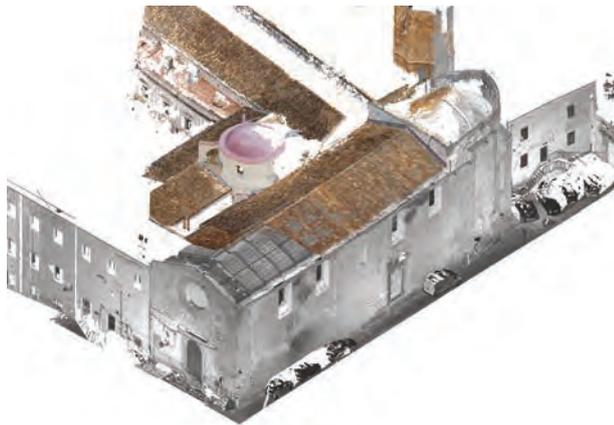


Fig. 2. Rilevo della chiesa di san Domenico a Trapani: integrazione dati laser scanning e fotogrammetrici (elaborazione grafica di M. Cannella).

riferimento delle scansioni a un sistema cartesiano triortogonale; il punto di debolezza è l'acquisizione del colore, non paragonabile a quella delle camere fotografiche.

La tecnologia fotogrammetrica, per contro, è molto più economica e registra in modo fedele i colori, ma l'accuratezza dei dati metrici estratti dalle fotografie è fortemente condizionata dalla capacità dell'operatore e dalle caratteristiche delle superfici rilevate: superfici monocromatiche, ad esempio, mal si prestano al rilievo fotogrammetrico. Un indiscutibile punto di forza della tecnica fotogrammetrica è la possibilità di utilizzare fotografie acquisite da droni per il rilievo di parti delle opere – coperture, strutture in forte elevazione – difficilmente rilevabili con uno scanner laser<sup>3</sup>.

Affinché una nuvola di punti o una *mesh* generata con processi fotogrammetrici possa essere utilizzata per l'estrazione di misure o di sezioni, occorre conferirle un fattore dimensionale e un orientamento. È ben noto, infatti, che la tecnica fotogrammetrica, nelle sue diverse declinazioni (restituzione prospettica, raddrizzamento, restituzione stereoscopica, elaborazione SfM), produce elaborazioni proporzionalmente corrette ma non misurabili, e orientate in modo arbitrario. La tecnica fotogrammetrica deve dunque necessariamente essere integrata da altre misurazioni, eseguite con strumenti topografici o con un laser scanner.

Quando a tre o più punti del modello fotogrammetrico vengono attribuite le coordinate spaziali misurate con il laser scanner, le nuvole di punti generate dai processi fotogrammetrici vanno ad arricchire i dati acquisiti dallo scanner (fig. 2).

I *digital twins* utilizzati in questo studio sono stati quasi sempre prodotti attraverso l'integrazione di tecniche laser scanning e fotogrammetriche. Nel caso della chiesa dell'Annunziata di Trapani le acquisizioni laser scanning<sup>4</sup> sono state rivolte agli spazi interni e ai fronti esterni, mentre per il rilievo della camera di luce sono

state adottate tecniche fotogrammetriche (fig. 3), poiché il percorso per raggiungere gli ambienti superiori della chiesa non consentiva un agevole trasporto dello scanner laser. Il modello fotogrammetrico, esteso per includere lo spazio interno della chiesa, è stato orientato impiegando le coordinate di punti misurate dallo scanner laser.

L'area limitrofa alla chiesa di Santa Maria della Grotta a Marsala, complessa sotto il profilo orografico, è stata rilevata con metodi fotogrammetrici, utilizzando immagini acquisite da un drone<sup>5</sup>; il rilievo fotogrammetrico è stato integrato da riprese laser scanning delle superfici esterne della chiesa, della lunga scalinata che conduce all'ingresso, dello spazio interno, e degli ambienti ipogei (figg. 4-5).

Le due tecniche di rilievo sono state integrate anche a Trapani, per la chiesa dell'Immacolatella e per la cappella del SS.mo Crocifisso nella chiesa di San Domenico, e a Mazara del Vallo, per la chiesa di sant'Ignazio. Le tecniche laser scanning sono state impiegate per il rilievo degli spazi interni e dei fronti esterni, mentre i sistemi di copertura sono stati rilevati con processi fotogrammetrici<sup>6</sup>.

Nella chiesa dell'Immacolatella le riprese aeree da drone sono state utilizzate per la documentazione dell'estradosso del sistema di copertura, della semi-calotta tronca e dell'area absidale (fig. 6); per la cappella domenicana, il volo è stato finalizzato all'acquisizione di fotografie delle superfici esterne del tamburo e dell'estradosso della seconda cupola; per la chiesa di Mazara del Vallo, il drone ha permesso di fotografare il tamburo posto in corrispondenza dell'area absidale.

L'evoluzione tecnologica e lo sviluppo delle capacità computazionali dei computer fa sì che oggi si possa produrre un *digital twin* di un'opera di architettura, o di un contesto ambientale, con relativa semplicità.

Spesso i *digital twins* vengono proposti come esito con-

clusivo dell'attività di rilievo e si attribuisce loro la qualifica di "rappresentazioni" dell'architettura.

In questa sede si ritiene opportuno ribadire che i *digital twins*, che raffigurano con efficacia e accuratezza le superfici rilevate, non sono rappresentazioni di architettura. Torna utile ricordare un saggio datato, ma oggi più che mai attuale, incentrato sulla questione della mimesi. Se i *digital twins* riproducono infatti modo fedele le caratteristiche morfologiche e cromatiche dell'architettura, al-

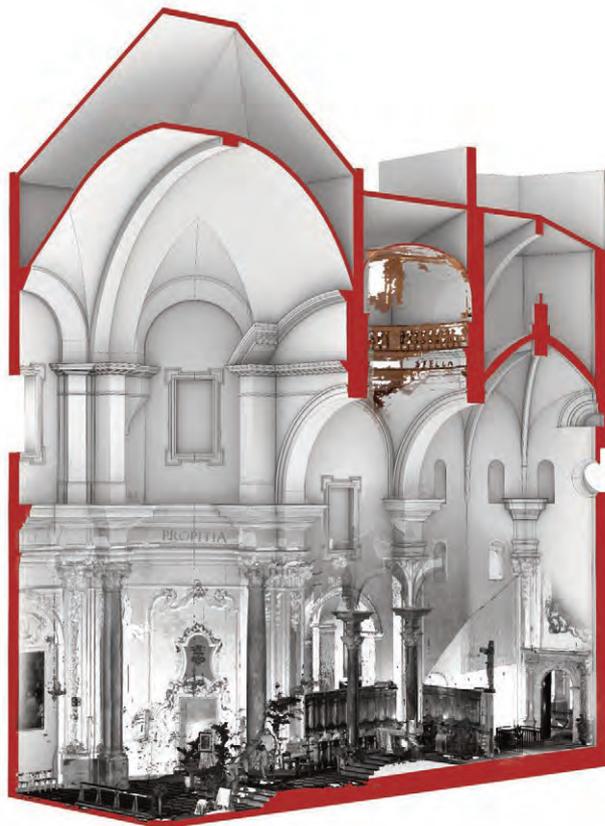


Fig. 3. Chiesa di dell'Annunziata a Trapani: rilievo laser scanning, fotogrammetrico e modello digitale (elaborazione grafica di M. Cannella).



Fig. 4. Rilievo fotogrammetrico e modello digitale della chiesa di santa Maria della Grotta a Marsala (elaborazione grafica di M. Cannella).

lora è proprio sull'idea di mimesi che occorre interrogarsi per riaffermare il ruolo del disegno di architettura come strumento di conoscenza e di trasmissione della conoscenza.

«Si vede in ogni caso come, nelle sue più profonde determinazioni ed implicazioni, la *mimesis* sia cosa ben più complessa dell'imitazione o della copiatura banalmente intese [...]. Cosa "imita", cosa "ritrae" dunque la rappresentazione architettonica? [...] Secondo l'interpretazione più comune e banale della tradizione, che riduttivamente fa capo alle "Belle Arti del disegno", l'imitazione riguarda innanzitutto – se non esclusivamente – l'aspetto visivo, si fonda sull'ottica: l'immagine dell'edificio deve essere tale [...] che la si possa scambiare col reale senza apprezzabili alterazioni percettive [...] che si sostituisca alla visione diretta [...] dandone l'esatta illusione, fornendone una duplicazione fedele, dunque "vera"»<sup>7</sup>.

196



Fig. 5. Ortofoto nadirale della chiesa di santa Maria della Grotta a Marsala (elaborazione grafica di M. Cannella).



Fig. 6. Ripresa da drone del sistema di coperture della chiesa dell'Immacolatella a Trapani (foto M. Cannella).

Un passo successivo del testo potrebbe perfettamente adattarsi ai *digital twins*: «Finché assuma il costruito al livello eminentemente visuale e figurativo, il disegno di architettura non differisce nella sostanza da quello pittorico; al limite, dalla stessa fotografia nel suo carattere di registrazione documentaria del visibile»<sup>8</sup>. L'uso delle immagini fotografiche nel rilievo fotogrammetrico è esattamente quello indicato dall'autore, che, sottolineiamo, usa il termine "registrazione", lo stesso utilizzato per indicare oggi il processo di acquisizioni sul campo: "3D recording".

Quali caratteristiche deve dunque avere una rappresentazione di architettura? Cosa la distingue dal digital twin? Ce lo dice un passo successivo dello stesso testo: «Il problema delle arti visive, come afferma Klee, non è quello di "rendere il visibile", bensì quello di "rendere visibile"»<sup>9</sup>.

Se riflettiamo sull'uso dei digital twins che "rendono il visibile in atto" o dei rendering, che "rendono il visibile in potenza", è facile intuire quanto sia importante oggi ribadire che il ruolo del disegno e del modello di architettura è quello di "rendere visibile".

Il disegno di architettura, la rappresentazione dell'architettura, possono dirsi tali solo se rendono visibile la struttura dell'opera, se riescono a selezionare e interpretarne gli elementi caratterizzanti. Muovendo da altre premesse, ma giungendo sostanzialmente alle stesse conclusioni, Riccardo Migliari afferma che «il rilievo è lo studio del progetto dell'opera»<sup>10</sup>.

Si comprende dunque il senso della distinzione tra il termine rilevamento, che può riferirsi al processo che dall'acquisizione in sito conduce alla costruzione del *digital twin*, e il termine rilievo, che invece include lo studio dell'opera, condotto sulla copia digitale con l'uso degli strumenti del disegno, e conduce alla produzione di disegni e modelli che ne 'rendono visibile' la struttura.

In questo studio i *digital twins* sono stati utilizzati sol-

tanto per la visualizzazione di superfici non riconducibili a una matrice geometrica (fig. 7), come le pareti degli ambienti ipogei adiacenti la chiesa di santa Maria della Grotta<sup>11</sup>. Le mesh, estratte con processi automatici dalla nuvola di punti acquisita con laser scanner, sono state integrate al modello della chiesa, venendo così a definire un modello "ibrido"<sup>12</sup>.

I modelli digitali della Sala d'Orange di Pieter Post, così come il primo progetto della Chiesa dell'Annunziata e del Tempio a forma esagonale di Giovanni Amico, sono stati invece elaborati a partire da incisioni. In questo caso, grazie alla presenza delle scale grafiche – in piedi rinlandici nelle stampe olandesi e in canne siciliane o moduli per quelli siciliani – è stato possibile mettere in scala i disegni, e, nel caso dell'Annunziata, proporre un confronto tra lo stato di fatto e il progetto di rinnovamento della chiesa.

Va detto, inoltre, che il processo di modellazione ha permesso la verifica di dati che spesso non sono immediatamente percepibili dalla semplice lettura del manufatto, e ha fatto sì che si riscontrassero, in alcuni casi, delle incongruenze tra i disegni planimetrici e gli alzati. Ciò è avvenuto, ad esempio, nel Tempio esagonale di Amico, in cui l'alzato presenta un'indicazione errata riferita alla sezione della volta del deambulatorio. Nella rappresentazione, infatti, la volta viene erroneamente raffigurata come un tratto orizzontale, quando invece, in corrispondenza del piano della sezione, si dovrebbero intersecare due superfici curve necessarie al raccordo degli adiacenti archi posti in direzione radiale (fig. 8).

I diversi casi studio sono stati principalmente rappresentati per mezzo di viste ortografiche come sezioni e spaccati assonometrici: nello specifico la proiezione assonometrica permette di illustrare, in un'unica rappresentazione, la complessità dei sistemi di copertura analizzati, rendendone la lettura di facile comprensione anche ai lettori non specialisti (fig. 9).

