



Dipartimento di Architettura - Università degli Studi di Palermo
Departemento de Historia del Arte - Universidad de Sevilla

Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e Conservazione dei Beni Architettonici XXII Ciclo (ICAR/18)
Doctorado en Historia del Arte

IL RUOLO DELLA COMMITTENZA VESCOVILE SPAGNOLA NEL DIBATTITO ARCHITETTONICO SICILIANO DEL XVII SECOLO

Juan Ruano y Corrionero e la Cappella del Crocifisso
nella Cattedrale di Monreale

Tesi in co-tutela



Dottoranda
Roberta Canestro

Coordinatore
Prof. Aldo Casamento

Tutor
Prof. Stefano Piazza

Tutor
Prof. Francisco Javier Herrera Garcia

Dipartimento di Architettura - Università degli Studi di Palermo
Departemento de Historia del Arte - Universidad de Sevilla

Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e Conservazione dei Beni Architettonici XXII Ciclo (ICAR/18)
Doctorado en Historia del Arte

**IL RUOLO DELLA COMMITTENZA VESCOVILE SPAGNOLA NEL DIBATTITO
ARCHITETTONICO SICILIANO DEL XVII SECOLO**

Juan Ruano y Corrionero e la Cappella del Crocifisso
nella Cattedrale di Monreale

Tesi in co-tutela

<i>Introduzione</i>	1
Stato degli studi	3
<i>Capitolo primo</i>	
1. IL CONTESTO STORICO	
1.1. La legatia apostolica: le origini del privilegio	10
1.1.1. La politica aragonese	12
1.1.2. Il XVI secolo	14
1.1.3. Il ruolo del Tribunale della Regia Monarchia	15
1.1.4. La rivolta antispagnola 1674-1678	17
1.2. La diocesi di Monreale	18
1.2.1. L'amministrazione della diocesi	21
1.2.2. La diocesi come centro di potere	22
<i>Capitolo secondo</i>	
2. IL CONTESTO CULTURALE	
2.1. La pianta esagonale	25
2.1.1. L'Oratorio della Santa Croce in Laterano	28
2.1.2. La pianta esagonale in Italia tra XVI e XVII secolo	30
2.1.3. L'esagono nell'opera di Francesco Borromini	35
2.1.4. L'esagono nell'opera di Guarino Guarini	43
2.1.5. L'esagono nell'opera di Angelo Italia	46
2.1.6. La diffusione degli impianti esagonali in Spagna	48
2.2. Gli impianti centrici con le colonne tortili tra il XVI ed il XVII secolo	50
<i>Capitolo terzo</i>	
3. LA CAPPELLA DEL SANTISSIMO CROCIFISSO	
3.1. Juan Ruano y Corrionero	57
3.1.1. Gli anni nella diocesi di Cefalù	62
3.1.2. La nomina ad arcivescovo di Monreale	64
3.1.3. La committenza della Cappella del Santissimo Crocifisso	66
3.2. Il progetto architettonico	69
3.2.1. Frate Giovanni da Monreale	71
3.2.2. Paolo Amato e Angelo Italia	81
3.3. Il programma concettuale	90
3.3.1. Il programma concettuale nella decorazione	91
3.3.2. Il rilievo architettonico e la stella a sei punte	98
3.3.3. Il Labyrinthus Hexagonus	100
3.3.4. Il labirinto metametrico nella cappella del Crocifisso	101
3.4. La fortuna	106
3.4.1. La chiesa di <i>San Luis de los Franceses</i>	107
<i>Appendice</i>	
<i>Bibliografia</i>	

Introduzione

Il progetto di ricerca è strutturato intorno alla figura di Juan Ruano y Corrionero, illustre arcivescovo originario di Salamanca, e al suo patrocinio della cappella, dedicata al Santissimo Crocifisso, annessa alla cattedrale di Monreale.

La cappella del Crocifisso poneva delle questioni ancora aperte sull'attribuzione del progetto architettonico e sulle fonti alla base delle scelte formali e decorative che la caratterizzano. Lo studio dell'edificio, unico nel panorama architettonico italiano, per la pianta esagonale e la presenza di colonne tortili, si prefigge di apportare nuovi dati conoscitivi ed approfondire il tema del dibattito architettonico del XVII secolo, specialmente in ambito italiano, come espressione di concetti teologici controriformisti dell'epoca, dei quali l'architettura della cappella del Santissimo Crocifisso è manifestazione simbolica.

Ha inoltre lo scopo di apportare un contributo significativo alla conoscenza ed alla valorizzazione della figura dell'illustre prelado spagnolo e del suo ruolo nel progetto architettonico e nel programma decorativo della cappella del Santissimo Crocifisso; di individuare e delimitare l'ambito d'intervento di ciascun architetto attivo nel suo cantiere e di apportare un nuovo contributo sulla figura di fra'Giovanni da Monreale, a cui è stata tradizionalmente attribuita l'opera, attraverso notizie inedite sulla sua vita.

La ricerca si è articolata in una prima fase di indagine sullo stato degli studi sulla cappella del Santissimo Crocifisso, sullo studio del contesto storico con particolare riferimento alla Legazia Apostolica e alla diocesi di Monreale.

La seconda fase di indagine ha riguardato il contesto culturale, con particolare riferimento agli impianti esagonali più rilevanti, realizzati in età moderna, finalizzato ad individuare il significato simbolico dell'esagono e il suo uso nell'architettura del Seicento. Contestualmente sono stati esaminati gli impianti

centrici nei quali le colonne tortili sono state utilizzate come elemento di articolazione spaziale. In entrambi i casi sono stati considerati esempi anteriori la costruzione della cappella del Santissimo Crocifisso.

La terza fase di indagine si è incentrata sullo studio della cappella del Santissimo Crocifisso. Un documento inedito ha permesso di delineare nuovi dati sulla biografia dell'architetto che ne progettò l'impianto. Attraverso le fonti bibliografiche, l'analisi dei documenti editi ed il rilievo architettonico, è stato possibile rileggere in chiave critica la storia della cappella. Ciò ha consentito di individuare le fasi di cantiere, il ruolo di ciascun architetto e il ruolo dello stesso committente che fu attivo sia nella scelta del repertorio decorativo che nel programma architettonico.

Lo studio si è svolto prevalentemente attraverso la ricerca bibliografica, nelle biblioteche di Palermo e Siviglia, ed archivistica, presso l'Archivio di Stato di Palermo, che tuttavia non ha condotto agli esiti sperati, l'Archivio dei Frati Minori Cappuccini di Palermo, l'Archivio Generale dei Frati Minori Cappuccini a Roma e l'analisi dell'edificio in situ.

Stato degli studi

La prima fonte a stampa sulla cappella del Santissimo Crocifisso fu pubblicata dall'abate cassinese Michele Del Giudice per volontà dell'Arcivescovo Juan Ruano y Corrionero, che chiese all'abate di proseguire l'Historia della Chiesa di Monreale¹, opera dell'arcivescovo Ludovico Torres, scritta nel 1596, sotto il nome del suo segretario Gian Luigi Lello.

La Descrizione del Real Tempio e Monastero di Santa Maria la Nuova di Monreale², di Del Giudice, pubblicata nel 1702, si articola, come quella di Lello, in tre parti: la descrizione della chiesa e dell'abbazia, le biografie degli arcivescovi e un sommario dei privilegi dell'arcivescovado. Nonostante l'articolazione generale del libro riservasse un capitolo a ciascuna opera, la descrizione della cappella è inserita nella biografia del suo committente.

Del Giudice nello stesso capitolo delinea la figura dell'arcivescovo scrivendo, per sommi capi, della sua formazione e della sua carriera sino alla presa di possesso della diocesi di Monreale, facendo emergere soprattutto il legame con la Corona spagnola, attraverso il sostegno economico alle spedizioni militari e, contestualmente, racconta quali siano le motivazioni alla base della committenza della Cappella del Santissimo Crocifisso, esaltando il ruolo di primo piano dell'illustre prelado nella scelta del repertorio decorativo e, implicitamente, nel programma costruttivo. Purtroppo, l'autore si è limitato ad una breve descrizione dell'opera senza riportare i nomi del progettista e delle maestranze. L'unica citazione si riferisce al pittore Antonino Grano che eseguì l'affresco della volta, ormai perduto.

¹ Gian Luigi Lello, *Historia della Chiesa di Monreale*, Roma 1596.

² Michele Del Giudice, *Descrizione del Real Tempio e Monastero di Santa Maria la Nuova di Monreale*, Palermo 1702.

Antonio Mongitore, nel 1704, per argomentare la diffusione della tecnica a marmi mischi in Sicilia, annoverava la Cappella del Santissimo Crocifisso tra gli edifici più pregevoli e che fosse stata «eretta dall'eroica pianta del vivente Arcivescovo D. Gio: Roano»³. Anche Rocco Pirri, che scrive nel 1733, tra le note biografiche degli arcivescovi, nel libro *Sicilia Sacra*, si limita ad accennare, tra le opere dell'arcivescovo Ruano la costruzione della Cappella del Santissimo Crocifisso interamente rivestita in marmo⁴.

Giuseppe Di Miceli, nello stesso 1733, nella premessa al libro di Paolo Amato, senza addentrarsi nei dettagli, elenca la cappella del Santissimo Crocifisso tra le opere dell'architetto⁵.

Se al principio del XVIII secolo l'uso dei marmi mischi fosse considerato tra «le invenzioni lodevoli»⁶ dell'architettura siciliana, nel XIX secolo costituì uno dei motivi di disprezzo da parte dei critici e degli storici che in esso riconoscevano un segno evidente dell'architettura barocca. Domenico Benedetto Gravina, nel 1859, affrontando lo studio iconologico della Cattedrale di Monreale, si dedicò esclusivamente ai cicli musivi di età normanna all'interno della basilica e con riferimento alla decorazione della cappella del Crocifisso scrisse: «noi non diamo giudizio sul merito in arte di questa cappella, dappoiché

³ *La Sicilia Inventrice, o vero, le Invenzioni Lodevoli nate in Sicilia, opera del dottor D. Vincenzo Auria, con li divertimenti geniali, osservazioni e Giunti all'istessa di d. Antonio Mongitore*, Palermo 1704, p. 101.

⁴ *Roccho Pirro, Sicilia Sacra Disquisitionibus, et Notitiis Illustrata*, Terza edizione emendata ed ampliata da Antonino Mongitore, Palermo 1733, p. 482.

⁵ *La Nuova pratica di Prospettiva nella quale si spiegano alcune nuove opinioni, e la Regola universale di disegnare in qualunque superficie qualsivoglia oggetto opera utile, e necessaria a pittori, architetti, scultori, e professori di disegno. Parte prima del sacerdote D. Paolo Amato Cittadino Palermitano, Ingegnere, ed Architetto dell'Eccellentissimo Senato Palermitano. Dedicata alla venerabile congregazione de' sacerdoti sotto titolo della Carità di San Pietro In Palermo Per Vincenzo Toscano nel 1714, e terminata da Onofrio Gramignani nel 1733. Con Licenza de' Superiori.*

⁶ *La Sicilia Inventrice ...*, op. cit., p. 101.

essa resta come segregata dal tempio; ma ci duole l'animo che quello stile sia allora intromesso nel duomo, e preso posto nelle absidi minori, ove il Prelato Spagnuolo opinò costruire due altari corredati l'uno di una grande custodia in marmo rabescata a varii colori per coprire il tabernacolo, e l'altro di una nicchia parimenti di marmi intarsiati a colori, atta a ricevere la statua della S. Vergine. Così declinava di più in più il nostro tempio dalle forme primitive. I goffi modi di ornamentare proprii ai secoli XVII e XVIII prendeano posto in mezzo agli archi aguzzi della Sicula architettura, e le gentili decorazioni del bizantino sapere»⁷.

Gaetano Millunzi, nel 1907, riscatta l'architettura e l'arte barocca dal criticismo storicista ottocentesco. La cappella del Crocifisso è esempio di come «in mezzo ai travimenti e alle esagerate maniere degli artisti del Seicento molto di buono si trova, come è il vigore e la magnificenza»⁸. Il giudizio positivo dell'autore si deve alla celerità del cantiere e alla conseguente unità linguistica dell'architettura e della decorazione che rappresentano «in ogni sua parte una manifestazione armonica e completa dello stile e del gusto dell'epoca» infatti «alcune chiese, edificate già nei secoli precedenti, ebbero solamente le decorazioni marmoree nel declinare del Seicento; e per contrario altre chiese, architettate negli ultimi anni del Seicento, ricevettero posteriormente, e in periodi diversi, il loro compimento ornamentale»⁹.

Quello di Millunzi può essere considerato il primo studio storico sulla cappella del Santissimo Crocifisso. È suo il merito di aver portato alla luce i nomi di alcuni architetti e dei marmorari della cappella, attraverso le ricerche che condusse

⁷ *Il Duomo di Monreale illustrato e riportato in tavole cromo-litografiche da D. Domenico-Benedetto Gravina Abate cassinese*, Palermo 1859, p. 17.

⁸ Gaetano Millunzi, *La Cappella del Crocifisso nel Duomo di Monreale*, in *Archivio Storico Siciliano. Nuova serie, Anno XXXII*, Palermo 1907, p. 467.

⁹ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, *op. cit.*, p. 467.

presso l'Archivio della Cattedrale di Monreale e l'Archivio di Stato di Palermo, datando l'opera e attribuendola a fra' Giovanni e ad Angelo Italia che subentrò in seguito nel cantiere della cappella, contraddicendo quindi l'assegnazione della paternità ad Amato fatta da Di Miceli. Il suo studio insieme alla cronistoria di Michele Del Giudice hanno costituito per tutti gli studi successivi, sino ai nostri giorni, le principali fonti di riferimento sulla cappella.

Renè Taylor¹⁰, nel saggio su *Francisco Hurtado and his school*, sostenne che la cappella del Santissimo Crocifisso possa aver influito sulla scelta, dell'architetto Hurtado, di utilizzare diffusamente il marmo nei suoi progetti. L'influenza nella cultura iberica è colta anche da George Kubler nel saggio *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII* che ha individuato nella cappella di Monreale un possibile modello di riferimento per la chiesa sivigliana di *San Luis de los Franceses*: «Las estridentes columnas salomónicas de la rotonda se avienen mejor con la obra siciliana de Giovanni de Monreale, en la capilla del Crucifijo, de 1692, en la catedral de Monreale»¹¹.

Wolfgang Krönig nello studio su *Il Duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*¹², ha dedicato un paragrafo alla cappella del Santissimo Crocifisso, che definisce «opera magna del barocco siciliano»¹³, soffermandosi sulla descrizione architettonica e del repertorio decorativo che attribuisce, basandosi sullo studio di Millunzi, ad Angelo Italia, l'architetto presente nel cantiere della cappella sino alla conclusione dei lavori. Basandosi sulla premessa dell'abate Di

¹⁰ Renè Taylor, *Francisco Hurtado and his school*, in «The Art Bulletin», n. 32, 1950, p. 45.

¹¹ George Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Vol. XIV, in «*Ars Hispaniae*», *Historia Universal del Arte Hispanico*, Madrid 1957, p. 129.

¹² Wolfgang Krönig, *Il Duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*, Palermo 1965, pp. 112-130.

¹³ *Ivi*, p. 19.

Miceli al libro di Paolo Amato, nella monografia a questi dedicata, Maria Clara Ruggieri Tricoli, cita la cappella specificando come il contributo dell'architetto sia ancora da chiarire¹⁴.

Antony Blunt, nel saggio sul *Barocco siciliano*¹⁵, nel delineare l'evoluzione della decorazione a mischio, cita la cappella del Santissimo Crocifisso come uno degli esempi di maggiore virtuosismo raggiunto nell'impiego dei marmi. I rapporti con la cultura spagnola riemergono nella citazione che fa Rudolf Wittkower, in *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, della cappella come esempio del barocco siciliano influenzato dalla cultura iberica¹⁶. Antonio de la Banda y Vargas¹⁷ (*La iglesia sevillana de San Luis de los franceses*), e Rosario Camacho Martinez¹⁸ (*La iglesia de S. Luis de los Franceses en Sevilla, Imagen polivalente*), di parere concorde a quello di Kubler, citano la cappella del Santissimo Crocifisso come possibile modello di riferimento per la chiesa di *San Luis de los Franceses* a Siviglia. Maria Giuffrè, nel saggio sull'architetto Angelo Italia (*Angelo Italia architetto e la chiesa di San Francesco a Palermo*), cita la cappella del Santissimo Crocifisso, insieme ad altre opere dell'architetto, per formulare delle considerazioni sull'apparato decorativo della chiesa di San Francesco Saverio, basate sul confronto¹⁹.

¹⁴ Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Paolo Amato. La corona e il serpente*, Palermo 1983, p. 88, nota 17.

¹⁵ Antony Blunt, *Barocco siciliano*, Milano 1986 (I ed. 1968), p. 41.

¹⁶ Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, (ed. or. 1958), Torino 1972, pp. 344.

¹⁷ Antonio de la Banda y Vargas, *La iglesia sevillana de San Luis de los franceses*, Sevilla 1977, p. 36.

¹⁸ Rosario Camacho Martinez, *La iglesia de S. Luis de los Franceses en Sevilla, Imagen polivalente*, in «Cuadernos de arte e iconografía», n. 3, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 204.

¹⁹ Maria Giuffrè, *Angelo Italia architetto e la chiesa di San Francesco a Palermo*, in Luciano Patetta, Stefano Della Torre (a cura di), *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia, XVI-XVIII secolo*, Genova 1992, p. 149.

Helen Hills, nell'ambito dei suoi studi sui marmi mischi in Sicilia, ha trattato della cappella del Santissimo Crocifisso brevemente, ed in un contesto più generale, nell'articolo *Centri e periferie: decorazioni ecclesiastiche in marmi intarsiati nella Palermo del XVII secolo*²⁰; più dettagliatamente nei saggi successivi: *La Cappella del Crocifisso nella cattedrale di Monreale e Marmi mischi siciliani*²¹. La storica, riprendendo Millunzi e Di Miceli, cita come architetti fra' Giovanni, Angelo Italia e Paolo Amato e traccia, per prima, un quadro interpretativo sugli aspetti simbolici della decorazione. Stefania Tuzi, nell'ambito del suo studio su *Le Colonne di Salomone* inserisce la cappella del Santissimo Crocifisso tra gli esempi di architetture nelle quali le colonne tortili sono utilizzate come elementi strutturali o di articolazione spaziale²².

La cappella è stata oggetto di studio di Stefano Piazza, orientato più su Paolo Amato che su fra' Giovanni, nell'ambito della ricerca sulla diffusione dei marmi policromi nell'ambito palermitano (*I marmi mischi delle chiese di Palermo*)²³ e siciliano (*I colori del Barocco*)²⁴ e citata da Maria Giuffrè²⁵ come uno degli esempi più significativi nel panorama architettonico siciliano (*La Sicilia*) del Seicento. Anche Maria Giuffrè, come Stefano Piazza, ha sollevato dei dubbi sull'attribuzione della cappella a partire dalla premessa

²⁰ Helen Hills, *Centri e periferie: decorazioni ecclesiastiche in marmi intarsiati nella Palermo del XVII secolo*, in «Arte Cristiana», Milano 1996, pp.405-419.

²¹ *Id.*, *La Cappella del Crocifisso nella cattedrale di Monreale*, in M. Madonna e L. Trigilia (a cura di), *Centri e periferie del Barocco*, vol. III, *Barocco mediterraneo Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, Roma 1992, pp. 59-76; *Id.*, *Marmi mischi siciliani. Invenzioni e identità*, Messina 1999, in particolare pp. 165-196.

²² Stefania Tuzi, *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, con saggio introduttivo di Marcello Fagiolo, Roma 2002, p. 272.

²³ Stefano Piazza, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Palermo 1992, pp. 73-78.

²⁴ Stefano Piazza, *I colori del Barocco*, Palermo 2007, pp. 70-72.

²⁵ Maria Giuffrè, *La Sicilia*, in Aurora Scotti Tosini (a cura di), *Il Seicento, Storia dell'architettura italiana*, Vol. II, Milano 2003, p. 570.

dell'abate Di Miceli al libro di Paolo Amato. Uno studio più recente è la monografia di Lisa Sciortino (*La cappella Roano nel duomo di Monreale: un percorso di arte e fede*) incentrata sull'analisi del repertorio iconografico e sulla descrizione dei paramenti sacri e delle suppellettili liturgiche custoditi nella sacrestia della Cappella²⁶.

²⁶ Lisa Sciortino, *La cappella Roano nel duomo di Monreale: un percorso di arte e fede*, Caltanissetta 2006. Il tesoro è stato trasferito nel novembre 2010 nel Museo Diocesano.

Capitolo primo

IL CONTESTO STORICO

1.1. La Legazia Apostolica: le origini del privilegio

Nel XVII secolo, in Sicilia²⁷, la giurisdizione ecclesiastica costituiva un'eccezione nell'ordinamento religioso della Sede Apostolica poiché il re godeva nell'isola, per diritto ereditario, di tutti i diritti propri del romano pontefice e ne costituiva in perpetuo il legato apostolico. Questa situazione si verificò in seguito alla sottomissione dell'isola al patriarcato di Costantinopoli e al forte influsso della cultura bizantina sull'isola che fece scaturire la volontà da parte dei pontefici romani di farla rientrare nella sfera latina²⁸.

Nel 1059, al Concilio di Melfi, il papa Nicolò II (1059-1061) stipulando un accordo con Roberto il Guiscardo d'Altavilla²⁹ (1015-1085) avviava il processo di riconquista ai musulmani ma -dal momento che le motivazioni che spinsero i normanni a recuperare l'isola al cristianesimo romano erano di carattere militare e amministrativo³⁰- anche la perdita del controllo delle gerarchie ecclesiastiche dell'isola per i successivi otto secoli.

La riconfigurazione delle diocesi dell'isola rientrava nel piano militare dei normanni per garantirsi il controllo del territorio con vescovi di assoluta fedeltà. A partire dal 1061 il conte Ruggero, fratello di Roberto, recuperava alcune diocesi precedenti la dominazione araba e ne fondava di nuove dislocate quasi tutte, con qualche eccezione tra le quali quella di Troina, sede del quartiere generale, nelle città costiere³¹,

²⁷ Gaetano Zito, *Storia delle Chiese di Sicilia*, Vaticano 2009; Salvatore Vaccà (a cura di), *La Legazia Apostolica. Chiesa, potere e società in Sicilia in età medievale e moderna*, Caltanissetta-Roma 2000.

²⁸ Gaetano Zito, *Storia delle ...*, *op.cit.*, pp. 34-40.

²⁹ Il pontefice riconosceva Roberto il Guiscardo vassallo della Chiesa concedendogli il titolo di duca di Puglia, Calabria e, in caso di conquista, di Sicilia.

³⁰ Gaetano Zito, *Storia delle ...*, *op.cit.*, p. 40.

³¹ Le diocesi non furono ripristinate in tutte le città ad eccezione delle sedi episcopali di Agrigento, Catania, Cefalù, Messina, Palermo e Siracusa. Le

venendo a modificare radicalmente la fisionomia configurata nel primo millennio.

All'arrivo dei normanni, in Sicilia, vi era solo il vescovo di Palermo reinsediato, nel 1072, nella cattedrale che gli arabi avevano trasformato in moschea. Il passo successivo, di Ruggero, fu quello di costituire il vescovo di Troina, l'*italus* Roberto (1080-1106), senza consultare il pontefice che per evitare un ulteriore scontro, essendo in quel periodo in conflitto con l'imperatore Enrico IV per la lotta per le investiture, concesse la consacrazione episcopale con lettera del febbraio 1081 nella quale, tuttavia, ribadiva il principio che l'elezione dovesse essere «subordinata al suo consenso e che per il futuro il gran conte non avrebbe dovuto eleggere autonomamente i vescovi»³².

Il vescovo di Troina, diciassette anni dopo, si trovò al centro di un nuovo contrasto essendo nominato legato apostolico in Sicilia dal papa Urbano II senza aver consultato o informato Ruggero. L'esito non fu quello sperato dal pontefice, che mirava a riappropriarsi del controllo della politica ecclesiastica che nella Chiesa siciliana veniva ormai gestita in maniera autonoma da Roma, e il conte, interpretando la nomina come un «ridimensionamento della propria autorità e delle sue prerogative sovrane sull'isola»³³, rispose facendo carcerare il vescovo. Il pontefice dovette annullare la nomina ed intervenire personalmente. Nell'incontro con Ruggero a Salerno, il 5 luglio del 1098, si impegnava con la bolla,

diocesi di fondazione normanna sono quelle di Mazara del Vallo, Monreale, Patti e Troina. Ad eccezione di quest'ultima le sedi episcopali sono distribuite lungo la costa dell'isola.

Gaetano Zito, *Storia delle ...*, *op.cit.*, pp. 40-43; Ferdinando Maurici, *Le diocesi siciliane nei secoli XI-XII. Note di geografia ecclesiastica*, in Salvatore Vaccà (a cura di), *La Legazia Apostolica. Chiesa, potere e società in Sicilia in età medievale e moderna*, Caltanissetta-Roma 2000, p. 73.

³² Gaetano Zito, *Storia delle...*, *op.cit.*, p. 41.

³³ *Ivi*, p. 45.

denominata dalle parole iniziali, Quia propter prudentiam tuam, a non nominare alcun legato apostolico nelle terre sottoposte al conte, senza la sua richiesta o consenso, o comunque senza averlo informato e consultato, riconoscendogli un diritto di veto³⁴. Il privilegio della Legazia Apostolica per la Sicilia ratificava la politica ecclesiastica di Ruggero e ne sanciva la validità per il futuro. Il conte e i suoi successori erano costituiti legati nati della Sede Apostolica. Senza il loro consenso il pontefice non avrebbe potuto inviare i propri legati e a loro sarebbe spettato scegliere chi inviare ai concili convocati fuori dell'isola.

Ruggero II (1130-1154) per l'appoggio all'antipapa Anacleto II ottenne da questi, nel 1130, il titolo, conferitogli a Palermo, di re di Sicilia. Per il privilegio di legazia, nell'ambito della Chiesa romana, ritenendo di non avere un ruolo inferiore a quello dell'imperatore d'Oriente nella chiesa bizantina, pretese dal pontefice Lucio II (1144-1145) di poter indossare le insegne ecclesiastiche «che rendessero manifesto il suo rango di legato papale per l'isola»³⁵. Ottenne l'uso della dalmatica, della mitra e dei sandali³⁶. «L'unione tra potere civile e religioso fece di lui quasi un antipapa»³⁷. Oltre i limiti territoriali conferì alle diocesi ampi privilegi, feudi e terreni che costituivano la mensa vescovile riservando per se e i suoi successori il dominio eminente. Ai vescovi era concesso il dominio utile dei beni per amministrarli e percepirne le rendite ma non avevano facoltà di alienarne alcuna porzione. I

³⁴ Salvatore Fodale, *La Legazia Apostolica nella storia della Sicilia*, in Salvatore Vaccà (a cura di), *La Legazia Apostolica. Chiesa, potere e società in Sicilia in età medievale e moderna*, Caltanissetta-Roma 2000, pp. 13-14.

³⁵ Gaetano Zito, *Storia delle ...*, *op.cit.*, p. 46.

³⁶ Un'immagine di Ruggero II che indossa le insegne liturgiche è raffigurata nei mosaici della Cappella Palatina di Palermo.

³⁷ Fernando Mainenti, *La Legazia Apostolica in Sicilia. Uno scisma religioso nella Catania del '700*, in «Agorà X», anno III, luglio-settembre 2002, pp. 20-25.

normanni si consideravano gli effettivi proprietari del patrimonio sottratto agli arabi³⁸.

1.1.1. La politica aragonese

La politica, tanto per le strutture ecclesiastiche che per le nomine vescovili, fu continuata dai sovrani successivi non senza qualche conflitto con il papato. Per un breve periodo, durante la dominazione angioina il papato, che l'aveva sostenuta contro quella sveva riuscì a recuperare il controllo sulla diocesi dell'isola, con la nomina di vescovi di sicura fedeltà romana, ma la decisione angioina di trasferire a Napoli la capitale del regno contribuì a determinare la ribellione della Sicilia nel 1282, nota come guerra dei vespri. L'avversione verso i francesi si trasformò in avversione per i vescovi fedeli al pontefice, in un lungo periodo di lotta contro la Chiesa di Roma e di interdetto ecclesiastico sull'isola con la successione di vescovi angioini e aragonesi. Papa Martino IV (1281-1285) scomunicò Pietro III d'Aragona e riservò alla Sede Apostolica tutte le nomine episcopali, dichiarando «prive di ogni validità le elezioni locali»³⁹. Il veto fu confermato dai pontefici successivi ma con la pace di Caltabellotta (1302) i siciliani riebbero l'autonomia del regno e passarono alla dinastia aragonese, da loro chiamata in aiuto contro i francesi, e i nuovi sovrani non tennero conto della *reservatio papalis* sulla nomina dei vescovi sancita da Innocenzo IV (1243-1254) nel 1251.

Con l'ascesa al trono di Ferdinando II, nel 1479, la corona spagnola riuscì ad ottenere dai pontefici ulteriori privilegi in ambito ecclesiastico «con la conseguenza di una ancor più pesante ingerenza nella vita della Chiesa nei territori soggetti

³⁸ Gaetano Zito, *Storia delle ...*, *op. cit.*, p. 43.

³⁹ *Ivi*, pp. 43-50.

alla sua autorità»⁴⁰. Ridotta a viceregno, l'isola rientrava nell'esigenza di uniformità in tutti gli Stati della corona⁴¹. Il sovrano, nel 1487, estendeva all'isola il Tribunale dell'Inquisizione che, per la Bolla di Sisto IV, gli consentiva di sostituirsi al papa nella nomina degli inquisitori venendo ad esercitare delle funzioni che sino ad allora erano state svolte dall'autorità ecclesiastica, esercitandole per delega pontificia, senza svolgere un proprio autonomo diritto.

Gli fu concessa la libertà di scegliere gli inquisitori, la facoltà di nomina dei vescovi e dei prelati e il patronato⁴². Il sovrano, inoltre, al fine di impedire la nomina dei vescovi da parte del papa, vietò ai suoi sudditi di chiedere al pontefice l'episcopato e di rendere esecutive le nomine del papa. I privilegi e i diritti della corona non andavano sminuiti.

1.1.2. Il XVI secolo

Più volte i curialisti avevano tentato di mettere in dubbio l'autenticità della *Quia propter prudentiam tuam*, ma, col proposito di dimostrare l'infondatezza delle proteste della Santa Sede, Ferdinando il Cattolico affidò, nel 1508, al giurista siciliano Giovan Luca Barberi l'incarico di ricercare e raccogliere la documentazione atta ad accertare lo stato di tutte le regalie nel Regno di Sicilia. Barberi incluse anche la bolla di Urbano II e sostenne che il re aveva diritto a godere nell'isola di tutti i diritti propri del romano pontefice, perché era per diritto ereditario, e in perpetuo, legato apostolico, dimostrando che il privilegio non fosse stato abolito dai pontefici né vi

⁴⁰ *Ivi*, p. 57.

⁴¹ Salvatore Fodale, *La Legazia Apostolica ...*, *op. cit.*, p. 18.

⁴² Nel 1508 Ferdinando il Cattolico ottenne anche per le nuove colonie delle americhe il diritto di patronato che gli consentiva di creare nuove diocesi, di nominare i vescovi, di dirigere e controllare l'opera di evangelizzazione, di esercitare quello che gli storici definiscono «vicariato ecclesiastico» ma che di fatto corrisponde al privilegio della Legazia Apostolica in Sicilia. *Ivi*, pp. 18-19.

avevano rinunciato i sovrani. La teoria di Barberi divenne «la dottrina ufficiale siciliana nei rapporti con la Chiesa»⁴³ sino alla definitiva abolizione della Legazia nel 1867.

1.1.3. Il ruolo del Tribunale della Regia Monarchia

Il sovrano, in quanto legato nato, esercitava la giurisdizione civile *iure proprio* e quella ecclesiastica *iure legationis*. Il Tribunale di Regia Monarchia fu l'istituto più significativo del privilegio della legazia attraverso il quale il sovrano sostanzialmente teneva in suo potere tutti gli ecclesiastici dell'isola⁴⁴.

Nella sfera di competenza del Tribunale rientravano tutte le cause spirituali ed ecclesiastiche relative agli ecclesiastici di qualsiasi grado che per il diritto canonico sarebbero state di pertinenza della Santa Sede e che invece si concludevano con la sentenza della Regia Monarchia. Potevano essere giudicati tutti i prelati che non avevano il superiore residente nel regno, da qualsiasi persona religiosa o ecclesiastica agli abati esenti, ai vescovi e agli arcivescovi per i quali poteva procedere anche con sentenza di scomunica.

Per ogni caso il viceré delegava per il giudizio un ecclesiastico che avvalendosi del voto del Tribunale della Regia Gran Corte e del parere di altri dottori in legge emetteva la sentenza.

Per i vescovi in Sicilia l'esercizio della potestà ecclesiastica, libera da ingerenze dell'autorità civile era, in quegli anni, una delle questioni fondamentali e la sottoposero al Concilio di Trento inviando, contestualmente, a Filippo II un «cabier de

⁴³ *Ivi*, p. 17.

⁴⁴ Adolfo Longhitano, *Il tribunale di Regia Monarchia: governo della Chiesa e controversie giurisdizionaliste nel Settecento*, in Salvatore Vaccà (a cura di), *La Legazia Apostolica. Chiesa, potere e società in Sicilia in età medievale e moderna*, Caltanissetta-Roma 2000, pp. 167-168.

dolèance»⁴⁵ nel quale denunciarono le ingerenze dei viceré nell'esercizio dei loro diritti e chiesero un energico intervento in difesa della loro dignità e potestà. Inoltre sollecitarono il sovrano a conferire l'ufficio di giudice di monarchia non più ad un laico o ad un chierico bensì ad un prelato, dottore in diritto, in segno di deferenza verso di loro, poteva accadere, infatti, che un vescovo venisse giudicato da un laico o da un semplice chierico se gli venivano conferiti i poteri di giudice di Regia Monarchia. In risposta agli illustri prelati Filippo II emanò una nuova prammatica (20 luglio 1566) con la quale dichiarava la giurisdizione della Regia Monarchia superiore ai decreti tridentini anche se nel 1579, con provvista esecutoriata in Sicilia nel 1581, decise che per il futuro il Tribunale di Regia Monarchia fosse una magistratura stabile e che la carica di giudice potesse attribuirsi soltanto ad un ecclesiastico costituito in dignità, non più nominato dai viceré per singoli casi. Il giudice, nella qualità di abate, ricevette il diritto di sedere nel parlamento siciliano tra i membri del braccio ecclesiastico.

Le competenze del Tribunale di Regia monarchia si ampliarono fino ad impedire il ricorso alla Curia romana per la gran parte delle cause ecclesiastiche sia del clero diocesano che dei regolari. Tra queste poteva fungere da appello per le sentenze emesse da vescovi ed arcivescovi sia nelle cause civili che penali e disciplinari degli ecclesiastici; trattare cause relative alle persone dei vescovi; annullare le vestizioni religiose;

⁴⁵ Il potere regio esercitò una forte ingerenza sulla vita della Chiesa siciliana. Durante le solenni celebrazioni il viceré partecipava a capo coperto con il trono posto dal lato dell'altare dove si proclamava il Vangelo. Per questo motivo nelle cattedrali siciliane si trovavano due troni, a destra quello del vescovo e a sinistra, tre gradini più in alto della cattedra episcopale, quello del sovrano legato apostolico «che in quanto tale riconosceva superiore a sé soltanto il pontefice. In tal modo, la preminenza spirituale del re, e per lui dei suoi viceré, doveva inequivocabilmente manifestarsi a tutti ed essere garantita proprio nel momento della più solenne espressione dell'esercizio delle funzioni sacerdotali». Gaetano Zito, *Storia delle...*, *op.cit.*, p. 67.

ratificare o annullare la nomina di superiori religiosi e abbadesse; sospendere e dichiarare nulle le scomuniche. Al pontefice rimaneva soltanto di ratificare le nomine, di «dover concedere» la consacrazione episcopale⁴⁶.

Tra il XVI e XVII secolo, nell'isola, l'episcopato proveniva prevalentemente dal ceto della nobiltà e nonostante fossero spesso esponenti di famiglie legate alla corona spagnola avvertirono la forte ingerenza di quest'ultima sulla Chiesa siciliana e sul proprio operato. E' il caso di Jaime Palafox e Cardona, arcivescovo di Palermo. Il suo carattere rigido nella difesa del foro ecclesiastico lo costrinse ad affrontare il viceré e nonostante l'appoggio del duca d'Alba preferì chiedere il trasferimento nella diocesi spagnola piuttosto che sottomettere la sua autorità episcopale⁴⁷.

1.1.4. La rivolta antispagnola (1674-1678)

La Spagna si trovò a fronteggiare dal 1674, la rivolta della città di Messina che, decisa a diventare indipendente, chiese l'aiuto della Francia già in conflitto con la Spagna, dal 1673, nella guerra d'Olanda. I Francesi accettarono e nel 1675 riuscirono a conquistare Messina che si mise sotto la protezione del re di Francia Luigi XIV riconoscendolo come sovrano. Nel 1678, i re di Francia e Spagna, firmarono il trattato di pace a Nimega, con il quale si poneva fine alla guerra d'Olanda, con il conseguente ritiro delle truppe francesi da Messina⁴⁸.

Negli anni della rivolta, gli attacchi dei francesi, culminati nella vittoria della flotta francese su quella ispano-olandese, nell'aprile 1676, e un'incursione su Palermo, nel mese di giugno dello stesso anno, avevano indebolito la forza spagnola

⁴⁶ *Ivi*, pp. 62-65.

⁴⁷ Carlos Ros, *Los Arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*, Sevilla 1986, pp. 197-202.

⁴⁸ Giuseppe Galasso, *Gli anni della rivolta di Messina*, Roma 2005.

per mare⁴⁹. Lo sforzo finanziario e militare, per sostenere la guerra e la rivolta, in quegli anni aumentò rapidamente ed il Regno diventò il principale sostegno dell'azione delle autorità e dei capi che in Sicilia conducevano le operazioni contro la città ribelle⁵⁰.

In questo contesto la Legazia apostolica rivelò tutta la sua efficacia politica e militare. Soprattutto la distribuzione delle cariche vescovili, in un momento di grande crisi economica, diventava ancora più strategica poiché garantiva, alla Corona, il supporto economico. Si consideri a titolo d'esempio che, negli anni della rivolta antispagnola, le entrate della ricca diocesi di Monreale furono utilizzate, su richiesta del re⁵¹, per finanziare le spedizioni militari e gli uomini a presidio delle roccaforti. La partecipazione dell'arcivescovo di Monreale, Juan Ruano y Corriero (1673-1703), dimostra quanto fosse stretto il legame tra i prelati a capo delle diocesi siciliane e gli interessi della Corona spagnola.

1.2. La diocesi di Monreale

Le basi giuridiche ed economiche sulle quali si fondava la potenza della diocesi di Monreale, secondo Giuseppe Schirò, erano le concessioni⁵² ed i privilegi accordati da Guglielmo II, che avevano costituito l'arcivescovo «signore temporale di un grande territorio con estesi poteri civili e giudiziari, titolare di uno dei più ricchi Vescovati di Sicilia e dell'Europa»⁵³. Per

⁴⁹ *Ivi*, p. 205.

⁵⁰ *Ivi*, p. 179.

⁵¹ Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, *op. cit.*, p. 121.

⁵² Le concessioni vanno inquadrare nel diritto feudale del tempo e vanno interpretate nel corso dei secoli a seconda dell'evoluzione del diritto feudale stesso. Nella sostanza però rimangono intatte e permanenti dalle origini sino alla promulgazione della Costituzione siciliana del 1812, con la quale vengono aboliti di colpo i diritti feudali in Sicilia. Giuseppe Schirò, *Monreale. Territorio, popolo e prelati dai normanni ad oggi*, Palermo 1984, p. 19.

⁵³ *Ibidem*.

questo motivo veniva scelto -come tutti gli altri vescovi ed arcivescovi dell'isola- tra i membri delle famiglie nobili appartenenti alle varie dominazioni che si succedettero in Sicilia o che dimostrarono fedeltà alla corona. Gli arcivescovi «più che essere pastori» furono infatti personaggi «assai qualificati» che «ebbero una parte molto attiva nelle vicende politiche dell'isola»⁵⁴ e, proprio per l'alta considerazione della quale godevano, la loro nomina da parte del monarca ne rappresentava un riconoscimento dei meriti politici o della fedeltà del casato di appartenenza. I re, infatti, in virtù della Legatia Apostolica, esercitavano poteri giurisdizionali in materia ecclesiastica, che consentivano loro di scegliere l'arcivescovo e di imporre al Papa la nomina ufficiale.

Inoltre tutto il patrimonio dell'arcivescovato apparteneva al re, compreso il duomo, il palazzo arcivescovile e il monastero dei benedettini annesso alla Cattedrale di Monreale. Il prelado quindi, quando saliva alla cattedra arcivescovile, veniva a trovarsi in una posizione di dipendenza nei confronti dei re che erano «i sovrani feudali»⁵⁵, cui egli, come barone, doveva sottostare con giuramento di fedeltà uniformandosi nell'esercizio dei suoi poteri civili e giudiziari alle leggi generali del Regno di Sicilia. L'arcivescovo era «un amministratore sotto controllo»⁵⁶. Il controllo valeva per tutti i benefici ecclesiastici di regio patronato in Sicilia e il re lo esercitava, con una certa frequenza, mediante i visitatori regi⁵⁷. Tramite la visita regia di Angelo De Ciocchis⁵⁸ possiamo avere un'idea della ricchezza dell'arcidiocesi di Monreale nel 1742⁵⁹

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Giuseppe Schirò, Monreale. Territorio ..., op. cit., p. 27.*

⁵⁷ *Ivi*, pp. 27-28.

⁵⁸ *Ivi*, p. 28.

⁵⁹ Anche se i dati sono posteriori la costruzione della cappella del Santissimo Crocifisso consentono di avere un'idea della ricchezza della

che si basava sui redditi della Mensa Arcivescovile derivanti da 72 feudi, da mulini, da case, trattorie, erranterie, esattorie, macelli, cortecce dei sugheri, diritti di pesi e misure, sorgive, fosse per la neve e tasse notarili che consisteva in 21.147 onze annue. Le uscite fisse erano l'obbligo di versare 400 onze alla Fabbriceria del Duomo, per la manutenzione e per i restauri ordinari della cattedrale, 9.219 onze per il monastero annesso e 2656 onze per le spese dell'arcivescovo, che consistevano fondamentalmente in alcuni salari, elargizioni e spese notarili. Le 9.272 onze rimanenti appartenevano all'arcivescovo delle quali poteva disporre a titolo personale. Tutti i possedimenti della diocesi di Monreale erano sufficienti per farne una delle più grosse signorie ecclesiastiche dell'isola ed una delle sedi più ambite⁶⁰. Il confronto con le entrate e le uscite di altri Vescovati di Sicilia di regio patronato visitati da De Ciocchis nell'arco della stessa visita chiarisce ulteriormente quanto fosse ricca la diocesi di Monreale:

Palermo: entrate 8.983 onze; uscite 5.030. Netto 3.953.

Messina, entrate 4.150 onze; uscite 1.262. Netto 2.888.

Patti: entrate 3.560; uscite 2.144. Netto 1.416.

Cefalù: entrate 3.826 onze; uscite 2.092. Netto 1.734.

Catania: entrate 8.781 onze; uscite 5.435. Netto 3.345.

Siracusa: entrate 4.610 onze; uscite 1.338. Netto 3.272.

Probabilmente questo fu il motivo per il quale, sino al Concilio di Trento, gli arcivescovi di Monreale, molto spesso assenti, considerarono l'Arcivescovato principalmente come una fonte di entrate. L'arcivescovo Henrique Cardona⁶¹ (1512-1530), forte della parentela con la corte spagnola, fece persino

diocesi di Monreale che non doveva essere molto diversa nell'ultimo quarto del Seicento. Giuseppe Schirò, *Monreale. Territorio ...*, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, *op. cit.*, pp. 68-71; Roccho Pirro, *Sicilia Sacra Disquisitionibus ...*, *op. cit.*, pp. 468-470.

richiesta al papa, di poter affittare ⁶² l'arcivescovato per sostenere le sue spese a Roma.

1.2.1. L'amministrazione della diocesi

La diocesi di Monreale ⁶³ si estendeva su Altofonte, San Martino delle Scale, Montelepre, Giardinello, Piana degli Albanesi, Iato, Corleone, Bisacquino, Bronte, su alcune chiese di Messina, di Palermo e su tutti i possessi feudali. L'arcivescovo era anche metropolita delle Diocesi di Catania e di Siracusa ed esercitava la sua giurisdizione temporale entro gli stessi confini di quella spirituale. Nell'esercizio di questi poteri, riscuoteva le imposte, imponeva il calmiere per i generi in commercio e provvedeva alle opere pubbliche ⁶⁴. I centri della diocesi godevano di una certa autonomia interna ed erano amministrati da pretori (sindaci) come a Monreale o da altri ufficiali, come il governatore a Bisacquino, considerati vassalli dell'arcivescovo e da questi nominati ⁶⁵. «Monreale era considerata la capitale di questo piccolo Stato» ⁶⁶. Organo di questo governo era la Curia, sita nei locali del Palazzo arcivescovile e divisa in tre sezioni: quella per gli *Affari ecclesiastici*, quella per gli *Affari civili* e la *Corte criminale*.

Per gli *Affari ecclesiastici* l'arcivescovo esercitava i poteri spirituali coadiuvato o sostituito da un Vicario Generale, spesso un vescovo -specialmente nei casi in cui il titolare non viveva nella diocesi- assistito da alcuni ministri, giudici ed ufficiali. Quando gli arcivescovi erano assenti inviavano un loro procuratore, con poteri molto vasti, per visitare la Diocesi ed

⁶² Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, *op. cit.*, p. 61.

⁶³ Giuseppe Schirò, *Monreale. Territorio ...*, *op. cit.*, p. 28; *Id.*, *Monreale*, in Gaetano Zito (a cura di), *Storia delle Chiese di Sicilia*, Vaticano 2009, pp. 527-548;

⁶⁴ Giuseppe Schirò, *Monreale. Territorio ...*, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 28-29.

⁶⁶ *Ibidem*.

emanare i necessari provvedimenti. Particolari compiti di sorveglianza, a Monreale, spettavano all'Arcidiacono, primo in dignità dei canonici del Clero secolare.

Per gli *Affari Civili* un Governatore Generale rappresentava l'arcivescovo nell'esercizio dei poteri civili anche sui vassalli. Il Governatore Generale, che qualche volta era anche un ecclesiastico, era assistito da un Giudice Assessore, da un Incaricato fiscale, da un "Notaro" o da altri ufficiali. Vi era anche un Capitano di campagna, al comando di 16 uomini a cavallo, per la sicurezza pubblica, la custodia delle foreste e dei boschi. La *Corte criminale*, cioè il tribunale, era presieduta da un ecclesiastico. Il tribunale giudicava nelle cause civili e in quelle penali. Le carceri erano attigue al monastero. La *Corte criminale* aveva il potere di dare la pena dell'esilio, della galera, della morte, salvo sempre il diritto di grazia dell'arcivescovo e del sovrano⁶⁷.

1.2.2. La diocesi di Monreale come centro di potere

L'arcivescovato di Monreale fu un centro di potere spirituale, politico, militare ed economico sempre molto ambito e pertanto utilizzato dal re, soprattutto durante la dominazione spagnola in Sicilia, anche come suggello di pace come quando, dopo il sacco di Roma, nel 1521, ad opera dei lanzichenecchi di Carlo V, e la cacciata dei Medici da Firenze, Giulio de' Medici dopo esser salito al soglio pontificio, nel 1523, come Clemente VII ristabilì la pace con l'imperatore che lo aiutò a riprendere il possesso della città e nominò, nel 1532, arcivescovo di Monreale suo cugino Ippolito de' Medici⁶⁸ (1532-1535) che aveva cresciuto come un figlio ed avviato alla carriera

⁶⁷ Giuseppe Schirò, *Monreale. Territorio ...*, op. cit., p. 29.

⁶⁸ Tutte le informazioni sulle vite degli arcivescovi citati in questo paragrafo sono contenute nei testi: Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, op. cit. e Roccho Pirro, *Sicilia Sacra Disquisitionibus ...*, op. cit.

ecclesiastica. L'arcivescovo Ippolito de' Medici non si trasferì a Monreale facendo amministrare la diocesi ad un Procuratore. In virtù della Legazia Apostolica i rapporti tra i re ed i pontefici furono sempre tesi. Si noti come anche in seguito alla prematura morte di Ippolito de' Medici (1611-1635), nel 1535, Carlo V nominò come arcivescovo di Monreale Alessandro Farnese (1536-1573), nipote di Alessandro Farnese salito al soglio pontificio con il nome di Paolo III (1534-1549). Un altro arcivescovo discendente da un pontefice è Francesco Peretti (1650-1655), nipote di Sisto V. Agli arcivescovi, a volte, venivano conferiti altri titoli come quello di Protettore del Regno d'Aragona che, nel 1557, Filippo conferì all'arcivescovo Farnese. Questi non visse nella diocesi di Monreale affidandone la direzione ad un Vicario e scese in Sicilia soltanto per il Sinodo del 1569 per ritornare immediatamente a Roma e anche quando, nel 1573, si dimise continuò a beneficiare delle entrate della diocesi stabilendo inoltre un appannaggio annuale per il nipote Odoardo con ricadute economiche sulle entrate degli arcivescovi successivi. Con l'immensa ricchezza che gli derivava dalla diocesi di Monreale, e anche da altre diocesi, finanziò diverse opere artistiche ed architettoniche tra le quali la chiesa del Gesù a Roma progettata da Iacopo Barozzi da Vignola. La cattedra arcivescovile di Monreale costituì anche un riconoscimento dei meriti politici di alcuni prelati. È il caso di Luis Torres (1573-1584), originario di Malaga, inviato dal pontefice Pio V come diplomatico presso Filippo II che gli affidò la diocesi di Monreale come segno di ringraziamento per averlo fatto entrare nella lega contro i turchi, riportando la vittoria di Lepanto nel 1571. Nell'arco di alcuni decenni altri due Torres occuparono la cattedra di Luis: Luis II (1586-1609) e Cosimo (1634-1642). Da Luis Torres in poi tutti gli arcivescovi vissero stabilmente nella diocesi di Monreale che vide alternarsi sulla

cattedra prelati di origine siciliana o iberica nominati o per meriti personali o per riconoscenza del re ai casati vicini alla corona. Alla prima categoria appartengono il messinese Arcangelo Gualtero (1611-1617) -nominato arcivescovo di Monreale dopo aver vissuto sei anni a Toledo come Generale dell'Ordine dei Francescani-, il milanese Vitaliano Visconti (1669-1671) -che, dopo essersi recato nel 1661 e nel 1664 in Spagna alla corte di Filippo IV, dove si trovava anche nel momento in cui il re morì, ricevette la nomina su richiesta della regina- e Luis Alfonso de Los Cameros (1656-1668) nominato da Filippo IV prima come vescovo di Patti (1651) e poi come arcivescovo di Monreale. Alla seconda categoria appartengono Jerome Venero y Leyva (1619-1628), di Valladolid, -nipote di Antonio di Leyva, Capitano di Carlo V, che dopo aver studiato all'Università di Valladolid e di Salamanca ed ottenuto una diocesi a Cuenca in Spagna fu nominato arcivescovo di Monreale da Filippo III-, Juan de Torresilla (1644- 1648) di Badarán e Juan Ruano y Corriero (1673-1702) nominato vescovo di Cefalù (1661) e promosso all'arcivescovato di Monreale come segno di riconoscenza del re per il sostegno al suo esercito nei difficili anni della rivolta antispagnola (1674-1678) a Messina.

Capitolo secondo

IL CONTESTO CULTURALE

2.1. La pianta esagonale

Anche se gli edifici chiesastici del Seicento presentano una certa varietà negli impianti planimetrici, rispetto all'uniformità tipologica del secolo precedente, la pianta esagonale continua a costituire un'eccezione sia nell'ambito dell'architettura italiana che spagnola. Per quanto riguarda l'Italia si registra un interesse pressoché costante nei confronti dell'impianto esagonale a partire dal Cinquecento e per tutto il Seicento⁶⁹.

L'analisi degli edifici a pianta esagonale più emblematici ha consentito di individuare un diverso significato simbolico a seconda che l'esagono fosse utilizzato per la pianta o per la volta. Nel primo caso, tutti gli edifici esaminati, dimostrano la stretta correlazione tra l'esagono e la Crocifissione. Si consideri che l'esagono riflette il Chrismon -monogramma di Cristo-, che risulta dalla sovrapposizione della lettera greca X (Chi), e P (Rho), le due prime lettere della parola Cristo, che rappresentano l'unione di Dio e dell'uomo⁷⁰. Il significato dell'esagono come simbolo geometrico del numero sei è precisato nelle fonti religiose⁷¹. Esse rimandano,

⁶⁹ I casi del XVIII secolo non sono stati considerati per delimitare l'ambito cronologico della ricerca agli anni della fondazione della cappella del Santissimo Crocifisso oggetto di questo studio.

⁷⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt, *Dizionario dei Simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, (I ed. Paris 1968) Milano 1999, p. 355; Hajo Banzhaf, *La simbologia y el significado de los numeros*, Madrid 2007, pp. 78-81; Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de simbolos*, (I ed. Barcelona 1968) Madrid 2008, p. 197.

⁷¹ <Haec autem ratio simpli ad duplum oritur quidem a ternario numero; unum quippe ad duo, tria sunt: sed hoc totum quod dixi, ad senarium pervenit; unum enim et duo et tria sex fiunt. Qui numerus propterea perfectus dicitur quia parti bus suis completur: habet enim illas tres, sextam, tertiam, dividiamo; ne culla pars alia, quae dici possit quota sit invenitur in eo. Sexta ergo ejus unum est; tertia, duo; dimidia, tria. Unum autem et duo et tria consummant eundem senarium. Cuius perfectionem nobis sancta Scriptura commendat, in eo maxime quod Deus sex diebus perfecit opera sua, et sexton die factus est homo ad imaginem Dei. Et sexta aetate generis humani, Filius Dei venit et factus est filius hominis, ut nos reformaret ad imaginem Dei. Ea quipped nunc aetas agitur, sive milleni

all'Hexameron (i sei giorni della Creazione)⁷², al sesto giorno in cui fu fatto l'uomo ad immagine di Dio ed alla Sesta età del genere umano che, secondo San Tommaso D'Aquino, iniziò con la resurrezione di Cristo che portò con se la redenzione del genere umano⁷³. Nel secondo caso, tutti gli edifici esaminati, supportati dalle fonti letterarie, dimostrano come l'esagono utilizzato nelle volte rappresenti lo Spirito Santo. Un impianto a croce greca con cappelle esagonali lungo le diagonali è stato impiegato per la costruzione dell'Oratorio della Santa Croce in Laterano, un modello di grande fortuna critica, studiato dagli architetti del Cinquecento e del Seicento. Lo studio di impianti nei quali è utilizzato l'esagono, ha posto molte opere architettoniche sotto una luce diversa facendo emergere l'esistenza di un dibattito teologico, prima che architettonico, intorno alla pianta esagonale.

anni singulis distribuantur aetatibus, sive in divinis Litteris memorabiles atque insignes quasi articulos temporum vestigemus, ut prima aetas inveniatur ab Adam usque ad Noe, inde secunda usque ad Abraham: et deinceps, sicut Matthaeus evangelista distinxit ab Abraham usque ad David, a David usque ad transmigracionem in Babyloniam, atque inde usque ad virginis partum Quae tres aetates coniunctae illis duabus, quinque faciunt. Proinde sextam inchoavit nativitas Domini, qua nunc agitur usque ad temporis finem». De Trinitate (sectio III, IV, 7; V,9) di Sant'Agostino. Questa fonte è stata evidenziata in Eugenio Battisti, *Schemata nel Guarini*, in Aa.Vv., *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco. Atti del Convegno Internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino. 30 settembre-5ottobre 1968*, Torino 1970, pp. 107-177, in particolare p. 142.

⁷² Gabriele Banterle (a cura di), *Esamerone*, Roma 2002.

⁷³ «nel mondo si parla di prima età da Adamo fino a Noè, e in essa vi fu l'istituzione del genere umano e la caduta; la seconda da Noè fino ad Abramo, e in essa ci fu la distruzione del genere umano mediante il diluvio, e il rinnovamento; la terza da Abramo fino a Davide, e in essa ci fu l'istituzione della circoncisione; la quarta da Davide fino alla trasmigrazione in Babilonia, e in essa fiorì la legge sotto i Re e i Profeti; la quinta dalla trasmigrazione in Babilonia fino a Cristo, e in essa vi fu la cattura e la liberazione del popolo; la sesta da Cristo sino alla fine, e in esso vi è la redenzione del genere umano». San Tommaso d'Aquino, *Commento alle sentenze di Pietro Lombardo*, Bologna 1999, p. 971; San Tommaso D'Aquino, *La Somma Teologica*, Bologna 1984, p. 62.

2.1.1. L'Oratorio della Santa Croce in Laterano

L'edificio fu costruito sotto il pontificato di Ilario (461-468), per custodire la reliquia sacra della Vera Croce, e faceva parte del programma edilizio che comprendeva altri due oratori -innestati simmetricamente ai lati della costruzione ottagonale del battistero di Costantino- dedicati a San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista. Fu completamente smembrato e demolito nel 1588, durante il pontificato di Sisto V, dall'architetto Domenico Fontana, ma ci sono pervenute diverse testimonianze letterarie e grafiche, del XVI secolo, che consentono una parziale ricostruzione visiva dell'edificio⁷⁴.

Un disegno noto è quello attribuito a Baldassarre Peruzzi [fig. 1], conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi⁷⁵. L'edificio è rappresentato come un impianto a croce greca con cappelle lungo le diagonali. Due di esse sono rappresentate a pianta esagonale sia all'interno che all'esterno, le altre due hanno pianta esagonale all'interno e circolare all'esterno. Tutte sono caratterizzate dalla convessità delle pareti in corrispondenza dei punti d'intersezione dei bracci dello spazio a croce.

La stessa impostazione si ritrova nel disegno di Sallustio Peruzzi [fig. 2]. L'architetto, insieme ad altri edifici antichi, ha rappresentato mezza pianta dell'Oratorio nella quale la cappella esagonale, all'interno e all'esterno, presenta un contorno rimarcato come se la pianta poligonale fosse inscritta in un cerchio. Nel disegno di Anonimo [fig. 3] tutte le cappelle sono

⁷⁴ Marco Romano, *L'Oratorio della S. Croce al Laterano. Preliminari di un'indagine archeologica-topografica*, in «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», n. 3, 1996, pp. 337-359.

⁷⁵ Il disegno è stato attribuito: da Manfredo Tafuri ad un anonimo del XV secolo e a Baldassarre Peruzzi; da Marco Romano, ad autore anonimo del XVI secolo, forse Sallustio Peruzzi, con aggiunte del padre Baldassarre. Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento, Principi, Città, Architetti*, Torino 1992, pp. 169-170; Marco Romano, *L'Oratorio ...*, *op. cit.*, p. 347.

rappresentate circolari sia all'interno che all'esterno. Nei disegni di Giuliano da Sangallo [fig. 4], Jacopo Tatti detto il Sansovino [fig. 5] e Antonio Lafréry [fig. 6], le rappresentazioni dell'Oratorio della Santa Croce sono coerenti: un impianto a croce greca al quale si innestano lungo le diagonali delle cappelle, tutte esagonali, sia all'interno che all'esterno, con convessità in corrispondenza delle intersezioni dei bracci. Il disegno di Sansovino [fig. 5] risulta schematico rispetto a quelli degli altri architetti, più dettagliati, anche se presentano delle incongruenze proprio nelle cappelle, articolate in pianta da finestre su tre lati nel disegno di Lafréry [fig. 6] e da nicchie nel disegno di Sangallo [fig. 4].

Che gli edifici siano stati eseguiti da architetti del Rinascimento, che ebbero modo di vedere l'Oratorio prima che fosse distrutto, consente di considerare i disegni una fonte attendibile. Quasi tutti restituiscono una visione concorde dell'interno in corrispondenza dello spazio a croce. Per quanto riguarda le diverse versioni, circolari o esagonali, della pianta delle cappelle rimane ancora una questione aperta. Una spiegazione potrebbe essere individuata nella rappresentazione schematica delle relazioni geometriche tra l'esagono ed il cerchio considerando come il primo sia perfettamente inscritto nel secondo.

2.1.2. La pianta esagonale in Italia tra XVI e XVII secolo

In Italia la presenza di impianti esagonali si registra soprattutto nelle regioni del nord e del centro. Ad eccezione della chiesa di San Paolo, a Castel Seprio, della fine del XII secolo⁷⁶, demolita nella prima metà dell'Ottocento, della quale rimangono delle rovine che possono essere interpretate, grazie ai resoconti delle Visite Pastorali, avvenute tra il tardo XVI ed il XVII secolo,

⁷⁶ Giovanni Treccani, *Storia di Milano*, Milano 1954, p. 416.

come i resti di un impianto esagonale⁷⁷, non ci sono pervenuti altri edifici realizzati prima del Cinquecento. Anche se è probabile, dal momento che fu fondato su una fonte d'acqua, che l'edificio fosse adibito a battistero, tipologia per la quale l'impiego di piante poligonali era diffuso non soltanto in Italia ma anche in Spagna, dove gli impianti di sei o otto lati sono frequenti nei battisteri medievali a La Rioja⁷⁸.

È a questo periodo che si può ricondurre un rinnovato interesse nei confronti della pianta esagonale. Antonio da Sangallo il Giovane [fig. 7] e Baldassarre Peruzzi [fig. 8-9] la utilizzarono, in occasione del concorso bandito da papa Leone X, nel 1518, per il progetto della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma. Sono entrambi impianti circolari cupolati articolati, all'interno, da cappelle lungo la circonferenza e in facciata da un pronao, soluzione, quest'ultima, proposta da Raffaello, anch'egli tra i partecipanti al concorso -il cui disegno è andato perduto-, per la facciata di San Pietro in Vaticano. Il dato significativo non è l'uso della pianta circolare, che in quegli anni si inseriva nel dibattito architettonico sugli impianti centrici, quanto il ricorso in entrambi i progetti alla pianta esagonale⁷⁹.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ «A partir del Edicto de Milán (siglos IV-VI) se comenzaron a utilizar piscinas en baptisterios de planta central situados fuera del templo, junto al lado nor-oeste, los cuales se solian ubicar cerca de esas antiguas zonas acuáticas con propiedades milagrosas. La planta central de estos baptisterios podía ser circular, cuadrada, hexagonal, octogonal o de cruz griega, y las piscinas estaban excavadas en el suelo o sobre el nivel del mismo». Minerva Sáenz Rodríguez, *Las pilas bautismales del arte romanico en la Rioja*, in «Arte Medieval en la Rioja: preromanico y romanico: VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional», Logroño, 29 y 30 noviembre de 2002, coord. por Ignacio Gil-Diez Usandizaga, 2004 p. 212.

⁷⁹ Baldassarre Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane lavorarono a stretto contatto nel cantiere di San Pietro dal 1520 anno in cui il primo fu nominato coadiutore del secondo architetto subentrato alla morte di Bramante. Manfredo Tafuri, *Ricerca ...*, *op. cit.*, p. 169.

Il disegno U1292A [fig. 7], di Antonio da Sangallo il Giovane, che Manfredo Tafuri data al 1518 circa⁸⁰, è uno studio preliminare per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini. Tra le differenti soluzioni planimetriche risalta quella con la cappella dell'altare maggiore esagonale che scomparirà nella stesura finale. Il disegno U510Ar [fig. 8], di Baldassarre Peruzzi, datato da Tafuri al 1518-19⁸¹, si differenzia da quello di Sangallo [fig. 7] per la varietà delle cappelle, tutte differenti sul piano geometrico, tra le quali si distingue quella esagonale. Nel disegno del foglio U510Av [fig. 9], sulla traccia che traspare dal disegno sul lato recto, Peruzzi ha disegnato un esagono i cui vertici corrispondono al centro delle cappelle disposte lungo l'asse longitudinale ed al centro delle cappelle che, nell'alternanza ritmica, hanno la luce più ampia.

In questo caso l'uso dell'esagono, essendo associato nell'architettura paleocristiana ai battisteri, sarebbe giustificato, sul piano simbolico, per la dedicazione della chiesa a San Giovanni, in quanto Battista di Cristo, e a riprova si consideri che l'edificio doveva essere costruito in prossimità di una fonte d'acqua, quella del Tevere. Il Battesimo nel Cristianesimo è legato simbolicamente alla Crocifissione come atto che precede la Resurrezione. Da qui la tipologia centrica. La concezione mistica del battesimo pare aver assimilato la forma del battistero con quella dei martyrium dal momento che Cristo morì per redimere gli uomini, unendo l'idea di rigenerazione a quella del martirio⁸².

È stata avanzata, da Tafuri, l'ipotesi che il disegno U505Ar [fig. 10] di Peruzzi, fosse un secondo studio dell'architetto per il concorso leonino per la chiesa di San Giovanni dei

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² Rosario Camacho Martinez, *La iglesia de S. Luis ...*, op. cit., p. 206.

Fiorentini⁸³. Anche in questo caso l'edificio è un organismo centrico ma si presenta come un vaso ottagonale i cui lati si riversano, lungo le diagonali, attraverso filtri di gruppi di colonne tetrastili, in cappelle esagonali articolate lungo il perimetro da nicchie alternativamente semicircolari e rettangolari. Lo stesso schema si ritrova nel disegno U533A [fig. 11], anch'esso di Peruzzi, citato dagli storici⁸⁴ come riferimento per la seicentesca pianta della chiesa di Sant'Ivo, a Roma, progettata da Borromini.

Lo schema utilizzato da Peruzzi sembra in realtà riprendere un disegno decorativo consolidato e diffuso nella cultura architettonica del tempo che a titolo meramente esplicativo ritroviamo nelle formelle ornamentali trecentesche della Loggia dei Lanzi⁸⁵ a Firenze [fig. 12]; come elemento decorativo di un camino, ripreso da Serlio, ne Il settimo libro dell'architettura⁸⁶ [fig. 13]; nel progetto di Giorgio Vasari, della cornice per un quadro di Cimabue⁸⁷ [fig. 14]. Si ritrova nella pianta della chiesa di Planes nei Pirenei orientali⁸⁸ e in un tempietto sulla via Prenestina a Roma rilevato da Montano⁸⁹ [fig. 16].

⁸³ L'ipotesi si basa sul riscontro tra le dimensioni dei due progetti conservati presso gli Uffizi (U510Ar e U505Ar) con un ingombro complessivo di 210 palmi. Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento...*, op. cit., pp. 170-171.

⁸⁴ *Ibidem*; Christoph Frommel, *Borromini e la tradizione*, in Richard Bösel, Christoph Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, Milano 2000, p. 57; Robert Stalla, *L'opera architettonica di Francesco Borromini nel contesto politico, culturale, e storico del Seicento romano*, in Richard Bösel, Christoph Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, Milano 2000, p. 26.

⁸⁵ Milena Stanic, "Cooperò la Provvidenza divina". Borromini "architectus prudentissimus" et l'idée d'une architecture universelle, in Christoph Frommel, Elisabeth Sladek (a cura di), *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Roma 13-15 gennaio 2000*, Milano 2000, pp. 321-326.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Marcello Fagiolo, *Sant'Ivo*, «*Domus Sapientiae*», in Aa.Vv., *Studi sul Borromini. Atti del convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1967, p.151.

⁸⁹ *Ibidem*.

È invece singolare il progetto di Philibert De l'Orme per la cappella del castello di Saint-Germain-en-Laye [fig. 15 e 17], nel quale l'architetto francese combina gli elementi delle cappelle esagonali del disegno U505A [fig. 10] e del disegno U553A [fig. 11] di Peruzzi.

Come è noto nessuno dei progetti per San Giovanni dei Fiorentini fu realizzato e il primo impianto esagonale cinquecentesco non fu realizzato a Roma ma nella laguna veneta con la cappella Emiliani⁹⁰ [fig. 18].