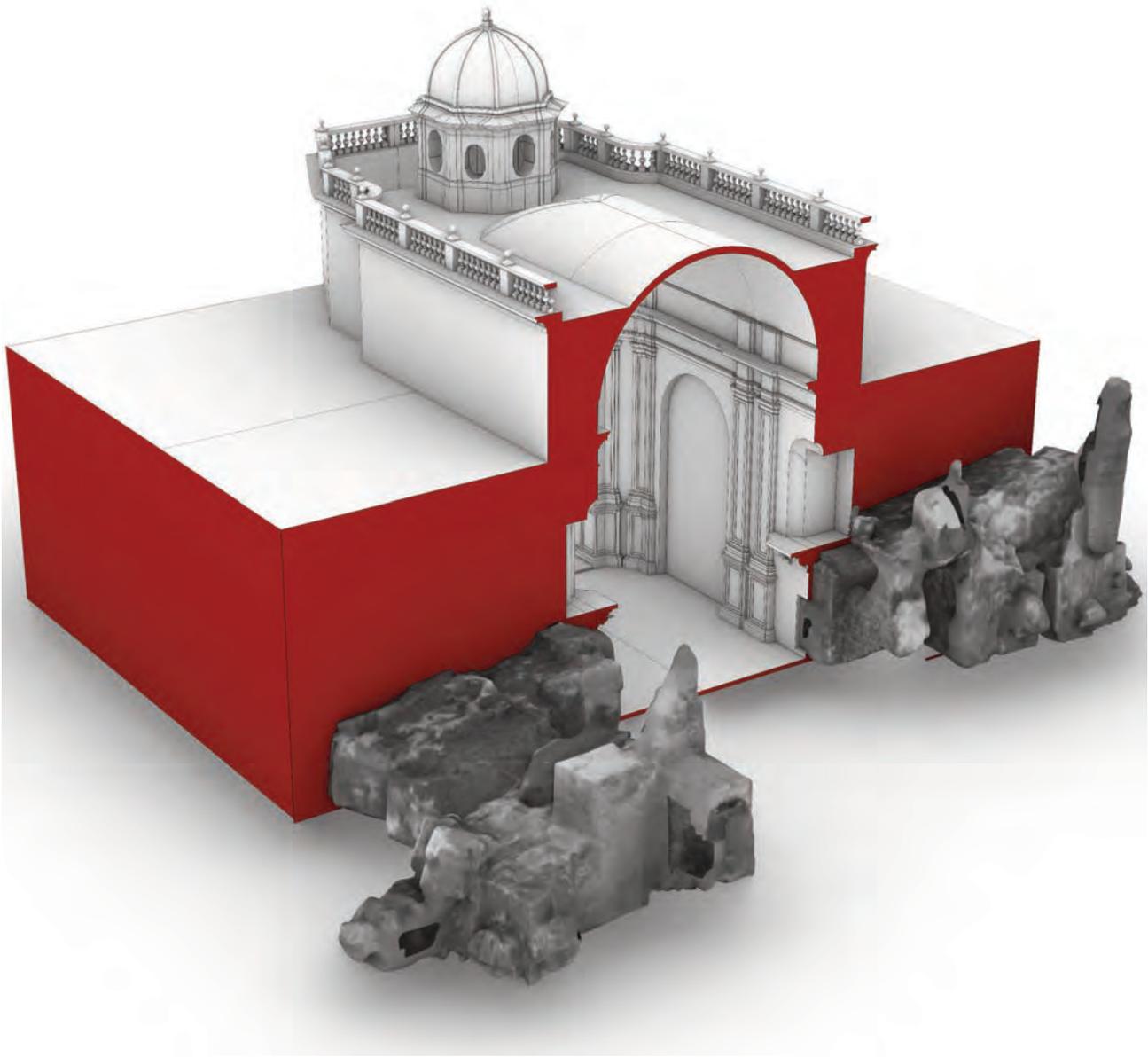


Fig. 7. Digital twin degli ambienti ipogei e modello analitico della chiesa di santa Maria della Grotta a Marsala (elaborazione grafica di M. Cannella).

Le diverse rappresentazioni sono state elaborate attraverso processi di rendering, e i modelli digitali, prodotti in ambiente CAD, sono stati renderizzati con il software Blender. Le superfici dei modelli sono state intenzionalmente lasciate prive di texture, per agevolare la lettura delle parti e la comprensione dei volumi. A tale

scopo sono stati utilizzati due differenti motori di rendering: *Cycles* e *Freestyle*, il secondo dei quali in particolare, consente di marcare i bordi delle superfici dei modelli, disegnando linee lungo gli spigoli, favorendo ulteriormente la definizione e individuazione degli elementi architettonici.



Fig. 8. G. Amico, *Tempio esagonale*. Confronto tra l'incisione (a sinistra) e il modello digitale (elaborazione grafica di M. Cannella).

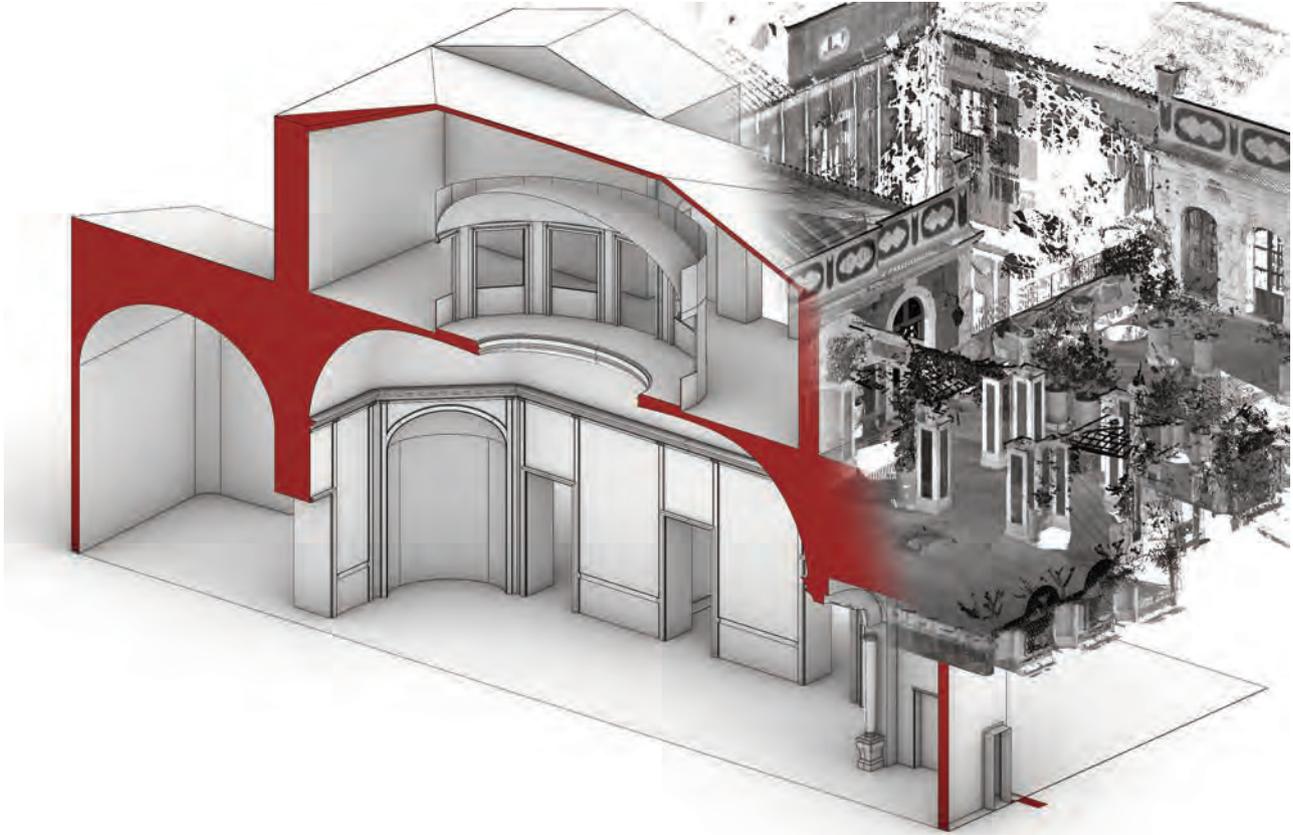


Fig. 9. Nuvola di punti e modello digitale della sala dell'orchestra di palazzo Biscari a Catania (elaborazione grafica di M. Cannella).

**NOTE**

<sup>1</sup> OSELLO, DEL GIUDICE, DE LUCA, UGLIOTTI 2022, p. 2717.

<sup>2</sup> La *Structure from Motion* è una tecnica utilizzata dalla fotogrammetria digitale per ricostruire la geometria tridimensionale di un oggetto o di una scena a partire da una serie di immagini bidimensionali o da sequenze video. SFM combina il rilevamento dei punti di interesse nelle immagini, la tracciatura dei punti corrispondenti tra le diverse immagini e l'analisi dei movimenti della telecamera per stimare la posizione e l'orientamento delle immagini nello spazio tridimensionale. Attraverso l'elaborazione di queste informazioni, è possibile ottenere una rappresentazione 3D della scena e dei suoi oggetti, consentendo di eseguire diverse applicazioni come la ricostruzione di modelli tridimensionali o la realtà aumentata.

<sup>3</sup> AGNELLO, CANNELLA 2022, pp. 123-129.

<sup>4</sup> Il rilievo laser scanning è stato eseguito con uno scanner Leica HDS 7000 e le nuvole di punti sono state orientate attraverso il software della Autodesk ReCap pro.

<sup>5</sup> Le foto sono state acquisite attraverso un drone Autel Evo II Pro, dotato di una fotocamera con dimensione del sensore da un 1" e una risoluzione di 20 megapixel: anzitutto si è proceduto con la preliminare programmazione del volo - grazie all'applicazione Autel Explorer - pianificando sia le acquisizioni nadirali che quelle oblique; le foto sono state scattate da un'altezza media dal suolo di circa 40 metri e gli scatti inclinati sono stati acquisiti con un angolo di 50° rispetto alla direzione nadirale.

<sup>6</sup> Il difficile contesto operativo, all'interno del fitto tessuto urbano delle due città, ha suggerito l'uso di un drone DJI Mini 2, di ridotte dimensioni, in modalità di volo manuale.

<sup>7</sup> Ugo 1992, pp. 12-13.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> MIGLIARI p. 33.

<sup>11</sup> I modelli mesh degli ipogei sono stati elaborati attraverso il software CloudCompare e il plug-in "*Poisson Surface Reconstruction*" che consente di generare superfici mesh da nuvole di punti, sfruttando le informazioni di orientamento delle normali dei singoli punti. Tale applicativo consente di ottenere dei modelli poligonali con differenti livelli di dettaglio e accuratezza metrica delle superfici.

<sup>12</sup> APOLLONIO, GAIANI, REMONDINO 2010, p. 60.



## EPILOGHI: TEATRI SACRI E PROFANI NELLA PALERMO DEL SECONDO SETTECENTO

### Il presbiterio della chiesa della Badia Nuova e un progetto per una “villa di delizie”

*Domenica Sutera*

La copertura presbiteriale della Badia Nuova di Palermo, prossima al palazzo arcivescovile e alla cattedrale, costituisce l'unico esemplare della Sicilia occidentale del secondo Settecento dopo la serrata sequenza di Giovanni Amico nell'ambito del tema dei teatri sacri absidali. L'episodio della capitale dell'Isola possiede una vicenda progettuale ancora da decifrare, per la quale è stata finora avanzata l'ipotesi di un coinvolgimento dell'architetto crocifero Ferdinando Lombardo, allievo dei filoromani Giacomo Amato e Giuseppe Mariani, documentato presso il cantiere della Badia nel 1761 con la carica di Ingegnero<sup>1</sup>. (Figg. 1-2) La struttura che insiste sull'abside, oggi accessibile dai locali dell'adiacente monastero, è composta da una prima volta a vela forata da un oculo centrale con balaustra lignea, sulla quale insiste un vano quadrato illuminato da tre finestre ovali invisibili dall'aula unica sottostante, e coperto da volta con lunette affrescata con una Gloria celeste strategicamente defilata per apprezzarne la veduta dal basso e di scorcio, in corrispondenza dei gradini che separano la navata della chiesa dal presbiterio (figg. 3-4-5), così come riprodotto nello schema teorico del trattato di Amico. Si trattava di uno spettacolo “compiuto” per via dell'affresco presente nell'intradosso della volta e per via dell'attenzione alla componente acustica del progetto. Per tali aspetti la

fabbrica palermitana si trovava in linea con le soluzioni ormai diffuse tra Sei-Settecento nel panorama italiano dell'edilizia sacra: dal celebre allestimento di architettura e stucco di Antonio Gherardi presso la cappella di Santa Cecilia della Congregazione dei Musicisti a San Carlo ai Catinari (dal 1693), con gli angeli musicanti seduti in equilibrio sul bordo interno della balaustra, recentemente approfondito da questo punto di vista da Augusto Roca De Amicis<sup>2</sup>, a strutture meno note del XVIII secolo, ma insistenti su rotonde, come la chiesa di Santa Caterina a Lucca (1738-1748), tra gli episodi che ormai usufruivano dei repertori di Guarini e Pozzo.

Nel caso del congegno della Badia di Palermo, la funzione di camera di luce era connessa a quella di camera della musica per il “coro diurno” (associato ai riti liturgici delle ore mattutine e pomeridiane) delle religiose da collocarsi in prossimità dell'altare (nel vano si nota sulla porzione di balaustra non vista dal basso il sistema degli inginocchiatoi (fig. 6) delle monache), secondo una rilettura in chiave teatrale delle prescrizioni contenute nelle *Instructiones* borromeiane per gli allestimenti interni degli edifici sacri, in questo caso dei monasteri femminili, per i quali era previsto anche un “coro notturno” (nella Badia posto sopra il vestibolo di ingresso e dotato di grate). (Fig. 7) Attraverso il sofisticato sistema sopra l'altare le suore Olivetane, nascoste alla vista dei fedeli, offrivano uno spettacolo celeste multisensoriale durante le occasioni festive, in una prestigiosa sede prospiciente le absidi della cattedrale palermitana, probabilmente



Fig. 1. Palermo. Badia Nuova, veduta del vano sovrastante la volta dell'abside (foto di D. Sutura).

frequentata e apprezzata dall'élite della capitale e dell'intera Sicilia, dalle cui nobili famiglie provenivano le novizie e soprattutto, come confermano i documenti, anche le relative doti necessarie ad avviare cicli di aggiornamenti linguistici e decorativi della chiesa<sup>3</sup>. L'intervento nel presbiterio della Badia Nuova doveva essere considerato necessario e consequenziale di una lunga



Fig. 2. Palermo. Badia Nuova, veduta della volta sfondata dell'abside (foto di D. Sutura).