La cappella, nell'Isola di San Michele, è attigua alla chiesa omonima, alla quale si collega in facciata mediante un piccolo ambiente poligonale. La nobile Margherita Vettori, vedova di Giovanni Emiliani, dispose nel suo testamento la costruzione di una cappella, dedicata alla Vergine, da costruire nella chiesa di San Francesco della Vigna o nella chiesa di San Michele. Alla sua morte, nel 1530⁹¹, non essendovi spazio presso la chiesa di San Francesco, i suoi Commissari ritennero opportuno costruirla accanto la chiesa annessa al monastero di San Michele⁹². È probabile che dietro la scelta del programma architettonico della cappella ci fosse Girolamo Emiliani⁹³, fondatore della Compagnia dei Poveri di Somasca, la cui

⁹⁰ Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento...*, op. cit., pp. 170-171.

⁹¹ All'esterno, al di sopra della porta, vi è l'iscrizione: *Margaritae Aemilianae testamento – Matronae pietate insignis – Procuratores divi Marci de Citra – fide optima a fundamentis extruendum – curarunt – Anno MDXXX*. Flaminio Cornaro, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello, tratte dalle chiese veneziane e porcellane*, Venezia 1758, p. 644.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ La Compagnia dei Poveri di Somasca, elevata ad Ordine dei Chierici Regolari Somaschi, nel 1568, fu fondata, nel 1531, intorno al nobile veneziano Girolamo Emiliani (Venezia 1486–Somasca 1537) canonizzato nel 1767 per aver dedicato la sua vita agli orfani disagiati. La sua esperienza spirituale, incentrata sulla contemplazione del Crocifisso, maturò all'interno della riforma cattolica e vicino a personaggi di rilievo come il cardinale Gian Pietro Carafa, poi papa Paolo IV, e Gaetano da Thiene, fondatore dell'Ordine dei Chierici Teatini. Voce Girolamo Emiliani, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Enciclopedia Treccani; Costantino De Rossi, *Vita di San Girolamo Miani: Padre degli Orfani, fondatore della Congregazione de' Chierici Regolari di Somasca*, Roma 1867.

spiritualità era incentrata sulla contemplazione del Crocifisso. Inoltre, dal Trecento, nel monastero era custodita la reliquia della Santa Croce⁹⁴. La cappella fu progettata dall'architetto lombardo Guglielmo dei Grigi⁹⁵, detto il Bergamasco e i lavori furono completati probabilmente nel 1535⁹⁶. L'articolazione e la disposizione degli altari lungo le pareti, interrotta da tre ingressi -uno sul prospetto principale, uno per il passaggio in chiesa e l'altro simmetrico rivolto all'esterno-, configura in pianta un triangolo, ponendo la cappella Emiliani come uno dei primi esempi cinquecenteschi di applicazione della simbologia trinitaria. Altri edifici trinitari, in Italia, furono costruiti alla fine del XVI secolo in Piemonte come la chiesa della Trinità a Torino e il Santuario dei Savoia (1598) a Mondovì⁹⁷. Secondo Eugenio Battisti la coincidenza cronologica delle principali costruzioni trinitarie, che sorgono tutte nell'ultimo decennio del Cinquecento fa pensare che il tema della trinità fosse stato particolarmente discusso in quel tempo per ragioni di lotta antieretica⁹⁸.

Un edificio esagonale [fig. 19] fu incluso da Sebastiano Serlio tra i «tempj sacri»⁹⁹, nel *Quinto Libro d'Architettura*. Serlio trattò, tra gli altri, anche gli edifici circolari, pentagonali e ottagonali ma definì soltanto la «forma essagona» come la

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Luigi Angelini, *Bartolomeo Bono e Guglielmo d'Alzano architetti bergamaschi in Venezia*, Bergamo 1961, pp. 109-146; Giovanni Battista Albrizzi, *Forestiero Illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche e moderne, della città di Venezia, e dell'isole circonvicine ...*, Venezia 1772, p. 358; Flaminio Cornaro, *Notizie storiche ...*, *op. cit.*, pp. 643-644.

⁹⁶ Flaminio Cornaro, *Notizie storiche ...*, *op. cit.*, p. 643.

⁹⁷ Eugenio Battisti, *Il simbolismo in Borromini*, in Aa.Vv., *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1967, p. 274.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Quinto Libro d'Architettura, di Sebastiano Serlio Bolognese. Nel quale si tratta di diverse forme di tempj sacri, secondo il costume cristiano, & al modo antico. Con nuova aggiunta delle misure che servono a tutti gli ordini de componimenti, che vi si contengono*, Venezia 1556, p. 206.

«assai perfetta» esplicitando tale affermazione attraverso la descrizione geometrica¹⁰⁰.

Il riferimento al modello di Serlio, nel Seicento, è evidente nella chiesa di Santa Maria del Quartiere [fig. 20], a Parma. L'edificio fu commissionato, nei primi anni del Seicento, dalla Confraternita del Crocifisso all'architetto ferrarese Giovanni Battista Aleotti¹⁰¹. I lavori furono avviati nel 1604 ma quando alla Confraternita subentrò l'Ordine dei Terziari Francescani il progetto subì una variante in corso d'opera che comportò lo sfondamento della parete dell'altare principale e l'aggiunta di un profondo presbiterio absidato i cui lavori, completati nel 1619, furono affidati all'architetto parmigiano Giovanni Battista Magnani. La costruzione degli avancorpi in facciata, ad

¹⁰⁰ «La forma essagona, cioè di sei faccie, è assai perfetta: percioche la metà del suo diametro è una di esse faccie: & di qui è venuto che'l compasso in molti luoghi d'Italia si addimanda seste, i quali havendo fatto un cerchio, senza allargarle né stringerle, vengono ad essere la sesta parte d'esso cerchio. La pianta dunque del seguente tempio, sarà di sei faccie o lati, se così li vogliamo dire, & il suo diametro per lo meno piedi xxv. La grossezza del muro sia de piedi v. la larghezza delle capelle si farà de piedi x. & entreranno nel muro piedi iiij. La larghezza de' nicchi sia de piedi due. La porta del Tempio sarà larga piedi V. & sarà ornata di colonne doppie con le sue contra colonne, la grossezza delle quali sarà larga un piede e un quarto alla qual porta si monterà per tre gradi, & ancor più, se il sito il comporta. Ciascuna capella harà una finestra di piedi iiij. & mezo larga, & però non si farà lanterna a questo Tempio, per esser le capelle così luminose. All'angoli di fuori si farà un pilastro piano, la larghezza del quale sarà due piedi & un quarto. Et benchè'l diametro di questo Tempio sia piedi xxv. si potrà però accrescerlo in proporzione quanto si vorrà: imo duplicarlo, che sempre tornerà bene. & se in tale accrescimento le colonne tornassero troppo grosse, & che vi fusse materia di tal grossezza, si potrà far elezione di colonne Corinthie, o Ioniche: o veramente star nel Dorico, mettendo sotto esse colonne li piedistalli, & farle più sottili. La misura del quale, & altri membri, si troverà nel mio quarto libro alli suoi luoghi & ordini, dove sono scritte, & disegnate diffusamente tutte le misure. De campanili, sacrestie, & altri alloggiamenti si potrà fare come ho detto degli altri». *Quinto Libro d'Architettura...*, op. cit., p. 206.

¹⁰¹ Bruno Adorni, *L'architettura farnesiana a Parma, 1545-1630*, Parma 1974, pp. 187-190; Augusto Roca De Amicis, *Guarini e l'Emilia*, in Giuseppe Dardanello, Susan Klaiber, Henry A. Millon (a cura di), *Guarini*, Venezia 2006, pp. 471-479, in particolare pp. 473-474; Costanza Cavicchi, Francesco Ceccarelli e Rossana Torlontano, *Giovanni Battista Aleotti e l'architettura*, Reggio Emilia 2003, pp. 85-90.

opera dell'architetto Pietro Righini, risale ai primi anni del Settecento¹⁰².

Il progetto dell'architetto ferrarese si discosta dal modello di Serlio nel trattamento della parte sommitale ma si approssima molto ad esso nell'impianto regolare, negli angoli rimarcati da paraste e nelle cappelle inquadrare da aperture concluse con archi a tutto sesto in corrispondenza di ciascun lato. La struttura, voltata a padiglione, con tre livelli principali, è unificata all'esterno da paraste che ne segnano gli spigoli rimarcandone la geometria proprio come è indicato nel trattato di Serlio: «all'angoli di fuori si farà un pilastro piano ...»¹⁰³. Anche il campanile innestato su uno spigolo dell'organismo maggiore è esagonale «come per gemmazione di una stessa matrice geometrica»¹⁰⁴.

Giovanni Battista Montano, nel trattato dedicato ai tempieetti sacri romani¹⁰⁵, ne illustrò diversi tipi a pianta esagonale. È comune tra gli storici¹⁰⁶ l'opinione che l'opera di Montano sia stata di riferimento per le soluzioni architettoniche di Guarino Guarini e Francesco Borromini ed in particolare nel progetto di quest'ultimo per il tamburo e la lanterna di Sant'Ivo, il tempieetto di Tivoli, un impianto circolare circondato da colonne che definiscono un esagono dai lati concavi.

2.1.3. L'esagono nell'opera di Francesco Borromini

Nella chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza [fig. 21] e nella chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane [fig. 22], entrambe a Roma,

¹⁰² Augusto Roca De Amicis, *Guarini e l'Emilia ...*, op. cit., p. 474.

¹⁰³ *Quinto Libro d'Architettura ...*, op. cit., p. 206.

¹⁰⁴ Augusto Roca De Amicis, *Guarini e l'Emilia ...*, op. cit., p. 474.

¹⁰⁵ Giovanni Battista Montano, *Li Cinque libri di architettura di Gio. Battista Montani Milanese*, Roma 1691.

¹⁰⁶ Harold Alan Meek, *Guarino Guarini*, (I ed. Yale University 1988), Milano 1991, p. 33; Robert Stalla, *L'opera ...*, op. cit., p. 26; Paolo Portoghesi, *Sant'Ivo alla Sapienza. Opera di Francesco Borromini*, in «Arte e Storia», Settembre-Ottobre 2007, 2007, p. 58.

l'architetto Francesco Borromini fece uso della pianta esagonale. Dei due edifici gli storici hanno dato un'interpretazione sul piano tipologico; sul piano filosofico; sul piano simbolico ed un'interpretazione del programma architettonico ispirato all'antichità. La genesi dei progetti, secondo Paolo Portoghesi va ricostruita, «come premessa alla comprensione dell'architettura costruita, sollevando uno ad uno i “veli” che la rendono difficilmente decifrabile. [...] Come in un palinsesto in cui le scritture sovrapposte vanno identificate e isolate per poterle leggere separatamente»¹⁰⁷. L'analisi delle chiese di San Carlo e Sant'Ivo, attraverso il metodo suggerito da Portoghesi, consente di individuare, insieme alle specificità dei progetti di Borromini, dei fattori presenti anche in altri edifici esagonali, come riflesso della cultura seicentesca, dei quali i due edifici possono essere considerati emblematici.

Le committenze dei due edifici furono affidate a Borromini l'una a breve distanza dall'altra. Se per la chiesa di San Carlo gli storici sono concordi nell'individuare nel 1634 l'anno in cui l'Ordine dei Trinitari Scalzi Spagnoli affidò all'architetto l'incarico di progettare il complesso monastico con la chiesa annessa e nel 1638 l'avvio dei lavori di costruzione dell'interno di quest'ultima, per la chiesa di Sant'Ivo, dallo studio di Eugenio Battisti in poi, che ha individuato nel 1632 l'anno in cui Borromini iniziò a progettare su incarico del cardinale Francesco Barberini, gli storici hanno spostato la data di un decennio, al 1642-43. Dello stesso parere di Battisti sono Robert Stalla e Paolo Portoghesi secondo i quali nonostante i documenti attestino l'inizio dell'opera nel 1643, è probabile che i primi progetti siano stati realizzati negli anni

¹⁰⁷ Paolo Portoghesi, *Sant'Ivo ...*, *op. cit.*, p. 58.

immediatamente successivi all'incarico e quindi contemporaneamente a quelli per San Carlo¹⁰⁸.

Sul piano tipologico, nonostante la pianta di San Carlo si presenti come una complessa matrice ellittica e la pianta di Sant'Ivo come un seilatero articolato, entrambi gli edifici hanno pianta centrica generata a partire da due triangoli -con la base comune nella prima, ed intersecati nella seconda- e cappelle esagonali agli angoli del rettangolo ideale di base entro il quale si articolano. Il triangolo -come accennato- è un simbolo della Trinità che continuava ad essere attuale nel Seicento. Nella pianta di Sant'Ivo il principio trinitario inoltre sarebbe richiamato dall'intersezione del triangolo con i tre cerchi¹⁰⁹ risultanti dallo sviluppo delle esedre. Nella chiesa di San Carlo il rimando all'esagono si trova nelle cappelle mentre nella chiesa di Sant'Ivo si configura come principio geometrico dell'intero edificio.

Sul piano filosofico, l'uso di particolari forme geometriche nell'opera di Borromini è stato interpretato dagli storici come l'adesione dell'architetto ai principi neoplatonici. John Hendrix, partendo dalla teoria di Leo Steinberg¹¹⁰, secondo il

¹⁰⁸ Dell'opinione che Borromini abbia iniziato a lavorare al progetto di Sant'Ivo immediatamente dopo aver ricevuto l'incarico sono: Eugenio Battisti, *Il simbolismo ...*, *op. cit.*, pp. 231-284; Robert Stalla, *L'opera ...*, *op. cit.*, p. 28; Paolo Portoghesi, *Sant'Ivo ...*, *op.cit.*, p. 46.

¹⁰⁹ Questa immagine è presente nei trattati iconologici di Cesare Ripa, Robert Fludd e Athanasius Kircher. Cfr. Eugenio Battisti, *Il simbolismo...*, *op.cit.*, pp. 231-284; Marcello Fagiolo, *I geroglifici, gli emblemi e l'araldica: note sul ragionamento simbolico di Borromini*, in Richard Bösel e Christoph Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, Milano 2000, pp. 95-105; John Hendrix, *The relation between architectural forms and philosophical structures in the work of Francesco Borromini in seventeenth century Rome*, Lewinston 2002, p. 150.

¹¹⁰ John Hendrix analizza le opere di Borromini mettendole in relazione con la letteratura filosofica e in particolare con la visione neoplatonica di Athanasius kircher. Punto di partenza dei suoi studi è la teoria di Leo Steinberg che ha individuato nella chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane il modello di una struttura metafisica del mondo. John Hendrix, *The relation ...*, *op. cit.*, pp. 2-3.

quale la chiesa di San Carlo sarebbe un modello della struttura metafisica del mondo, «un microcosmo del mondo intero»¹¹¹, ha individuato una correlazione tra la letteratura filosofica, l'architettura e le idee che circolavano nei circoli artistici e culturali romani del diciassettesimo secolo, sostenendo come esse affondassero le loro radici nella cultura del Rinascimento¹¹² e di come l'architettura barocca costituisse una più sviluppata ed elaborata rappresentazione dei medesimi principi filosofici¹¹³. In tale sviluppo teoretico, iniziato con Leon Battista Alberti e concluso con Guarini e Vittone, le opere di Borromini costituiscono un elemento di congiunzione: «le innovazioni formali di architetti come Borromini rappresentano il desiderio di riflettere o attuare un'idea, di collegare l'architettura con un significato culturale. Le forme architettoniche non possono essere spiegate soltanto dall'estetica. Sono necessariamente implicate nelle strutture epistemologiche della loro cultura, della struttura delle conoscenze. L'interpretazione dell'architettura implica l'identificazione delle strutture filosofiche della cultura entro la quale l'architettura è attuata»¹¹⁴. Secondo Hendrix l'influenza filosofica in Borromini affonda le radici nel neoplatonismo dei filosofi Nicola Cusano, Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola e nella filosofia di Plato, Plotino, Pseudo-Dionigi,

¹¹¹ John Hendrix, *Ascesa attraverso gerarchie neoplatoniche in San Carlo alle Quattro Fontane*, in Christoph Luitpold Frommel, Elisabeth Sladek (a cura di), *Francesco Borromini. Atti del Convegno internazionale. Roma 13-15 gennaio 2000*, Milano 2000, p. 279.

¹¹² «Tradizionalmente la chiesa era vista come un modello o un microcosmo dell'universo, ereditato dal tempio classico e dalla chiesa medievale [...]. La chiesa rappresenta il passaggio dalla terra al paradiso, il modello delle confluenze dell'elemento terrestre e della materia celeste che esiste nell'uomo [...]. La chiesa era vista come una ricreazione microcosmica dell'universo e come il tempio di Dio. [...] I disegni delle chiese del Rinascimento erano basati sulle idealizzazioni di geometrie platoniche che si pensava rappresentassero la struttura invisibile dell'universo». John Hendrix, *Ascesa...*, *op.cit.*, p. 279.

¹¹³ John Hendrix, *The relation...*, *op.cit.*, p. 6.

¹¹⁴ *Ibidem*.

Gregorio di Nizza e Tommaso d'Aquino, di cui l'architettura e la cultura barocca rappresentano la manifestazione finale, rappresentando l'espressione del pensiero dell'uomo e dell'ordine dell'universo¹¹⁵. L'architettura di Borromini, in combinazione con la teologia cristiana e le gerarchie platoniche, rappresenta un particolare approccio alle relazioni spaziali, «un desiderio di ibridizzare forme e manipolare la geometria in modo che rifletta una posizione filosofica»¹¹⁶.

Secondo John Hendrix, il riferimento ai principi neoplatonici e la combinazione nel neoplatonismo della filosofia classica e della teologia cristiana, misero gli artisti e gli architetti del Seicento nello stato di idee di considerare certi ideali umanisti del Rinascimento utili per la Chiesa Cattolica durante la Controriforma nel diciassettesimo secolo. In tale contesto l'architettura poteva attuare «la relazione tra il pensiero e la realtà fisica»¹¹⁷ e la geometria veniva a costituire un «attrezzo concettuale attraverso il quale la struttura dell'universo e il lavoro del divino intelletto»¹¹⁸ potevano essere compresi.

In Sant'Ivo «la forma dell'interno risulta da un palinsesto di geometrie che includono un cerchio, l'esagono, il triangolo, allo stesso modo che la forma di San Carlo risulta da un palinsesto di geometrie che includono il cerchio, l'ellisse, il triangolo, il rettangolo, l'esagono. Entrambe le piante sono generate da figure poligonali inscritte nel cerchio o nell'ellisse»¹¹⁹. Secondo Hendrix le chiese di Sant'Ivo e di San Carlo possono essere lette come un'applicazione dei processi descritti da Cusano «nella creazione della realtà materiale attraverso archetipi geometrici e numerici provvisti

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 6-7.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 90.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 62.

¹¹⁸ «*Geometry is the conceptual tool by which the structure of the universe and the workings of the divine intellect can be understood*». *Ivi*, p. 8.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 181.

da Dio il creatore. [...] L'architettura è un'applicazione di una struttura filosofica, che contiene già una architettura metaforica in se stessa. [...] L'architettura combina l'espressione di una struttura geometrica dell'universo con il simbolismo trino della teologia cristiana»¹²⁰.

Sul piano simbolico, inoltre, nella stella a sei punte di Sant'Ivo è individuato il riferimento alla stella di Salomone¹²¹ che la tradizione tipologica ricollega al patrono della chiesa¹²². Marcello Fagiolo sostiene che sia lo stesso Borromini a rivelarne il significato come emblema di Sapienza teologica con riferimento ai dottori della chiesa¹²³. L'associazione tra esagono e Sapienza si basa probabilmente anche sulla rappresentazione, nel frontespizio del terzo tomo del volume *In Ezechielem explanationes*¹²⁴, [fig. 23], di Juan Bautista Villalpando di Dio immerso nella luce e al di sopra di una base esagonale sospesa nell'aria in corrispondenza di un tabernacolo. La rappresentazione di Villalpando probabilmente influenzò Borromini anche per il progetto di un ciborio esagonale per l'altare maggiore di Santa Maria a Cappella Nuova¹²⁵, a Napoli, commissionatogli dal cardinale Francesco

¹²⁰ *Ivi*, pp. 181-196.

¹²¹ Il sei espresso con l'esagono stellato -la congiunzione di due triangoli rovesciati- in Occidente, rappresenta anche la Stella di Salomone o Scudo di David, emblema di Israele. Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt, *Dizionario ...*, *op. cit.* p. 350; Hajo Banzhaf, *La simbologia ...*, *op. cit.*, pp. 78-81. Sei sono anche le direzioni dello spazio che secondo Cirlot sono connesse alla presenza «simultanea e eterna» di Dio nei sei giorni della Creazione. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario ...*, *op. cit.*, p. 197.

¹²² Robert Stalla, *L'opera ...*, *op. cit.*, p. 26.

¹²³ Marcello Fagiolo, *Sant'Ivo ...*, *op. cit.*, p. 151.

¹²⁴ Joannis Baptistae Villalpandi, *In Ezechielem explanationes*, Roma 1604.

¹²⁵ Mimma Pasculli, *Ferrara, Borromini e Napoli: le committenze ed i cantieri artistico-architettonici*, in Christoph Luitpold Frommel, Elisabeth Sladek (a cura di), *Francesco Borromini. Atti del Convegno internazionale. Roma 13-15 gennaio 2000*, Milano 2000, pp. 68-76.

Barberini tra il 1641-42¹²⁶, anche se in questo caso il riferimento più immediato si può individuare nel tempietto-tabernacolo esagonale [fig. 24] dipinto, negli anni novanta del Cinquecento¹²⁷, in una parete della chiesa di Santa Susanna a Roma, che Borromini doveva certamente conoscere tramite Carlo Maderno architetto della facciata. Secondo Battisti, l'esagono è connesso da Borromini anche allo Spirito Santo¹²⁸. A riprova la volta della Cappella dei Re Magi e il disegno di un soffitto per Palazzo Falconieri, entrambi raffiguranti un esagono, nei quali è inserita la colomba che simboleggia lo Spirito Santo.

Un altro piano interpretativo riguarda il programma architettonico ispirato all'antichità¹²⁹ come dimostrano il tempietto esagonale sulla cupola di Sant'Ivo che ricorda il tempio a Tivoli di Montano e il confronto con i disegni di Peruzzi che, secondo Frommel¹³⁰, Borromini ebbe modo di vedere, presso gli eredi, in originale o anche in copia. In particolare è evidente la somiglianza con le cappelle dell'edificio centrico rappresentato nel disegno U505Ar [fig. 10] soprattutto per quanto concerne l'uso dell'esagono e l'articolazione delle pareti con nicchie piane e convesse.

Per la chiesa di San Carlo, secondo Eberhard Hempel¹³¹, Joseph Connors¹³² e Richard Bösel¹³³, i riferimenti di

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Anna Maria Affanni, *Santa Susanna e San Bernardo alle terme*, Roma 1993, p. 28.

¹²⁸ Eugenio Battisti, *Il simbolismo ...*, *op. cit.*, p. 273.

¹²⁹ Robert Stalla, *L'opera...*, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁰ Christoph Frommel, *Borromini ...*, *op. cit.*, p. 57.

¹³¹ Eberhard Hempel, *Francesco Borromini*, Roma 1924, p. 81.

¹³² Joseph Connors, *Scheda*, in Richard Bösel e Christoph Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco Catalogo della mostra 15 dicembre 1999-21 febbraio 2000*, Milano 2000, p. 120.

¹³³ Richard Bösel, *Scheda*, in Richard Bösel e Christoph Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco. Catalogo della mostra 15 dicembre 1999-21 febbraio 2000*, Milano 2000, p. 121.

Borromini vanno ricercati nell'area lombarda e in particolare nella chiesa di San Lorenzo, a Milano (352-375 c.a). Le analogie, tuttavia, si limitano alla disposizione delle colonne secondo l'andamento curvilineo in pianta ma, per le cappelle esagonali, il riferimento è da ricercare altrove. Richard Bösel ha accostato alla pianta di San Carlo, come possibili riferimenti, il progetto attribuito a Lorenzo Binago, databile al 1605, per la chiesa dei Barnabiti a Milano [fig. 25], e il progetto, di Giovanni Ambrogio Mazenta, del 1608, per la chiesa di Santa Caterina Spina Corona a Napoli¹³⁴. Ciò che appare singolare, nel progetto di Binago¹³⁵ [fig. 25], è la presenza di cappelle esagonali agli angoli dello spazio allungato, caratteristica che si ritrova nel progetto di Mazenta. Anche quest'ultimo edificio ispirato, secondo Bösel, alla chiesa di San Lorenzo a Milano¹³⁶. L'accostamento al modello lombardo tuttavia risulta pertinente nel solo caso della chiesa di San Carlo, e limitatamente alla zona destinata all'assemblea e ai presbiteri, ma per la presenza delle cappelle esagonali lungo le diagonali il modello di riferimento è l'Oratorio della Santa Croce in Laterano, a Roma, noto a Borromini, secondo Federico Bellini¹³⁷, attraverso dei rilievi e con maggiore probabilità attraverso l'incisione di Antonio Lafréry del 1568 [fig. 6].

¹³⁴ *Ibidem*

¹³⁵ Bösel mette in dubbio la paternità dell'opera che potrebbe riferirsi anche all'architetto Giovanni Ambrogio Mazenta. *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Federico Bellini, *La statica delle cupole borrominiane. Suggestioni dall'antichità e tecniche moderne*, in Christoph Frommel, Elisabeth Sladek (a cura di), *Francesco Borromini. Atti del Convegno internazionale. Roma 13-15 gennaio 2000*, Milano 2000, p. 395; *Id.*, *Scheda*, in Richard Bösel e Christoph Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco. Catalogo della mostra 15 dicembre 1999-21 febbraio 2000*, Milano 2000, pp. 280-281.

2.1.4. L'esagono nell'opera di Guarino Guarini

Attraverso le tavole XXIX e XXX del trattato *Architettura civile*¹³⁸ ci è noto il progetto di Guarino Guarini, per la chiesa dei Padri Somaschi, a Messina [figg. 26-27], che gli fu commissionato probabilmente¹³⁹ durante il suo soggiorno in Sicilia che, secondo Marco Rosario Nobile¹⁴⁰ ed Augusto Roca De Amicis¹⁴¹, si estese dal 1657 al 1662. L'edificio, forse mai realizzato¹⁴², si basa su una struttura complessa dominata interamente dall'esagono. È possibile che il programma architettonico fosse stato dettato a Guarini dai committenti, essendo la spiritualità dell'Ordine dei Padri Somaschi incentrata sul Santo Crocifisso. Gli esempi citati in questo capitolo, come la cappella Emiliani, a Venezia, annessa ad un complesso monastico nel quale era custodita la reliquia della Santa Croce, o la chiesa di Santa Maria del Quartiere, a Parma, fondata da una confraternita dedicata al Crocifisso, esempi presumibilmente noti a Guarini, dimostrano come, in quegli anni, l'esagono fosse riconosciuto come simbolo del Crocifisso.

La pianta della chiesa dei Padri Somaschi è articolata da un ambulacro delimitato da triadi di colonne sulle quali si imposta la struttura ibrida del tamburo-cupola con sei grandi finestre inquadrature da costoloni. Sulla «cupola diafana»¹⁴³ si imposta la lanterna anch'essa esagonale ma ruotata rispetto ai corpi sottostanti. L'esterno, caratterizzato dal trattamento unitario delle facciate, articolate da colonne, è stato criticato da Rudolf

¹³⁸ Guarino Guarini, *Architettura Civile*, Torino 1686.

¹³⁹ Gli storici non sono concordi sulla datazione dell'opera. Cfr. Harold Alan Meek, *Guarino Guarini ...*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴⁰ Marco Rosario Nobile, *Guarini e la Sicilia*, in Giuseppe Dardanella, Susan Klaiber, Henry A. Millon (a cura di), *Guarini*, Venezia 2006, p. 487.

¹⁴¹ Augusto Roca De Amicis, *Guarini e l'Emilia ...*, *op. cit.*, p. 471.

¹⁴² Paolo Portoghesi, *Guarino Guarini 1624-1683*, Milano 1956, p. 3; Harold Alan Meek, *Guarino Guarini ...*, *op. cit.*, pp. 31-32; Rudolf Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, (I ed. Harmondsworth 1958) Torino 1993, p. 354.

¹⁴³ *Ivi*, p. 355.

Wittkower secondo il quale, la chiesa dei Padri Somaschi, contrasta «con la tendenza del barocco romano a considerare la facciata come una manifestazione essenziale del movimento spaziale e della direzione dell'interno»¹⁴⁴ e inoltre l'ampio uso di colonne isolate e sovrapposte ricorderebbe «piuttosto tabernacoli tardo manieristici che una chiesa»¹⁴⁵. Nella critica di Wittkower, tuttavia, alla luce di quanto emerso dal presente studio, è possibile cogliere la finalità del progetto avendo, l'architetto modenese, inteso erigere proprio un tabernacolo.

Quando, nel 1668, due anni dopo essersi trasferito a Torino, Guarini fu nominato ingegnere ducale per la cappella della Sacra Sindone¹⁴⁶ [figg. 28-30], i lavori della rotonda, avviati nel decennio precedente, sotto la direzione di Bernardino Quadri, si erano arrestati al di sopra del primo ordine¹⁴⁷. L'edificio, ispirato al Santo Sepolcro, fu riconfigurato dall'architetto Guarini che inserendo tre vestiboli circolari, sorretti da colonne, ed impostando gli archi sulle coppie di paraste che li fiancheggiano, ricondusse la simbologia della cappella alla Trinità, percepibile in pianta attraverso la proiezione degli archi che da' luogo ad un triangolo equilatero. Sui tre pennacchi si imposta il tamburo con aperture ad arco a partire dal centro delle quali si sviluppa un sistema di archi, che costituiscono la cupola, sfalsati e sovrapposti, ripetuto per sei volte, producendo una serie di esagoni che progressivamente tendono verso l'interno e verso l'alto. Considerando le proiezioni delle cornici, in corrispondenza dei pennacchi, è possibile distinguere in pianta anche un seilatero.

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ Harold Alan Meek, *Guarino Guarini ...*, *op. cit.*, p. 77; Giuseppe Dardanello, *La costruzione della visione nella cappella della Sindone*, in Giuseppe Dardanello, Susan Klaiber, Henry A. Millon (a cura di), *Guarini*, Venezia 2006, pp. 59-87.

¹⁴⁷ Harold Alan Meek, *Guarino Guarini ...*, *op. cit.*, p. 94.

A Torino, Guarini, nel 1668, iniziò a lavorare al progetto della chiesa teatina di San Lorenzo [fig. 31], realizzando, entro un impianto quadrato, uno spazio ottagonale con cappelle lungo le diagonali. Queste, per la convessità delle serliane che le delimitano, ricordano le cappelle dell'Oratorio di Santa Croce. L'esagono è richiamato dalla decorazione a stella delle volte. Anche in questo caso, come nella chiesa dei Padri Somaschi, la copertura è una struttura ibrida, composta, in corrispondenza dello spazio congregazionale, da un tamburo ottagonale con finestre e una calotta a costoloni incrociati, e, in corrispondenza del presbiterio, di una struttura analoga basata sull'esagono.

Guarini, nel 1678, iniziò a lavorare, su committenza della Madama Reale, al progetto del Santuario della Consolata [figg. 32-33], a Torino, destinato ad accogliere l'immagine miracolosa di Santa Maria della Consolazione. La cappella si articola in due corpi distinti costituiti dallo spazio esagonale destinato ad accogliere l'immagine miracolosa ed un corpo ellittico disposto trasversalmente rispetto all'asse longitudinale. A due anni dall'avvio dei lavori subentrò nella direzione dei lavori l'ingegnere Antonio Bertola¹⁴⁸. Dell'edificio sono noti due progetti. Il primo è un'incisione di Giovanni Fayneau, su disegno di Guarini, nel quale l'organismo esagonale con deambulatorio è articolato da esili sostegni romboidali e la copertura appare semplificata rispetto alle strutture ibride delle opere precedenti. Il secondo progetto, probabilmente di un collaboratore di Guarini¹⁴⁹, presenta dei robusti pilastri angolari e binati di colonne in profondità. Infine l'ultimo ricorso alla pianta esagonale da parte di Guarini si ha nel presbiterio della

¹⁴⁸ Costanza Roggero Bardelli, *La Consolata: il progetto di Guarini e le ripasmazioni successive*, in Giuseppe Dardanello, Susan Klaiber, Henry A. Millon (a cura di), *Guarini*, Venezia 2006, pp. 377-385.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 378.

chiesa di Santa Maria ad Ettinga [fig. 34], il cui progetto ci è noto dal trattato *Architettura Civile*.

2.1.5. L'esagono nell'opera di Angelo Italia

L'Ordine dei Gesuiti, nel 1684, affidò al confratello Angelo Italia il progetto della chiesa di San Francesco Saverio¹⁵⁰ [figg. 35-36], a Palermo. Il cantiere, interrotto e ripreso più volte per difficoltà finanziarie, fu completato negli anni trenta del Settecento ma alla morte dell'architetto Italia nel 1700 non erano state costruite la cupola, la facciata e l'interno era quasi definito¹⁵¹. La pianta della chiesa di San Francesco Saverio si basa su una croce greca con terminazioni absidate circondata da cappelle esagonali articolate da colonne, in corrispondenza delle quali, nel secondo ordine, si aprono finti coretti che svuotano la struttura dei pennacchi. Maria Giuffrè osserva come la struttura a baldacchino dei coretti si riscontri di frequente nell'architettura gesuitica¹⁵². Per il progetto della

¹⁵⁰ Sull'architetto e sulla chiesa di San Francesco Saverio. Cfr.: Stefano Piazza, *I colori ...*, op. cit., p. 55, pp. 70-72, Emilio Di Gristina, Emanuele Palazzotto, Stefano Piazza, *Le chiese di Palermo. Itinerario architettonico per il centro storico fra Seicento e Settecento*, Palermo 1998, pp. 89-94; Stefano Piazza, *Il cantiere della chiesa del SS. Salvatore a Palermo*, in Maria Giuffrè (a cura di), *L'architettura del Settecento*, Palermo 1997, pp. 79-86; Maria Giuffrè, *Angelo Italia architetto e la chiesa di San Francesco a Palermo*, in Luciano Patetta, Stefano Della Torre (a cura di), *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia, XVI-XVIII secolo*, Genova 1992, pp. 147-153; Marco Rosario Nobile, *Angelo Italia architetto e la chiesa centrica con deambulatorio*, in Luciano Patetta, Stefano Della Torre (a cura di), *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia, XVI-XVIII secolo*, Genova 1992, pp. 155-158; Maria Giuffrè, Erik Neils, Marco Rosario Nobile, *Dal vicereame al regno. La Sicilia*, in Giovanna Curcio, Elisabeth Kieven (a cura di), *Il Settecento, Storia dell'architettura italiana*, Milano 2000; Salvatore Boscarino, *Sicilia Barocca. Architettura e città 1610-1760*, (I ed. 1981) III ed. con revisione e note di Marco Rosario Nobile, Roma 1997, pp. 121-124; Anthony Blunt, *Barocco siciliano*, (I ed. 1968) Milano 1986, p. 40; T. Viscuso, *Aspetti dell'architettura barocca in Sicilia: Guarino Guarini e Angelo Italia*, Palermo 1978, pp. 17-30; Vincenzo Palazzotto, *Angelo Italia e S. Francesco Saverio in Palermo*, Palermo 1977; Maria I. Stella, *L'Architetto Angelo Italia, <<Palladio>>*, n. 1-4, 1968, pp. 155-176; A. Manganaro, *La chiesa di San Francesco Saverio in Palermo e il suo architetto*, Palermo 1940.