Fig. 3. Palermo. Badia Nuova, veduta dell'affresco del vano sovrastante la volta dell'abside (foto di D. Sutura).

tradizione di eventi organizzati dalle monache all'interno della chiesa, se pubblicazioni del primo Settecento<sup>4</sup> già testimoniano il peso dato alla musica durante le celebrazioni religiose che coinvolgevano anche le istituzioni e i cittadini, come ad esempio l'esposizione delle Quarant'ore o le frequenti cerimonie di vestizione e presa dei voti delle nobili fanciulle siciliane, organizzate col supporto del maestro di cappella del palazzo Reale che in quegli anni prestava servizio, oltre presso la Badia, anche presso la chiesa del Gesù di Palermo e altri conventi e monasteri cittadini<sup>5</sup>.

Non è certo se il principe Biscari conoscesse il congegno di copertura dell'abside della Badia, la cui configurazione sembrerebbe richiamare un progetto non realizzato per un altro edificio residenziale ma extraurbano, non ancora identificato. La "villa con cupola" (fig. 8) è rappresentata in due disegni anonimi eseguiti in proiezione ortogonale, rispettivamente prospetto e sezione, oggi custoditi presso le collezioni di palazzo Abatellis a Palermo<sup>6</sup>. È del tutto condivisibile l'ipotesi, già avanzata da Stefano Piazza, che si tratti di un progetto di committenza Reale per una sede estiva, monumentale e sontuosa (confermata dalla presenza di una alcova probabilmente da parata e dall'assenza di blasoni), redatto nella seconda metà del Settecento e vicino ai temi dei concorsi clementini indetti in quegli anni dall'Accademia di San Luca a Roma, tra cui la proposta di Giuseppe Venanzio Marvuglia vincitrice di un premio nel 1758<sup>7</sup>. Una valutazione più profonda delle caratteristiche dell'elaborato e del progetto restringe il campo di indagine e contribuisce a formulare un'ipotesi di attribuzione. Tra i probabili progettisti andrebbero indicati i nomi di Andrea Gigante, o il già citato Ferdinando Lombardo, per l'impiego della calotta squarciata con balaustra (fig. 9) simile allo schema teorico di Amico e, come precedentemente osservato, vicino al congegno presbiteriale della Badia per quanto riguarda l'impiego della volta affrescata in qua-



Fig. 4. Spaccato prospettico del modello digitale della Badia Nuova di Palermo, particolare dell'area presbiteriale (elaborazione grafica di L. Barrale).



Fig. 5. Palermo. Badia Nuova, veduta dall'oculo verso l'aula della chiesa (foto di D. Sutura).



Fig. 6. Palermo. Badia Nuova, veduta della balaustra con l'inginocchiatoio delle monache sulla destra (foto di D. Sutura).



Fig. 7. Palermo. Badia Nuova, veduta del vano sovrastante la volta dell'abside dall'inginocchiatoio delle monache (foto di G. Vassallo).

drata dall'oculo circolare. La proposta e la natura della committenza giustificano tuttavia il coinvolgimento di un professionista già reclutato da sovrani come quelli borbonici, soprattutto rispettoso dei canoni francesi relativi alla progettazione di *maisons de plaisance* per la corte e cioè con sviluppo prevalentemente orizzontale, articolazione in cinque comparti con padiglioni sporgenti laterali e rotonda centrale con cupola a doppia calotta (in questo caso senza vano intermedio a differenza della Badia), tipo di ornamentazione degli ambienti, come ad esempio le alcove. I due grafici sono contenuti in un'unica tavola priva di titolazione, scala metrica, riquadratura, tuttavia l'impiego dell'inchiostro e dell'acquarello e, in generale, la qualità della rappresentazione indicano un progetto predisposto in bella copia da un progettista edotto ai codici del disegno architettonico in uso presso la celebre accademia romana, in particolare il rosa per le sezioni e il grigio per le proiezioni. Le analogie linguistiche già riscontrate con il progetto accademico del 1758 (soprattutto la rotonda centrale ispirata al Pantheon), e con edifici della capitale quali l'oratorio di San Filippo Neri all'Olivella, e persino le coppie di leoni poste ai lati degli ingressi laterali (un ulteriore indizio riferibile a edifici di committenza borbonica), non lascerebbero dubbi su Marvuglia quale autore del progetto, chiamato più tardi a intervenire nel casino di caccia al bosco della Ficuzza, dove appare come direttore del cantiere nel 1803<sup>8</sup>.

Quest'ultimo raffinato esempio, seppur irrealizzato, conferma la persistenza e l'attualità del tema nella seconda metà del secolo, la relativa migrazione tra la sfera religiosa e civile, l'attrazione suscitata negli architetti e nei committenti e, in definitiva, il respiro europeo dell'architettura siciliana del Settecento.



Fig. 8. Anonimo, progetto non realizzato per una “villa con cupola”, seconda metà del XVIII secolo, sezione e prospetto, disegni (GRS, Gabinetto di Disegni e Stampe, n. inv. A 1130).

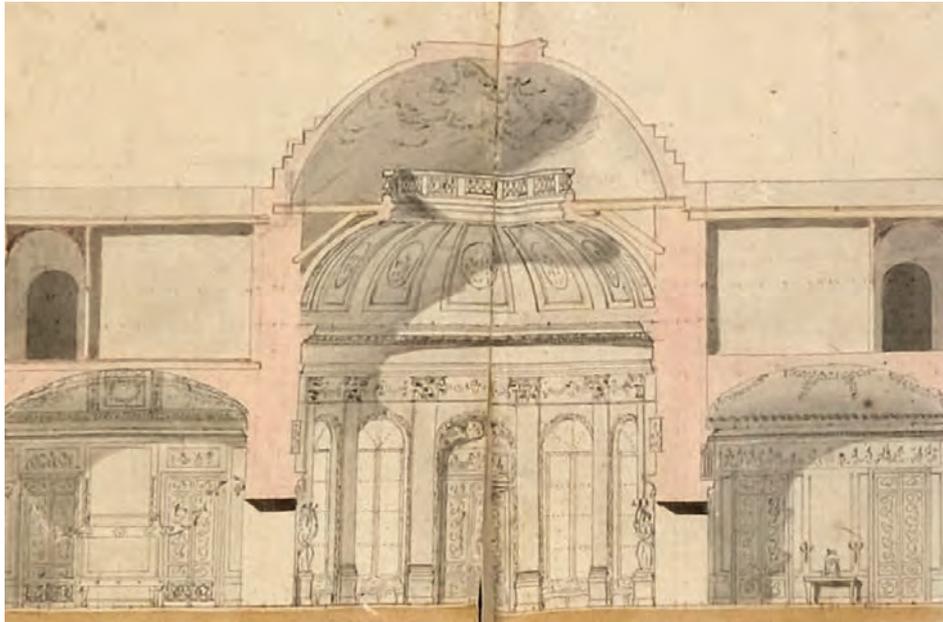


Fig. 9. Anonimo, progetto non realizzato per una “villa con cupola”, seconda metà del XVIII secolo, particolare della sezione della rotonda, disegno (GRS, Gabinetto di Disegni e Stampe, n. inv. A 1130).

## NOTE

<sup>1</sup> ASPa, *Fondo Notai Defunti*, not. F. Magliocco, stanza VI, vol. 1298, c. 119 (16 settembre 1761). MESSINA 2019-2020. Il rilievo digitale è stato eseguito e gentilmente offerto dall'architetto Laura Barrale, co-tutor della tesi insieme al dott. Girolamo Andrea Gabriele Guadagna. Per ultimo si segnala il contributo di BARRALE, MORENA 2023.

<sup>2</sup> ROCA DE AMICIS 2020.

<sup>3</sup> Per citare un esempio risalente all'epoca di costruzione della chiesa: «Sororo Laura Maria Valdina, Abbadessa del Monastero della Badia Nova [...] si habbia da donare et assignare a detto Monastero per la sua dote e monacato e perché l'exponente delle suddette 400 onze intende expenderli nella fabbrica della nova chiesa di esso Monasterio [...]». ASPa, *Fondo Notai Defunti*, not. G.D. Leontini, *Minute*, vol. 14643, cc.s.n. (4 aprile 1613).

<sup>4</sup> *La fede trionfante. Dialogo a cinque voci, e più stromenti, da cantarsi nel vener. monastero di S. Maria di Monte Oliveto, sotto titolo della Badia Nova. Per l'espositione del Divinissimo Sacramento nelle quarant'ore della città che si solennizza su li 2 di ottob. del 1716. Sotto il governo della reverenda madre soro Stefana Spadafora la quarta volta meritevolissima abbadessa. Dato alla musica da don Francesco Bajada maestro di cappella del reg. palazzo, e dello stesso monistero*, Palermo, per Antonino Epiro, 1716; *L'oliveto steccato di vittorie ove un'amazone vince tre amori. Dialogo a cinque voci da cantarsi nella Chiesa del mobilissimo monastero di S. Maria di Monte Oliveto detta la Badia Nuova. Nel monacarsi la signora d. Anna Maria Filingeri, e Gravina, che intraprende il nome di soro Pietra Costanza sotto il governo della rev. medre s.o Stefania Francesca Spadafora ... Posto in note da don Francesco Baiada maestro di cappella del reg. palazzo*, Palermo, per Antonino Epiro, 1717.

<sup>5</sup> Sul tema si rimanda al contributo, con bibliografia specifica, di GRIPPAUDO 2021.

<sup>6</sup> GRS, *Gabinetto di Disegni e Stampe*, n. inv. A 1130. La tavola con i due disegni è stata pubblicata in bianco e nero in GIUFFRÈ, NOBILE 2001, pp. 86, n. 37, 96 figura 16.

<sup>7</sup> PIAZZA 2001, pp. 67-96, in particolare pp. 67, 86.

<sup>8</sup> Il progetto nella versione realizzata è attribuito a Carlo Chenchi, sebbene si ha notizia di altri progetti, quali ad esempio di Alessandro Emanuele Marvuglia, figlio di Giuseppe, retribuito nel 1801, e anche dello stesso sovrano Ferdinando IV di Borbone. Cfr. GIUFFRÈ 1995, p. 558 nota 36.

AGNELLO, CANNELLA 2022

F. AGNELLO, M. CANNELLA, *Multi sensor photogrammetric techniques for the documentation of the ruins of Temple G in Selinunte. In D-SITE. Drones - Systems of Information on Cultural Heritage for a spatial and social investigation*, a cura di S. Parrinello, A. Dell'Amico, S. Barba, A. Di Filippo, Pavia, Pavia University Press, pp. 122-129.

AGNELLO 2023

F. AGNELLO, *La memoria fotografica dell'architettura: Restituzioni prospettiche e ricostruzioni*, Milano, Franco Angeli, 2023.

AIELLO 2019

F. AIELLO, *La Biblioteca dei Benedettini di San Nicolò L'Arena a Catania. Dalle carte d'archivio alla collezione libraria*, Milano, Leditzioni, 2019.

AMICO 1726

G. AMICO, *L'architetto pratico*, Palermo, Stamperia Gio Battista Aiccardo, 1726.

AMICO 1750

G. AMICO, *L'architetto pratico*, Palermo, Stamperia di Angelo Felicella, 1750.

ANSELMI 1991

A. ANSELMI, *De Rossi Giovanni Antonio*, in *In Urbe Architectus. Modelli Disegni Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma, Argos, 1991, pp. 356-357.

ANTINORI 2012

A. ANTINORI, *I Disegni di vari altari e cappelle*, in *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei*

*modelli romani nell'Europa del Settecento*, a cura di A. Antinori, Roma, Edizioni Quasar, 2012, pp. 249-258.

ANTISTA 2007

G. ANTISTA, *Libri di architettura nelle biblioteche private del XVIII secolo*, in *La biblioteca dell'architetto. Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, a cura di M. S. Di Fede, F. Scaduto, Palermo, Edizioni Caracol, pp. 219-223.

APOLLONIO, GAIANI, REMONDINO 2010

F. I. APOLLONIO; M. GAIANI; F. REMONDINO, *Una pipeline per l'acquisizione di dati 3D*, in *Modelli digitali 3D in archeologia: il caso di Pompei*, a cura di B. Benedetti, M. Gaiani, F. Remondino, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2010, pp. 38-62.

ARMETTA 2015

A. ARMETTA, *Ponti siciliani tra Sette e Ottocento. Il modello dell'acquedotto romano*, in «Lexicon. Storia e architetture in Sicilia e nel Mediterraneo», 20, 2015, pp. 67-78.

BABELON, MIGNOT, 1998

J. BABELON, C. MIGNOT, *François Mansart le génie de l'architecture*, Paris, Gallimard, 1998.

BABELON 2001

J. BABELON, *François Mansart et la peinture*, in *Mélange en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2001, pp. 53-61.

BALLON, 1999

H. BALLON, *Louis Le Vau, Mazarin's Collège, Colbert's revenge*, Princeton University Press, 1999.

BARBIELLINI AMIDEI 1992

R. BARBIELLINI AMIDEI, *Oratorio del Caravita (San Francesco Saverio)*, in «Roma Sacra», 2, 1995, pp. 35-37.

BARRALE, MORENA 2023

L. BARRALE, S. MORENA, *Un caso di copertura a doppia calotta a Palermo: analisi e rappresentazione del congegno presbiteriale della Badia Nuova*, in «Lexicon. Storia e architetture in Sicilia e nel Mediterraneo», 35, 2022, pp. 75-78.

BARREAU, FAISANT 2016

J. BARREAU; E. FAISANT, *Catalogue des œuvres de François Mansart, sources, études et chronologies*, in Cloude Mignot, *François Mansart. Un architecte artiste au siècle de Louis XIII et de Louis XIV*, Paris, Le Passage, 2016, pp. 197-233.

BELLINI 2010

F. BELLINI, *Organismi cupolati francesi fra Cinquecento e Seicento: originalità e suggestioni italiane*, in *La réception de modèles cinquecenteschi dans la théorie et les arts françaises du XVII siècle*, a cura di S. Frommel, F. Bardati, Genève, Librairie Droz, 2010, pp. 275-332.

BELLINI 2017

F. BELLINI, *Vaults and Domes. Static as an art*, in *The Companions to the History of Architecture, Volume I, Renaissance and Baroque Architecture*, a cura di A. Payne, Hoboken, John Wiley & Sons, 2017, pp. 1-32.

BERANEK 2013

S. BERANEK, *POWER OF THE PORTRAIT: Production, Consumption and Display of Portraits of Amalia van Solms In the Dutch Republic*, B.A., phd dissertation, University of Pittsburgh, 2013.

BERANEK 2019

S. BERANEK, *In Living Memory: Architecture, Gardens, and Identity at Huis ten Bosch*, in *Women Artists and Patrons in the Netherlands, 1500-1700*, a cura di E. Sutton, Amsterdam, Amsterdam University Press 2019.

BÉRCEZ, MARIAS 2009

J. BÉRCEZ, F. MARIAS, *La recuperación del deambulatorio en la España de los siglos XVI y XVII*, in *L'architecture religieuse européenne au temps des Réformes: héritage de la Renaissance et*

*nouvelles problématiques*, a cura di M. Chatenet, C. Mignot, Paris, Picard, pp. 240-260.

BERTAGNA 1981

U. BERTAGNA, *Giuseppe Vasi su disegni di Filippo Juvarra. Progetti di un monumento per regie sepolture, in tre rami, in I rami incisi dell'Archivio di Corte: Sovrani, battaglie, architettura, topografia*, a cura di B. Bertini Casadio, I. Mossabò Ricci, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama 1982), Torino, Archivio di Stato, 1981, pp. 298-301.

BEVILACQUA 2016

A. BEVILACQUA, *Aria naturale. Bernini e l'abside di Sant'Andrea al Quirinale*, in *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, a cura di M. Bevilacqua, A. Capriotti, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2016, pp. 77-91.

BIONDO 2009

L. BIONDO, «*Fulget crucis mysterium*»: *il luoghi dell'evento*, in *Mysterium Crucis nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo*, a cura di M. Vitella, Trapani, Il Pozzo di Giacobbe-Liberartis, 2009, pp. 71-78.

BLONDEL 1737

J. BLONDEL, *De la distribution des maisons de plaicence et de la decoration des edifices en general*, Tome Premier, Paris, Chez Charles-Antoine Jombert, 1737.

BLONDEL 1752

J. F. BLONDEL, *Architecture française*, Tome Premier, Paris, Chez Charles-Antoine Jombert, 1752.

BLUNT 1941

A. BLUNT, *François Mansart and the Origins of French Classical Architecture*, London, the Warburg Institute, 1941.

BORRUSO 2019

C. BORRUSO, *La chiesa di Sant'Ignazio a Mazara del Vallo: conoscenza storica e progetto di restauro*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Palermo, 2019.

BORTOLOZZI 2015

A. BORTOLOZZI, Ss. *Ambrogio e Carlo a Corso: una chiesa lombarda per un santo lombardo a Roma*, in *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1430-1650*, a cura di A. Koller, S. Ku-

bersky-Piredda, Roma Campisano Editore, 2015, pp. 407-428.

BÖSEL 2009

R. BÖSEL, *Il profilo di Andrea Pozzo architetto ritagliato con l'aiuto del suo falegname*, in *Artifizi della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, a cura di R. Bösel, L.S. Insolera, Roma, Artemide, 2009, pp. 151-176.

BÖSEL 2010a

R. BÖSEL, *La perizia pratica-Andrea Pozzo*, consiliarius aedificiorum della Compagnia di Gesù, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di R. Bösel, L.S. Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 217-219.

BÖSEL 2010b

R. BÖSEL, *Retaggio e sperimentazione nella cultura architettonica di Andrea Pozzo*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di R. Bösel, L.S. Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 37-56.

BÖSEL 2010c

R. BÖSEL, *Andrea Pozzo, progetto per San Tommaso di Canterbury*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di R. Bösel, L.S. Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 277-280.

BÖSEL 2010d

R. BÖSEL, *Andrea Pozzo. Pianta e profilo del secondo disegno*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di R. Bösel, L.S. Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 244-246.

BÖSEL 2010e

R. BÖSEL, *Edifici a pianta centrale*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di R. Bösel, L.S. Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 271-284.

BÖSEL 2012

R. BÖSEL *La ratio aedificiorum di un'istituzione globale tra autorità centrale e infinità del territorio*, in *La arquitectura jesuítica. Actas del Simposio Internacional*, a cura di M. I. Alvaro Zamora, J. Ibañez Fernandez, J. Criado Mainar, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 39-69.

BRESC-BAUTIER, FONKENELL 2016

G.BRESC-BAUTIER, G. FONKENELL, *L'Histoire du Louvre*, 3 voll, I, *Des origines à l'heure napoleoniënne*, Paris, Fayard, 2016.

BURGIO 2006

M.R. BURGIO, *Il complesso gesuitico di Trapani: tradizione storico-grafica e nuove attribuzioni*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 3, 2006, pp. 19-28.

BURGIO 2007

M.R. BURGIO, *Libri di architettura nell'inventario del collegio gesuitico di Palermo*, in *La biblioteca dell'architetto, Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, a cura di M.S. Di Fede, F. Scaduto, Palermo, Edizioni Caracol, 2007, pp. 203-209.

BUTLER 2009

M.R. BUTLER, *"Olivero's" Painting of Turin's Teatro Regio: Toward a Reevaluation of an Operatic Emblem*, in «Music in art», *Music, Body, and Stage: The Iconography of Music Theater and Opera*, vol. 34, 1/2, 2009, pp. 137-151.

CALABRESE 2012

G. CALABRESE, *L'inventario della famiglia Paternò Castello Principi di Biscari. Inventario*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 2012.

CALOGERO 2013

S.M. CALOGERO, *L'inventario dei libri di Francesco Battaglia*, in «Agorà», 45, 2013, pp. 43-45.

CAMMARATA 1993

P. CAMMARATA, *Il castello e le campane. Storia, arte, tradizioni di Salemi*, Palermo, Sellerio Editore, 1993.

CANNELLA, SUTERA 2023

M. CANNELLA, D. SUTERA, *I "teatri sacri" di Andrea Pozzo per i Gesuiti: storia e ricostruzione digitale della chiesa di Sant'Ignazio a Mazara*, in *Rappresentazione, Architettura e Storia. La diffusione degli ordini religiosi nei paesi del Mediterraneo tra Medioevo ed Età Moderna*, tomi I-II, Atti del Convegno Internazionale (10-11 maggio 2021), a cura di R. Ravesi, R. Ragione, S. Colaceci, Roma, Sapienza Università Editrice, 2023, II, pp. 729-747.

CATERINO, PERNIOLA, PICCOLI 2019

R. CATERINO, G. A. PERNIOLA, E. PICCOLI, *Tra Guarini e la scuola antonelliana. In fondo Franco Rosso all'Archivio di Stato di Torino*, Genova, Sagep, 2019.

CECCARELLI 2003

F. CECCARELLI, *Le legazioni pontificie: Bologna, Ferrara, Romagna e Marche*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano, Electa, 2003, II, pp. 336-353.

COEYMAN 1998

B. COEYMAN, *Social dance in the 1668 Feste de Versailles: architecture and performance context*, in «Early Music», vol. 26, 2, 1998, pp. 264-285.

COFFIN 1956

D. COFFIN, *Padre Guarino Guarini in Paris*, in «The Journal of the Society of Architectural Historians», XV, 2, 1956, pp. 3-11.

COGNATA 1973

S. COGNATA, *Guida storico-artistica di Salemi*, Salemi, Pro-Loce 1973.

COJANNOT 2003

A. COJANNOT, *Antonio Maurizio Valperga, Architecte du Cardinal Mazarin à Paris*, in «Paris et l'île-de-France», 54, 2003, pp. 33-60.

COJANNOT 2006

A. COJANNOT, *Mazarin et l'architecture française*, in *Mazarin: les lettres, les arts*, a cura di I. Conihout, P. Michel, Paris, Bibliothèque Mazarine, Saint-Rémy-en-l'Eau, M. Hayot, 2006, pp. 93-112.

COJANNOT 2010

A. COJANNOT, *À l'origine de l'architecture de marbre sous Louis XIV. Les projets de Louis Le Vau pour le collège Mazarin, le Louvre et Versailles (1662-1663)*, in «Revue de l'Art», 2010, III, pp. 11-23.

COJANNOT 2012

A. COJANNOT, *Louis le Vau et les nouvelles ambitions de l'architecture française, 1612-1654*, Paris, Picard, 2012.

COJANNOT 2015

A. COJANNOT, *En petit ou en grand: «modèles» et maquettes dans la pratique architecturale française du XVIIe siècle*, in *Les maquettes d'architecture. Fonction et évolution d'un instrument de concep-*

*tion et de réalisation*, a cura di S. Frommel, R. Tassin, Roma, Campisano Editore, 2015, pp. 199-218.

COJANNOT, GADY 2017

A. COJANNOT, A. GADY, *Dessiner pour bâtir, le métier d'architecte au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Passage Paris-New York Editions et Archives Nationales, 2017.

COJANNOT, NUCCIO 2021

A. COJANNOT, G. NUCCIO, *Le Vau, Valperga, Guarini et les Théatins de Paris*, in «Bulletin monumental», 180-2, 2021, pp. 119-138.

CONFORTI 1997

C. CONFORTI, *Lo specchio del cielo*, Milano, Electa, 1993.

COTTART 1686

P. COTTART, *Recueil des œuvres du Sieur Cottart Architecte*, Paris, Pierre Cottart, 1686.

COURTIN 1998

N. COURTIN, *L'hôtel Amelot de Bisseuil au Marais*, in «Revue de l'Art», 122, 1998, pp. 55-61.

CRAPARO 2007

M. CRAPARO, *Il Settecento europeo, tra internazionalismo e archeologia*, in *La biblioteca dell'architetto, Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, a cura di M.S. Di Fede, F. Scaduto, Palermo, Edizioni Caracol, 2007, pp. 137-169.

CURCIO 2009

G. CURCIO, *Andrea Pozzo e gli "architetti moderni": Carlo e Francesco Fontana, Nicola Michetti, Filippo Juvarra*, in *Artifizi della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, a cura di R. Bösel, L.S. Insolera, Roma, Artemide, 2009, pp. 185-202.

DARDANELLO 1993

G. DARDANELLO, *La scena urbana, in Torino 1675-1699. Strategie e conflitti del Barocco*, a cura di G. Romano, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1993, pp. 51-63.

DARDANELLO 1994

G. DARDANELLO, *Gli "Album Valperga" nella Biblioteca Universitaria di Torino*, in *I disegni d'archivio negli studi di storia dell'architettura*

tura, a cura di G. Alisio, G. Cantone, C. de Seta, M. L. Scavini, Atti del convegno, (Napoli 12-14 giugno 1994), Napoli, Electa Napoli, 1994, pp. 71-73.

DARDANELLO 2001

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, Fondazione CRT, 2001, pp. 97-176.

DARDANELLO 2006a

G. DARDANELLO, *Dall'ovale alla rotonda. I presupposti del progetto per la Cappella della Sindone*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanella, S. Klaiber, H.A. Millon, Torino, Umberto Alemandi &Co., 2006, pp. 290-307.

DARDANELLO 2006b

G. DARDANELLO, *Le idee di Guarini per il palazzo con Cupola di Racconigi*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanella, S. Klaiber, H.A. Millon, Torino, Umberto Alemandi &Co., 2006, pp. 425-439.

DARDANELLO 2008

G. DARDANELLO, *Pensieri e disegni-ragione e seduzione-Guarini e Juvarra*, in *Guarini, Juvarra e Antonelli. Segni e simboli per Torino*, a cura di G. Dardanella, R. Tamborrino, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, pp. 19-36.

DARDANELLO 2009

G. DARDANELLO, "Il disegno fatto tutto di sua mano è arcibellissimo". *Invenzioni figurative e prospettive di Andrea Pozzo in Liguria e Piemonte*, in *Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale*, Catalogo della mostra a cura di E. Bianchi, D. Cattoi, G. Dardanella e F. Frangi, Trento, Temi Editrice-Museo Diocesano, 2009, pp. 47-71.