¹⁵¹ Maria Giuffrè, *Angelo Italia architetto ...*, op. cit., p. 148.

¹⁵² *Ivi*, p. 149.

chiesa di San Francesco Saverio gli storici se da un lato avanzano la conoscenza dell'architetto Italia di alcuni modelli di Guarini¹⁵³, in particolare della chiesa di San Lorenzo a Torino, dall'altro ne riconoscono l'originalità¹⁵⁴. Secondo Salvatore Boscarino la genesi della chiesa di San Francesco è da mettere in relazione con la cultura geometrica propria degli architetti del tempo¹⁵⁵. Questo concetto è ripreso da Maria Giuffrè secondo la quale alla base dei progetti di Italia vi sono programmi geometrici e non simbolici¹⁵⁶. Anche se non esclude che Angelo Italia possa essere venuto a conoscenza dei progetti di Guarini prima della loro pubblicazione (1686) nel corso delle soste messinesi, nel 1672-1673¹⁵⁷, Maria Giuffrè, nota che l'architetto possa essersi recato a Roma e Torino anche prima di entrare nell'ordine gesuita, nel 1671¹⁵⁸ venendo dunque a conoscenza delle stesse fonti di Guarini.

Questo dato risulta di particolare importanza in quanto spiegherebbe come l'architetto Italia possa essere venuto a conoscenza dei disegni dell'Oratorio della Santa Croce. Dall'analisi dell'impianto della chiesa di San Francesco emerge infatti il riferimento all'edificio chiesastico lateranense, sia per la presenza delle cappelle esagonali, sia per il modo in cui, Italia, articola la trabeazione del primo ordine riproducendo nel suo movimento il passaggio tra i tratti rettilinei e la convessità delle pareti in corrispondenza dell'intersezione dei bracci dello spazio a croce.

Negli anni in cui Angelo Italia era impegnato nel cantiere di San Francesco Saverio fu chiamato dall'arcivescovo Juan

¹⁵³ Anthony Blunt, *Barocco ...*, *op. cit.* p. 40; Maria Giuffrè, Erik Neils, Marco Rosario Nobile, *Dal vicereame ...*, *op. cit.*, p. 315.

¹⁵⁴ Maria I. Stella, *L'Architetto ...*, *op. cit.* e T. Viscuso, *Aspetti ...*, *op.cit.*

¹⁵⁵ Salvatore Boscarino, *Sicilia ...*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁵⁶ Maria Giuffrè, *Angelo Italia architetto ...*, *op. cit.*, p. 148.

¹⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 147.

Ruano y Corrionero per proseguire i lavori della cappella esagonale, della Cattedrale di Monreale, dedicata al Santissimo Crocifisso.

2.1.6. La diffusione degli impianti esagonali in Spagna

Ai fini del presente studio la ricerca sugli impianti esagonali si è focalizzata negli ambiti geografici dell'Italia e della Spagna.

Nel caso degli edifici esagonali italiani la storiografia ha permesso di risalire, nella maggior parte dei casi, agli architetti e ai committenti e soprattutto la conoscenza di questi ultimi, nei casi in cui le chiese o le cappelle non fossero esplicitamente dedicate a Cristo, alla Trinità o allo Spirito Santo, ha consentito di individuarne il programma simbolico.

Le informazioni sugli edifici esagonali spagnoli realizzati entro la fine del Seicento purtroppo sono esigue. Non è da escludere che nell'arco dei secoli molti edifici siano andati perduti tuttavia, gli edifici oggetto di questo studio, hanno consentito di rintracciare anche nei paesi iberici il "modello" delle cappelle dell'Oratorio della Santa Croce. Sono impianti esagonali quello della *Capila Mayor* della chiesa di *Nuestra Señora de la Asuncion*, a *Valdanzo*, dedicata al *Santisimo Cristo* nella quale sono disposti il Crocifisso e le sculture della Vergine e di altre quattro figure e quello della cappella addossata all'impianto ad aula, del XII-XIII secolo, della chiesa del *Crucifijo*, a *Puente la Reina*, esagonale all'esterno e circolare all'interno. La cappella fu realizzata per esporre il Crocifisso in legno, donato da un pellegrino di ritorno da *Santiago de Compostela*. Alla fondazione della cappella si deve il cambiamento dell'originaria dedicazione della chiesa a *Santa Maria de los Huertos*. Nella chiesa di *Santa Maria de la Asuncion*¹⁵⁹ ad *Antequera*, la cui costruzione si protrasse quasi per un secolo,

¹⁵⁹ Jesus Romero Benitez, *Guia Artistica de Antequera*, Antequera 1981, p. 111.

dal 1527 al 1615 -l'attuale configurazione è il risultato di numerose riforme che cambiarono in maniera fondamentale il tracciato della pianta-, la cappella esagonale fu costruita nel 1621 poco tempo dopo la fondazione della *Cofradia de la Santa Cruz en Jerusalén y Nuestra Señora del Socorro* a lato dell'originario impianto della chiesa¹⁶⁰. Durante l'invasione francese fu distrutta gran parte dell'edificio ad eccezione della cappella. Quando si avviò la ricostruzione si decise per un cambiamento d'orientamento dell'intero edificio e la cappella divenne la *Capilla Mayor*¹⁶¹.

La chiesa *de la Asuncion*¹⁶², a *Mesones*, costruita a partire dal 1646, è un impianto ad aula sviluppato in profondità al quale si innesta, in corrispondenza del presbiterio, un *camarin* esagonale dedicato alla titolare ma che rimanda per il repertorio iconografico dei dipinti alle pareti ad episodi della vita di Cristo. Della stessa tipologia è il *camarin*¹⁶³ nell'*Ermita de Nuestra Senora de Los Remedios* [fig. 37] a *Cartama (Malaga)*. Non si conosce l'anno di fondazione che secondo Rosario Camacho potrebbe risalire agli anni, tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo¹⁶⁴, quando cioè gli impianti esagonali furono utilizzati, quasi sistematicamente¹⁶⁵, nei sagrari, nelle cappelle e nei *camarin*¹⁶⁶. L'analisi degli edifici spagnoli conferma come l'associazione tra la figura di Cristo Crocifisso e la pianta esagonale fosse un simbolo universalmente riconosciuto sul piano della dottrina cristiana.

¹⁶⁰ La cappella fu ricostruita fra il 1717 e il 1725. *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ivi*, pp. 110-115.

¹⁶² Jose Hernandez Diaz, Antonio Sancho Corbacho, Francisco Collantes De Teran, *Catalogo Arqueologico y Artistico de la Provincia de Sevilla*, Tomo IV, Sevilla 1955, pp. 70-75.

¹⁶³ Rosario Camacho Martinez, *Malaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Malaga 1980, pp. 257-260.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Antonio Bonet Correa, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid 1966, p. 54; Jesus Rivas Carmona, *Arquitectura barroca cordobesa*, Cordoba 1982, p. 83.

¹⁶⁶ Jesus Rivas Carmona, *Arquitectura ...*, *op. cit.*, p. 93.

2.2. Gli impianti centrici con colonne tortili tra XVI e XVII secolo

Gli impianti centrici articolati da colonne tortili, tra il XVI ed il XVII secolo, sono molto rari nell'ambito dell'architettura italiana e spagnola e la loro realizzazione può essere associata all'interesse maturato, proprio nel corso di questi due secoli, nei confronti del Tempio di Gerusalemme, ritenuto, nella tradizione giudaico-cristiana, l'edificio perfetto in quanto costruito da Salomone utilizzando in pianta le stesse proporzioni dettate da Dio a Mosè per il Tabernacolo, il santuario portatile o Tenda dell'Alleanza.

Il tema del Tempio di Salomone, di cui Dio è il vero architetto¹⁶⁷, nel XVI secolo, venne sottoposto a nuovi studi volti a riconsiderare il valore dell'architettura delle origini cristiane come testimonianza. Secondo Stefania Tuzi, dal momento che costituiva il «modello della Chiesa»¹⁶⁸, trovandosi la sua descrizione nelle Sacre Scritture, quindi basata su fondamenti filologici, il tema del Tempio di Salomone occupò un posto essenziale nella cultura architettonica della Controriforma¹⁶⁹. Ciononostante continuò a permanere l'idea del tempio circolare. Inoltre il Vangelo, osserva Marcello Fagiolo, pone «una assimilazione teologica di Cristo col Tempio»¹⁷⁰ dal momento che è nel Tempio che Gesù rivelò, per la prima volta, ai dottori, la sua diretta discendenza dal Padre (Luca, 2, 41-50) e che, quando cacciò i mercanti, rivolgendosi ai giudei che gli chiesero un segno in

¹⁶⁷ Sulla storia del Tempio di Salomone, sulla vasta letteratura sulle ricostruzioni del Tempio e sulla bibliografia specifica si rimanda a: Stefania Tuzi, *Le Colonne ...*, *op. cit.*; Juan Antonio Ramirez, André Corboz, René Taylor, Robert Jan Van Pelt, Antonio Martinez Ripoll, *Dios Arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid 1984.

¹⁶⁸ Stefania Tuzi, *Le Colonne...*, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 103.

¹⁷⁰ Marcello Fagiolo, *Una nuova introduzione ai segreti dell'ordine salomonico*, in Stefania Tuzi, *Le Colonne ...*, *op. cit.*, p. XXVI.

giustificazione della sua collera e del suo operato, disse: «distruggete questo tempio e in tre giorni lo farò risorgere» (Giovanni, 2, 19-21), alludendo al tempio del suo corpo¹⁷¹. In tal senso il Tempio di Salomone, in quanto Tabernacolo, contiene il corpo di Cristo. Si consideri che tra i dettami promulgati nel corso del concilio tridentino fu ribadita l'importanza dei Sacramenti e soprattutto dell'Eucarestia¹⁷².

Attraverso le descrizioni bibliche e la vasta letteratura che scaturì dalla Controriforma, è noto che il Tempio di Salomone non fosse circolare, ma quest'idea era molto diffusa soprattutto nella prima metà del Cinquecento, in quanto il tempio era identificato con la Cupola della Rocca a Gerusalemme o con la Rotonda dell'Anastasis, imperniata sull'edicola del Santo Sepolcro. A questa idea, come è stato messo in evidenza negli studi di Stefania Tuzi e Marcello Fagiolo, si associò anche quella che le colonne tortili della Pergula costantiniana, che segnava il luogo di sepoltura dell'apostolo nella vecchia chiesa di San Pietro, in Vaticano, provenissero dal Tempio di Salomone¹⁷³.

Marcello Fagiolo nota che, nonostante la distruzione definitiva del Tempio¹⁷⁴, nel 70 d.C.¹⁷⁵, la sua scomparsa segnò la nascita del suo mito. L'uso di elementi salomonici, ed in

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Émile Mâle osserva come questo dettame condizionò la pratica artistica destinando all'Ostia consacrata, nelle grandi basiliche romane di San Pietro, Santa Maria Maggiore e San Giovanni in Laterano, delle cappelle dedicate al Santissimo Sacramento. Émile Mâle, *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, (I ed. Paris 1932) Milano 1984, p. 87.

¹⁷³ Stefania Tuzi, *Le Colonne ...*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷⁴ Marcello Fagiolo, *Architettura e Massoneria. L'esoterismo della costruzione*, Roma 2003, p. 176.

¹⁷⁵ La Bibbia descrive il primo Tempio edificato da Salomone, a Gerusalemme, il secondo da Zorobabele ed il terzo da Erode. Questi ultimi, entrambi ricostruiti sullo stesso sito e con parti del primo. La distruzione definitiva del Tempio di Salomone avvenne nel 70 d.C. ad opera delle truppe di Tito. Ancora oggi sono esistenti parti originarie del Tempio. Sulle sue ricostruzioni cfr. Stefania Tuzi, *Le Colonne ...*, *op. cit.*

particolare della colonna tortile, ha costituito un modo per evocare simbolicamente l'intero Tempio¹⁷⁶. Come osserva Juan Antonio Ramirez, la preoccupazione per le colonne del Tempio di Salomone superò quella per la forma stessa del tempio. Ciò si spiega perché mentre il tempio si giudicava non ricostruibile, la forma delle colonne poteva essere facilmente imitata¹⁷⁷.

Queste idee si manifestarono soprattutto in ambito artistico.

Un esempio è il piatto in ceramica di Nicola Pellipario, che rappresenta la *Presentazione della Vergine* (1532) [fig. 38]. La scena si svolge all'interno di un edificio circolare al centro del quale vi è un tempietto, anch'esso circolare e con colonne tortili. Nel *Cristo e l'adultera* (XVI sec.) [fig. 39], incisione di Diana Scultori, tratta da Giulio Romano, fa da sfondo un tempio circolare con colonne tortili. Il disegno di Francesco Salviati, *Salomone costruisce il Tempio* (XVI sec.) [fig. 40], si pone come una sintesi dei simboli gerosolimitani essendo raffigurato il Tempio circolare, con colonne tortili, durante la sua costruzione sotto la guida di Salomone.

L'idea del Tempio di Salomone come Tabernacolo di Cristo è concretizzata nel tabernacolo in argento [fig. 41], a pianta ovale e con colonne tortili, dell'altare maggiore della Cattedrale di Siviglia, realizzato, nel 1593, da Francesco Alfaro¹⁷⁸.

In ambito architettonico gli esempi più celebri di impianti centrici con colonne tortili furono realizzati nel Seicento¹⁷⁹.

Dopo la realizzazione del Baldacchino (1624-1633) di San Pietro, quando Gian Lorenzo Bernini, nel 1629, succedette a Carlo Maderno, nella carica di architetto della Reverenda

¹⁷⁶ Marcello Fagiolo, *Architettura e ...*, op. cit., p. 176.

¹⁷⁷ Juan Antonio Ramírez, *Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el "Orden Salomónico entero"*, in «Goya», n. 160, 1981, p. 202.

¹⁷⁸ È in questo tabernacolo che la colonna tortile fa la sua comparsa in Spagna per la prima volta. Stefania Tuzi, *Le Colonne ...*, op. cit., p. 166.

¹⁷⁹ In questo studio si citano solo alcuni esempi emblematici.

Fabbrica, il pontefice Urbano VIII, gli affidò l'incarico per la decorazione dei pilastri che sostengono la cupola nei quali avrebbe dovuto collocare anche quattro reliquie con le relative statue: il sudario della Veronica, la lancia di Longino, la testa dell'Apostolo Andrea ed un frammento della Sacra Croce. Tra il 1633 ed il 1641 Bernini completò il programma per l'esposizione delle reliquie¹⁸⁰, delle quali era stata ribadita l'importanza del culto nel corso del concilio tridentino. Il progetto consistette nella disposizione delle statue alla base dei pilastri, entro nicchie, e nella sistemazione delle reliquie, nelle logge, entro nicchie inquadrare da colonne tortili collegate da un timpano segmentato curvilineo.

Le colonne utilizzate nelle logge [fig. 42] sono quelle della pergola costantiniana. Secondo Stefania Tuzi, il loro uso, poiché si riteneva che fossero esse stesse delle reliquie, provenendo dall'edificio progettato da Dio, nel quale Cristo aveva predicato, sottolineava la presenza delle reliquie più importanti della basilica, strettamente legate alla vita e alla Passione di Cristo e al primo cristianesimo al quale, in quel momento, la Chiesa si riferiva¹⁸¹. Le logge sono dunque testimonianza della Passione di Cristo mentre il baldacchino beniniano allude alla passione dell'apostolo Pietro¹⁸².

Secondo Marcello Fagiolo questo impianto diede luogo alla «reincarnazione del Tempio di Gerusalemme»¹⁸³ poiché «al livello delle nicchie reliquiare i quattro tabernacoli salomonici si possono leggere come segmenti di una circonferenza unica, costituenti un virtuale tempio circolare nella zona intermedia

¹⁸⁰ Stefania Tuzi, *Le Colonne ...*, *op. cit.*, p. 200.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Per ulteriori rimandi simbolici del Baldacchino di san Pietro si rimanda a Stefania Tuzi, *Le Colonne ...*, *op. cit.*, pp. 186-196.

¹⁸³ Marcello Fagiolo, *Una nuova introduzione ...*, *op. cit.*, p. XXVI.

fra l'altare maggiore e la cupola»¹⁸⁴. Secondo lo storico, Gaspare Vigarani, potè ispirarsi ai piloni della cupola di San Pietro per il progetto della rotonda dei Santi Girolamo e Vitale [fig. 43] a Reggio Emilia¹⁸⁵. Il programma fu stabilito dalla confraternita dedicata ai due santi titolari della chiesa. La chiesa fu costruita tra il 1646 ed il 1653¹⁸⁶. Si trattava di riprodurre in un unico complesso l'edificio romano della Scala Santa, il Santo Sepolcro e di edificare un *Novum Pantheon* per otto martiri provenienti dalle catacombe romane le cui urne, collocate nel secondo ordine della rotonda, sono inquadrare da otto coppie di colonne tortili «disposte a tabernacolo»¹⁸⁷. L'idea che gli spazi centrici, utilizzati come martyrium pagani, nel Seicento fossero dedicati ai martiri cristiani, secondo Rosario Camacho Martinez, è da ricercare nel martirio di Cristo legato alla sua Crocifissione¹⁸⁸.

Nella chiesa di *San Antonio de los Alemanes* [fig. 44], a *Madrid*, a pianta ovale, i binati di colonne tortili, dipinti nel tamburo, ricordano la disposizione della rotonda di San Simone, con la differenza che inquadrano statue di santi

¹⁸⁴ *Ibidem*; Gli stessi concetti sono esposti in *Id.*, *Architettura e ...*, *op. cit.*, pp. 176-183.

¹⁸⁵ Bruno Adorni, *La chiesa come il teatro: due architetture di Gaspare Vigarani*, in Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma 1985, pp. 234-250; *Id.*, *Il ducato estense: Modena e Reggio Emilia*, in Aurora Scotti Tosini (a cura di), *Il Seicento, Storia dell'architettura italiana*, Vol. II, Milano 2003, pp. 354-370; Giuseppe Dardanella, *Dall'ovale alla rotonda. I presupposti del progetto di Guarini per la cappella della Sindone*, in Giuseppe Dardanella, Susan Klaiber, Henry A. Millon (a cura di), *Guarini*, Venezia 2006, p. 299.

¹⁸⁶ Bruno Adorni, *Il ducato ...*, *op. cit.*, p. 361.

¹⁸⁷ Marcello Fagiolo, *Una nuova introduzione ...*, *op. cit.*, p. XXVII.

¹⁸⁸ Rosario Camacho Martinez, *La iglesia de S. Luis...*, *op. cit.*, p. 206.

anziché urne. Il ciclo pittorico del tamburo e della volta fu realizzato nel 1660 da Francisco Carreño e Francisco Ricci¹⁸⁹. Nello stesso anno, a Messina, veniva completato¹⁹⁰ il progetto, di Guarino Guarini, della facciata della chiesa dell'Annunziata [fig. 45], con annessa la cappella dedicata a Sant'Antonio da Padova, costruite a partire dal 1644 e distrutte dal terremoto del 1908. L'opera fu finanziata in gran parte da Simone Carafa, arcivescovo di Messina (1647-1676). L'incisione della facciata fu inclusa da Guarini ne l'*Architettura Civile*. Il progetto della cappella si basa su un impianto ottagonale con binati di colonne tortili lungo le diagonali. L'ondulazione fu applicata da Guarini anche alla cornice. Nei pennacchi erano raffigurati quattro profeti realizzati, ad affresco, da Agostino Scilla¹⁹¹. Per la sua struttura, la cappella messinese, evoca il tempio di Gerusalemme. È lo stesso Guarini a scriverlo nel trattato III, capitolo VIII, osservazione terza, dal titolo *Dell'Ordine Corinto supremo, e sue misure*, confermando come, nel Seicento, fosse diffusa l'idea che le colonne tortili, presenti in Vaticano, fossero elementi di spoglio provenienti dal tempio gerosolimitano¹⁹². Questo potrebbe essere un motivo per il

¹⁸⁹ Antonio Bonet Correa, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid 1961, pp. 43-44.

¹⁹⁰ Susan Klaiber, *Messina, Santissima Annunziata: facciata della chiesa e casa dei Teatini*, in Giuseppe Dardanella, Susan Klaiber, Henry A. Millon (a cura di), *Guarini*, Venezia 2006, pp. 271-276.

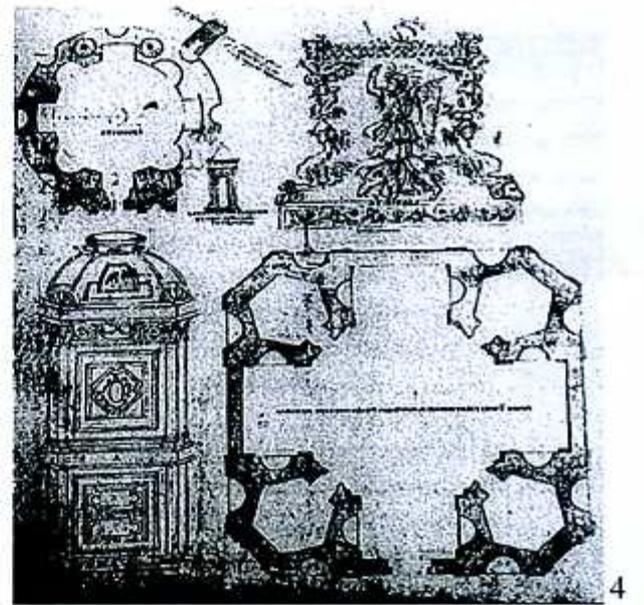
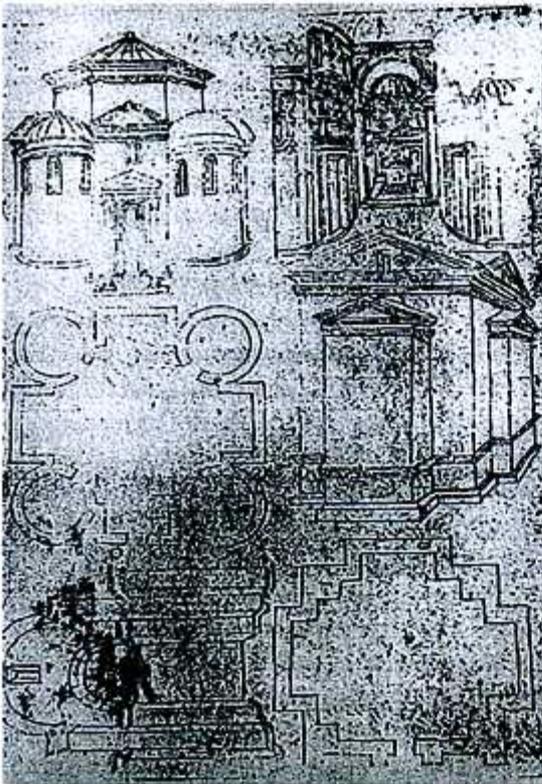
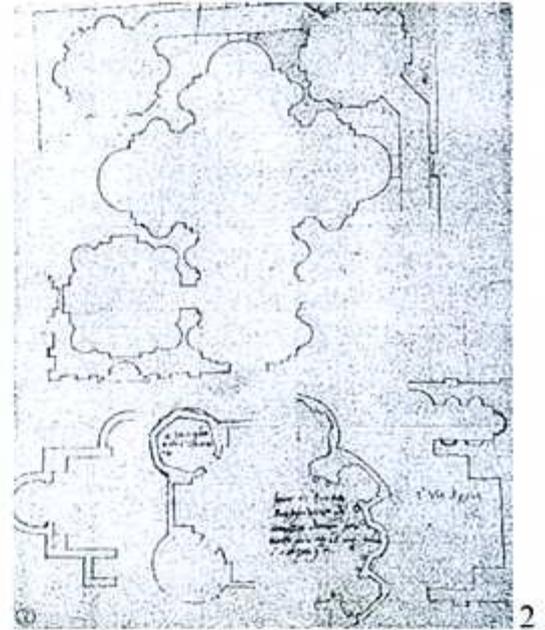
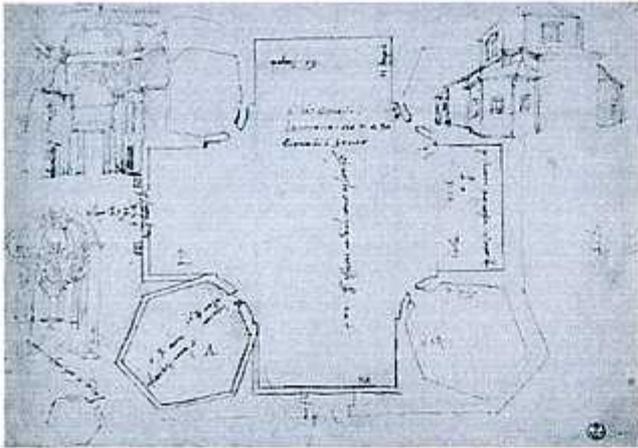
¹⁹¹ Florinda Ciaramitaro, *Architettura e committenza a Messina nel XVII secolo. La chiesa della SS. Annunziata dei Teatini e il ruolo di Guarino Guarini e di Simone Carafa*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e Conservazione dei Beni Architettonici, XVI Ciclo, Palermo 2004, p. 46.

¹⁹² «L'ordine Corinto supremo lo faccio ondeggiante, il qual'ordine non fu conosciuto da' Greci e Romani, che secondo alcuni si stupirono quando fra l'altre spoglie del Tempio Gerosolimitano furono porte alcune colonne torte, che finora si conservano nel Vaticano; onde in tutte le antichità Romane e Greche non si trova neppure una colonna storta; però alcuni hanno giudicato che ciò sia un ordine speciale, ma perché tutte le colonne, benché Doriche o Ioniche, possono esser a vite o torte; quindi è che non essendo accompagnate da alcuna propria cornice non si può chiamar ordine. Siccome anche le basi Attiche, come quelle che non hanno propria colonna e cornice non possono costituire, come abbiamo detto, ordine alcuno

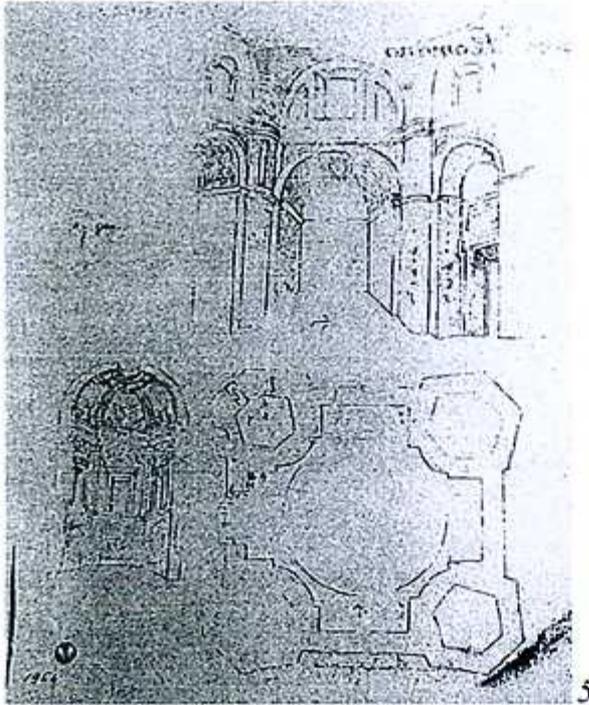
quale dedicò, nel trattato II, capitolo ottavo, tre paragrafi alla costruzione geometrica dei colonnati negli impianti centrici¹⁹³.

speciale. Io dunque, acciochè potessero costituire un ordine proprio ed intiero, vi ho aggiunto la cornice ondeggiante, e l'ho posta in pratica in una cappella benché di stucco a Messina, che mi è riuscita in sommo grado vistosa». Guarino Guarini, *Architettura Civile*, Torino 1686.

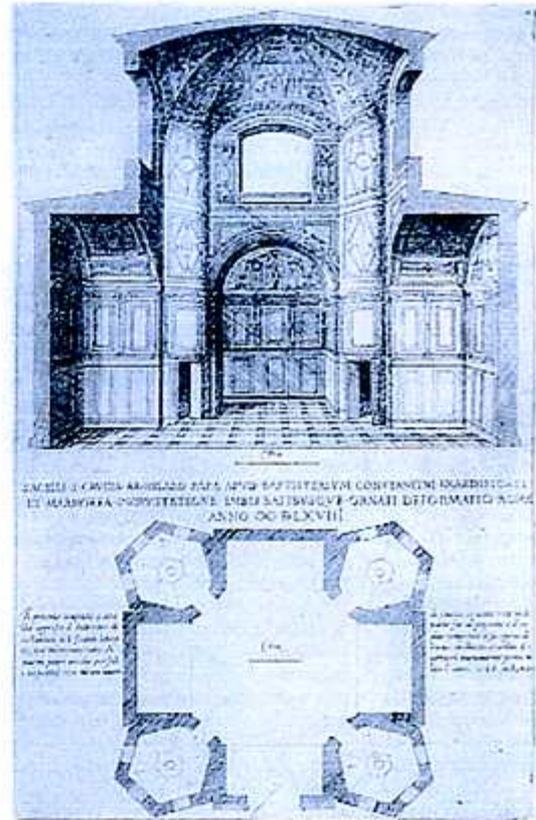
¹⁹³ *Ivi*, pp. 110-112.



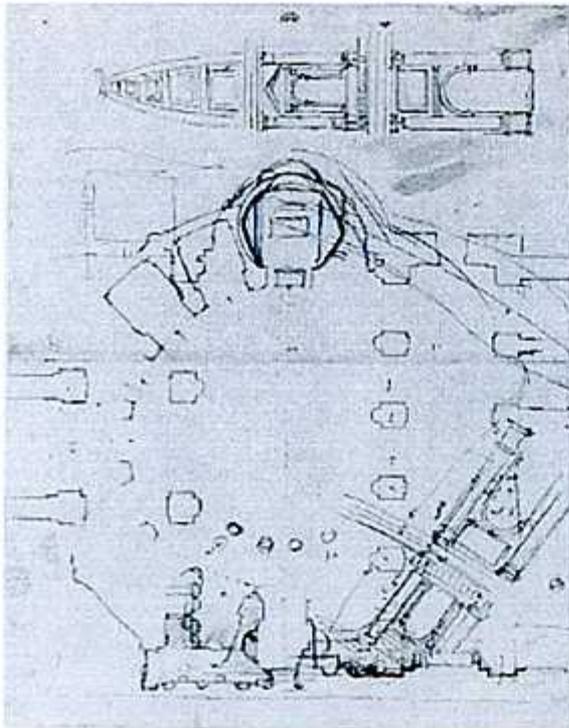
1. Baldassarre Peruzzi. Oratorio della Santa Croce in Laterano. Disegno del XVI secolo (da M. Tafuri, Ricerca..., Torino 1992).
2. Sallustio Peruzzi. Oratorio della Santa Croce in Laterano. Disegno del XVI secolo. Dettaglio della pianta in basso (da M. Romano, L'Oratorio..., Berlino 1996).
3. Anonimo. Oratorio della Santa Croce in Laterano. XVI secolo (da da M. Romano, L'Oratorio..., Berlino 1996).
4. Giuliano da Sangallo. Oratorio della Santa Croce in Laterano. Disegno del XVI secolo (da M. Romano, L'Oratorio..., Berlino 1996).