DARDANELLO 2022

G. DARDANELLO, *Costruire l'esperienza di una visione di infinito. Le ragioni della luce per una dimostrazione in opera del pensiero di Guarini*, in *La cappella della Sintone tra storia e restauro*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Ferroggio, Genova, Sagep, 2022, pp. 56-77.

DE CONIHOUT, MICHEL 2006

I. DE CONIHOUT, P. MICHEL, *Mazarin, les lettres et les arts*, Paris, Édition Monelle Hayot, 2006.

DEL PESCO 2007

D. DEL PESCO, *Bernini in Francia, Paul de Chantelou e il journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Napoli, Electa, 2007.

DEL PESCO 2017

D. DEL PESCO, *Bernini a Parigi, disegnare progetti "dal vero"*, in *Bernini disegnatore: nuove prospettive di ricerca*, a cura di S. Ebert-Schifferer, T. A. Marder, S. Schütze, Roma, Campisano Editore, 2017, pp. 263-305.

DELORME 1626

P. DELORME, *Architecture de Philibert de l'Orme*, Paris, Chez Regnaud Chaudiere, 1626.

DI FEDE 2007

M.S. DI FEDE, *Libri di autori siciliani*, in *La biblioteca dell'architetto, Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, a cura di M.S. Di Fece, F. Scaduto, Palermo, Edizioni Caracol, 2007, pp. 171-199.

DI FERRO 1830

G.M. DI FERRO, *Biografia degli uomini illustri trapanesi*, 4 voll., Trapani, Mannone e Solina, 1830-1850, I, 1830.

DI GIUSEPPE DI PAOLO 2016

V. DI GIUSEPPE DI PAOLO, *Il Martirio di Sant'Andrea del Borgognone nella formulazione del "bel composto" berniniano: genesi, elaborazione visiva e fortuna iconografica*, in *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, a cura di M. Bevilacqua, A. Capriotti, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2016, pp. 93-101.

DOCCI, MIGLIARI, BIANCHINI, 1992

M. DOCCI, R. MIGLIARI, C. BIANCHINI, *Le "vite parallele" di Girard Desargues e Guarino Guarini, fondatori della moderna scienza della rappresentazione*, in «Disegnare idee e immagini», 4, 1992, pp. 9-18.

DOTTO 2002

E. DOTTO, *Il disegno degli ovali armonici*, Catania, Le Nove Musa Editrice, 2002.

FALCONE 1987

G. FALCONE, *Il testamento di Giovanni Biagio Amico*, in *Giovanni Biagio Amico (1684-1754). Teologo Architetto Trattatista*, atti delle

giornate di studio (Trapani, marzo 1985), Roma, Multigrafica Editrice, 1987, pp. 181-183.

FASOLO, MANCINI 2019

M. FASOLO, M.F. MANCINI, *I progetti "architettonici per la chiesa di Sant'Ignazio di Andrea Pozzo*, in «Disegno», 4, 2019, pp. 79-90.

FASOLO, MANCINI, CAMAGNI 2020

M. FASOLO, M.F., MANCINI, F. CAMAGNI, *The Architecture Drawn by Andrea Pozzo. The Church of S. Thomas of Canterbury in Rome*, in *Grafical Heritage. EGA 2020*, a cura di L. Agustín-Hernández, A. Vallespín Muniesa, A. Fernández Morales, *Springer Series in Design and Innovation*, vol. 5, Cham, Springer, 2020, pp. 592-604.

FELDMANN 1982

D. FELDMANN, *Das Hôtel de la Vrillière und die Räume "à l'italienne" bei Louis le Vau*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», t. 45-4, 1982, pp. 395-422.

FÉLIBIEN 1679

ANDRÉ FÉLIBIEN, *Relation de la feste de Versailles du 18. juillet mil six cens soixante-huit*, Paris, De l'Imprimerie royale, 1679.

FERROGGIO 2022

M. FERROGGIO, *La restituzione dell'immagine. Interventi di restauro delle superfici e di messa in efficienza dell'edificio*, in *La cappella della Sindone tra storia e restauro*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Ferroggio, Sagep, Genova, 2022, pp. 188-211.

FIORE 2022

C.S. FIORE, *Johann Georg Hertel. Nella Collezione Giuliani Di Venafro*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022.

FONKENELL 2010

G. FONKENELL, *Hardouin-Mansart constructeur*, in *Jules-Hardouin Mansart (1646-1708)*, a cura di A. Gady, Paris, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010, pp. 91-112.

FONTANA 1694

C. FONTANA, *Templum Vaticanum et ipsius origo cum aedificiis maxime conspicuis antiquitus, & recens ibidem constitutis*, Roma, ex typographia Jo. Francisci Buagni, 1694.

FROESE, WALTER 2011

W. FROESE, M. WALTER, *Schloss Rastatt Schloss Favorite: Menschen, Geschichte, Architektur*, Gernsbach, C. Katz, 2011.

FROMMEL 2005

S. FROMMEL, *L'architecture sacrée: La chapelle de Diane de Poitiers à Anet et la Rotonde des Valois*, in *Francesco Primaticcio Architetto*, a cura di S. Frommel, F. Bardati, Milano, Electa, 2005, pp. 185-234.

FROMMEL, MORIN 2005

C. L. FROMMEL, C. MORIN, *Épilogue pour une forêt de colonnes: la Rotonde des Valois et le château de Meudon*, in *Francesco Primaticcio Architetto*, a cura di S. Frommel, F. Bardati, Milano, Electa, 2005, pp. 289-295.

FROMMEL, LEUSCHNER 2016

*Incisioni di architettura e di ornamento all'inizio dell'era moderna. Processi di migrazione in Europa*, a cura di S. Frommel, E. Leuschner, Roma, Campisano Editore, 2016.

FUGALDI 2004

V. FUGALDI, *Edizioni siciliane dei secoli 16, 17. e 18. possedute dalle biblioteche di Trapani*, Palermo, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, 2004.

GADY 2004

A. GADY, *L'hôtel de La Vrillière. Métamorphoses d'une demeure*, in *Place des Victoires. Histoire, architecture, société*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004, pp. 214-233.

GADY 2005

A. GADY, *Jacques Lemercier : Architecte et ingénieur du Roi*, Paris, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, 2005.

GADY 2008

A. GADY, *Les hôtels particuliers de Paris du Moyen Âge à la Belle époque*, Paris, Parigramme, 2008.

GADY 2010

A. GADY, *Église royale de Saint-Louis des Invalides*, in *Jules-Hardouin Mansart (1646-1708)*, a cura di A. Gady, Paris, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010, pp. 147-165.

## BIBLIOGRAFIA

GADY 2016

A. GADY, *L'hôtel des Invalides*, Paris, Éditions de l'esplanade - Musée de l'Armée, 2016.

GADY 2016

A. GADY, *Ad Majorem Regi Gloriam, l'église Saint-Louis des Invalides*, in *L'Hôtel des Invalides*, a cura di A. Gady, Paris, Editions de l'esplanade, 2016, pp. 42-69.

GADY 2019

A. GADY, *Lemercier au Val-de-Grâce*, in *Le Val-de-Grâce*, a cura di A. Gady, C. Mignot, Paris, Éditions de l'esplanade - Musée de l'Armée, 2019, pp. 60-75.

GARGIANI 1998

R. GARGIANI, *Idea e costruzione del Louvre*, Firenze, Alinea, 1998.

GAROFALO 2013

E. GAROFALO, *L'architettura obliqua in Sicilia e l'influenza del trattato di Caramuel*, in *La circolazione dei modelli a stampa nell'architettura di età Moderna*, a cura di S. Piazza, Palermo, Edizioni Caracol, 2013, pp. 135-146.

GAROFALO 2015

E. GAROFALO, *Absidi poligonali e impianti basilicali della Sicilia tardomedievale*, in *L'abside. Costruzione e geometrie*, a cura di M.R. Nobile, D. Sutura, Palermo, Edizioni Caracol, 2015, pp. 169-185.

GAROFALO 2018

E. GAROFALO, *Un'architettura in divenire: il campanile maggiore della cattedrale di Palermo (XIV-XIX secolo)*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 68, 2018, pp. 103-115.

GENSICHEN, GRIMM, BECHTOLD, EBERLE 2019

S. GENSICHEN, U. GRIMM, M. BECHTOLD, S. EBERLE, *Schloss Favorite Rastatt mit Garten und Eremitage (Führer staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg)*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2019.

GIANFROTTA 2000

*Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta 1752-1773*, a cura di A. Gianfrotta, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000.

GIORGI, PASANISI 1999

L.GIORGI, A. PASANISI, *Antonio da Sangallo il Vecchio e Andrea Pozzo a Montepulciano: il tempio della Madonna di San Biagio e la Chiesa del Gesù*, Montepulciano, Editrice Le balze, 1999.

GIUFFRÈ 1987

M. GIUFFRÈ, *L'eredità di Giovanni Amico: note su Andrea Gigante e sullo Scalone di Palazzo Bonagia in Palermo*, in *Giovanni Biagio Amico (1684-1754). Teologo Architetto Trattatista*, atti delle giornate di studio (Trapani, marzo 1985), Roma, Multigrafica Editrice, 1987, pp. 57-65.

GIUFFRÈ 1995

M. Giuffrè, *Palermo. La cultura dell'abitare tra tradizione e rinnovamento*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, atti del convegno (Firenze, 9-11 giugno 1994), a cura di G. Simoncini, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1995, II, pp. 543-600.

GIUFFRÈ, NOBILE 2001

*Palermo nell'età dei Neoclassicismi. Disegni di architettura conservati negli archivi palermitani*, a cura di M. Giuffrè, M.R. Nobile, Palermo, Offset, 2001.

GRIMALDI 1975

F. GRIMALDI, *Loreto. Basilica. Santa Casa*, in *Musei d'Italia-Meraviglie d'Italia*, Bologna, Calderini, 1975.

GRITELLA 1992

G. GRITELLA, *Juvarra. L'Architettura*, 2 voll., Modena, Franco Cosimo Panini, 1992, II, pp. 465-468.

GRISERI 1992

G. GRISERI, *Giovenale Boetto, Andrea Pozzo e l'architettura scenografica del San Francesco Saverio a Mondovì*, in *La Compagnia di Gesù nel Piemonte meridionale*, a cura di G. Griseri, Cuneo, Società Studi Storici di Cuneo, 1992, pp. 187-198.

GROSSO, INGENITO 2000

M. GROSSO, L., INGENITO, *La chiesa di Sant'Ignazio a Mazara del Vallo: studi ed ipotesi di restauro*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Palermo, 2000.

GUARINI 1686

G. GUARINI, *Disegni di architettura civile et ecclesiastica, Inventati*,

& delineati dal padre D. Guarini Guarini modense de Chierici Regolari Theatini, *Matematico dell'Altezza Reale di Savoia*, Torino, Per gl'eredi Gianelli, 1686.

GUARINI 1737

G. GUARINI, *Architettura civile del padre D. Guarino Guarini chierico regolare, opera postuma dedicata a sua Sacra Reale Maestà*, Torino, Appresso Gianfrancesco Mairese, 1737.

GUIDOBONI 2016

F. GUIDOBONI, *I primi concorsi accademici di architettura tra Roma e la Francia, in Roma-Parigi Accademie a confronto. L'accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo*, a cura di C. Brook, E. Camboni, G. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2016, pp. 53-64.

GUIDOBONI 2019

F. GUIDOBONI, *L'église monumentale mise en question : élaboration et diffusion d'un modèle entre Rome et Paris (XVIIe-XVIIIe siècles)*, in «Livraisons de l'histoire de l'architecture», 37, 2019, pp. 11-22.

GUZZETTA 2001

G. GUZZETTA, *Per la gloria di Catania: Ignazio Paternò Castello, Principe di Biscari*, in «Agorà», VI, 2001, pp. 12-23.

HAGER 1976

H. HAGER, *Un riesame di tre cappelle di Carlo Fontana a Roma*, in «Commentari», XXVII, 3/4 1976, pp. 252-289.

HAGER 1985

H. HAGER, *Il significato dell'esperienza juvarriana nella scuola di Carlo Fontana*, in *Studi juvarriani*, Atti del Convegno (Torino, Accademia del Scienze 1979), Roma, Edizioni dell'Elefante, 1985, pp.72-73.

HAUTECEUR, 1924

L. HAUTECEUR, *L'origine du Dôme des Invalides*, in «l'Architecture», décembre 1924, t. XXXVII, pp. 353-360.

HAUTECEUR, 1948

L. HAUTECEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, vol. 2, *Le règne de Louis XIV*, Paris, Picard, 1948.

HIGGOT 2004

G. HIGGOT, *The Revised Design for St. Paul's Cathedral, 1685-90: Wren, Hawksmoor and Les Invalides*, in «The Burlington Magazine», 2004, Vol. 146, No. 1217, pp. 534-547.

KIEVEN 1993

E. KIEVEN, *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, catalogo della mostra (Stoccarda, 2 ottobre-12 dicembre 1993) Stoccarda, Hatje Cantz Verlag, 1993, pp. 206-211, cat. 73-75.

KIEVEN 2003

E. KIEVEN, *L'opera architettonica di Antonio Gherardi*, in *Antonio Gherardi, artista reatino (1638-1702). Un genio bizzarro nella Roma del Seicento*, a cura di L. Saraca Colonnelli, Roma, Artemide, 2003, pp. 69-78.