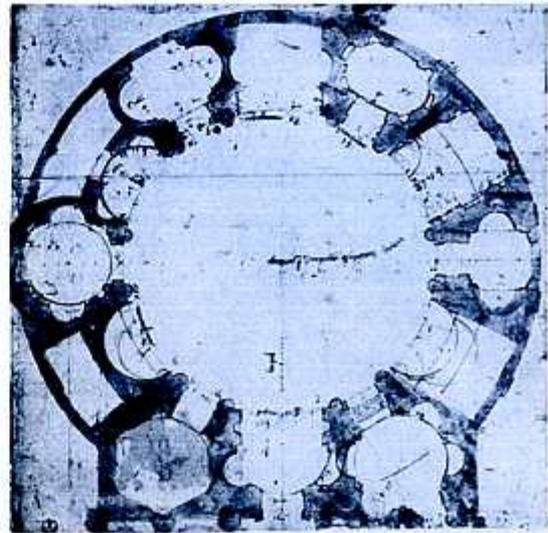
5



6

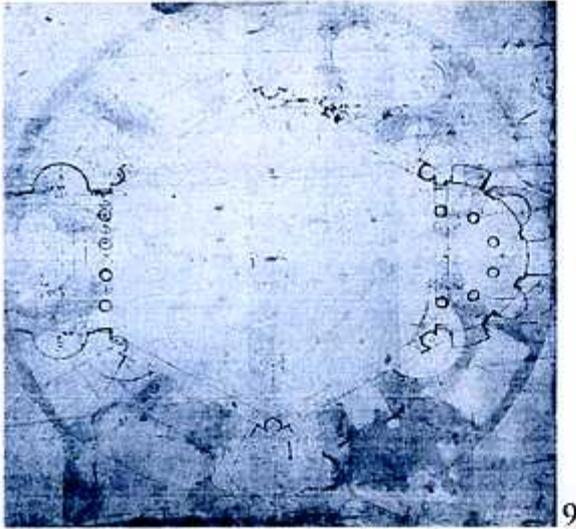


7

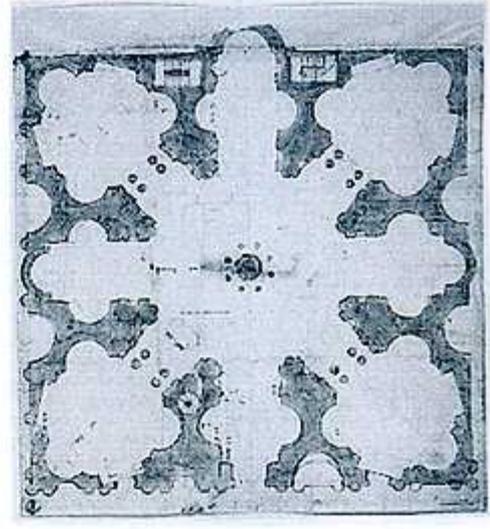


8

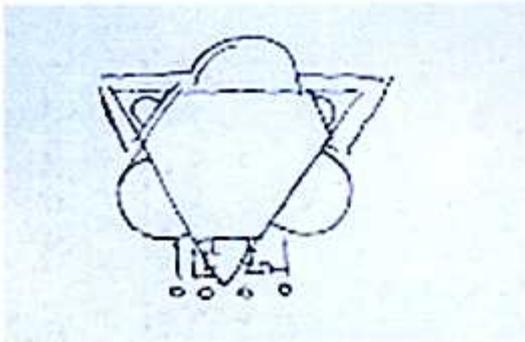
5. Jacopo Tatti. Oratorio della Santa Croce in Laterano. Disegno del XVI secolo (da M. Romano, L'Oratorio..., Berlino 1996).
6. Antonio Lafréry. Oratorio della Santa Croce in Laterano. Incisione del 1568 (da M. Romano, L'Oratorio..., Berlino 1996).
7. Antonio da Sangallo il Giovane. Studio per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma. 1518 c.a. (da M. Tafuri, Ricerca..., Torino 1992).
8. Baldassarre Peruzzi. Studio per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma. 1518 c.a (da M. Tafuri, Ricerca..., Torino 1992).



9



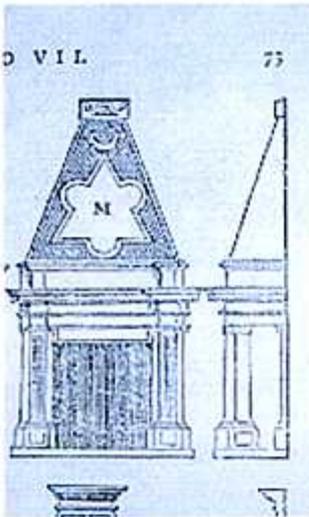
10



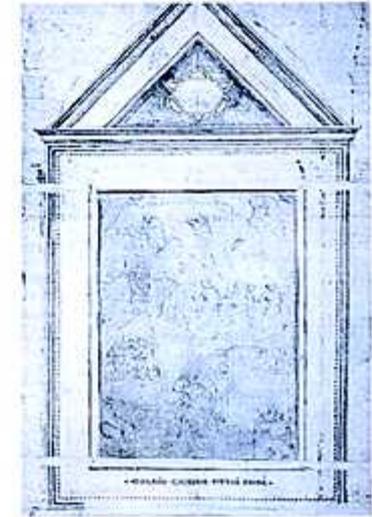
11



12



13

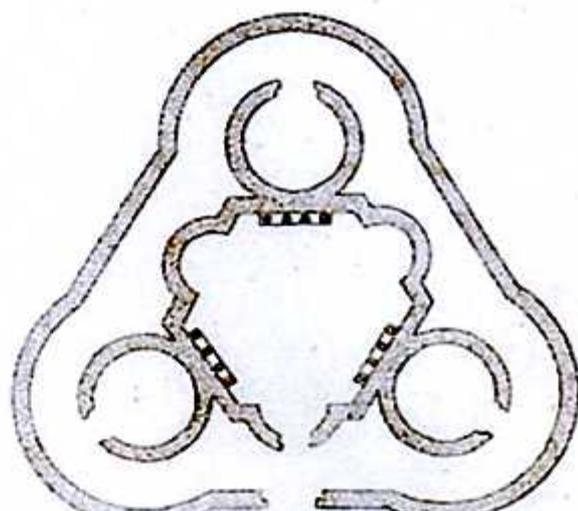


14

9. Baldassarre Peruzzi. Studio per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma. 1518 c.a (da M. Tafuri, *Ricerca...*, Torino 1992).
10. Baldassarre Peruzzi. Progetto per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma (?). 1518 (da M. Tafuri, *Ricerca...*, Torino 1992).
11. Baldassarre Peruzzi. Schizzo di un edificio a pianta centrale. (da C. Frommel, Francesco Borromini. *Atti...*, Roma 2000)
12. Angelo Gaddi. Firenze. Loggia dei Lanzi. Allegoria della Fede. 1383 (da C. Frommel, Francesco Borromini. *Atti...*, Roma 2000)
13. Sebastiano Serlio. *Il settimo libro d'architettura...* 1575. Decorazione di camino (da C. Frommel, Francesco Borromini. *Atti...*, Roma 2000)
14. Giorgio Vasari. Cornice. XVI secolo (da C. Frommel, Francesco Borromini. *Atti...*, Roma 2000)

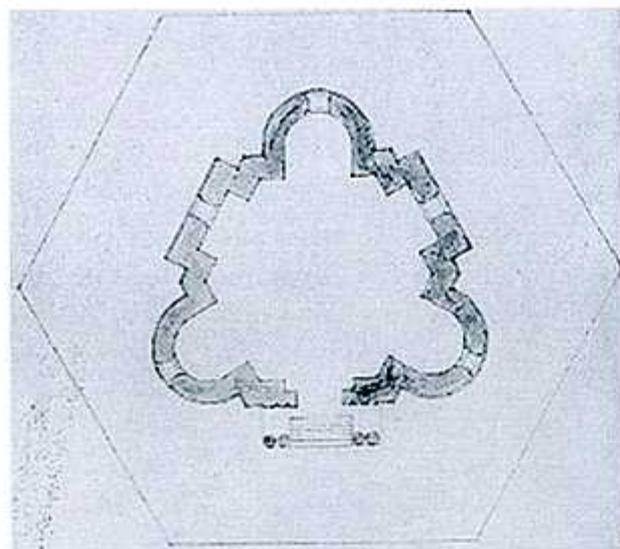


15

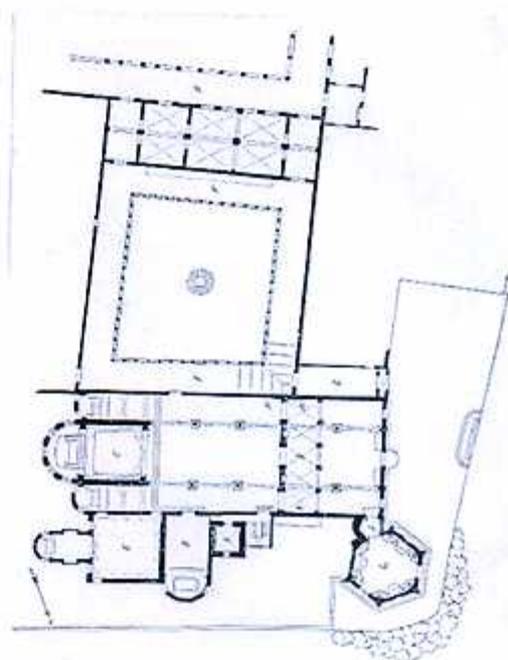


Tempio antico a mano destra, sulla Via Prenestina.

16



17



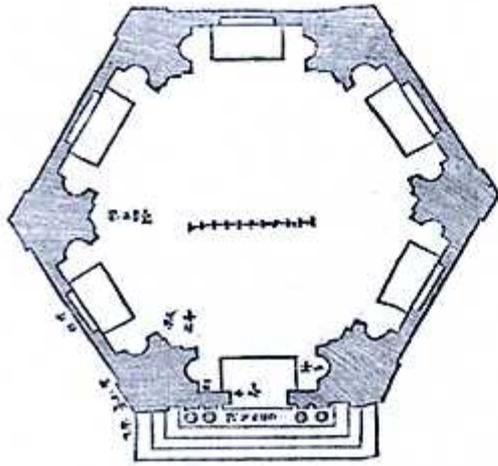
18

15. Philibert De l'Orme. Progetto per la cappella del castello di Saint-Germain-en-Laye. Alzato. XVI secolo (da M. Tafuri, Ricerca..., Torino 1992).

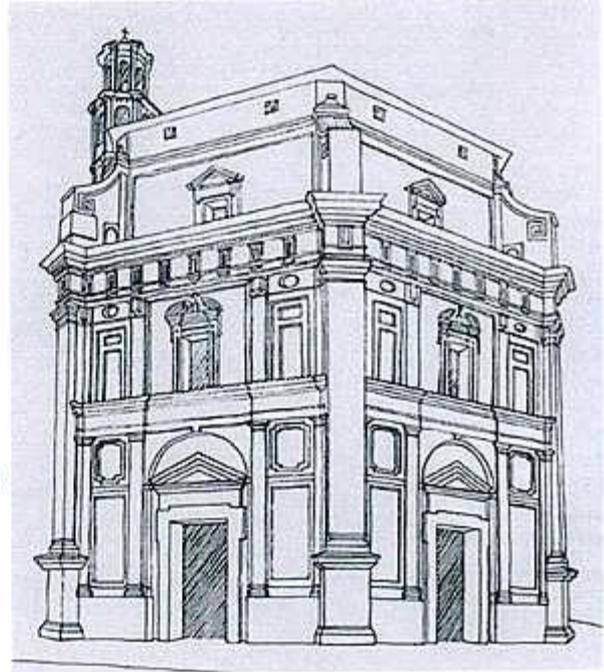
16. G. B. Montano. Tempio in via Prenestina. Incisione da *Li Cinque libri d'architettura*. Roma 1691.

17. Philibert De l'Orme. Progetto per la cappella del castello di Saint-Germain-en-Laye. Pianta. XVI secolo (da M. Tafuri, Ricerca..., Torino 1992).

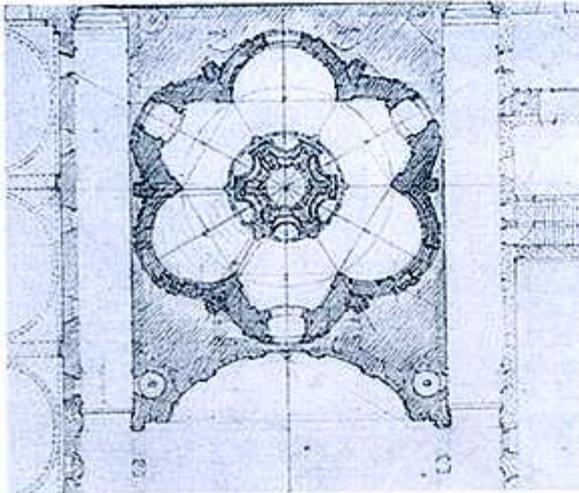
18. Venezia. Complesso di San Michele con annessa la cappella Emiliani.



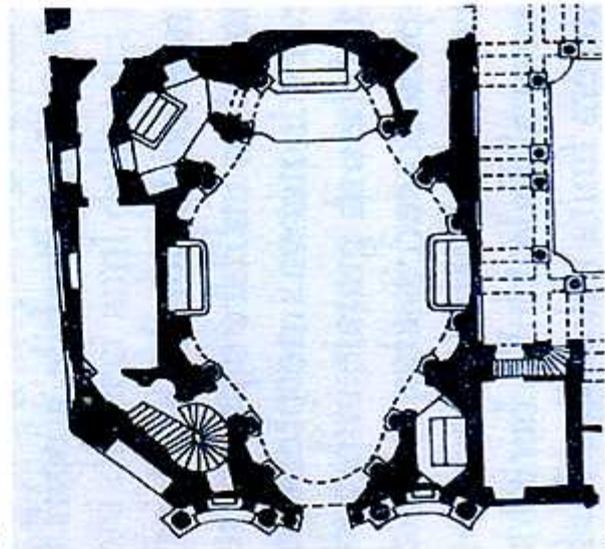
19



20



21



22

19. Sebastiano Serlio. Tempio esagonale. Incisione da *Quinto Libro d'Architettura... Venezia 1556*.

20. Ricostruzione del progetto originario della chiesa di Santa Maria del Quartiere a Parma di Giovanni Battista Aleotti. Dal 1604 (da G. Dardanello, Guarini, Venezia 2006)

21. Francesco Borromini. Progetto della chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza (da C. Frommel, Francesco Borromini. Atti..., Roma 2000)

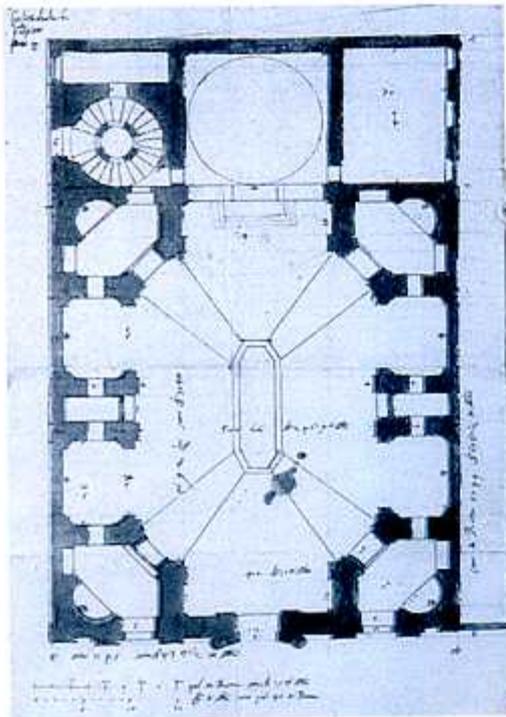
22. Francesco Borromini. Progetto della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane (da C. Frommel, Francesco Borromini. Atti..., Roma 2000)



23



24

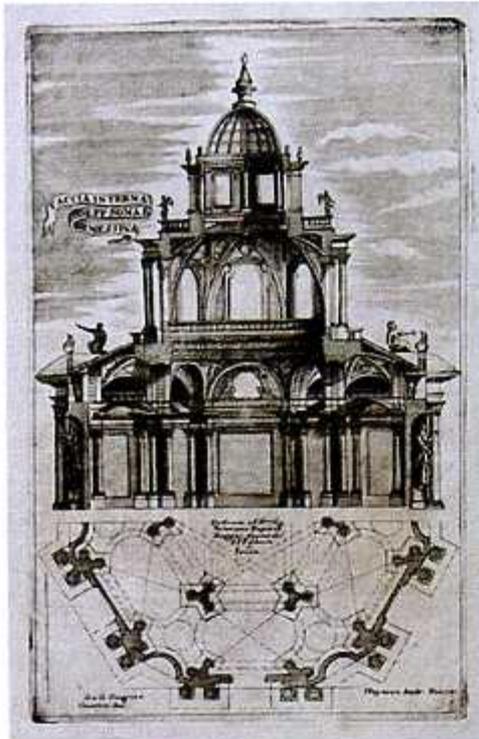


25

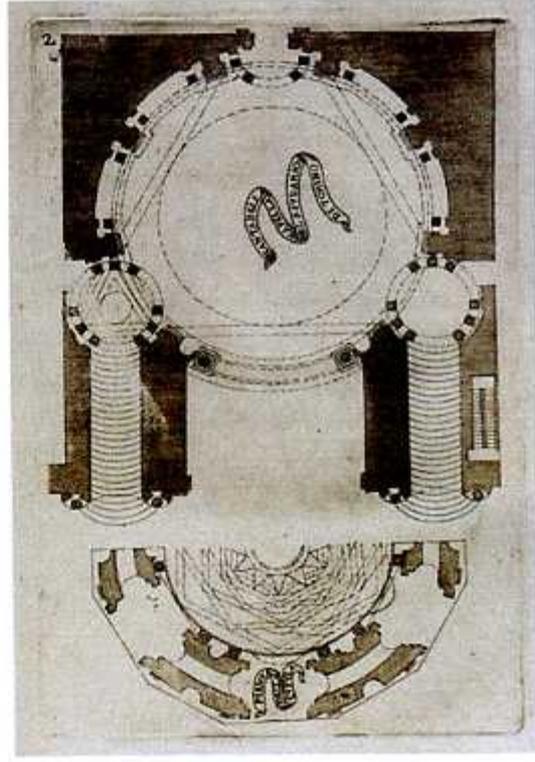


26

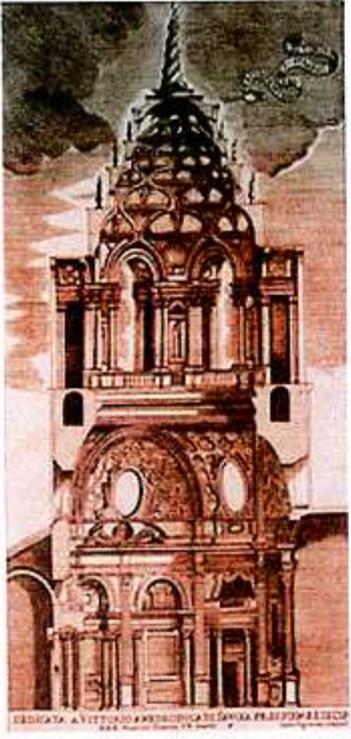
23. Juan Bautista Villalpando. *In Ezechielem Explanationes*. Roma 1604. Frontespizio.
 24. Roma. Chiesa di Santa Susanna. Affreschi della navata. Particolare del Tempietto esagonale. Fine Cinquecento. (foto di S. Piazza).
 25. Lorenzo Binago. Progetto per la chiesa dei Barnabiti a Milano. Dal 1605 (da C. Frommel, Borromini..., Milano 2000).
 26. Guarino Guarini. Chiesa dei Padri Somaschi a Messina. Incisione da *Architettura civile*, Torino 1686.



27



28

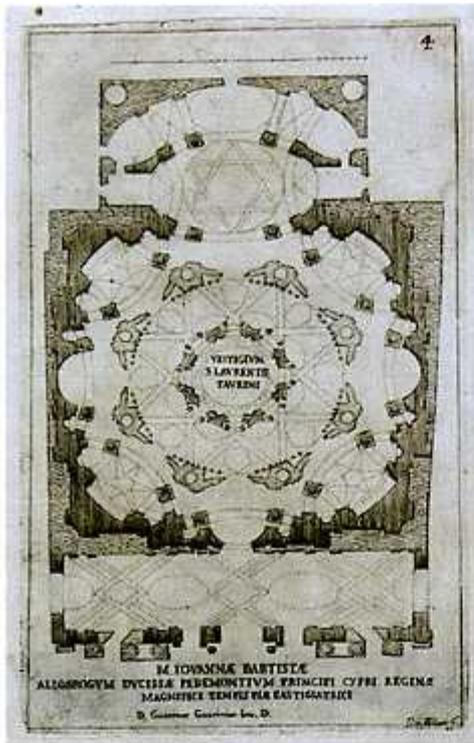


29

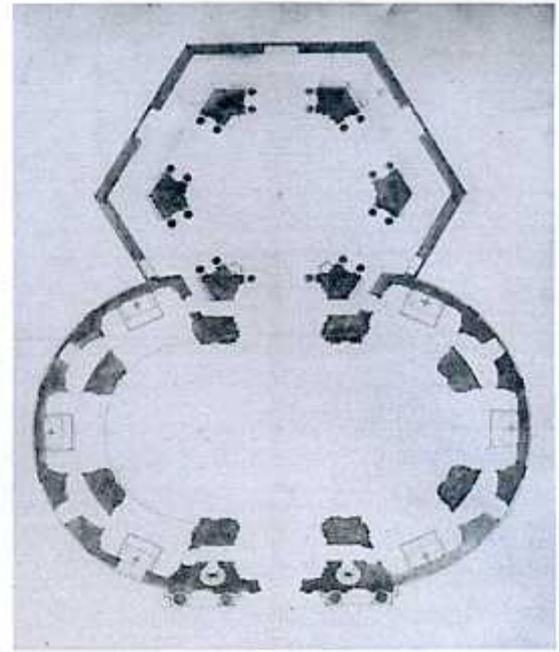


30

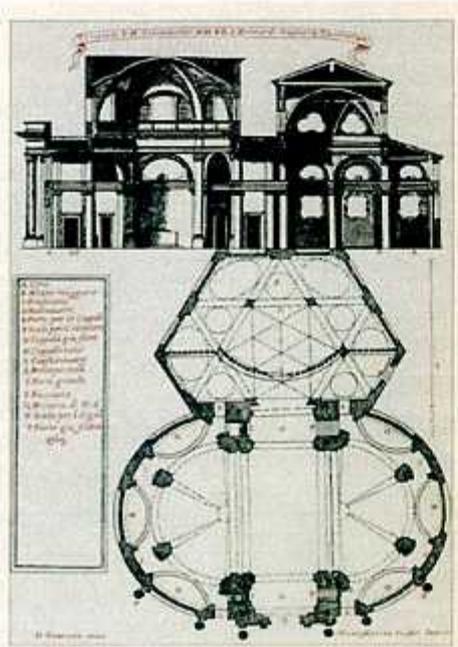
27. Guarino Guarini. Chiesa dei Padri Somaschi a Messina. Incisione da *Architettura civile*, Torino 1686.
 28. Guarino Guarini. Cappella della Santa Sindone. Pianta. Incisione da *Architettura civile*, Torino 1686.
 28. Guarino Guarini. Cappella della Santa Sindone. Sezione. Incisione da *Architettura civile*, Torino 1686.
 28. Torino. Cappella della Santa Sindone. Particolare della volta. Guarino Guarini. 1667-1683 (da G. Dardanello, Guarini, Venezia 2006).



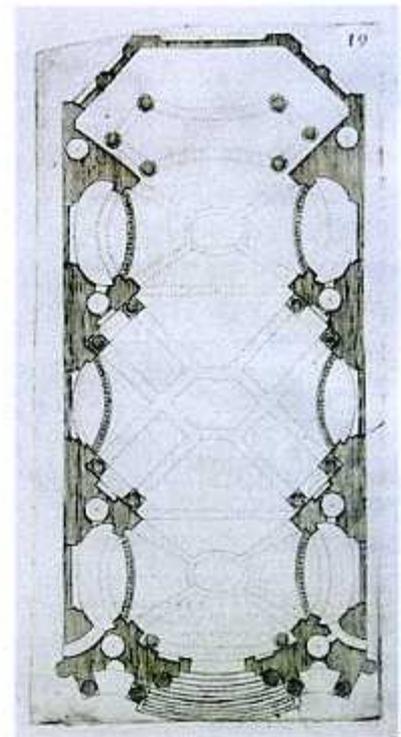
31



32



33



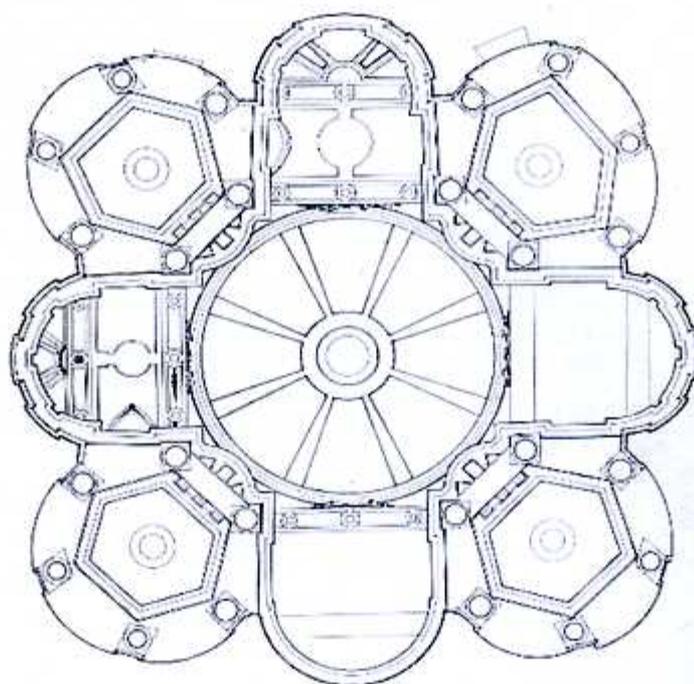
34

31. Guarino Guarini. Chiesa di San Lorenzo a Torino. Incisione da *Architettura civile*, Torino 1686.

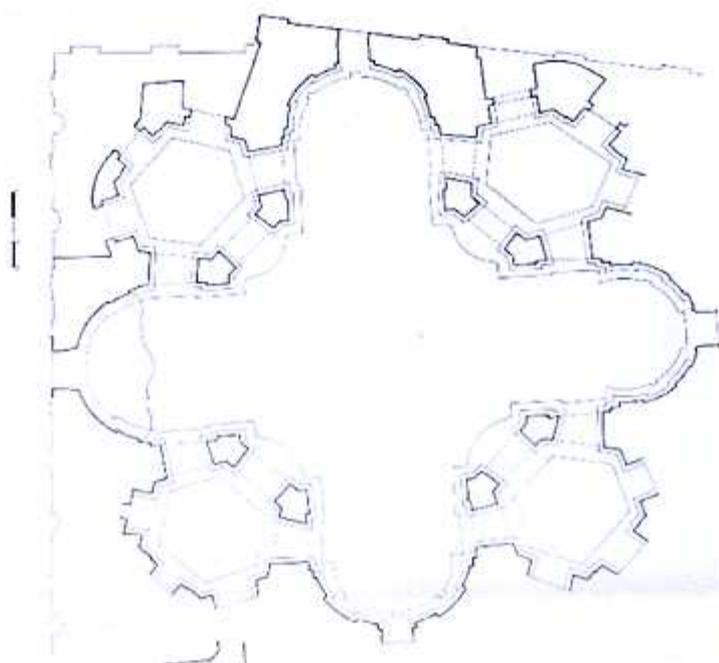
32. Santuario della Consolata a Torino. Dseigno di Guarini o collaboratore. 1678 c.a (da G. Dardanella, Guarini, Venezia 2006).

33. Santuario della Consolata a Torino. Guarino Guarini. Incisione. 1678 c.a (da G. Dardanella, Guarini, Venezia 2006).

34. Guarino Guarini. Chiesa di Santa Maria a Ettinga. Incisione da *Architettura civile*, Torino 1686.



35

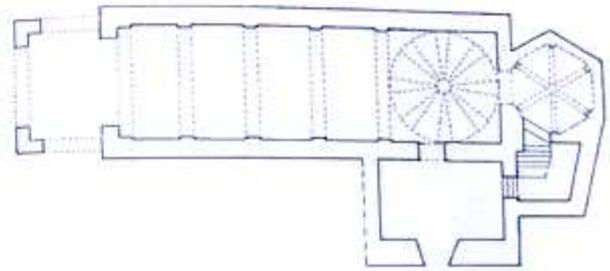


36

35. Palermo. Chiesa di San Francesco Saverio. Pianta vista dal basso (da V. Palazzotto, Angelo..., Palermo 1977).
 36. 35. Palermo. Chiesa di San Francesco Saverio. Pianta (da V. Palazzotto, Angelo..., Palermo 1977).



38



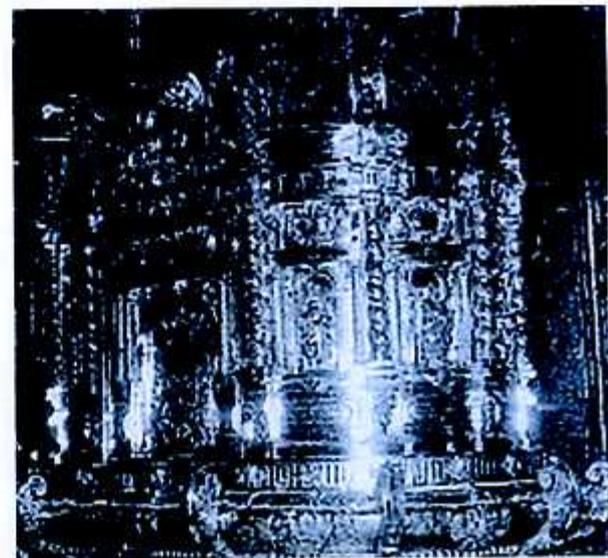
37



39

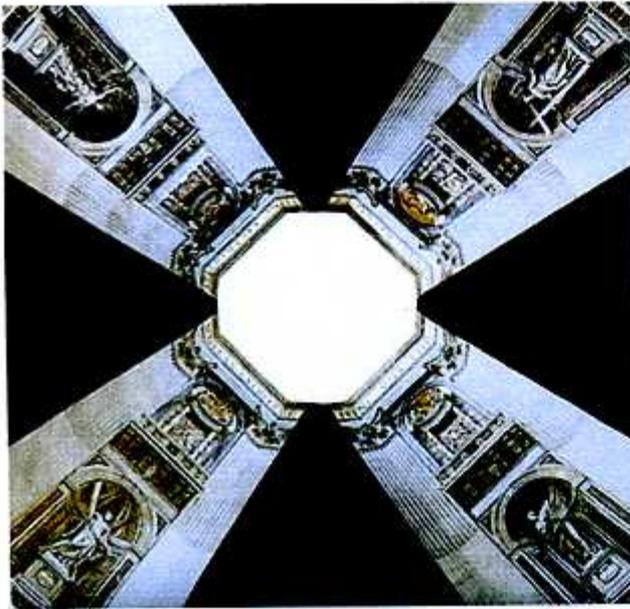


40

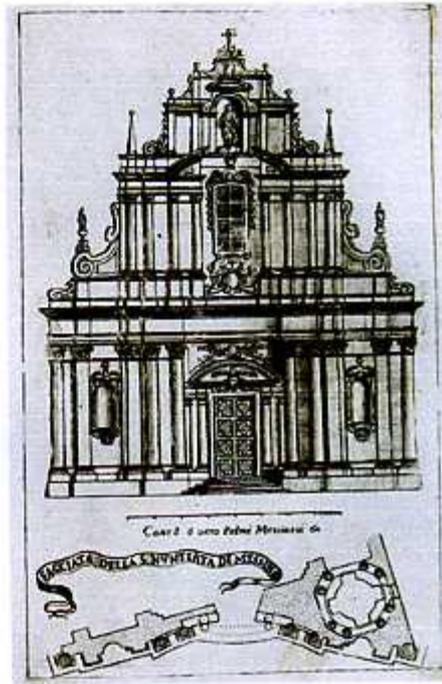


41

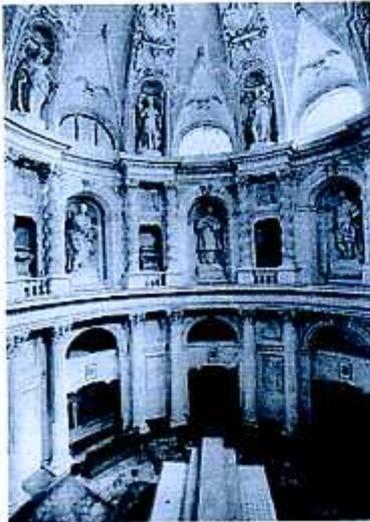
37. Cartama. Ermita de Nuestra Señora de Los Remedios. Fine XVII sec. (da R. Camacho Martinez, *Malaga Barroca...*, Malaga 1980).
38. Nicola Pellipario. *Presentazione della Vergine* (1532). Ceramica (da S. Tuzi, *Le Colonne...*, Roma 2002).
39. Diana Scultori. *Cristo e l'Adultera*. Da un'incisione di Giulio Romano. XVI secolo. Incisione (da S. Tuzi, *Le Colonne...*, Roma 2002).
40. Francesco Salviati, *Salomone costruisce il Tempio* (XVI sec.). Incisione (da S. Tuzi, *Le Colonne...*, Roma 2002).
41. Siviglia. Cattedrale. Tabernacolo dell'altare maggiore. Francesco Alfaro. 1593 (da S. Tuzi, *Le Colonne...*, Roma 2002).



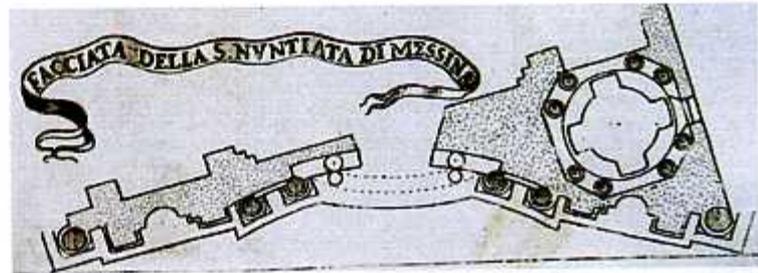
42



45



43

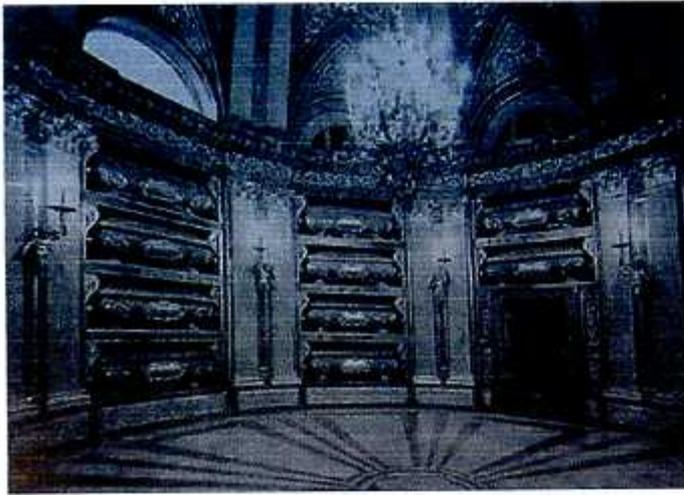


45m



44

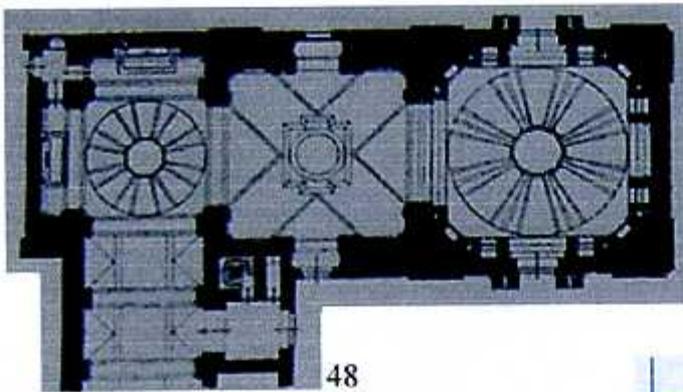
42. Vaticano. San Pietro. Logge delle Reliquie. G. L. Bernini 1629-1641 (da S. Tuzi, *Le Colonne...*, Roma 2002).
 43. Reggio Emilia. Rotonda dei Santi Girolamo e Vitale. Gaspere Vigarani. 1646-1653 (da M. Fagiolo, *Barocco romano...*, Roma 1985).
 44. Madrid. San Antonio de los Alemanes. Ciclo pittorico di Francisco Carreño e Francisco Ricci. 1660 (Antonio Bonet Correa, *Iglesias...*, Madrid 1961).
 45. Guarino Guarini. Chiesa dell'Annunziata. Incisione da *Architettura Civile* (da G. Dardanello, *Guarini*, Venezia 2006).