KIEVEN 2009

E. KIEVEN, «L'occhio avrebbe libertà di penetrare per tutto», in *Artifici della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, a cura di R. Bösel, L.S. Insolera, Roma, Artemide, 2009, pp. 177-184.

KIEVEN 2010a

E. KIEVEN, *I progetti per la facciata di S. Giovanni in Lanterano*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di R. Bösel, L.S. Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 57-62.

KIEVEN 2010b

E. KIEVEN, *Appunti sull'influenza dell'architettura di Andrea Pozzo*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di R. Bösel, L.S. Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 285-289.

KJÆR 2012

U. KJÆR, *L'architecture au début de l'absolutisme danois (1675-1725): Fredensborg et Marly*, in *Marly: architecture, usages et diffusion d'un modèle français*, atti del colloquio (château de Versailles, 31 mai, 1<sup>er</sup> et 2 juin 2012), in «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», 5, 2012, pp. 1-27.

KLAIBER1993

S. KLAIBER, *Guarino Guarini Theatine's Architecture*, Ph.D dissertation, Columbia University, 1993.

## BIBLIOGRAFIA

### KLAIBER 1994

S. KLAIBER, *A New Drawing for Guarini's S. Gaetano, Vicenza*, in «The Burlington Magazine», 136, 1994, pp. 501-505.

### KLAIBER 2001

S. KLAIBER, *Guarini e Parigi, Interscambi culturali e critici*, in *Sperimentare l'architettura: Guarini, Juvarrà, Alfieri, Borra e Vittone*, Torino, Fondazione CTR, 2001, pp. 15-36.

### KLAIBER 2002

S. KLAIBER, *Guarini e il Veneto*, in *Guarini a Vicenza. Disegni per le chiese di San Gaetano Thiene e dell'Araceli*, a cura di M. Barausse, F. Barbieri, G. Dardanello, S. Klaiber, A. Roca de Amicis, *Quaderni del Museo Palladio 2*, Vicenza, CISA Andrea Palladio, 2002, pp. 5-8.

### KLAIBER 2006

S. KLAIBER, *Guarini e il veneto*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H. A. Millon, Torino, Allemandi, 2006, pp. 480-485.

### KLAIBER 2008

S. KLAIBER, *I disegni di Guarini per le cupole*, in *Guarini, Juvarrà e Antonelli. Segni e simboli per Torino*, a cura di G. Dardanello, R. Tamborrino, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, pp. 119-121.

### LANGE 1970

A. LANGE, *Disegni e documenti di Guarino Guarini*, in *Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco*, a cura di V. Viale, Atti del convegno internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino, (30 settembre-5 ottobre 1968), 2 voll., Torino 1970, I, pp. 91-344.

### LE JEUNE DE BOULENCOURT 1683

LE JEUNE DE BOULENCOURT, *Description générale de l'Hostel Royal des Invalides établi par Louis le Grand dans la Plaine de Grenelle près Paris, avec les plans, profils et élévations de ses faces, coupes et appartements*, Paris, chez l'auteur, 1683.

### LE PAUTRE 1652

A. LE PAUTRE, *Desseins de plusieurs palais, plans, & élévations en perspective géométrique, ensemble les profiles élevez sur les plans, le tout dessiné et inventez par Anthoine le Pautre*, Paris, Chez Antoine Le Pautre, 1652.

### LECOMTE 1998

L. LECOMTE, *Sainte-Marie-de-la-Visitation in rue Saint-Antoine*, in *François Mansart, le génie de l'architecture*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 136-143.

### LECOMTE 1999

L. LECOMTE, *Notre-Dame-des-Anges rue Saint-Antoine, à Paris. Fortune d'une rotonde mariale*, in «Les Cahiers de Maisons», 27-28, 1999, pp. 150-163.

### LECOMTE 2006

L. LECOMTE, *Les mausolées royaux de la Renaissance à la Révolution*, in «Les Dossiers de l'archéologie», 311, 2006, pp. 106-113.

### LECOMTE 2012

L. LECOMTE, «*L'église intérieure*»: *le chœur des religieuses en France à l'époque post-tridentine*, in *La place du chœur. Architecture et liturgie du Moyen âge aux Temps modernes*, atti del convegno (Paris, INHA, 10-11 dicembre 2007), a cura di S. Frommel e L. Lecomte, Paris, Picard, 2011, pp. 191-202.

### LECOMTE 2013

L. LECOMTE, *Religieuses dans la ville, l'architecture des Visitationes, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions du patrimoine, 2013.

### LEONE 2003

G. LEONE, *Un disegno per scenografia teatrale di Ferdinando Galli Bibiena*, in «Il disegno di architettura», 27, 2003, pp. 27-29.

### LENZO IN CORSO DI PUBBLICAZIONE

F. LENZO, *Pietro da Cortona, Andrea Pozzo e la basilica di San Marco*, in *Tanto di lume alle cose di architettura. Scritti per Mario Piana*, a cura di M. Marzi, Da. Paternò e F. Salatin, Roma, Campisano editore.

### LENZO 2022

F. LENZO, «*Bramante and Michelangelo might never have lived*». *Anthony Blunt storico dell'architettura*, in «Annali di Architettura», 34, 2022, pp. 183-196.

### LENZO 2005

F. LENZO, *Philibert de l'Orme et les architectures antiques et modernes du royaume de Naples*, in «Revue de l'Art», 188, 2015-2, pp. 41-48.

LIBERTINI 1930

G. LIBERTINI, *Il museo Biscari*, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte, 1930.

LIBRANDO 1964

V. LIBRANDO, *Palazzo Biscari in Catania*, in «Cronache di archeologia e di storia dell'arte», 3, 1964, pp. 109-149.

LIGRESTI 1976

D. LIGRESTI, *Il catalogo della biblioteca «Biscari»*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», a. LXXII, 1976, pp. 275-288.

LIGRESTI 1977

D. LIGRESTI, *Il catalogo della biblioteca «Biscari»*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», a. LXXIII, fasc. I-II, 1977, pp. 185-251.

LOONSTRA 1984

*La sala d'Orange. Un'architettura di gusto italiano per una Principessa olandese del 600*, a cura di M. Loonstra, Bologna, Grafis Edizioni, 1984.

LOURS, BONTEMPS, LECOMTE, LEMAITRE, LOSSERAND 2016

M. LOURS, S. BONTEMPS, L. LECOMTE, N. LEMAITRE, L. LOSSERAND, *Paris et ses églises, du Grand siècle aux lumières*, Paris, Picard, 2016.

MANFREDI 1995

T. MANFREDI, *La biblioteca di architettura e i rami incisi dell'eredità Juvarra, in Filippo Juvarra. Architetto delle capitali. Da Torino a Madrid, 1714-1736*, a cura di A. Griseri, Milano, Fabbri, 1995, pp. 288-290.

MANFREDI 2001

T. MANFREDI, *Juvarra e Roma (1714-1732): la diplomazia dell'architettura*, in *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Torino, Fondazione CRT, 2001, pp. 177-196.

MANFREDI 2014

T. MANFREDI, «*Il giro per l'Inghilterra, e la Francia*». *Il Grand Tour architettonico di Filippo Juvarra, in Filippo Juvarra 1678-1737, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, 2 voll., a cura di E. Kieven, C. Ruggiero, Roma, Campisano Editore, 2014, II, pp. 229-254.

MANFREDI 2016

T. MANFREDI, *La formazione accademica dell'architetto da Parigi a Roma tra fine Seicento e primo Settecento*, in *Roma-Parigi Accademie a confronto. L'accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo*, a cura di C. Brook, E. Camboni, G. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2016, pp. 65-80.

MARAL 2010

A. MARAL, *Chapelle royale*, in *Jules Hardouin-Mansart 1646-1708*, a cura di A. Gady, Paris, Édition de la maison des sciences et de l'homme, 2010, pp. 214-229.

MARIETTE 1738

J. MARIETTE, *Architecture Française*, Paris, Chez Jean Mariette, 1738.

MAROT (avant 1659)

J. MAROT, *Recueil des plans, profils, et élévations, de plusieus palais chasteaux, églises, sepultures, grottes et hostels*, Paris, Chez Jean Marot, (avant 1659).

MAROT 1687

J. MAROT, *Recueil des plans, profils, et élévations, de plusieus palais chasteaux, églises, sepultures, grottes et hostels*, Paris, Chez Jean Marot, 1687.

MARSENNE 1637

M. MARSENNE, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, S. Cramoisy, 1637.

MASSARA 2018

F.P. MASSARA, *Dall'inclita civitas all'Oriente: P. Matteo Adami S. J. e la Compagnia di Gesù a Mazara del Vallo. Arte, fede, storia*, in *Prospero Intorcetta S. J. Un Siculus Platiensis nella Cina del XVII secolo*, a cura di A. Lo Nardo, V. V. Giunta, G. Portogallo, Fondazione Prospero Intorcetta, Enna, Cultura Aperta, 2018, pp. 193-199.

MATTEI 2018

F. MATTEI, *Regole, licenza, accidenti nelle abitazioni di Sebastiano Serlio*, in *Digital Serlio Project*, Avery Architectural & Fine Arts Library, 2018.

## MATTEUCCI ARMANDI 1995

A.M. MATTEUCCI ARMANDI, *Villa Albergati. Originalità dell'architettura barocca emiliana*, in *Le magnifiche stanze. Paesaggio, architettura, decorazione e vita nella villa palazzo degli Albergati a Zola*, Bergamo, Bolis, 1995.

## MAZZAMUTO 1987

A. MAZZAMUTO, *Il progettare secondo «L'Architetto Pratico» e la pratica progettuale di Giovanni Biagio Amico*, in *Giovanni Biagio Amico (1684-1754). Teologo Architetto Trattatista*, atti delle giornate di studio (Trapani, marzo 1985), Roma, Multigrafica Editrice, 1987, pp. 117-131.

## MAZZAMUTO 2003

A. MAZZAMUTO, *Giovanni Biagio Amico. Architetto e trattatista del Settecento*, Palermo, Flaccovio Editore, 2003.

## MEISCHKE 1980

R. MEISCHKE, *The gote trap van het huis Honselaarsdijk, 1633-1638*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 31, Nederlandse kunstnijverheid en interieurkunst, Brill, 1980, pp. 86-103.

## MELTERS 2008

M. MELTERS, *Chambre und salon à l'italienne Zur Entwicklung barocker Raumformen aus der Architekturtheorie bei Louis Le Vau und den Nouveaux Riches*, in «Architectura», 38-2, 2008, pp. 109-126.

## MERCEDES GÓMEZ-FERRER 2009

M. MERCEDES GÓMEZ-FERRER, *Ábsides o deambulatorios, soluciones arquitectónicas en el área mediterránea hispánica en época moderna*, in *L'abside. Costruzione e geometrie*, a cura di M.R. Nobile, D. Sutura, Palermo, Edizioni Caracol, 2015, pp. 205-221.

## MESSINA 2019-2020

R. MESSINA, *Coperture con doppia calotta nella Sicilia del Settecento: il caso della Badia Nuova a Palermo, storia e rilievo digitale*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2019-2020.

## MIGLIARI 1999

R. MIGLIARI, *Principi teorici e prime acquisizioni nel rilievo del Colosseo*, in «Disegnare Idee Immagini», 18-19, 1999, pp. 33-50.

## MIGNOT 2010

C. MIGNOT, *Le jeune prodige (1646-1675)*, in *Jules-Hardouin Mansart (1646-1708)*, a cura di A. Gady, Paris, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010, pp. 11-20.

## MIGNOT 2016

C. MIGNOT, *François Mansart. Un architecte artiste au siècle de Louis XIII et de Louis XIV*, Paris, Le Passage, 2016.

## MIGNOT 2019A

C. MIGNOT, *Les dessins de François Mansart pour l'église de la reine régente (1644-1646)*, in *Le Val-de-Grâce*, a cura di A. Gady, C. Mignot, Paris, Éditions de l'esplanade - Musée de l'Armée, 2019, pp. 44-59.

## MIGNOT 2019B

C. MIGNOT, *Une «église d'une reine mère d'un si grand roi»*, in *Le Val-de-Grâce*, a cura di A. Gady, C. Mignot, Paris, Éditions de l'esplanade - Musée de l'Armée, 2019, pp. 76-97.

## MILIZIA 1781

F. MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, 2 voll., Parma, dalla stamperia Reale, II, 1781.

## MILLON 1964

H. A. MILLON, *Guarino Guarini and the Palazzo Carignano in Turin*, PhD dissertation, Harvard University, Cambridge 1964.

## MILLON 1978

H.A. MILLON, *Vasi, Piranesi, Juvarra*, in *Piranese et les Français*, atti del Convegno (Villa Medici 12-14 Maggio 1676) a cura di G. Brunel, Roma, Edizioni Dell'Elefante, 1978, pp. 345-362.

## MILLON 1987

H.A. MILLON, *Bernini-Guarini; Paris-Tourin; Louvre-Carignano*, in *Il se rediet en Italie. Etudes offerts a André Chastel*, Roma-Parigi, Edizioni dell'Elefante - Flammarion, 1987, pp. 479-500.

## MILLON 2006

H.A. MILLON, *Bernini/Guarini: Parigi/Torino, Louvre/Carignano*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanella, S. Klaiber, H.A. Millon, Torino, Umberto Alemani & Co., 2006, pp. 441-451.

## MITCHELL 1994

H. MITCHELL, *An Unrecrded Issue of Philibert Delorme's Le pre-*

mier tome d'architecture, *Annotated by Sir Henry Watton*, in «Journal of Society of Architectural Historians», Vol. 53, 1, 1994, pp. 20-29.