46



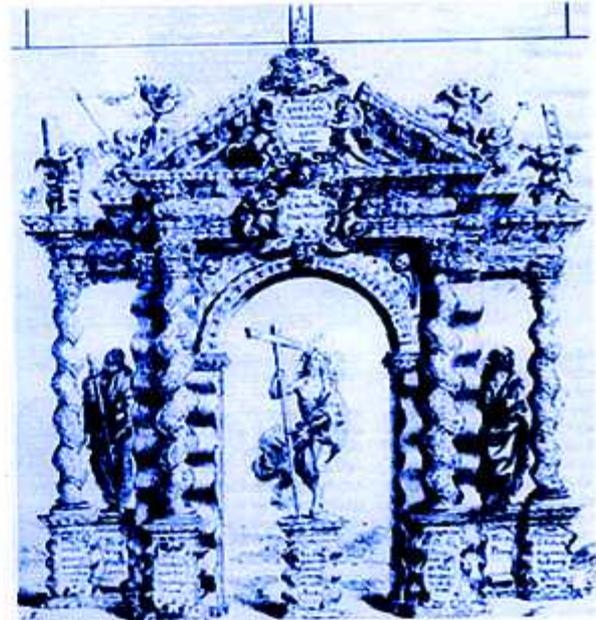
47



48



49



50

46. Madrid. Monastero dell'Escorial. Panteón Real, J. G.de Mora, G. B. Crescenzi. 1617-1654 (A. Bustamante García, *El siglo XVI...*, Madrid 1993).
47. Madrid. Cappella di San Isidro nella chiesa di Sant Andrés. Seconda metà del Seicento (da G. Kubler, *Arquitectura...*, Madrid 1957).
48. Madrid. Cappella di San Isidro nella chiesa di Sant Andrés. Seconda metà del Seicento. Incisione di Pérez Villamil (Virginia Tovar Martin, *Arquitectos...*, Madrid 1975).
49. Sebastián Herrera Barnuevo. Progetto per il baldacchino della cappella di San Isidro nella chiesa di Sant Andrés a Madrid. 1659 (Virginia Tovar Martin, *Arquitectos...*, Madrid 1975).
50. Fra Juan Andrés Ricci, *Arco Trionfale salomonico di Cristo tra San Pietro e San Paolo*, (da J.A. Ricci, *Pintura Sabia*)

Capitolo terzo

3. LA CAPPELLA DEL SANTISSIMO CROCIFISSO

3.1. Juan Ruano y Corrionero

Juan Ruano y Corionero nacque a Salamanca il 27 dicembre del 1618, figlio di Don Diego Ruano y Corrionero e Doña Giovanna Turibio¹. La sua famiglia da generazioni era legata alla corona spagnola. Il nonno Don Diego Ruano fu al comando delle compagnie di soldati nella spedizione di Filippo II contro l'Inghilterra². Tra i parenti paterni ebbe, tra gli antecessori, tre illustri prelati³. Don Antonio Corrionero, vescovo di *Salamanca* (1620-1633)⁴, un altro Don Antonio Corrionero vescovo di *Almeria* (1557-1570), e membro del Concilio di Trento, e Don Francisco Corrionero Primo Inquisitore per dieci anni nel Regno di Sicilia dove nel 1580 fu nominato vescovo di Catania (1589-1592)⁵.

Nel 1632, all'età di quattordici anni, iniziò a frequentare l'Università di Salamanca entrando, nel 1641, nel Collegio della Concezione dove studiò teologia e filosofia. Nel 1644 fu nominato Deputato del *Claustro* (Collegio) distinguendosi nelle lezioni d'opposizione (dibattiti) in diverse cattedre⁶.

In quegli anni l'Università di Salamanca godeva di grande prestigio per gli studi umanistici, scolastici e di diritto ma la sede nella quale si formava l'élite politica ed amministrativa che avrebbe occupato i posti più prestigiosi nell'organizzazione

¹ Michele Del Giudice, *Descrizione...*, *op. cit.*, pp. 116-135; Roccho Pirro, *Sicilia Sacra Disquisitionibus ...*, *op. cit.*, pp. 481-484; P. Remigius Ritzler, P. Pirminus Sefrin, *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi, 1667-1730*, Vol. V, Padova 1952, p. 276; G. Misuraca, *Serie degli Arcivescovi di Cefalù*, Roma 1960, p. 51.

² Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, *op. cit.*, p. 116.

³ *Ibidem*.

⁴ José L. Martín Martín, Luis Miguel Villar García, Florencio Marcos Rodríguez, Marciano Sánchez Rodríguez, *Documentos de los archivos catedralicio y diocesano de Salamanca* (S. XII-XIII), Salamanca, 1977, p. 19.

⁵ Roccho Pirro, *Sicilia Sacra Disquisitionibus ...*, *op. cit.*, p. 556.

⁶ Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, *op. cit.*, p. 116.

della corona spagnola si trovava a Valladolid⁷ dove Ruano giunse nel novembre del 1647. La laurea in diritto civile o canonico permetteva l'accesso alle più alte cariche della giustizia, dell'amministrazione e della chiesa. Ruano entrò nel *Colegio Mayor de Santa Cruz*⁸, dove alloggiavano i membri delle famiglie spagnole più influenti che studiavano all'Università di Valladolid⁹. Anche in questa sede¹⁰ si distinse per le sue capacità e le lezioni d'opposizione che gli fecero guadagnare: nel 1648 la Cattedra di Arti; nel 1650 la cattedra di Durando¹¹, e nel 1653 quella di Prima Filosofia. Nel 1657 fu nominato Penitenziere della Cattedrale; nel 1658 guidò l'opposizione (i dibattiti) della Cattedra di Scrittura. Nel 1659, divenuto Rettore dell'Università di Valladolid, fu nominato vescovo di Cefalù dove giunse nel 1661¹².

Il trasferimento di Ruano in Sicilia coincise con il momento in cui, in Spagna, il linguaggio architettonico stava mutando, dalla sobrietà del classicismo, plasmato sul modello dell'*Escorial* di Juan de Herrera, al decorativismo esuberante generalizzatosi nella seconda metà del XVII e per gran parte del XVIII

⁷ Isabel Pendás Garcia, *Los Colegiales Mayores de Santa Cruz* (1660-1675), in «Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea», n. 4, 1983, pp. 123-158.

⁸ Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, op. cit., p. 117.

⁹ Isabel Pendás Garcia, *Los Colegiales...*, op. cit.

¹⁰ *Historia de la Universidad de Valladolid. Transcrita del «Libro de Bezerro» que compuso el Fray Vicente Velazquez de Figueroa complementada con notas y apendices por D. Mariano Alcocer Martinez Jefe de la Biblioteca Universitaria seguida de los estatutos en latin traducidos por D. Francisco Moreno Bibliotecario de Santa Cruz con una introduccion del Excmo. Sr. D. Calixto Valverde y Valverde Rector y Catedratico de esta Universidad* (Apendice III: Catalogo de ombre ilustres de esta Universidad), Valladolid, 1918, p. 310

¹¹ Gullielmo Durando, vescovo di Mende in Linguadoca (1285-1296), canonista e liturgia dell'epoca della Teologia Scolastica, scrisse il *Rationale divinatorum officiorum of Mende*, che tratta i principi da seguire nella costruzione degli edifici religiosi, nell'uso delle pitture e delle immagini e di specifiche simbologie legate alla pianta ed all'alzato della chiesa ispirate alle Sacre Scritture. Timothy M. Thibodeau, *The Rationale divinatorum officiorum of William Durand of Mende*, New York 2007.

¹² Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, op. cit., p. 117.

secolo¹³. Il bagaglio architettonico che portava con sé era legato dunque agli edifici che aveva frequentato negli anni della formazione e della scalata nelle gerarchie ecclesiastiche. Probabilmente ebbe modo di vedere completati i lavori del *Panteón Real* (1617-1654) [fig. 46], nel Monastero dell'*Escorial* a Madrid, il cui cantiere si protraeva dagli anni dieci del Seicento, e non è escluso che incontrasse Juan Gomez de Mora (Madrid 1586 - Madrid 1648), al quale è attribuito il progetto architettonico, e Giovanni Battista Crescenzi (Roma 1577-Madrid 1660), al quale è attribuito il programma decorativo¹⁴. Un edificio, secondo Agustín Bustamante García¹⁵, veramente innovatore sia per il modo in cui è organizzato lo spazio, sia per il modo in cui sono disposti gli elementi, sia per la ricchezza dei materiali: bronzo, marmo e diaspri. Lo storico aggiunge come il *Panteón* apporti delle innovazioni estranee alla cultura spagnola dell'epoca. La «disintegrazione»¹⁶ del muro, il predominio delle linee di forza dei pilastri e degli archi, il fasto dei marmi e del bronzo uniti al cromatismo dei materiali, la ricchezza vegetale di tutto l'ornato ma perfettamente integrato all'architettura, fanno sì che questo edificio sia l'inizio della «fase exornativa»¹⁷ pur mantenendo il rigore della disposizione classica. L'ornato è concepito come un elemento fondamentale dell'architettura anche nella cappella di *San Isidro*¹⁸ [figg. 47-48], della chiesa di *San Andrés* a Madrid, realizzata per custodire le reliquie del santo canonizzato nel

¹³ Agustín Bustamante García, *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, Madrid 1993, p. 48.

¹⁴ *Ivi*, p. 50; George Kubler, *Arquitectura ...*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁵ Agustín Bustamante García, *El siglo XVII...*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ George Kubler, *Arquitectura ...*, *op. cit.*, pp. 71- 72.

1622¹⁹. La cappella fu progettata, nel 1642, da Pedro de la Torre, secondo il «moderno concetto»²⁰ di un corpo indipendente dalla chiesa di *San Andrés*. I lavori si arrestarono alle fondazioni e a partire dal 1657 Josè de Villareal ne riprese il progetto modificandone l'alzato²¹, decorato con marmi, diaspri e bronzo²². La struttura monumentale all'esterno, concepita come un volume geometrico compatto, contrastava con la ricca decorazione dell'interno articolato come la sequenza di tre spazi centrici, disposti perpendicolarmente al presbiterio della chiesa di *San Andrés*, dei quali l'altare-baldacchino, dedicato a *San Isidro*, costituiva il fuoco prospettico. I lavori avanzarono velocemente e nel 1661 erano quasi ultimati²³. Ruano probabilmente vide l'altare-baldacchino realizzato da Juan de Lobera, intorno al 1659-1660, e quello proposto, nello stesso periodo, da Sebastián de Herrera Barnuevo²⁴ che avrebbe dovuto occupare, come quello realizzato da de Lobera, il centro dello spazio ottagonale cupolato. Il progetto di Herrera Barnuevo, [fig. 49] rispetto al modello del baldacchino berniniano per San Pietro (1624), si configura come una struttura più complessa a due ordini. Nel primo ordine è collocato il tabernacolo, inquadrato da archi a tutto sesto impostati su pilastri in corrispondenza dei quali si articolano colonne tortili libere. Nel secondo ordine, articolato da pilastrini e da un coronamento mistilineo, è collocata l'urna con le reliquie del santo circondata da statue di angeli e dalla statua della Fede. Per la profusione di elementi decorativi, sculture, putti e cortine, quest'opera, secondo Tovar Martin, costituì, nonostante non sia stata realizzata, la

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Virginia Tovar Martin, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 1975, p. 188.

²¹ *Ivi*, p. 134.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 135.

²⁴ Virginia Tovar Martin, *Arquitectura madrileña del S. XVII*, Madrid 1983, pp. 277-282; *Id. Arquitectos...*, *op.cit.*, p. 188.

creazione con maggiori conseguenze nell'arte spagnola²⁵
«archetipo di tutto il linguaggio ornamentale che Herrera
Barnuevo e gli artisti principali del periodo sfoggiarono nel
nuovo stile, applicato alle arti plastiche»²⁶.

Secondo Kubler, l'influsso della cappella di *San Isidro*
sull'architettura spagnola fu enorme ed ineguagliabile²⁷ e il
progetto di Herrera Barnuevo preparò il cammino alla nuova
architettura sino al progetto, nel 1689, di José Benito de
Churriguera, per il catafalco della regina María Luisa²⁸.

Un altro edificio che Ruano probabilmente ebbe modo di
vedere, a Madrid, è la chiesa di *San Antonio de los Alemanes*
[fig. 44]. L'edificio fu costruito a partire dal 1624 su progetto
del gesuita Pedro Sanchez, anche se fu diretto dagli architetti
Francisco Seseña e dal suo aiutante Juan Gómez Mora al
quale si attribuisce la facciata²⁹. L'edificio, a pianta ovale,
si caratterizza soprattutto per i cicli pittorici con scene della
vita di Sant'Antonio sulle pareti, eseguite alla fine del XVII
secolo da Lucas Jordán, e la raffigurazione di binati di colonne
tortili nel tamburo, eseguiti nel 1660, da Francisco Carreño e
Francisco Ricci³⁰. Di quest'ultimo, negli anni in cui
frequentava l'università, è probabile che Ruano ebbe modo
di conoscere il fratello Juan Andrés Ricci³¹, pittore,
architetto e trattatista. Juan Andrés Ricci giunse a Salamanca,
nel 1638³², per studiare teologia all'Università e frequentare il

²⁵ Virginia Tovar Martin, *Arquitectos ...*, *op.cit.*, p. 117.

²⁶ *Ivi*, p. 116.

²⁷ George Kubler, *Arquitectura ...*, *op.cit.*, p. 72.

²⁸ *Ivi*, p. 90.

²⁹ Antonio Bonet, Correa, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid 1961,
pp. 43-44.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Fernando Marias, Felipe Pereda, *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, Madrid 2002; Joaquín Bérchez, Fernando Marias, *Fra Juan Andrés Ricci de Guevara e la sua architettura teologica*, in «Palladio», n. 14, 2002, pp. 251-279; David Garcia Lopez, *Arte y pensamiento en el Barroco. Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*, Madrid 2010.

³² David Garcia Lopez, *Arte y pensamiento ...*, *op. cit.*, p. 89.

collegio e convento benedettino di *San Vicente* dove ottenne il titolo di “maestro”³³. Ruano era avanti negli studi, frequentava l’Università da sei anni, ma è possibile che abbia conosciuto Ricci. Questi lasciò Salamanca per Madrid, nel 1641, chiamato a corte, dal Conte De Olivares, come maestro del principe Baltasar Carlos (1629-1646), erede al trono del re Felipe IV di Spagna³⁴. Non è da escludere che in seguito possano avere avuto dei contatti, proprio attraverso la corte, in occasione dei quali Ricci potrebbe aver illustrato a Ruano, le sue idee riguardo l’ordine salomonico. Ricci, infatti, si inserì nel dibattito intorno al Tempio di Salomone e al suo ordine, postulando un *Ordine Salomonico Intero*, nel quale l’ondulazione si estende dalla colonna, alla base, al piedistallo, al capitello, all’architrave ed al frontone, e dedicò un arco trionfale alla Vergine ed uno a Cristo [fig. 50]. Nel primo, l’ordine salomonico, si limita alle colonne, alle loro basi ed alla base della statua della Vergine. Nel secondo, dedicato a Cristo «*principal Salomon*»³⁵, l’ondulazione investe ogni elemento architettonico.

3.1.1. Gli anni nella diocesi di Cefalù

Nel 1659 Juan Ruano «fu domandato per vescovo»³⁶ di Cefalù dal re Filippo IV e fu eletto dal pontefice Alessandro VII con la Bolla spedita il 16 febbraio dello stesso anno. Il 7 marzo 1661 fu consacrato a Roma dal cardinale Antonio Barberini. Due mesi dopo prese possesso della sua diocesi. Negli anni trascorsi a Cefalù, Ruano, fece realizzare le scalinate d’ingresso al Duomo sul fronte principale e quella laterale dal

³³ Fernando Marias, Felipe Pereda, *La pintura sabia ...*, op. cit., p. 28.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ «*arco triunfal dedicado a Cristo Señor Nuestro, como al principal Salomón*». Juan Andrés Ricci de Guevara, *Pintura Sabia ...*, op.cit., f. 41 v.

³⁶ Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, op. cit., p. 117.

maestro Michele Speciale³⁷. Fece erigere una «ornatissima cappella»³⁸ dedicata all'Immacolata Concezione, con una statua della Madonna in marmo, non più esistente, della quale non rimane nessuna testimonianza iconografica. Ai lati della Cappella erano collocate due epigrafi³⁹.

Nella prima epigrafe:

D.O.M.

DEIPARAE ABSQUE ORIGINALI LABE CONCEPTA, CIVITATIS, AC REGNI HUIUS
PATRONAE, TOTIUSQUE URBIS DOMINAE, AC NUMINI TUTELARI, UT FIDELES
ANTE OCULOS PERPETUO HABERENT FUORUM ADVOCATAM PECCATORUM.
AD MAJOREM DEI GLORIAM. ANNO DOMINI 1670. REGNANTE INVICTISSIMO
CATHOLICO REGE CAROLO SECUNDO.

Nella seconda epigrafe:

ILLUSTRIMUS D.D. JOANNE RUANO HISPANUS INSIGNIS MAJORIS COLLEGII
SANCTA CRUCIS COLLEGA, À SUPREMO CATHOLICI REGIS CONSIGLIO
PRIMARIIS NON SEMEL CATHEDRIS, SACRAE SCRIPTURA IN SALAMANCA, ET
VALLISOLETA UNIVERSITATE DECORATUS, ILLUSTRATIS COLUMNIS,
EXPOSITIS ECCLESIA SUAE SPONSA ALTARIBUS, ET MURIS, FULGENTI BUS
VITRIS (QUOD NUNQUAM ANTEA) FENESTRIS ESORNATI, HOC SACELLUM PARI
MUNIFICENTIA, AC PIETATE DICAT.

Ruano oltre le opere del Duomo, nel periodo cefaludense, finanziò⁴⁰, nel 1668, la somma di mille scudi al duca D'Albuquerque, allora viceré, per «il riparo» delle opere di fortificazione della Sicilia e, nel 1672, due mila scudi al principe di Lignè per concorrere alla fortificazione di Siracusa⁴¹. Per la sua fedeltà al sovrano spagnolo il 27 marzo 1673, su richiesta di Carlo II, ratificata con bolla pontificia il 5 dicembre 1673, ricevette la nomina ad arcivescovo di Monreale, una delle più ricche diocesi italiane, dove si trasferì il 27 dicembre dello stesso anno. Il 27 gennaio del 1674, a

³⁷ Nico Marino, *Artisti e Maestranze nella Cattedrale di Cefalù*, in «Paleokastro». Anno 1, n. 3, 2000, p.9.

³⁸ Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, op. cit., p. 119.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, op. cit., p. 120.

⁴¹ *Ibidem*.

Palermo, nella chiesa del Monastero dell'Origlione, riceveva il Pallio dall'arcivescovo di Palermo Giovanni Lozano⁴².

3.1.2. La nomina ad arcivescovo di Monreale

Quando Ruano giunse a Monreale, nel 1673, insieme alla carica di arcivescovo ricoprì anche quella di abate. La cattedrale⁴³ era infatti annessa all'abbazia benedettina fondata, nel 1174, dal re normanno Guglielmo II. L'intero complesso architettonico nei secoli successivi aveva subito diverse trasformazioni per adeguarsi alle esigenze di una residenza arcivescovile⁴⁴, essendo Monreale elevata ad arcidiocesi, dal 1183, con la bolla di Papa Lucio II⁴⁵. All'arrivo del prelado l'edificio chiesastico necessitava di opere di manutenzione. I mosaici versavano in cattive condizioni per l'umidità causata dalle infiltrazioni dell'acqua nella muratura⁴⁶. L'arcivescovo fece sigillare tutte le fessure ed intonacare i prospetti lasciando a vista le fasce di pietra lavica presenti nelle pareti delle absidi e fece sostituire le lastre in piombo alle finestre con vetrate⁴⁷. Altri interventi importanti avevano interessato i suoi predecessori nell'ultimo quarto del Cinquecento con l'estensione della pavimentazione, interrotta alla morte del fondatore, dall'area del presbiterio alle navate, ordinata dagli arcivescovi Alessandro Farnese (1536-

⁴² Roccho Pirro, *Sicilia Sacra Disquisitionibus ...*, *op. cit.*, p. 251 e p. 482; A. M. Musso, *Storia del vescovado e delle prerogative del ricchissimo tempio di Cefalù, ms. ante 1811, della Biblioteca della Fondazione Culturale Mandralisca (XVI-B-27)*. f.143, citato in Lisa Sciortino, *La cappella Roano ...*, *op. cit.*, p. 20.

⁴³ Sulla Cattedrale di Monreale si rimanda allo studio di Wolfgang Krönig, *Il Duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*, Palermo 1965.

²⁰² Wolfgang Krönig, *Il Duomo ...*, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁵ *Cenni storici sulle chiese arcivescovili, vescovili, e prelatizie (nullis) del Regno delle Due Sicilie raccolti, annotati, scritti per l'ab. Vincenzo D'Avino*, Napoli 1848, pp. 368-369.

⁴⁶ Wolfgang Krönig, *Il Duomo ...*, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁷ *Ibidem*.

1573) e Luis II Torres (1588-1609), quest'ultimo committente, nel 1595, della cappella di San Castrense⁴⁸, e l'adeguamento liturgico della Cattedrale, con l'abbattimento dei muri e degli amboni nell'area del presbiterio disposto, nel 1658, dall'arcivescovo Luis Alfonso de Los Cameros, secondo le *Instructionum* di San Carlo Borromeo⁴⁹.

L'arcivescovo Ruano si occupò anche del restauro della chiesa di San Cataldo⁵⁰ e del palazzo adiacente, che appartenevano alla diocesi di Monreale, utilizzati come sede dell'arcivescovo quando si trovava a Palermo.

Anche da Monreale⁵¹, come aveva fatto da Cefalù, Ruano continuò ad appoggiare il sovrano sul fronte militare soprattutto negli anni della rivolta antispagnola a Messina (1674-1678), finanziando, nel 1674, il principe di Lignè, con la somma di settemila scudi, per l'allestimento di una squadra di galere che avrebbe dovuto condurlo a Milano di cui era stato nominato Governatore, mantenendo, con seimila scudi, per più mesi cento fanti albanesi stanziati a Milazzo e capitanati dal nipote Lorenzo Ruano e inviando novemila libre di piombo e un bergantino al viceré duca di Bajona per difenderne la piazza. Mantenne altri duecento soldati a Trapani e su lettera reale ne vestì altri seicento che dall'Armata navale dovevano scendere a presidiare Milazzo⁵². La partecipazione dell'arcivescovo Ruano alle spedizioni militari dimostra quanto fosse stretto il legame tra i prelati a capo delle diocesi siciliane e gli interessi della Corona spagnola. E ancora, il 1 giugno 1676, a seguito del conflitto navale nelle coste palermitane tra la flotta francese, inviata da Luigi XIV, con a capo il duca di Vivonne, per impadronirsi della capitale dell'isola, e le navi spagnole ed

⁴⁸ *Ivi*, p. 104-111.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, *op. cit.*, p. 121.

⁵¹ *Ivi*, p. 120.

⁵² *Ibidem*.

olandesi, che la difendevano, l'arcivescovo Ruano si recò a Palermo portando il rinforzo di una Compagnia di Cavalli al Pretore. Furono giorni drammatici durante i quali l'arcivescovo esortava il popolo di Monreale a pregare nella Cattedrale innanzi un antico Crocifisso facendo egli stesso un voto con il quale si impegnava a costruire una cappella in suo onore affinché il re Carlo e la Sicilia fossero usciti vittoriosi dallo scontro.

3.1.3. La committenza della Cappella del Santissimo Crocifisso

Le motivazioni alla base della decisione dell'arcivescovo Ruano di costruire una cappella dedicata al Santissimo Crocifisso furono: l'adempimento del voto per la vittoria sui Francesi; la realizzazione di un mausoleo per sé e per i suoi successori⁵³; la realizzazione di un *Sagrario*⁵⁴.

Per adempiere il voto del 1676, l'arcivescovo decise di realizzare un luogo dove potesse essere esposto l'antico crocifisso ligneo innanzi al quale, durante il conflitto navale contro i Francesi, il popolo di Monreale si era raccolto in preghiera. Il crocifisso che si credeva si trovasse nella chiesa normanna dalla sua fondazione, e che fosse un dono di re Guglielmo⁵⁵, era collocato nella parete in fondo alla navata sinistra, vicino la porta che si affaccia sulle scale del campanile, in un angolo buio. L'arcivescovo decise quindi di realizzare una cornice idonea al crocifisso miracoloso⁵⁶.

Un altro motivo fu costituito dal fatto che le spoglie del suo predecessore, il cardinale Vitagliano Visconte, deposte in una cassa, erano prive di un sepolcro. Questa situazione spinse

⁵³ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, *op. cit.*, Docc. I-III.

⁵⁴ *Ivi*, Doc. I.

⁵⁵ *Ivi*, p. 456.

⁵⁶ Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, *op. cit.*, p. 116.

l'arcivescovo Ruano a fare della nuova cappella un degno luogo di sepoltura per sé e per i suoi successori che lo avessero desiderato. L'arcivescovo utilizzò la cappella del Santissimo Crocifisso anche come luogo di sepoltura per i suoi nipoti Lorenzo, morto nel 1683 e Francesco, fratello di Lorenzo, morto nel 1700⁵⁷. Entrambi furono Governatori Generali di Monreale⁵⁸.

Un'epigrafe nel pavimento ricorda la morte del nipote Lorenzo: «CONSANGUINERORUM SEPULCHRUM, CUJUS ITER INGRESSUS CAPITANEUS D. LAURENTIUS RUANO, NEPOS ILLUSTRISSIMI DOMINI, GUBERNATOR GENERALIS. TERRAE OCCIDIT ANNO MDCLXXXIII». Nell'epigrafe non c'è un'iscrizione che riguardi la sepoltura del nipote Francesco Ruano la cui notizia ci è nota soltanto attraverso le parole di Del Giudice: «il secondo che vi fosse riposto a 2 di Febraro 1700, fù D. Francesco Roano, fratello minore di D. Lorenzo, e già Vicario, e Governatore Generale della Diocesi, e dello Stato di Morreale. La memoria del cui sublime merito se non si legge in questi marmi, resterà perpetuamente scolpita negli animi di quanti ne ammirarono i suoi rari talenti»⁵⁹.

Il desiderio di farne un sacello anche per i «consanguinei di Monsignore»⁶⁰ non emerge dai documenti rinvenuti sino ad ora. Si può quindi soltanto avanzare l'ipotesi che il prelado lo avesse stabilito in un momento successivo l'avvio del cantiere della cappella. Anche Antonio Corrionero, zio di Juan Ruano, aveva fatto realizzare, nel 1629, nella cappella della *Señora de la Verdad*, della cattedrale di Salamanca, della quale era vescovo, un sepolcro per sé e per il fratello Alonso. Anche un altro zio dell'arcivescovo, anch'egli Antonio Corrionero,

⁵⁷ *Ivi*, p. 125.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

aveva fatto realizzare, nel 1558, nella cappella di *Nuestra Señora de la Piedad*, a nord della *Girola* nel duomo di Almeria, di cui era vescovo, il suo sepolcro in alabastro⁶¹.

Un esempio di cappella destinata a sepolcro per il vescovo e per i suoi familiari, ma non per gli altri vescovi, era quello realizzato, nel 1547, nel complesso di *Sant Andres* a Madrid, da Gutierre de Vargas y Carvajal, vescovo di Plasencia negli anni 1524-1539, realizzato convertendo in mausoleo la vecchia cappella del Corpo di Sant'Isidro⁶².

L'esempio siciliano che probabilmente ispirò l'arcivescovo Ruano è la cappella dedicata a San Castrense [fig. 55], patrono di Monreale⁶³, nella Cattedrale, eretta nel 1598, a ridosso del fianco sud della chiesa e del chiostro, dall'arcivescovo Luis II Torres che la concepì come suo sepolcro. La cappella è stata definita da Wolfgang Krönig come «il primo e più importante esempio di arte rinascimentale italiana esistente a Monreale»⁶⁴.

Un altro motivo alla base della costruzione della cappella, che nei precedenti studi non è stato preso in considerazione, fu il desiderio dell'arcivescovo Ruano di farne una cappella del Santissimo Sacramento⁶⁵. Questa scelta affonda le radici nella cultura spagnola del Prelato. In Spagna la cappella

⁶¹ Il sepolcro è stato smontato nel 1761. Fernando Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI*, Vol. XIII, in "Ars Hispaniae", *Historia Universal del Arte Hispanico*, Barcelona 1953, p. 19.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Nel 1679 l'arcivescovo Ruano fece collocare al di sopra del portale della chiesa di San Cataldo a Palermo la statua di San Castrense, patrono di Monreale, per ricordare che quella chiesa apparteneva alla giurisdizione degli arcivescovi di questa città. *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo dal beneficiario Girolamo Di Marzo-Ferro Regio Cappellano Curato dei Reali Veterani*, Palermo 1858, pp. 290-291.

⁶⁴ W. Krönig, *Il Duomo ...*, *op. cit.*, 1965, p. 18

⁶⁵ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, *op. cit.*, Doc I. Questo punto nei precedenti studi, compreso quello di Millunzi, non è stato preso in considerazione.

Sacramentale, o *Sagrario*⁶⁶, -come il Trasparente- nacque dal culto dell'Eucarestia e dalla volontà di eliminare l'affanno dei fedeli per vedere l'Ostia Consacrata.

Come reazione a certe eresie contro la dottrina cristiana, l'Ostia Consacrata (o Sacramento o Santissimo), cominciò ad essere esposta nel XIII secolo sull'altare anche quando non veniva celebrata la Messa. Nel 1395 fu introdotta l'esposizione permanente del Santissimo, istituzionalizzata universalmente attraverso la devozione delle Quaranta Ore che costituì una delle conseguenze più popolari della Controriforma⁶⁷. Per accogliere il Santissimo si realizzarono grandi macchine scenografiche, retabli o baldacchini, che portarono alla creazione di una tematica di carattere simbolico-allegorica intorno ad esso favorendo l'assimilazione dei dettami del Concilio di Trento⁶⁸.

La presenza di Cristo rendeva necessario uno spazio indipendente e tranquillo per pregare con il dovuto raccoglimento, facendo sorgere così la cappella Sacramentale disposta allo stesso livello del suolo per facilitare il rito della Comunione e accogliere i fedeli⁶⁹ anche se per motivi pratici non fu possibile realizzare la cappella del Santissimo Crocifisso allo stesso livello della Cattedrale di Monreale.

3.2. Il progetto architettonico

I Francesi furono sconfitti nel 1676 ma prima che iniziasse la costruzione della cappella trascorsero dieci anni. Il problema maggiore era quello di individuare il sito idoneo per non arrecare danno alla Cattedrale di Monreale e soprattutto ai

⁶⁶ Rosario Camacho Martinez, Pedro Galera Andreu, *El Arte del Barroco. Urbanismo y Arquitectura, Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla 1989. pp. 196-212.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

mosaici normanni. Per individuare il sito nel quale realizzare la cappella furono consultati dall'arcivescovo Ruano «molti illustri architetti»⁷⁰ dei quali non è riportato il nome in nessun documento. È possibile che si trattasse degli architetti Paolo Amato, che già aveva ricevuto incarichi da parte degli arcivescovi di Palermo, Angelo Italia, attivo nei cantieri gesuiti e Giacomo Amato, rientrato in Sicilia, intorno al 1685 dopo un lungo soggiorno formativo a Roma⁷¹, e di fra' Giovanni da Monreale, l'architetto al quale l'arcivescovo affidò la committenza della cappella, il cui nome compare per la prima volta nella relazione dell'Ingegnere Regio Scipione Basta⁷².

Il luogo prescelto coincise con il punto in cui originariamente esisteva il passaggio dal palazzo reale alla cattedrale, distrutto per realizzare una nuova strada commissionata dal cardinale Borgia (1483-1523)⁷³. L'Ingegnere Regio Scipione Basta dispose di mantenere la strada e di ripristinare il passaggio originale costruendo la cappella su un cavalcavia in contiguità, a nord, con il seminario arcivescovile, fondato nel 1589 nel palazzo reale, e, a sud, con la cattedrale. La costruzione di un passaggio, sulla via degli Angeli, ampio abbastanza per il passaggio delle carrozze avrebbe permesso di realizzare un edificio indipendente, che dal punto di vista statico non avrebbe arrecato nessun danno alla struttura più antica.

L'Ingegnere Regio Scipione Basta, il 16 dicembre del 1686, presentava una relazione dettagliata al Consiglio del Regio Patrimonio⁷⁴ nella quale dava disposizioni sulla costruzione, definendo il numero dei pilastri, le dimensioni e l'altezza per il piano d'imposta degli archi e della volta a botte sulla quale si sarebbe impiantata la cappella. Una volta eseguita la struttura

⁷⁰ Gaetano Millunzi, *La cappella ...*, *op. cit.*, Doc. V.

⁷¹ Stefano Piazza, *I colori ...*, *op. cit.*, p. 52.