MORROGH 2010

A. MORROGH, GUARINO *Guarini and Christopher Wren*, in *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, a cura di M. Beltramini, C. Elam, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, pp. 507-530.

NAGINSKI 2009

E. NAGINSKI, *Sculpture and Enlightenment*, Los Angeles, Getty Publications, 2009, pp. 25-92.

NAPOLI 1928

F. Napoli, *Guida storico-artistica di Mazara*, Agrigento, Stabilimento Tipografico Montes, 1928.

NATOLI 1987

E. NATOLI, *Le fonti del Trattato Giovanni Biagio Amico: dall'«Antico» al «Moderno»*, in *Giovanni Biagio Amico (1684-1754). Teologo Architetto Trattatista*, atti delle giornate di studio (Trapani, marzo 1985), Roma, Multigrafica Editrice, 1987, pp. 133-140.

NEIL 1995

ERIK HENRY NEIL, *Architecture in context: the villas of Bagheria, Sicily*, Phd dissertation, Harvard University, Cambridge, Massachusetts 1995.

NOBILE 1992

M.R. NOBILE, *Angelo Italia architetto e la chiesa centrica con deambulatorio*, in *Architettura della Compagnia di Gesù in Italia, XVI-XVIII secolo*, a cura di L. Patetta, S. Della Torre, Genova, Marietti, 1992, pp. 155-158.

NOBILE 2000

M.R. NOBILE, *I volti della «sposa». Le facciate delle Chiese Madri nella Sicilia del Settecento*, Palermo, Bruno Leopardi editore, 2000.

NOBILE 2009

M.R., NOBILE, *Sicilia occidentale*, in M. R., Nobile, S. Piazza, *L'architettura del Settecento in Sicilia. Storie e protagonisti del tardobarocco*, Palermo, Edizioni Kalòs, 2009.

NOBILE 2012

M.R. NOBILE, *La provincia di Sicilia*, in *La arquitectura jesuítica. Actas del Simposio Internacional*, a cura di M. I. Alvaro Zamora, J. Ibañez Fernandez, J. Criado Mainar, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 91-139.

NOBILE 2012

M.R. NOBILE, *Architettura «cannibale»: nuovi progetti e lacerti di distruzione*, in «Studi e ricerche di storia dell'architettura», 6, 2019, pp. 6-21.

NOBILE, SUTERA 2019

*Val di Noto ed Europa. La dimensione internazionale dell'architettura tra Seicento e Settecento*, catalogo della mostra (Ragusa, dicembre 2019-gennaio 2020) a cura di M.R. Nobile, D. Sutera, Palermo, Edizioni Caracol, 2019.

NOBILE 2021a

M.R. NOBILE, *I disegni di Rosario Gagliardi conservati presso il Dipartimento di architettura di Palermo*, Palermo, Palermo University Press, 2021.

NOBILE 2021b

M.R. NOBILE, *Palermo nei festeggiamenti per l'acclamazione dell'imperatore (settembre-ottobre 1720). Libri, relazioni, stampe e apparati*, in *Sicilia austriaca 1720-1734*, a cura di V. Garofalo, M.R. Nobile, F. Scibilia, D. Sutera, Palermo, Palermo University Press, 2021, pp. 19-27.

NOTO 1729

G.M. NOTO, *Succinta relazione di un'Accademia di Scienze, ed Arti cavalleresche da farsi nella gran sala del massimo-imperial Collegio de' pp. della Compagnia di Gesù di Palermo da' sigg. convittori del Collegio de' Nobili della Compagnia di Gesù. Nel Carnevale di quest'anno 1729*, Palermo, nella stamperia del detto Collegio de' Nobili, presso Stefano Amato, 1729.

NUCCIO 2019

G. NUCCIO, *Guarino Guarini in Francia e la casa teatina di Sainte-Anne-la-Royale*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Palermo, 2019.

NUCCIO 2020a

G. NUCCIO, *Una testimonianza sul progetto di Guarino Guarini per*

la chiesa di Sainte-Anne-la-Royale a Parigi: la perizia di Siméon Lambert e Alexandre Delespine, in «Lexicon, Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 31, 2020, pp. 21-32.

NUCCIO 2020b

G. NUCCIO, *Guarino Guarini a Parigi e la chiesa di Sainte-Anne-la-Royale, nuove acquisizioni documentarie*, in «Annali di Architettura», 32, 2020, pp. 119-134.

ORSINI 2008

L. ORSINI, *I progetti di Guarini per Palazzo Carignano e il Louvre di Bernini*, in *Guarini, Juvarrà e Antonelli. Segni e simboli per Torino*, a cura di G. Dardanello, R. Tamborrino, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, pp. 150-151.

OSELLO, DEL GIUDICE, DE LUCA, UGLIOTTI 2022

A. OSELLO, M. DEL GIUDICE, D. DE LUCA, F. M. UGLIOTTI, *Digital Twin. Experimenting drawings (di-SEGNi) between science and technology in teaching*, in *Dialoghi / Dialogues • visioni e visualità: Testimoniare Comunicare Sperimentare* (Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione, Genova, 15-17 settembre 2022) a cura di C. Battini, E. Bistagnino, Milano, FrancoAngeli, 2022, pp. 2716-2723.

OTTENHEYM 1997

K. OTTENHEYM, *Possessed by Such a Passion for Building. Frederik Hendrik and Architecture*, in *Princely display: the court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms*, a cura di M. Keblusek, J. Zijlmans, Zwolle, Waanders Publishers, 1997, pp. 105-125.

OTTENHEYM 2009

K. OTTENHEYM, *Seventeenth-century country seats of the Orange court and their influence abroad*, in *The baroque villa: suburban and country residences c. 1600-1800*, a cura di B. Arciszewska, Wilanow, Palace Museum, 2009, pp. 81-90.

OTTENHEYM 2013

K. OTTENHEYM, *Foreign architects in the Low Countries and the use of prints and book*, in *The Low Countries at the Crossroads Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480-1680)*, a cura di K. Ottenheim, K. De Jonge, Brepols, 2013, pp. 213-237.

PAGNANO 2000

G. PAGNANO, *Il rilievo dell'antico a Catania nella seconda metà del Settecento*, in *Dal tardo barocco ai neostili. Il quadro europeo e le esperienze siciliane*, atti della giornata di studio (Catania, 14 novembre 1997), Messina, Sicania, 2000, pp. 85-101.

PANTINA 2004

M. PANTINA, *La Chiesa dell'Annunziata di Trapani e l'intervento di Giovanni Amico*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Palermo, 2004.

PASCALE, RICCI, ROCA DE AMICIS 2016.

D. PASCALE, M. RICCI, A. ROCA DE AMICIS, *Ottaviano Mascarino e le chiese nazionali dei Bolognesi e Napoletani in Roma*, in *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*, a cura di A. Koller, S. Kubersky Piredda, Roma, Campisano Editore, 2016, pp. 447-471.

PATERNÒ CASTELLO E SAMMARTINO 1851

F. PATERNÒ CASTELLO E SAMMARTINO, *L'ordine del collare patrimonio della Serenissima Regal Casa Paternò*, Catania, Dalla Stamperia dell'Università, 1851.

PATETTA 1993

L. PATETTA, *Storia e tipologia. Cinque saggi sull'architettura del passato*, Milano, Clup, 1993.

PÉROUSE DE MONTCLOS 1673

G. PÉROUSE DE MONTCLOS, *Les éditions de traités de Philibert de l'Orme au XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Les traités d'architecture de la Renaissance*, a cura di Jean Guillaume, Paris, Picard, 1988, pp. 335-364.

PÉROUSE DE MONTCLOS 1989

J. PÉROUSE DE MONTCLOS, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès, 1989.

PÉROUSE DE MONTCLOS 1997

J. PÉROUSE DE MONTCLOS, *Vaux le Vicomte*, Paris, Scala, 1997.

PÉROUSE DE MONTCLOS 2001 (PRIMA EDIZIONE 1982)

J. PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'architecture à la française du milieu du XV<sup>e</sup> siècle à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Picard, 2001.

PERRAULT 1673

C. PERRAULT, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris, Chez Jean Baptiste Coignard, 1673.

PERRAULT 1697

C. PERRAULT, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, vol.1, Paris, Chez Antoine Dezallier, 1697.

PIAZZA 2001

S. PIAZZA, *Edifici privati*, in *Palermo nell'età dei Neoclassicismi. Disegni di architettura conservati negli archivi palermitani*, a cura di M. Giuffrè, M.R. Nobile, Palermo, Offset, 2001, pp. 67-96.

PIAZZA 2015

S. PIAZZA, *Architettura e nobiltà. I palazzi del Settecento a Palermo*, Palermo, Flaccovio, 2015.

PIAZZA 2015

S. PIAZZA, *All'origine delle consulte: il rapporto tra teoria e prassi nel dibattito sulle cupole nell'Italia della prima età moderna (XV-XVII secolo)*, in *Saperi a confronto. Consulte e perizie sulle criticità strutturali dell'architettura d'età moderna (XV-XVIII secolo)*, a cura di S. Piazza, Palermo, Edizioni Caracol, 2015, pp. 7-24.

PIAZZA 2015

S. PIAZZA, *Saperi a confronto: consulte e perizie sulle criticità strutturali nell'architettura di età moderna (XV-XVIII secolo)*, a cura di S. Piazza, Palermo, Edizioni Caracol, 2015.

PIAZZA 2016

S. PIAZZA, *Guarino Guarini e la chiesa dei padri Somaschi a Messina*, Palermo, Edizioni Caracol, 2016.

PIAZZA 2021

S. PIAZZA, *Il teatro in Sicilia tra XVI e XVIII secolo*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 33, 2021, pp. 21-39.

PIAZZA 2022

S. PIAZZA, *Il palazzo Valguarnera-Gangi a Palermo*, Palermo, Edizioni Caracol, 2022.

PICCOLI 2022

E. PICCOLI, *Palazzi e ville tra XVII e XVIII secolo*, in *Storia dell'architettura in Italia. Tra Europa e Mediterraneo (VII-XVIII secolo)*, a cura di A. Naser Eslami, M.R. Nobile, Milano-Torino, Pearson Italia, 2022, pp. 613-625.

PLACENTINO 2012a

P. PLACENTINO, *Gli Insignium Romae Templorum Prospectus*, in *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, a cura di A. Antinori, Roma, Edizioni Quasar, 2012, pp. 235-247.

PLACENTINO 2012b

P. PLACENTINO, *I tre volumi dello Studio d'Architettura Civile*, in *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, a cura di A. Antinori, Roma, Edizioni Quasar, 2012, pp. 259-283.

POMMER 1967

R. POMMER, *Eighteenth Century Architecture in Piedmont: The open structures of Juvarra, Alfieri e Vittone*, New York, New York University Press, 1967.

PONSON 1999

P. PONSON, *Le "corps neuf" de Blois, les enseignements de la restauration*, in «Les Cahiers de Maisons», 27-28, 1999, pp. 46-51.

POST 1715

P. POST, *Les ouvrages d'architecture ordonnez par Pierre Post, architecte de Leurs Altesses les Princes d'Orange. Dans les quels on voit les representations de plusieurs edifices considerables en plans & elevations, avec leurs descriptions*, Leida, Van der Aa, 1715.

POZZO 1700

A. POZZO, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem, 1700.

PRIVITERA 1787

D. PRIVITERA, *Elogio di Ignazio Paternò Castello Principe di Biscari...*, Catania, nelle stampe di Francesco Pastore, 1787.

QUARELLO 2019

U. QUARELLO, *The Unpublished Working Drawings for the Nineteenth-Century Restoration of the Double Structure of the Real Chiesa di San Lorenzo in Torino*, in «Nexus Network Journal», 11, 2009, pp. 369-392.

ROBISON 1991

E. C. ROBISON, *Optic and Mathematics in the Domed Churches of Guarino Guarini*, in «Journal of Society of Architectural Historians», 50, 4, 1991, pp. 384-401.

## BIBLIOGRAFIA

### ROCA DE AMICIS 1993

A. ROCA DE AMICIS, *Il progetto di Guarini per la chiesa di San Gaetano a Vicenza* in «Palladio», 12, 1993, pp. 109-114.

### ROCA DE AMICIS 1994

A. ROCA DE AMICIS, *Notizie su Guarino Guarini nell'Archivio Generale dei Teatini*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», 120, 1994, pp. 69-103.

### ROCA DE AMICIS 2002

A. ROCA DE AMICIS, *Guarino Guarini, progetto per la chiesa di San Gaetano a Vicenza, pianta in Guarini a Vicenza. Disegni per le chiese di San Gaetano Thiene e dell'Araceli*, a cura di M. Barausse, F. Barbieri, G. Dardanella, S. Klaiber, A. Roca de Amicis, *Quaderni del Museo Palladio*, 2, Vicenza, CISA Andrea Palladio, 2002, pp. 9-11.

### ROCA DE AMICIS 2020

A. ROCA DE AMICIS, *La cappella di Santa Cecilia in San Carlo ai Catinari a Roma: nuove osservazioni su architettura e musica*, in «Opus. Storia Architettura Restauro Disegno», 4, 2020, pp. 51-62.

### ROMANO 2009

E. ROMANO, *Il crocifisso ligneo della chiesa di San Domenico a Trapani*, in *Mysterium Crucis nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo*, a cura di M. Vitella, Trapani, Il Pozzo di Giacobbe-Liberartis, 2009, pp. 37-41.