⁷² Gaetano Millunzi, *La cappella ...*, *op. cit.*, Doc. I.

⁷³ W. Krönig, *Il Duomo ...*, *op. cit.*, p. 112.

⁷⁴ Gaetano Millunzi, *La cappella ...*, *op. cit.*, Doc. I.

autoportante si sarebbe potuto procedere con il ripristino dell'antico ingresso, trasformato in reliquiario, modificandolo nelle proporzioni per realizzare il portale della cappella. Sentito il parere favorevole del Consiglio il vicerè Francesco Benavides, conte di Santo Stefano, si espresse a favore della nuova costruzione autorizzando la Deputazione della Maramma della Cattedrale di Monreale «a permettere che l'Arcivescovo Ruano potesse erigere la nuova cappella a sue spese»⁷⁵.

Sulle pareti del cavalcavia, rivestite con spesse lastre di marmo grigio, sino all'imposta della volta, ed articolate da paraste, sono incise, alternativamente, le insegne dell'arcivescovo Ruano e decorazioni fitomorfe, mentre su una fascia al di sopra delle lastre scorre continua un'iscrizione che inizia in corrispondenza della parete della cattedrale e si conclude nella parete del Palazzo del Seminario con incise le parole: «JOANNES RUANO ARCHIEPISCOPUS MONTIS REGALIS SACELLUM HOC A FUNDAMENTIS EREXIT [...]» a ricordare il patrocinio del prelado spagnolo.

3.2.1. Fra' Giovanni da Monreale

Dopo aver consultato «molti illustri architetti»⁷⁶, l'arcivescovo Ruano affidò la committenza della cappella a «Fra Giovanni di Monreale Cappuccino illustre architetto richiamato dall'Italia»⁷⁷ [Tav. 1]. I documenti ritrovati sino ad oggi consentono di stabilire con certezza che l'architetto cappuccino si trovasse a Monreale sin dal 1686⁷⁸, che, come gli altri architetti⁷⁹, espresse il suo parere sull'ubicazione della cappella del Santissimo Crocifisso [figg. 51-52], e che fu

⁷⁵ *Ivi*, Doc. III.

⁷⁶ *Ivi*, Doc. V.

⁷⁷ *Ivi*, Doc. V.

⁷⁸ *Ivi*, Doc. I.

⁷⁹ *Ivi*, Doc. V.

presente all'avvio dei lavori e certamente sino al mese di maggio del 1687⁸⁰.

Ottenuta, nel dicembre 1686, l'autorizzazione dal viceré Benavides⁸¹, per la costruzione della cappella, il cantiere fu organizzato nei giorni immediatamente successivi. Il 17 gennaio 1687 venivano stipulati i capitoli tra l'arcivescovo Ruano e i marmorari Giovan Battista Ferrera, Baldassarre Pampillonia, Lucio Tudisco, Niccolò Musca, Giovan Battista Marino e Carlo Rutè per tutte le opere di marmo e scultura della cappella «a talento dell'infrascritto Fra Giovanne di Monreale»⁸². Dai documenti è emerso che gli stessi marmorari si occuparono, negli stessi anni, della realizzazione delle cappelle, nelle absidi della cattedrale, dedicate a Santa Maria del Popolo [fig. 54] ed al Santissimo Sacramento [fig. 53]. In quest'ultima, adiacente alla cappella del Santissimo Crocifisso, si trova il Tabernacolo. Il gruppo dei marmorari fu presente, ad eccezione di Tudisco, sino alla consacrazione della cappella avvenuta il 14 settembre 1692⁸³ ed alla conclusione dei lavori che si protrassero ancora per qualche tempo ma relativamente alle due cappelle della cattedrale ed al paliotto della cappella del Santissimo Crocifisso. Dai capitoli, del 25 settembre 1688, che prevedevano tutte le opere in marmo lavorate a «mischio e tramischio»⁸⁴, la realizzazione di statue, di putti e di «istorii»⁸⁵ (storie) emerge che fosse previsto sin dall'inizio un progetto nel quale l'architettura e la decorazione fossero perfettamente integrate.

⁸⁰ *Ivi*, Doc. XII.

⁸¹ *Ivi*, Doc. III.

⁸² *Ivi*, Doc. IV.

⁸³ Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, *op. cit.*, p. 125.

⁸⁴ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, *op. cit.*, Doc. X.

⁸⁵ *Ibidem*.

Il 7 marzo 1687⁸⁶ i “pirriatori”, della cava di Piana dei Greci, Erasmo Serpotta e Vincenzo Palumbo si obbligavano con i suddetti marmorari a fornire tutta la pietra per la costruzione della cappella e nello stesso giorno veniva posata la prima pietra, nella stradina degli Angeli, calata nelle fondamenta dal nipote dell’arcivescovo, Giovanni Ruano y Rosso, lo stesso al quale, divenuto nel frattempo Governatore della città di Monreale, Michele Del Giudice dedicò, nel 1702, il libro sulla cattedrale. Nella pietra era incastrata una medaglia d’oro con incisi su un lato un Crocifisso in rilievo e sull’altro l’iscrizione⁸⁷:

ANNO 1687

PONTIFICATUS SS.MI D.NI NOSTRI INNOCENTII XI REGNANTE
SEC.MO D.NO NOSTRO CAROLO II. HISPANIARUM ET SICILIAE REGE ILL.MUS
D.NUS D. IO. ROANO CORRIONERO ARCHIEPISCOPUS ET ABBAS SACELLUM
HOC IN HONOREM CRUCIFIXI DOMINI EXTRUXIT

Nonostante i lavori fossero ancora da organizzare, l’arcivescovo Ruano decise di posare la pietra inaugurale della cappella nel giorno dell’anniversario della sua consacrazione a vescovo che cadeva nel giorno in cui si celebrava la festa di San Tommaso Dottore della Chiesa⁸⁸.

Il 19 aprile 1687 Erasmo Serpotta e Vincenzo Palumbo si obbligavano con i marmorari Giovanni Battista Firrera e Nicolò Musca per le colonne della cappella⁸⁹, il cui numero veniva specificato rispetto al precedente documento⁹⁰ e stabilito in sei grandi e dodici piccole⁹¹: «fare seu pirriare numero sei colanni di pietra russa della pirrera chiamata la scala delli fimmini seu dello Casalotto cioè della medesima pietra

⁸⁶ *Ivi*, Doc. VII.

⁸⁷ *Ivi*, Doc. IV.

⁸⁸ *Ivi*, Doc. V.

⁸⁹ *Ivi*, Doc. XI.

⁹⁰ *Ivi*, Doc. IV.

⁹¹ *Ivi*, Doc. XI.

che detti obbligati stanno operando e cavando per servizio della cappella di Mons. Arcivescovo di questa predetta città e Stato di Monreale chiamata del SS. Crocifisso [...], quali colonne abbiano da essere lunghi palmi sette e grossi palmo uno e due terzi di palmo, tutti sani e s'abbiano da misurarsi a ragione di quattro, quali colonne abbiano da essere sbuzzati ad uso di pirrera. Nec non facere altri numero dodici colonne piccoli sani di un pezzo della misura e grossizza che darra Fr. Giovanni da Monreale cappuccino architetto di detta cappella e sbuzzati ad uso di pirrera come sopra [...] et incipiando consegnare ab hodie in anthea et successive finiendo et ad altius per totum mensem septembris pross. vent. anni seguenti XI ind. In pace etc. et non deficere etc. alias etc.»⁹². La consegna delle colonne era prevista per il mese di settembre del 1688 ma a quella data fra' Giovanni non era più presente nel cantiere. L'ultimo documento⁹³ nel quale compare il suo nome, tra quelli rinvenuti, risale al 4 maggio 1687⁹⁴ e riguarda l'accordo stipulato tra l'arcivescovo Ruano e Baldassarre Pelicani e Francesco Ferino, "pirriatori" della cava sotto la cattedrale di Monreale, e Vincenzo Palumbo ed Erasmo Serpotta, "pirriatori" della cava di Piana dei Greci, per «accomodare»⁹⁵ la strada dalla cappella alla cava «della pietra rossa della montagna del Casalotto»⁹⁶ a Piana dei Greci. I lavori consistevano nella spianatura del percorso e nella realizzazione di piccoli muri di contenimento, con pietra a secco. La strada doveva essere ampia dodici palmi⁹⁷ (3,10 metri circa) per consentire il passaggio agevole per la carrozza che avrebbe

⁹² *Ivi*, Doc. XI.

⁹³ *Ivi*, Doc. XII.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Il palmo palermitano corrisponde a cm 25,80978. Una barra d'ottone della dimensione di un palmo è incassata in un pilastro della navata laterale della Cattedrale di Palermo.

dovuto trasportare i marmi necessari per la cappella e sarebbe stata eseguita «bene e magistrevolmente conforme richiede l'arte e dirrà e conforme sarrà richiesto detto servizio da Fra Giovanne da Monreale cappuccino»⁹⁸, dovendosi completare entro il 15 giugno del 1687⁹⁹.

Da questa data in poi esiste un vuoto documentale, riguardo il cantiere della cappella, sino al mese di settembre del 1688 quando compare il nome dell'architetto Angelo Italia, subentrato al posto di fra' Giovanni, che figurerà in tutti i documenti successivi sino alla conclusione dei lavori. Dalla relazione dell'ingegnere Basta sappiamo che l'impianto «in forma angolare con sua cupola e cupolino»¹⁰⁰ fu stabilito «nella forma disegnata dal Rev. Fra Giovanni da Monreale»¹⁰¹. Si tratta di un impianto esagonale al quale si innestano, lungo l'asse longitudinale, gli spazi rettangolari del piccolo vestibolo d'ingresso, ricavato nello spessore del muro della cattedrale, e del presbiterio, sul lato opposto, dove si trova la sepoltura dell'arcivescovo Ruano. Da questo spazio si accede a due ambienti ricavati anch'essi, come il presbiterio, nel palazzo del seminario che corrispondono a destra con la sacrestia, nella quale è sepolto, a pavimento, l'arcivescovo Vitaliano Visconte, e, a sinistra, un ambiente di dimensioni molto contenute dal quale si accede al campanile e nel quale, a pavimento, si trovano le spoglie dei nipoti dell'arcivescovo. All'esterno la cappella è configurata come un volume compatto, concluso da una balaustra, dal quale emergono il tamburo esagonale, ritmato da finestre e paraste che

⁹⁸ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, *op. cit.*, Doc. XI.

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ *Ivi*, Doc. I.

¹⁰¹ *Ibidem.*

originariamente si concludevano con volute¹⁰², sormontato dalla cupola con lanterna esagonale.

Il fatto che il frate cappuccino fosse stato «richiamato dall'Italia»¹⁰³ ha lasciato presumere che la sua opera di architetto si fosse svolta prevalentemente fuori dalla Sicilia.

Dall'indagine d'archivio è stato rintracciato, nell'Archivio Centrale dei Cappuccini¹⁰⁴, a Roma, un documento di data antecedente il cantiere di Monreale. Si tratta della lettera, del 25 agosto 1679, con la quale il re Jan Sobieskji, esprimendo il desiderio di fondare dei conventi cappuccini¹⁰⁵ in Polonia, scriveva al Padre Generale dei Cappuccini: «desideriamo la venuta in queste parti delli Rev.di fra'Paolo da Imola e fra'Giovanni da MonteReale suo compagno sperando dalla ottima relaz.ne che abbiamo di essi possa perfectionare questo n.re giusto pensiero»¹⁰⁶.

Il fatto che fra' Giovanni sia stato chiamato dal re di Polonia chiarisce la dizione «illustre architetto»¹⁰⁷. Resta da chiarire

¹⁰² Dalle incisioni di Gaetano Lazzara, in *Michele Del Giudice, Descrizione ...*, *op. cit.*

¹⁰³ Gaetano Lazzara, *La Cappella ...*, *op. cit.*, Doc. V.

¹⁰⁴ Sono stati consultati tutti gli Archivi Cappuccini italiani ma è stato rintracciato un solo documento nell'Archivio Generale dei Frati Minori Cappuccini a Roma. In Appendice.

¹⁰⁵ Jan III Sobieski, nel 1673, era in lotta contro i Cosacchi, i Tartari e i Turchi. In questo periodo fece il voto, se fosse uscito vittorioso dalle battaglie, di introdurre in Polonia un Ordine religioso. Dopo essere stato giudicato, nella Dieta generale di Polonia, il 19 maggio 1674, l'unico a essere in grado di portare la corona, appoggiato e consigliato dai nobili del regno nel 1675 diede inizio alle trattative per ottenere che i cappuccini fondassero conventi nei suoi territori. Si rivolse al cardinale Pietro Vidoni, protettore della Polonia presso la Santa Sede ed al Padre Stefano Chiaramonti da Cesena, Generale dell'Ordine, che si rivolse alla sua provincia di Bologna per alcuni religiosi che si recassero a visitare i paesi della Polonia, «per osservare se fosse possibile vivervi la regola», e nel 1676 fu inviato padre Giacomo Merini da Ravenna che ritornato a Roma nel 1678 si adoperò affinché la missione venisse assegnata ai frati cappuccini della provincia ecclesiastica di Bologna, adducendo tra le altre motivazioni che questa fosse la più vicina alla spedizione in Polonia. Cfr. Andrea Maggioli, *Giacomo da Ravenna e i primi Cappuccini in Polonia*, in «L'Italia Francescana», Anno 58, n. 2, marzo-aprile, 1983, pp. 149-180.

¹⁰⁶ In Appendice.

¹⁰⁷ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, *op. cit.*, Doc. V.

il motivo per il quale l'arcivescovo Ruano lo preferì ad Angelo Italia, dal momento che, come è emerso dallo studio sugli edifici a pianta esagonale, il dibattito teologico, intorno al significato simbolico della figura geometrica legata al Crocifisso, giunto in Sicilia nel ventennio precedente, con il progetto di Guarini per la chiesa dei Padri Somaschi, a Messina, fosse tornato alla ribalta nell'isola, negli anni ottanta del Seicento, con il progetto, per la chiesa di San Francesco Saverio, a Palermo, il cui cantiere veniva avviato soltanto due anni prima della cappella del Crocifisso a Monreale, proprio dall'architetto gesuita Angelo Italia che in questa occasione aveva dato prova della sua preparazione teologica sul tema della pianta esagonale.

Nel 1650, in Italia, fu svolto un censimento nazionale dei frati cappuccini¹⁰⁸ e a questa data non risulta nessun frate Giovanni da Monreale presente né nella provincia ecclesiastica¹⁰⁹ di Palermo né in altre provincie cappuccine, il che dimostra che a quella data non era ancora entrato nell'Ordine religioso dei Cappuccini. Quest'ultimo era stato introdotto a Monreale dall'arcivescovo Luis I Torres¹¹⁰ (1573-1584) che per esso, nel 1581, costruì, sotto il palazzo

¹⁰⁸ Mariano D'Alatri, *I Conventi Cappuccini nell'Inchiesta del 1650*, Roma 1984.

¹⁰⁹ Nel Seicento, in Sicilia, le province dei cappuccini erano tre: Palermo, Messina e Siracusa. Monreale ricadeva nella provincia cappuccina di Palermo. Per le mappe delle provincie cappuccine Cfr.: *Chorographica Descriptio Provinciarum et conventum fratrum minorum S. Francisci Capucinatorum Praedicatorum, Sacerdotum, Clericorum, et laicorum Universorum eiusdem ordinis collectio, Quorundam Fratrum Labore Industri delineata, sculpta, impressa; iussu A.R.P. Ioannis A Montecalerio Ministri Generalis Communi Utilitati. Nuper tradita tunc item sumptibus Alexandri Federici Cavallerij, Bibliopolae S.R.C. in lucem prodita*, Augusta Taurinorum, MDCXLIX (1649).

¹¹⁰ Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, op. cit., pp. 75-86; Roccho Pirro, *Sicilia Sacra Disquisitionibus ...*, op. cit., pp. 473-474.

arcivescovile, un convento -chiuso nel 1866¹¹¹ - sotto il titolo di «San Ludovico, vescovo di Tolosa e di San Ludovico Re»¹¹².

È possibile che frate Giovanni sia entrato nel convento della sua città e poi, per le sue doti, sia stato trasferito altrove e che siano stati gli stessi cappuccini a suggerire all'arcivescovo Ruano di richiamarlo dall'Italia.

Dalla *Relazione di alcune cose notabili*¹¹³, un manoscritto nel quale sono riportati i nomi dei frati Cappuccini, presenti nella provincia di Palermo durante i Capitoli dell'Ordine, nel foglio relativo al Capitolo del 1698 vi è quello di fra' Giovanni da Monreale «Fabbriciere»¹¹⁴. Sulla base di questa informazione, dal momento che il suo nome non figura in nessun documento d'archivio successivo, Gandolfo da Polizzi, nel *Necrologio dei Frati Minori Cappuccini della Provincia di Palermo*¹¹⁵, ipotizza la data della sua morte dopo il 1698.

In base a questi documenti sappiamo per certo che il frate cappuccino dopo essersi allontanato dal cantiere della cappella del Crocifisso tornò a Palermo undici anni dopo. Per la sua fama di «illustre architetto»¹¹⁶ è possibile che sia stato

¹¹¹ Giuseppe Schirò, *Monreale. Territorio ...*, op. cit., p. 40.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Relazione di alcune cose notabili divisa in quattro parti nella prima delle quali si contengono li Nomi, e Patrie De' Ministri Generali che governarono la Religione, col tempo, quando furono eletti. Nella seconda; il tempo, quando vennero li primi Frati Capuccini nel Regno di Sicilia; e delli Capitoli Provinciali celebrati; colli nomi delli Ministri eletti, mentre la Sicilia fù una sola Provincia. Nella terza; la Divisione fatta della Sicilia in tre Province Palermo, Messina e Siracusa, e delli Capitoli Provinciali, fatti in questa Provincia di Palermo dal tempo, che si fece tale Divisione, sino al presente. E finalmente nella quarta Parte si tratta della Fondazione di tutti li Conventi di questa stessa Provincia colla nota del tempo, quando si fondarono*, Palermo 1724, p. 136 (Archivio dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini di Palermo).

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Gandolfo da Polizzi Generosa, *Necrologio dei Frati Minori Cappuccini della Provincia di Palermo*, Palermo 1968, p. 49. Il nome secolare di Frate Giovanni continua ad essere ignoto.

¹¹⁶ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, op. cit., Doc. V.

chiamato a dirigere altri cantieri, nuovamente fuori dalla Sicilia, per il suo stesso Ordine o per altri committenti illustri. Le informazioni sul compagno di frate Giovanni consentono di risalire a qualche dato biografico del frate cappuccino siciliano. Frate Paolo da Imola (morto il 21-11-1688), al secolo Giuseppe Falaschi, fu ammesso nel convento dei frati cappuccini di Ravenna il 12 aprile 1647 ed emise la professione religiosa esattamente un anno dopo¹¹⁷. Il suo nome compare nel *Campione di Provincia di Bologna*¹¹⁸ dove risulta che nel 1653 fosse fatta richiesta al Generale della Provincia di inviarlo a Roma, mentre nel 1658 risulta presente in un convento di Parma già da qualche anno. Nel 1656-57, dunque, era a Parma. Anche Guarini vi si trovava in quel periodo. È possibile ipotizzare che il “fabbriciere” fra’ Paolo da Imola fosse entrato in contatto con il padre teatino e che negli anni successivi possa essere stato il tramite per un eventuale contatto tra questi e il cappuccino siciliano. Ma verosimilmente essendo fra’ Giovanni giunto a Parma dopo il 1658 e prima del 1679 è possibile che sia entrato in contatto con Guarini nei primi anni sessanta del Seicento quando quest’ultimo si trovava a Messina, impegnato nei progetti della facciata della chiesa della Santissima Annunziata, con annessa la cappella articolata da colonne tortili, e della chiesa a pianta esagonale dei Padri Somaschi. Si può ipotizzare che negli stessi anni fra’ Giovanni si trovasse a Messina, dove si stavano portando avanti i lavori di ampliamento del convento dei cappuccini¹¹⁹, e che in seguito ne

¹¹⁷ *Registro delle vestizioni*, Vol. III, Ravenna 1643-1684, p. 28, (Archivio provinciale dei Frati Minori Cappuccini di Bologna); *Registro delle professioni*, Vol. IV, Ravenna 1644-1684, p. 24 (Archivio Provinciale dei Frati Minori Cappuccini di Bologna); Gabriele Ingegneri, *I cappuccini in Emilia-Romagna. Uomini ed eventi*, Bologna-Parma 2005, p. 134.

¹¹⁸ *Campione di Provincia* della provincia di Bologna, Vol. I (1601-1678), in Fondo Provincia di Bologna, (Archivio Provinciale Cappuccini Bologna).

¹¹⁹ Stefania Lanuzza, *Il convento dei Cappuccini di Messina*, in *Francescanesimo e cultura nella provincia di Messina: Atti del convegno di studio*. Messina 6-8 novembre 2008, Palermo 2009, pp. 139-152.

seguì l'opera indirettamente, attraverso la circolazione di disegni e incisioni, o direttamente perché impegnato a lavorare come "fabbriciere" a Torino.

In assenza di documenti si possono avanzare soltanto delle ipotesi ma non si può non tener conto della conoscenza di frate Giovanni del progetto e di uno studio in pianta del 1678 della chiesa della Consolata a Torino [fig. 32], attribuito dagli storici ad un collaboratore di Guarini¹²⁰, nel quale sono tracciati, a grafite, dei piedistalli sui quali si sarebbero dovute impostare delle colonne in corrispondenza degli angoli dell'esagono lungo l'asse longitudinale.

Questo sistema è stato ripreso da fra' Giovanni nella cappella di Monreale e reiterato su tutti i lati dell'esagono. Come dimostra il documento dell'aprile del 1687¹²¹ il progetto del frate cappuccino prevedeva diciotto colonne delle quali sei in corrispondenza degli angoli dell'esagono e dodici più piccole sulle quali si sarebbero dovuti impostare gli archi delle nicchie, soluzione, anch'essa, presente nel disegno della Consolata [Tav. 1]. Inoltre questo tipo di articolazione: colonna minore/colonna maggiore/colonna minore è tipico dei tabernacoli lignei -per i quali i frati cappuccini vantavano un'antica tradizione ebanistica- nei quali le colonne maggiori sono collocate in corrispondenza dei vertici. La cappella del Santissimo Crocifisso è stata dunque concepita formalmente come un Tabernacolo a scala monumentale e concettualmente come un Sacrario per l'esposizione del Santissimo.

¹²⁰ Cfr. Costanza Roggero Bardelli, *La Consolata ...*, *op. cit.*, p. 378.

¹²¹ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, *op. cit.*, Doc. XI.

3.2.2. Paolo Amato ed Angelo Italia

Il vuoto documentale non consente di risalire all'esatto momento in cui il gesuita Angelo Italia subentrò nel cantiere della cappella del Santissimo Crocifisso. È possibile, inoltre, che, subito dopo l'allontanamento del frate cappuccino, sia intervenuto il sacerdote Paolo Amato [Tav. 2], noto in quegli anni per «la sua fama di abile ideatore di decorazioni»¹²², consolidata con i progetti per gli interni della cappella della confraternita di Nostra Signora della Soledad¹²³ (1679), appartenente alla nazione spagnola di Palermo e della chiesa del convento di Santa Chiara¹²⁴ (1678-79). Inoltre, proprio negli anni ottanta, aveva lavorato alla progettazione architettonica e agli apparati decorativi della chiesa del SS. Salvatore (dal 1681) e al progetto dell'altare per la cappella della Madonna Libera Inferni [fig. 63] nella Cattedrale di Palermo (dal 1683), entrambe le opere commissionategli dall'arcivescovo spagnolo Jaime Palafox y Cardona¹²⁵.

Non sono stati ritrovati dei documenti che confermino la sua presenza nel cantiere della cappella ma l'abate Giuseppe Di Miceli, che curò la premessa del suo libro su *La Nuova Pratica di Prospettiva*, scrisse che l'architetto Amato «fuori la Città di Palermo modellò la Suntuosa Cappella del SS. Crocifisso nella Cattedrale di Monreale,alzata da Monsig. D. Giovanni Roano Arcivescovo di quella Chiesa»¹²⁶. A partire da quanto scritto da Di Miceli, Stefano Piazza¹²⁷ e Maria Giuffrè¹²⁸ hanno

¹²² Stefano Piazza, *I colori ...*, *op. cit.*, p. 63.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 63-68; Stefano Piazza, *Il Cantiere ...*, *op. cit.*

¹²⁶ *La Nuova pratica di Prospettiva ...*, *op. cit.* Nella Premessa al Lettore è riportato l'elenco delle opere principali di Paolo Amato.

¹²⁷ Stefano Piazza, *I colori ...*, *op. cit.*, pp. 70-72.

¹²⁸ Maria Giuffrè, *La Sicilia ...*, *op. cit.*, p. 570.

ipotizzato un ruolo di primo piano dell'architetto Amato nel progetto della cappella del Santissimo Crocifisso.

Secondo Filippo Meli l'intervento di Paolo Amato risale al 1702¹²⁹ e consiste nella direzione dei lavori per la decorazione marmorea ma, a questa data, i lavori della cappella erano terminati da un decennio e veniva pubblicato il libro di Michele Del Giudice con le incisioni, che raffigurano la cappella, eseguite da Gaetano Lazzara. Nella tavola che riproduce la parete di fondo dell'altare [fig. 58], il paliotto presenta una semplice campitura al posto della scena eseguita in marmi policromi, dopo il 1702. Ciò dimostra che l'incisore riprodusse l'interno -anche se con alcune imprecisioni¹³⁰- basandosi sullo stato di fatto.

L'assenza di documenti, precedenti quello del settembre 1688¹³¹, non consente di stabilire l'esatto momento in cui Angelo Italia ricevette l'incarico come architetto della cappella dall'arcivescovo Ruano. L'intervento di Paolo Amato dunque doveva essere avvenuto necessariamente nel periodo compreso tra il 1687 ed il 1688. Angelo Italia, dal 1684 era impegnato nel cantiere della chiesa di San Francesco Saverio, al quale continuò a sovrintendere, sino alla sua morte nel 1700¹³². Stefano Piazza, ricorda che Italia «proprio in quegli anni, assisteva Amato nel cantiere del SS. Salvatore e non è da escludere che svolgesse la stessa mansione anche per la cappella del Crocifisso»¹³³. Già nel 1679, nel cantiere della

¹²⁹ Filippo Meli, *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, (Estratto da *Archivio Storico per la Sicilia*, Vol. IV) Palermo 1938, p. 131.

¹³⁰ Alcune discrepanze tra le incisioni e lo stato di fatto sono emerse attraverso il rilievo architettonico della cappella.

¹³¹ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, *op. cit.*, Doc X.

¹³² Maria Giuffrè, *Angelo Italia ...*, *op. cit.*, p. 150.

¹³³ Stefano Piazza, *I colori ...*, *op. cit.*, p. 70.

chiesa di San Giuliano¹³⁴, a Palermo, Angelo Italia aveva affiancato Paolo Amato e da quando questi, nel 1685, si era allontanato dal cantiere, rientrando nel marzo del 1689, era subentrato nella direzione dei lavori del Santissimo Salvatore¹³⁵. È plausibile ritenere che fosse successo qualcosa di analogo anche nel caso della cappella del Santissimo Crocifisso.

Sulla vita e sull'attività di Paolo Amato in questo periodo non si hanno notizie ma nell'agosto del 1687 doveva certamente essere a Palermo dal momento che veniva nominato architetto del Senato¹³⁶. Le opere di Paolo Amato, insieme al ruolo di prestigio nel Senato palermitano, potrebbero aver spinto l'arcivescovo Ruano ad affidargli l'incarico per «modellare»¹³⁷ la cappella del Santissimo Crocifisso. L'architetto dopo aver approntato un nuovo progetto per la configurazione dell'interno [Tav. 2], come nel caso del SS. Salvatore, potrebbe averne affidato i disegni e la direzione dei lavori ad Angelo Italia per allontanarsi poi dal cantiere.

A lui quindi possono essere ricondotte le discrepanze tra i documenti delle forniture delle colonne e l'effettiva realizzazione. Mancano infatti le dodici colonne piccole e le colonne tortili, come si chiarirà in seguito, sono più grandi di quelle progettate da fra' Giovanni. Paolo Amato riconfigurò l'interno della cappella articolando il primo ordine con colonne tortili e nicchie poste in corrispondenza, rispettivamente, degli angoli e dei lati dello spazio esagonale ed il secondo ordine con basse paraste interamente ricoperte da risalti scultorei. La trabeazione oltre a segnare il passaggio dal primo al secondo ordine segna l'uso di due differenti colori per il fondo delle

¹³⁴ Maria Giuffrè, *Angelo Italia ...*, op. cit., p. 150.

¹³⁵ Stefano Piazza, *Il cantiere ...*, op. cit., pp. 79-86.

¹³⁶ Filippo Meli, *Degli architetti ...*, op. cit., p. 131.

¹³⁷ *La Nuova pratica di Prospettiva ...*, op. cit.

superfici rivestite in marmo. Marmo nero per il primo ordine, sul quale risaltano le decorazioni in marmi policromi e le colonne in marmo rosso, e, viceversa, marmo rosso per il secondo ordine, sul quale risaltano i fondi neri delle paraste, delle finestre e della lunetta. Nella zona del presbiterio articolata, lungo le pareti da paraste e da nicchie, il nero è il solo colore di fondo utilizzato sia per le pareti che per la volta. Un altro elemento che riconduce a Paolo Amato è il confronto stilistico con l'altare della cappella della Madonna Libera Inferni [fig. 63], nella Cattedrale di Palermo, poi smembrata e ricomposta nel Santuario di Gibilmanna¹³⁸. L'altare fu commissionato ad Amato nel 1683 dall'arcivescovo Jaime Palafox y Cardona poco prima che si trasferisse dall'arcidiocesi di Palermo a quella di Siviglia. Secondo Stefano Piazza per quest'opera che «costituisce un unicum nella Sicilia del Seicento»¹³⁹, il prelado spagnolo «ebbe modo di influenzare l'architetto, mostrandogli possibili modelli di riferimento o, in ogni caso, manifestandogli un chiaro orientamento di gusto, del quale Amato si fece interprete»¹⁴⁰. Secondo Stefano Piazza «è in quest'opera che si precisano le nuove linee di ricerca di Amato, attraverso la contestazione degli elementi canonici e il recupero di soluzioni fino a quel momento concepite per l'architettura effimera»¹⁴¹. L'elemento sorprendente nell'altare della Madonna Libera Inferni è «lo stravolgimento del tema della mensola reggi statua [...] svuotata e deformata fino a divenire un groviglio»¹⁴² zoomorfo [fig. 64] che

¹³⁸ L'edicola marmorea fu acquistata dai frati del Santuario di Gibilmanna negli anni ottanta del Settecento quando fu riconfigurato l'interno della cattedrale palermitana su progetto dell'architetto Ferdinando Fuga.

¹³⁹ Stefano Piazza, *I colori ...*, op. cit., p. 66-67.

¹⁴⁰ *Ibidem.*

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² *Ibidem.*

ritroviamo nelle mensole, svuotate e con le sculture degli aquilotti e dei pellicani incastrati tra le volute, posizionate sotto gli archi mistilinei della cappella del Crocifisso [figg. 65-66].

Un altro punto di tangenza, con l'altare dedicato alla Madonna Libera Inferni¹⁴³, riguarda la colonna tortile sia per il numero di spirali che per il trattamento del terzo inferiore cilindrico con risalti scultorei e decorazioni in marmi policromi. Le colonne progettate da frate Giovanni avrebbero dovuto misurare sette palmi di altezza (m 1,80 c.a) -le dimensioni riportate nei capitoli si limitano alle sole colonne maggiori- e dal rilievo è emerso che questa dimensione la ritroviamo nella colonna realizzata ma corrisponde alla distanza dalla quota superiore del capitello all'attacco con il terzo inferiore, il che esclude un riutilizzo delle colonne previste da fra' Giovanni.

Non c'è ragione per dubitare che le colonne tortili facessero parte anche del progetto del frate cappuccino, il cui uso -più che essere legato al suo soggiorno in Emilia, dove ebbe modo di vedere la rotonda della chiesa dei Santi Girolamo e Vitale, a Reggio Emilia, progettata da Gaspare Vigarani, o alla conoscenza della cappella nella chiesa dell'Annunziata, a Messina, progettata da Guarini- potrebbe essere stato suggerito dal committente per il rimando veterotestamentario al tempio di Salomone. Di certo non è possibile attribuire a fra' Giovanni le colonne realizzate, che ritroveremo, con le stesse caratteristiche, nell'intervento successivo di Paolo Amato nella chiesa di Santa Maria Valverde (dal 1696), a Palermo¹⁴⁴.

Inoltre se nella cappella del Santissimo Crocifisso fossero state utilizzate le colonne progettate da fra' Giovanni queste

¹⁴³ L'architetto Paolo Amato impiegherà questo tipo di colonna anche nella chiesa di Santa Maria di Valverde (dal 1696) a Palermo.

¹⁴⁴ Secondo Maria Clara Ruggieri Tricoli, la ricorrenza della colonnina tortile nell'opera di Paolo Amato è talmente significativa che talune opere gli sono state attribuite quasi esclusivamente in base alla presenza di tali elementi costruttivi. Maria Clara Ruggieri Tricoli, *La corona e il serpente*, Palermo 1982, pp. 60-61.

avrebbero condizionato tutto l'alzato. La presenza di piedistalli avrebbe influito sull'altezza dell'imposta degli archi, sull'altezza da terra della trabeazione e sulle dimensioni del secondo ordine. Paolo Amato quindi ripiasmò totalmente l'interno della cappella. Ridusse il numero di colonne da diciotto a sei. Eliminò le colonne minori delle nicchie ed al posto di un arco a tutto sesto utilizzò una particolare terminazione mistilinea [fig. 58] per la quale, secondo Helen Hills, il riferimento è da ricercare, a Salamanca ed in particolare nel patio dell'*Escuela Menores*, nel cortile dell'Università e nel vano della porta in cima alla scala principale della *Casa de las Conchas*¹⁴⁵.