### ROMANO 1917

S. ROMANO, *Giovanni Biagio Amico e le sue opere scientifiche e architettoniche, fra le quali l'esecuzione del monumento all'Immacolata nella piazza di S. Domenico in Palermo*, in «Archivio Storico Siciliano», a. XLII, 1917, pp. 240-251.

### Rosso 2006

F. Rosso, *Guarino Guarini stereotomista*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanella, S. Klaiber, H.A. Millon, Torino, Umberto Alemandi &Co., 2006, pp. 309-321.

### SAGER 1998

V. SAGER, *Le Mausolée des Bourbons à Saint-Denis*, in *François Mansart le génie de l'architecture*, a cura di J. Babelon, C. Mignot, Paris, Gallimard, 1998.

### SALVAGNI 2017

I. SALVAGNI, «Architetto e pittor fu la mia impresa. La collezione di libri e disegni di Ottaviano Mascherino all'Accademia di San Luca. Il disegno come eredità per la didattica dell'architettura», in «Palladio», 55, 2017, pp. 65-94.

### SALVIUCCI INSOLERA 2019

L. SALVIUCCI INSOLERA, *La luce nell'arte dei Gesuiti: alcuni esempi chiarificatori*, in *Dolce è la luce. Arte, Architettura, Teologia*, Roma, Artemide, 2019, pp. 91-104.

### SAVOT 1624

L. SAVOT, *De l'architecture françoise des bastiments particulaires*, Paris, Chez Sebastien Cramoisy, 1624.

### SAVOT 1673

L. SAVOT, *De l'architecture françoise des bastiments particulaires... Avec des Figures et des Nottes de M. Blondel*, edizione a cura di F. Blondel, Paris, Chez François Clouzier et Chez Piere Aubouin, 1673.

### SCAMOZZI 1615

V. SCAMOZZI, *L'idea della architettura vniversale*, Venezia, Expensis auctoris, Per Giorgio Valentino, 1615.

### SCHLIMME 2006

H. SCHLIMME, *Giovanni Amico commenta i danni della cupola di S. Pietro in Vaticano*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 3, 2006, pp. 57-61.

### SCHLIMME 2009

H. SCHLIMME, *Santa Margherita at Montefiascone and Carlo Fontana's knowledge on Dome Construction*, in *Proceedings of the Third International Congress of Construction History*, a cura di K.E. Kurrer, W. Lorenz e V. Wetzck, Berlino, Neunplus 1, 2009, vol. 3, pp. 1317-1324.

### SCIBILIA 2016

F. SCIBILIA, *Il cantiere del complesso carmelitano dell'Annunziata a Trapani nella seconda metà del Cinquecento*, in F. Scaduto A. Antista, *Documenti per la storia dell'architettura*, Palermo, Edizioni Caracol 2016, pp. 91-113.

### SCUDERI 2012

G. SCUDERI, *Dalla Domus studiorum alla Biblioteca centrale della*

Regione siciliana. *Il Collegio Massimo della Compagnia di Gesù a Palermo*, Palermo, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2012.

SCUDERI 1957

V. SCUDERI, *Barocco siciliano inedito. Le chiese di S. Ignazio e S. Veneranda a Mazara*, in «Trapani», II, 11, 1957, pp. 1-8.

SCUDERI 1987

V. SCUDERI, *L'opera architettonica di Giovanni Biagio Amico. Schede per un catalogo*, in *Giovanni Biagio Amico (1684-1754). Teologo Architetto Trattatista*, atti delle giornate di studio (Trapani, marzo 1985), Roma, Multigrafica Editrice, 1987, pp. 165-180.

SCUDERI 1994

V. SCUDERI, *Architettura e architetti barocchi nel trapanese*, Marsala, Murex, 1994

SERLIO 1575

S. SERLIO, *Settimo Libro...*, Francofurt ad Moenum: Ex officina typographica Andreæ Wecheli, 1575.

SERRAINO 1968,

M. SERRAINO, *Trapani nella vita civile e religiosa*, Trapani, Editrice Cartograf, 1968.

SETTIS 2010.

S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, con Prefazione di A. Pinelli, Bologna, Piccola Biblioteca Einaudi, 2010.

SILLIB 1929

R. SILLIB, *Schloss Favorite und die Eremitagen der Markgräfin Franziska Sibylla Augusta von Baden-Baden*, Heidelberg, Winter, 1929.

SMITH 1993

G. R. SMITH, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque*, Cambridge, The MIT Press, 1993.

SMITH 1964,

P. SMITH, *Mansart Studies III: The Church of the Visitation in the Rue S. Antoine*, in «The Burlington Magazine», vol. 106, 734, 1964, pp. 202-215.

SMYTH-PINNEY 1989

J. M. SMYTH-PINNEY, *The Geometries of S. Andrea al Quirinale*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 48, 1989, pp. 53-65.

SOTO Y AGUILAR 1737

D. SOTO Y AGUILAR, *Descrizione dell'apparato, e delle dimostrazioni fatte in Palermo nel Collegio imperiale degli studj e nel Real Collegio Carolino de' nobili de' pp. della Compagnia di Gesù per lo felicissimo avvenimento in questa capitale, e per la real coronazione di Carlo infante di Spagna, e re delle due Sicilie...*, Palermo, appresso Angelo Felicella, 1737.

STRAZZULLO 1977

F. STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, 3 voll., Galatina, Congedo, III, 1977.

SUTERA 2006

D. SUTERA, *Le relazioni di progetto e il modello di Francesco Battaglia per la cupola della chiesa madre di Piazza Armerina*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 3, 2006, pp. 73-79.

SUTERA 2007

D. SUTERA, *Teoria e architettura nell'Italia d'età barocca*, in *La biblioteca dell'architetto, Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, a cura di M.S. Di Fede, F. Scaduto, Palermo, Edizioni Caracol, 2007, pp. 89-113.

SUTERA 2008

D. SUTERA, *Salemi*, in *Belice 1968-2008. Barocco perduto, Barocco dimenticato*, Palermo, Edizioni Caracol, 2008, pp. 59-75.

SUTERA 2009

D. SUTERA, *L'architettura gotica in Sicilia centro-orientale nelle perizie degli architetti d'età Moderna*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 26-27, 2018, pp. 19-32.

SUTERA 2017

D. SUTERA, *Divulgazioni, plagie e incisioni di architettura nel Seicento europeo. Il caso della bibbia di Melchior Küsel*, in «Bollettino d'Arte», Serie VII, 35-36, 2017 (2018), pp. 167-182.

SUTERA 2021

D. SUTERA, *I progetti di Tomaso Maria Napoli e di Giovanni Amico*

(1721-1730), in *Sicilia austriaca 1720-1734*, a cura di V. Garofalo, M.R. Nobile, F. Scibilia, D. Sutera, Palermo, Palermo University Press, 2021, pp. 47-51, 53-57.

SUTERA 2022

D. SUTERA, *Vivere e morire regalmente nella Sicilia del secondo Settecento: incisioni di architettura per il palazzo e per i funerali del principe di Biscari a Catania*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 34, 2022, pp. 19-36.

TERWEN, OTTENHEYM 1993

J.J. TERWEN, K.A. OTTENHEYM, *Pieter Post (1608-1669)*, Zutphen, Walburg Pers, 1993.

THIERRY 2002

V. THIERRY, *Architectes et décorateurs français dans la Roma de la fin du XVII siècle*, in «Studiolo», 1, 2022, pp. 41-63.

TRAVAGLIATO 2009

G. TRAVAGLIATO, «*Mors et vita duello conflixere mirando*». Note sull'iconografia medievale del Cristo in croce nel territorio trapanese, in *Mysterium Crucis nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo*, a cura di M. Vitella, Trapani, Il Pozzo di Giacobbe-Liberartis, 2009, pp. 27-35.

TURANO 1720

D.M. TURANO, *Apparato fatto in Palermo nel Collegio Imperiale de' Studj da' PP. della Compagnia di Gesù l'anno 1720 in occasione della solenne acclamazione dell'imperatore Carlo 6., e 3. re delle Spagne, e di Sicilia...*, Palermo, per Cristoforo d'Anselmo, 1720.

Ugo 1992

V. Ugo, *Mimesi*, in *Temi e Codici del disegno d'architettura*, a cura di R. de Rubertis, A. Soletti, V. Ugo, Roma, Officina Edizioni, 1992.

VAN DER GROEN 1699

J. VAN DER GROEN, *Den nederlandsen hovenier...*, Amsterdam, G. de Groot, 1699.

VESCO 2007

M. VESCO, *Librai-editori veneti a Palermo nella seconda metà del XVI secolo*, in «Mediterranea. Ricerche storiche», 10, 2007, pp. 271-298.

VOUHÉ 2005

G. VOUHÉ, *Les grands desseins de François Mansart pour le château de Blois, nouvelle chronologie*, in «Revue de l'art», 148, 2005-2, pp. 49-62.

VOUHÉ 2006

G. VOUHÉ, *La description des châteaux de Blois et de Richelieu et de divers monuments du Val de Loire rédigée par Jacques-François Blondel en 1760, édition commentée*, in «Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot», 85, 2006, pp. 119-222.

WHINNEY, 1971

M. WHINNEY, *Wren*, London, Thames and Udson, 1971.

WREN II, 1750

C. WREN II, *Parentalia or Memoirs of the family of the Wrens*, London, Printed for T. Osborne 1750.

ZERLENGA 1997

O. ZERLENGA, *La «forma ovata» in architettura. Rappresentazione geometrica*, Napoli, Cuen, 1997.

## SITOGRAFIA

R. BÖSEL, *Focalizzando l'ovale: spazio tra geometria, struttura e percezione visiva*: <https://www.youtube.com/watch?v=NyCJXDJhJw> (prima parte, ultimo accesso il 19 settembre 2022); <https://www.youtube.com/watch?v=n0T2RgtDbIc> (seconda parte, ultimo accesso il 19 settembre 2022).

R. CASANO DEL PUGLIA, *Marsala, la Chiesa di Santa Maria della Grotta tra ipogei punici e catacombe paleocristiane*: [http://www.ilportaledelsud.org/santa\\_maria\\_grotta.htm](http://www.ilportaledelsud.org/santa_maria_grotta.htm).

DE LILLO 2012

A. DE LILLO, *Gian Giacomo Monti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, 2012, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-giacomo-monti\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-giacomo-monti_(Dizionario-Biografico)/).

M.G. GRIFFO, *Il complesso monumentale di Santa Maria della Grotta*: <https://www.turismocomunemarsala.com/madonna-della-grotta.html>.

I. GRIPPAUDO, *La Cappella Reale di Palermo all'incrocio tra fede e potere. Musica, cerimonia e musicisti durante il vicereame spagnolo (secc. XVII-XVIII)*, in *Musiques de la foi / Musiques du pouvoir. Construction et affirmation des identités politiques,*

*religieuses et culturelles des cours catholiques européennes (1648-1748)*, a cura di T. Favier, T. Leconte, in «Mélanges de l'École française de Rome», 133-2, 2021, <https://doi.org/10.4000/mefrim.11089>.

**“A NEW IDEA OF DOME”: SACRED AND SECULAR THEATRES IN BAROQUE-ERA EUROPE BETWEEN HISTORY AND DIGITAL REPRESENTATION**

A remarkable and diverse series of ceiling structures emerged between the seventeenth and eighteenth centuries in several European cities, aiming to offer a theatrical approach to architectural space. This development unfolded amidst the widespread use of frescoed ceilings or hemispherical domes supported by drums and pendentives inspired by Roman models. Designing and building systems consisting of multiple domes, open with oculi, superimposed or surmounted by lanterns, adorned with frescoes or galleries, and featuring light and music chambers required expertise in optics, perspective, acoustics, and, in some cases, even stereotomy. These skills were necessary to transform spaces in both religious and civil architecture into fascinating and mysterious sacred and secular “theatres”. Prominent figures in the history of Baroque architecture engaged in this effort, including François Mansart, Louis Le Vau, Pieter Post, Guarino Guarini, Gian Lorenzo Bernini, Andrea Pozzo, Filippo Juvarra, and Giovanni Amico. They aimed to fulfill the expectations of generous and authoritative patrons such as kings, princes, and the most powerful and widespread religious order of the time: the Jesuits. A cross-cutting yet vertically comprehensive history of the application of these unique structures in architecture and the ways in which certain variations met with success has

not been outlined thus far. The analysis and comparison of different solutions implemented or only conceptualised (at least those known) and the historiographies of the various territories involved in this international debate aim to significant gaps in the state of the art. Throughout the investigated chronological period, numerous famous and lesser-known examples of these structures can be found throughout Europe and the Mediterranean, discovered in diverse contexts, including major capitals as well as so-called “peripheral” centers. While substantial contributions came from France and Italy, where the initial experiments and the production of documented series took place, other deserving lands and countries were also engaged in this narrative due to the originality of their achievements. Examples include the Netherlands and the “remote” and “Mediterranean” Sicily, where a unique series was constructed. However, it lacks historical iconography, thorough investigations, and comparisons. Historical research in this field has relied on archival sources and the identification of models disseminated through engravings that reached the island. The analytical study of these solutions, designed to be perceived from below and in perspective while maintaining enigmatic morphologies and lighting sources to evoke surprise, has made extensive use of advanced surveying techniques and digital modeling. This was particularly relevant in cases where the domes were inaccessible or in a general state of abandonment.