Anche se, in quest'ultimo caso, pare più plausibile la somiglianza con la parte terminale del portale principale [fig. 59], nel caso del patio dell'*Escuela* e del cortile dell'Università il confronto risulta forzato. La storica, inoltre, considerando «l'assenza di archi simili nel resto della Sicilia»¹⁴⁶ ritiene molto probabile che sia stato l'arcivescovo ad introdurli¹⁴⁷. Un arco mistilineo dello stesso tipo di quello della cappella del Crocifisso, tuttavia, era già stato utilizzato, negli anni sessanta del Seicento, nella cappella della distrutta chiesa di Santo Spirito a Messina¹⁴⁸ [fig. 60].

Pur trattandosi di episodi eccezionali è possibile presumere la circolazione, nel Seicento, di incisioni di questo particolare elemento architettonico, anche in ambito iberico, che tuttavia non sono emerse nel corso di questo studio. È possibile che fosse un modello, noto anche a Ruano, che, come nel caso della chiesa messinese, potrebbe non essere più esistente.

¹⁴⁵ Helen Hills, *Marmi ...*, *op. cit.*, p. 183.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Sulla chiesa di Santo Spirito a Messina, cfr. Stefano Piazza, *I colori ...*, *op. cit.*, p. 47.

L'apporto del prelato spagnolo emerge nella presenza delle statue su piedistalli isolati al centro delle nicchie inquadrare dalle colonne tortili. Il tema non è nuovo ma in questo caso il riferimento è da ricercare nell'area iberica e precisamente nell'*Arco Trionfale Salomonico di Cristo tra San Pietro e San Paolo* [fig. 50] rappresentato dal benedettino Juan Andrés Ricci nel suo trattato *Pintura Sabia* (1659-1662)¹⁴⁹. Il trattato rimase manoscritto nonostante Ricci avesse deciso di darlo alla stampa. Si è accennato alla possibilità che il monaco benedettino e l'arcivescovo Ruano si fossero conosciuti negli anni in cui entrambi frequentarono l'Università di Salamanca ma ciò non è sufficiente a dimostrare che Ricci, prima di trasferirsi nell'abbazia di Montecassino, avesse mostrato personalmente il suo trattato a Ruano prima che quest'ultimo si trasferisse in Sicilia. Secondo Joaquin Bérchez e Fernando Marías¹⁵⁰, l'opera doveva essere nota tramite l'ambiente religioso e artistico romano di quegli anni¹⁵¹ e inoltre Ricci aveva affidato, prima del 1663, a Gaspar de Zúñiga, la traduzione in latino del trattato e l'esecuzione delle incisioni¹⁵². Il trattato ma soprattutto l'arco di trionfo dedicato a Cristo doveva essere noto all'arcivescovo.

Paolo Amato riprese con i Profeti il tema della figura isolata al centro della nicchia e ridisegnò il loro piedistallo con volute e grottesche [fig. 67]. Riprese anche il motivo dei cartigli con le iscrizioni nei piedistalli delle colonne tortili che elaborò ulteriormente con l'inserimento di scene [fig.69]. Infine sostituì lo sfondo paesaggistico con decorazioni fitomorfe e cortine in marmi policromi alle spalle delle statue dei Profeti [fig. 65].

¹⁴⁹ Juan Andrés Ricci de Guevara, *Pintura Sabia*, Edición facsimil del manuscrito de fray Juan Andrés Ricci de Guevara, a cura di Fernando Marías, Felipe Pereda, Madrid 2002.

¹⁵⁰ Joaquin Bérchez e Fernando Marías, *Fra Juan Andrés Ricci de Guevara e la sua architettura teologica*, in «Palladio», n. 14, 2002, p. 272.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ivi*, p. 273.

Quando, nel settembre 1688, furono stipulati i Capitoli¹⁵³, nei quali compare il nome di Angelo Italia, per la decorazione dell'ordine «bastardo» (secondo ordine) della cappella, dell'ingresso e del presbiterio, gli archi, le colonne¹⁵⁴, i piedistalli, le cortine in marmo e le statue dei profeti erano stati realizzati. Nel documento si precisa infatti come gli interventi successivi che avrebbero riguardato il presbiterio si sarebbero dovuti basare su quanto già realizzato riprendendone il linguaggio stilistico. Anche il progetto del presbiterio sarebbe dunque da attribuire a Paolo Amato. Dopo il computo¹⁵⁵ delle opere in marmo, eseguito nel marzo del 1690, da Angelo Italia e Lorenzo Cipri¹⁵⁶, anch'egli frate gesuita, l'arcivescovo ed i marmorari, nel luglio del 1690, stipularono dei nuovi capitoli¹⁵⁷ per una piccola fonte nella sacrestia e per la pavimentazione. Nel documento di quest'ultima, ancora una volta, è specificato che potesse essere modificato il disegno «ad arbitrio di detto Ill.mo Sig. Arcivescovo» e a «sodisfazione del fratello Angelo Italia»¹⁵⁸. Se per il presbiterio, è possibile che Italia stesse continuando il progetto di Paolo Amato, per il pavimento è possibile invece che stesse interpretando l'idea dell'arcivescovo.

¹⁵³ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, *op. cit.*, Doc. X.

¹⁵⁴ Helen Hills erroneamente ha interpretato i «quattro spiragliuni» del presbiterio, citati nei Capitoli del 25 settembre 1688 (Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, *op. cit.*, Doc. X), come colonne tortili. Si tratta invece delle finestre del secondo ordine. Helen Hills, *Marmi ...*, *op. cit.*, p. 192.

¹⁵⁵ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, *op. cit.*, Doc. XVIII.

¹⁵⁶ Basandosi sul computo delle spese Helen Hills sostiene che «non vi è alcuna ragione di ritenere che quest'opera non sia disegnata e supervisionata dall'Italia e dal Cipri. Soltanto la determinazione del Di Miceli nell'attribuire la Cappella del Crocifisso ad Amato e le somiglianze stilistiche con le sue opere conosciute sembrano interferire con una simile interpretazione dei documenti. [...] Amato potrebbe aver sostituito Fra Giovanni nel ruolo di progettista della struttura, e perfino della scultura e dell'iconografia, mentre l'Italia e il Cipri ebbero il ruolo di supervisori dell'esecuzione e furono gli autori dei restanti intarsi». Helen Hills, *Marmi ...*, *op. cit.*, 191. Il mio giudizio in merito non è concorde con quello della storica.

¹⁵⁷ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, *op. cit.*, Docc. XVI e XVII.

¹⁵⁸ *Ivi*, Doc. XVI.

Per quanto riguarda il disegno del cancello in ottone [fig. 59], che separa la cappella dalla cattedrale, realizzato da Gaetano Signorello, i Capitoli¹⁵⁹, del luglio 1689, non lasciano dubbi sull'attribuzione ad Angelo Italia: «si habbia da fare giusta la forma del disegno seu modaro che haverà da tagliare detto frat'Angelo, ogni cosa sempre a gusto e beneplacito di detto Ill.mo Sig. Arciv. e del detto fratello Angelo»¹⁶⁰. Dagli stessi capitoli emerge ancora una volta la volontà dell'arcivescovo Ruano di supervisionare ogni dettaglio. Signorello infatti è obbligato a lavorare il cancello nel luogo prescelto dall'illustre prelado: «che detto obligato habbia da fare detto servizio in questa città di Monr. in quel luogo e parte che piacerà a detto Ill.mo Sig. Arciv.»¹⁶¹. La decisione di chiudere la cappella con un cancello anziché con una porta in legno si coniuga perfettamente con il desiderio dell'arcivescovo di fare della cappella un *Sagrario*. Attraverso il cancello sarebbe stato possibile venerare il Santissimo anche quando la cappella sarebbe stata chiusa.

L'analisi dei documenti solleva delle perplessità sul progetto della decorazione delle porte del presbiterio. Le scene della *Passione*, eseguite ad intaglio, da Antonio Rallo e Alberto di Orlando da Trapani¹⁶², potrebbero essere attribuite a due frati cappuccini presenti nel cantiere, dei quali non è riportato il nome, relegando ad Angelo Italia il ruolo di direttore dei lavori¹⁶³. In tal caso, ancora una volta, dei frati cappuccini,

¹⁵⁹ *Ivi*, Doc.VIII.

¹⁶⁰ *Ivi*, Doc. VIII.

¹⁶¹ *Ivi*, Doc. VIII.

¹⁶² Secondo Millunzi gli stessi ebanisti avrebbero eseguito gli arredi della sacrestia. Gaetano Millunzi, *La Cappella...*, *op. cit.*, p. 43 e Doc. XIV.

¹⁶³ «quale servizio si debba fare bene e magistrevolmente a gusto soddisfazione di detto Ill.mo Sig. Arcivescovo e delli due fratri cappuccini, quali stanno lavorando le porte e in tutto e per tutto giusta la forma del disegno quale al presente tiene in potere fratello Angelo Italia». *Ivi*, Doc. XIV.

dopo fra' Giovanni, sarebbero stati presenti nel cantiere della cappella del Crocifisso.

Dallo studio della cappella emerge il ruolo dell'arcivescovo Ruano. Egli partecipò attivamente al programma architettonico e decorativo della cappella esercitando una grande influenza sugli architetti e mostrando loro possibili modelli di riferimento, di provenienza iberica, dei quali si fecero interpreti. Tale influenza, secondo Rudolf Wittkower¹⁶⁴, è percepibile nelle «esuberanti decorazioni a stucco spagnolo-siciliane piene di colore»¹⁶⁵. Lo storico probabilmente si riferisce al modellato della volta del presbiterio [fig. 72]. Questo modo ipertrofico di utilizzare gli stucchi, secondo Antonio Bonét Correa¹⁶⁶ iniziò a diffondersi in Spagna negli anni sessanta del Seicento. A titolo d'esempio, si consideri la chiesa di *Santa Maria la Blanca*¹⁶⁷ [fig. 73], a Siviglia, nella quale le decorazioni a stucco, realizzate nel 1659, dai fratelli Pedro e Miguel Borja, ricoprono interamente la volta e la cupola con elementi vegetali, volute e teste di cherubini.

3.3. IL PROGRAMMA CONCETTUALE

Da quanto è emerso dai documenti d'archivio, sin dai primi Capitoli¹⁶⁸, nei quali figura il nome di fra' Giovanni, era previsto che la decorazione ed il progetto architettonico della cappella avanzassero sincronicamente e sotto il controllo diretto dell'arcivescovo Ruano intenzionato a renderla «una efficace esposizione della teologia della Controriforma»¹⁶⁹. Per attuare il suo programma, Ruano, ideò i cicli figurativi che,

¹⁶⁴ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture ...*, op. cit., p. 344.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Antonio Bonet Correa, *Andalucia Barroca. Arquitectura y urbanismo*, Barcelona 1978, p. 42.

¹⁶⁷ Alfredo Morales Martínez, *La piel de arquitectura. Yeserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII*, Sevilla 2010, pp. 150-155.

¹⁶⁸ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, op. cit., Doc. IV.

¹⁶⁹ Helen Hills, *Marmi...*, op. cit., pp. 177.

realizzati con marmi policromi, ricoprono tutte le superfici e gli elementi architettonici del presbiterio e dello spazio esagonale e originariamente si concludevano nella volta affrescata, con la Battaglia degli Angeli contro Lucifero e la vittoria della Croce (integralmente perduta), opera del pittore Antonino Grano¹⁷⁰. L'apparato decorativo nella cappella del Santissimo Crocifisso, ha un ruolo fondamentale sia dal punto di vista formale che dal punto di vista concettuale. Per quanto concerne il primo punto, esso non costituisce oggetto di approfondimento della tesi e pertanto si rimanda a studi specifici¹⁷¹. Per quanto concerne il secondo punto, sono stati svolti degli studi, con differenti livelli di approfondimento, da Helen Hills e Lisa Sciortino¹⁷². Nell'ambito di questo studio si è ritenuto interessante esporre sinteticamente quanto già espresso dagli storici citati le cui teorie hanno costituito il presupposto per una nuova lettura che ha condotto ad ulteriori esiti.

3.3.1. Il programma concettuale nella decorazione

Gli storici sono concordi nell'attribuire all'arcivescovo Ruano il programma concettuale della cappella del Santissimo Crocifisso. Nel portale d'accesso alla cappella [fig. 59], la presenza di statue raffiguranti la *Fede* -una figura femminile che regge una fiaccola ed un calice- e la *Speranza* -una figura femminile che regge un giglio e una corda-, due delle tre Virtù Teologali, accompagnate da iscrizioni nei piedistalli, e di un cartiglio marmoreo, collocato nella trabeazione, con la scritta CRUCIFIXO AMORI SUO JOANNES ARC.EP.US 1690, insieme al bassorilievo che lo sormonta raffigurante San

¹⁷⁰ Il nome di Antonino Grano è l'unico riportato da Del Giudice. Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, op. cit., p. 124.

¹⁷¹ Cfr. Stefano Piazza, *I colori ...*, op. cit.

¹⁷² Michele Del Giudice e Gaetano Millunzi e Wolfgang Krönig si sono limitati ad elencare le iscrizioni senza addentrarsi nel programma concettuale della cappella nel quale si sono cimentate, invece, Helen Hills e Lisa Sciortino. Lo studio di quest'ultima è allo stato attuale il più esaustivo.

Giovanni bambino, con la Croce e l'Agnello, anticipano la dedizione e la destinazione della cappella ed il programma incentrato sulle storie dell'Antico e del Nuovo Testamento espresso attraverso l'uso dell'immagine e della scrittura.

La figura di San Giovanni, inoltre, secondo le Sacre Scritture precede Cristo -per preparare le sue vie-¹⁷³. Il portale, oltre a preparare alla visione dell'interno della cappella, tramite le raffigurazioni del santo omonimo dell'arcivescovo, costituisce il primo dei riferimenti all'arcivescovo Ruano insieme all'aquila, elemento del suo emblema. Quest'ultimo è disposto sull'arco di trionfo e nella bandiera di un veliero rappresentato nel pavimento come parte della scena del *Naufragio di Giona* che si estende dallo spazio esagonale al presbiterio. Nella scena è rappresentato il profeta Giona nel momento in cui, per placare la tempesta scaturita dall'ira di Dio, sta per essere gettato in mare dove lo attende la balena -allegoria del sepolcro di Cristo- dalle fauci spalancate in procinto di ingoiarlo. La storia del profeta rigettato vivo sulla spiaggia del mare, dopo tre giorni, rappresenta l'avvenuta resurrezione del Cristo Crocifisso e la resurrezione dei morti¹⁷⁴. L'iscrizione nella vela ricorda la volontà dell'arcivescovo, di farne un sepolcro per i suoi successori:

INVICTISSIMO PATIENTIAE ATHLANTI QUI SANGUINIS NAUFRAGUS IN
FLUCTIBUS MORTIS ARBOREM ASCENDIT VITAE FRUCTUS HO MINIBUS
LARGITURUS UT ILLIC E NAUFRAGIO GENUS HUMANUM ERIPERET SACRUM
HOC CAPITOLIUM D. IOANNES ROANO SALMATICENSIS LAUREATUS
SALMANTICAE XXXVI ABBAS ET ARCHIEPISCOPUS SPLENDIDA
MUNIFICENTIA DICAUIT FATALEM HANC URNAM VITALIANO VICECOMITI
PREDECESSORI SIBIQUE AC POSTERIS PRAESULIBUS EXTRUVIT UT MORTIS
TUMULUM IN VITAE TALAMUM VERTERET AC VITALI OMNES SOPORE SUB
FAUSTA VITAE ARBORIS UMBRA CONQUIESCERENT. ANNO SALUTIS MDCXC.

¹⁷³ Sull'interpretazione iconografica della cappella del Santissimo Crocifisso si vedano Helen Hills, *Marmi ...*, op. cit., pp. 165-195, e Lisa Sciortino, *La cappella Roano ...*, op. cit.

¹⁷⁴ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, op. cit., p. 474.

La tempesta marina, secondo Helen Hills ¹⁷⁵, è anche l'immagine più adatta per ricordare che la cappella fu eretta per adempiere al voto fatto durante il conflitto navale con i francesi.

L'Antico Testamento è richiamato dalle colonne tortili e dalle statue dei quattro Profeti maggiori [figg. 74-77] Daniele ed Ezechiele (rispettivamente a destra e a sinistra, in prossimità dell'altare) hanno lo sguardo rivolto verso chi entra mentre con la mano indicano il Crocifisso¹⁷⁶. I profeti Isaia e Geremia (rispettivamente a destra e a sinistra, in prossimità dell'ingresso alla cappella), hanno lo sguardo rivolto verso il Crocifisso¹⁷⁷. Anche le iscrizioni bibliche riportate nei rotoli di pergamena che ciascuno di loro regge tra le mani, nei cartigli collocati nella trabeazione e sotto le finestre rimandano alla Crocifissione di Cristo.

Episodi dell'Antico Testamento sono raffigurati su tutti i lati liberi dei piedistalli [fig. 69] delle colonne tortili che, in corrispondenza del terzo inferiore cilindrico, sono ricoperte da elementi a rilievo raffiguranti putti che reggono i simboli della *Passione* di Cristo: il martello, i chiodi, la scala, il palo, il gallo, le funi. Le colonne vicino l'ingresso sono invece decorate dall'aquila, emblema dell'arcivescovo, e da altri motivi fitomorfi che secondo Helen Hills richiamano i libri di modelli

¹⁷⁵ Helen Hills, *Marmi ...*, *op. cit.*, pp. 176.

¹⁷⁶ Negli anni della fondazione della cappella del Santissimo Crocifisso si riteneva che il Crocifisso fosse stato donato alla Cattedrale di Monreale da Guglielmo II. Wolfgang Krönig, *Il Duomo ...*, *op. cit.*, p. 120; Lisa Sciortino, *La cappella Roano ...*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁷⁷ Sulle basi delle sculture è inciso il nome di ciascun profeta e dello scultore. Le statue di *Daniele* ed *Ezechiele* furono eseguite da Baldassarre Pampillonia (BALD. R. PAMPILLONIA), le statue di *Isaia* e *Geremia* furono eseguite da Giovanni Battista Ferra (JOAN. BAPT. FERRERA SCULPT. PANORM.). I piedistalli, sui quali sono collocate, articolati con volute e motivi a grottesche sono uguali a due a due.

nord europei¹⁷⁸ che tuttavia la storica non specifica¹⁷⁹. Anche i capitelli corinzi sono decorati con aquile, motivi a grottesche e cherubini. Lo spazio dei pennacchi degli archi mistilinei è occupato da putti recanti gli emblemi dell'arcivescovo e della Passione che nel presbiterio diviene il tema dominante. È richiamato da una scultura raffigurante una figura femminile con la *Veronica* tra le mani e dalle immagini del sole e della luna, rappresentate all'interno di grandi cartigli al di sopra dei portali che introducono nel piccolo ambiente del campanile e della sacrestia. Il sole e la luna, secondo il racconto dell'Evangelista¹⁸⁰, si oscurarono nel momento della morte di Cristo. All'interno di nicchie, decorate con cortine, l'una di fronte all'altra, sono disposte le statue a grandezza naturale dell'arcivescovo Ruano, che segna anche il suo sepolcro a pavimento, e della *Carità*, rappresentata da una donna che allatta due bambini. Helen Hills nota che la Chiesa della Controriforma riteneva le Virtù Teologali doni della grazia divina e non meriti dell'individuo¹⁸¹. In tal senso la *Carità*, come è riportato nell'iscrizione "FRUCTUS EJUS DULCIS GUTTURI MEO. CANT. 2,3", incisa in un cartiglio collocato al di sotto di essa, si riferisce a Cristo come frutto del suo amore. Lo stesso frutto è accolto dall'arcivescovo Ruano come è riportato nell'incisione del cartiglio collocato sotto la sua statua "APPREHENDAM FRUCTUS EJUS. CANT. 7,8"¹⁸². Con la statua della *Carità*, si conclude la rappresentazione delle tre Virtù teologali iniziata con le statue della *Fede* e della *Speranza* collocate nel portale d'ingresso.

Al centro della parete di fondo del presbiterio, entro la nicchia mistilinea, campeggia il Crocifisso ligneo, ritenuto, nel

¹⁷⁸ Helen Hills, *Marmi...*, *op. cit.*, pp. 175.

¹⁷⁹ Cfr. Stefano Piazza, *I colori ...*, *op. cit.*

¹⁸⁰ Lisa Sciortino, *La cappella Roano ...*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁸¹ Helen Hills, *Marmi ...*, *op.cit.*, pp. 177.

¹⁸² *Ibidem.*

Seicento, un dono di Guglielmo II¹⁸³, fondatore della Cattedrale di Monreale, e invece datato da Wolfgang Krönig al XIV secolo¹⁸⁴. Il Crocifisso non è collocato sulla croce tradizionale ma sui rami dell'*albero di Jesse* [fig. 78], il profeta dal quale discende tutta la genealogia di Gesù Cristo¹⁸⁵. L'albero è originato dal fianco del profeta, rappresentato come un anziano disteso su un fianco. I rami terminano con le mezze figure dei re d'Israele, tutti in marmo chiaro, coronati, con lo scettro in metallo in mano e con un nastro, sotto di essi, che ne riporta il nome: David, Salomone, Roboamo, Abia, Asaf, Jiosaphat, Joram, Ozia, Joatam, Achaz, Ezechia, Manasse. In alto, in asse con la figura di Cristo, sul ramo più alto è il busto della Madonna.

Secondo Helen Hills¹⁸⁶ la persistenza in Spagna¹⁸⁷ della raffigurazione della genealogia dei re d'Israele¹⁸⁸ utilizzata - nei timpani delle cattedrali di Toledo e di Burgos, nelle cattedrali di Leon e di Barcellona-, più a lungo che in altre parti d'Europa ed in particolare nella facciata della Cattedrale di Valladolid, esempio quest'ultimo certamente noto all'arcivescovo Ruano, ne spiegherebbe l'uso nel programma iconografico della cappella del Santissimo Crocifisso.

Al di sopra del Crocifisso, Dio, tra angeli, con la mano alzata in segno benedicente è rappresentato nello spazio tra la nicchia e la volta nella quale si conclude la rappresentazione della Trinità con la colomba dalle ali spiegate dalla quale si irradiano

¹⁸³ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, *op. cit.*, p. 459.

¹⁸⁴ Gli studi successivi si sono basati sulla datazione di Krönig.

¹⁸⁵ Da Jesse discende tutta la genealogia di Gesù.

¹⁸⁶ Helen Hills, *Marmi ...*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁸⁷ Sulla diffusione dell'albero di Jesse in Spagna, cfr. María Jesús Sanz, *Algunas representaciones del árbol de Jesse, durante el siglo XVI, en Sevilla y su antiguo reino*, in «Cuadernos de arte y iconografía», n. 4, 1989.

¹⁸⁸ Lo schema fu fissato quasi in maniera definitiva nella chiesa di *Saint Denis* dall'abate Suger. Emile Mâle, *L'art religieux du XII siècle*, Paris 1922, p. 68.

raggi dorati, simbolo dello Spirito Santo, circondata da teste di cherubini, da una ghirlanda di fiori e da mascheroni. La rappresentazione nella volta, secondo Helen Hills, ricorderebbe un apparato per le Quarant'Ore nel quale l'Eucarestia è circondata da una Gloria celeste e da luci¹⁸⁹.

Al di sotto del Crocifisso, nel paliotto [fig. 79], in marmi policromi, è rappresentata una scena architettonica. Sono raffigurati tre archi a tutto sesto impostati su gruppi tetrastili di colonne tortili che inquadrano in primo piano una terrazza con fontane ai lati e al centro la Madonna che si reca in visita da Elisabetta che è in attesa di San Giovanni Battista. Ancora una volta ritroviamo, come nell'ingresso, attraverso la raffigurazione del santo il riferimento al committente della cappella. In asse con le figure, in alto, sono rappresentati Dio benedicente, tra serafini, e la colomba dello Spirito Santo. Sullo sfondo, dietro le figure, si scorge una città che secondo Maria Clara Ruggieri Tricoli¹⁹⁰ è la Gerusalemme Celeste, riconoscibile dalle bandiere in cima agli edifici, e conseguentemente, «il tempio a colonne tortili dal cui terrazzo si guarda la Gerusalemme non può che essere il tempio di Salomone ricostruito in essa»¹⁹¹. Si noti che Wolfgang Krönig ed Helen Hills si sono limitati alla descrizione del paliotto e che i concetti esposti da Maria Clara Ruggieri Tricoli sono stati ripresi da Lisa Sciortino.

¹⁸⁹ «Nel 1628, il Bernini aveva realizzato, per la Cappella Paolina del palazzo vaticano, un *apparato* per le Quarant'Ore nel quale la Gloria del paradiso brillava di grande luminosità: da allora, per i successivi cinquant'anni, l'Eucarestia circondata da una Gloria celeste fatta di luci e nuvole divenne il punto focale per quasi tutti gli apparati costruiti per le devozioni delle Quarant'Ore a Roma. [...] le devozioni per le Quarant'ore furono istituite a Palermo nel 1607 dall'Arcivescovo d'Aedo, ad indicare l'adesione spagnola a questo rito». Helen Hills, *Marmi ...*, *op. cit.*, p. 194.

¹⁹⁰ Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare. Paliotti d'architettura in Sicilia*, Palermo, 1992, pp. 110-113; Lisa Sciortino, *La cappella Roano ...*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁹¹ *Ibidem*.

Il riferimento al tempio di Salomone si ritrova anche nella decorazione della lunetta sopra il portale che dalla cappella conduce al vestibolo e nel cartiglio che l'accompagna. Nella lunetta sono raffigurati due leoni semirampanti, ai lati di una corona incastonata di gioielli [fig. 70]. Stefano Piazza ha individuato la straordinaria somiglianza della raffigurazione dei leoni¹⁹² a motivi ricorrenti nell'area valenziana come quelli della volta della chiesa *de la Asunción*¹⁹³ [fig. 71], a Fanzara, realizzati con la tecnica dell'*esgrafiados*, negli anni 1682-83. Secondo lo storico l'accostamento della figura a marmi policromi, della cappella del Santissimo Crocifisso, con quelle a *esgrafiados*¹⁹⁴ prova la circolazione, su sponde diverse del Mediterraneo, di comuni repertori iconografici rivolti ad identici esiti decorativi, a prescindere dal materiale utilizzato¹⁹⁵. L'affermazione dello storico trova riscontro nel pensiero di Carlo Borromeo, che sostiene che i leoni posti sulle porte delle chiese siano simbolo di vigilanza come lo erano quelli nel tempio di Salomone a Gerusalemme¹⁹⁶. La somiglianza tra il repertorio decorativo della cappella di Monreale e la chiesa di Fanzara può essere spiegata, sia in Italia che in Spagna, dall'adesione ai dettami tridentini. Nel cartiglio l'iscrizione "RESPICE FAC. EXOD. XXV", che significa "Mira e fa secondo il modello che ti fu mostrato" si riferisce alle istruzioni di Dio a Mosè su come costruire l'Arca e il Tempio¹⁹⁷. Il

¹⁹² Stefano Piazza, *I colori ...*, *op. cit.*, pp. 71-72.

¹⁹³ Yolanda Gil Saura, *Arquitectura Barroca en Castellón*, Auda 2004, pp. 309-311.

¹⁹⁴ Yolanda Gil Saura, *Muestras, cortados y trepas. Algunas notas sobre los esgrafiados valencianos*, in «Lexicon», n. 10-11, 2010.

¹⁹⁵ Stefano Piazza, *I colori ...*, *op. cit.*, pp. 71-72.

¹⁹⁶ «*ubi illud scuiptura leonum exornari decet exemplo templi salomonis, qui in basi bus illus sculpi iussit, ut praesulum indicarei Vigilantum*» in Stefania Tuzi, *Le Colonne ...*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁹⁷ Wolfgang krönig non si sofferma sulla descrizione della decorazione della lunetta e dell'iscrizione. Helen Hills e Lisa Sciortino interpretano il passo dalle *Sacre Scritture* ma non lo mettono in relazione con il Tempio di Salomone.

Tempio di Mosè, è stato considerato, da molti studiosi dell'esegesi biblica, come una totale retroproiezione nel periodo del deserto del successivo Tempio di Salomone¹⁹⁸. Questo principio di continuità e di identificazione dei due templi è esposto, da Juan Caramuel de Lobkowitz, nella premessa del primo tomo del trattato *Architectura civil recta y obliqua*, del quale Amato possedeva una copia: «*este Mundo es un gran templo, cuyo Autor y Architecto fue Dios, fino que el de Salomon le dibuxo su Magestad con su Divina Mano, y le ilustro y explico con Commentarios, que el escribio, y se los dio a Moyses, y despues a David, para que por ellos se gobernasse Salomon*»¹⁹⁹.

Alla luce di quanto esposto, anche nelle cortine in marmo, nelle nicchie, alle spalle dei *Profeti*, è possibile individuare un rimando al Tempio di Mosè, descritto, nelle Sacre Scritture, come una tenda realizzata con assi di legno d'acacia e teli di bisso ritorto²⁰⁰.

3.3.2. Il rilievo architettonico e la stella a sei punte

Nel corso di questo studio il rilievo architettonico della cappella ha svolto un ruolo determinante per più motivi. Il primo, come si è avuto modo di trattare nei precedenti paragrafi, è che ha consentito di escludere che, nell'attuale configurazione dell'interno della cappella, vi siano colonne riconducibili al progetto di fra' Giovanni da Monreale, autore dell'impostazione generale. Il secondo motivo è che ha consentito di individuare la pianta reale della cappella del Santissimo Crocifisso. Gli studi precedenti si sono basati sulle incisioni di Gaetano Lazzara [figg. 55-56], che ne ha restituito

¹⁹⁸ Cfr. Raymond Brown, Joseph A. Fitzmyer, Roland E. Murphy (a cura di), *Nuovo Grande Commentario Biblico*, Brescia 2002, p. 73.

¹⁹⁹ Juan Caramuel de Lobkowitz, *Architectura civil recta y obliqua. Considerada y dibuxada en el templo de Jerusalem*, Vigevano 1678, s.p.

²⁰⁰ Libro dell'Esodo; Libro dei Numeri.

in pianta e in sezione un esagono irregolare²⁰¹, schiacciato sull'asse longitudinale. Il rilievo architettonico della cappella del Santissimo Crocifisso, invece, ha messo in evidenza, in pianta, la costruzione geometrica regolare di un esagono e la configurazione di una stella a sei punte i cui vertici, lungo l'asse longitudinale, coincidono con l'altare e, sul lato opposto, con quello che avrebbe dovuto essere il gradino di accesso [Tav. 3].

Dal computo per le opere in marmo, eseguito, nel marzo 1690, dai gesuiti Angelo Italia e Lorenzo Ciprì, ci è noto, infatti, che fu realizzato un gradino in più rispetto ai tre previsti nel progetto²⁰² facendo venir meno anche l'evidente rimando alla Trinità. Altri elementi, oggetto del prossimo paragrafo, dimostrano che la stella a sei punte facesse parte del programma concettuale dell'arcivescovo.

Nei paragrafi precedenti è emerso il riferimento concettuale al Tempio di Salomone. Dallo studio sugli impianti esagonali²⁰³ e, in particolare, della chiesa di Sant'Ivo, a Roma, è emerso il riferimento alla stella di Salomone come emblema di Sapienza teologica allusiva ai dottori della chiesa. Anche nella cappella di Ruano si trova dunque, nella stella a sei punte, il riferimento alla Sapienza ma di un Dottore della Chiesa in particolare: San Tommaso d'Aquino. Infatti, quella di San Tommaso (1225-7 marzo 1274), è una figura molto importante e ricorrente nella vita ecclesiastica di Juan Ruano. L'arcivescovo, negli anni della sua formazione teologica, ne studiò la filosofia all'Università di Salamanca e quando giunse a Monreale ne trovò inserito l'insegnamento nel seminario arcivescovile dove, dal 1670, era stato introdotto come libro di testo la *Summa*

²⁰¹ La dizione corretta in questo caso sarebbe seilatero essendo la definizione geometrica di un esagono riferita ad una figura piana costruita, a partire da una circonferenza, con sei lati uguali.

²⁰² Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, op. cit., Doc. XVIII.

²⁰³ Si veda il *Capitolo Secondo*.

Teologica di San Tommaso di cui si seguiva fedelmente e in tutto la dottrina²⁰⁴. Il 7 marzo, data in cui la Chiesa festeggiava San Tommaso, l'arcivescovo Ruano fu consacrato vescovo di Cefalù (1661) e fu posata la prima pietra della cappella del Santissimo Crocifisso (1687). Un ulteriore riscontro si trova nella presenza di molteplici punti di tangenza tra il repertorio decorativo della cappella e il *Labyrinthus Hexagonus* che Juan Caramuel de Lobkovitz dedicò, con la tavola XIII, a San Tommaso Dottore Angelico nel suo trattato sulla *Metametrica*.

3.3.3. Il *Labyrinthus Hexagonus*

La *Metametrica* corrisponde solo ad una parte di un'opera più ampia denominata *Primus Calamus*²⁰⁵, pubblicata dal cistercense spagnolo a Roma, nel 1663. Un esemplare del trattato, custodito presso la Biblioteca Regionale di Palermo, ne testimonia la circolazione anche nell'ambito culturale palermitano. La finalità della *metametrica* è esplicitata da Caramuel sin dalla prima pagina del trattato: «*Primus calamus ob oculos ponens metametricam, quae varii currentium, recurrentium, ascendentium, descendentium, nec-non circumvolatium versuum ductibus, aut aeri incisus, aut buxo insculptos, aut plumbo infusos, multifformes labyrinthos exornat*»²⁰⁶. La *metametrica* si presenta dunque come una connessione di versi in latino che ricorrono, ascendono, discendono e girano in varie direzioni, ed impreziosisce i multiformi labirinti disegnati nell'aria, fusi nel piombo o scolpiti nella pietra.

²⁰⁴ Gaetano Millunzi, *Storia del Seminario Arcivescovile*, Siena 1895, pp. 91-92.

²⁰⁵ Ioannis Caramuelis, *Primus Calamus ob oculo ponens Metametricam*, Roma 1663.

²⁰⁶ *Ibidem*.

Il principio alla base dei labirinti metametrici, dei quali il *Labyrinthus Hexagonus* costituisce un'applicazione, è chiarito da Caramuel nella tavola I, del trattato, nella quale è raffigurato un cilindro intorno al quale possono ruotare quattro colonne composte ciascuna da dieci parole. La rotazione delle colonne genera diecimila combinazioni di parole. Si tratta della possibilità di registrare grandi quantità di testi in poco spazio²⁰⁷.

Il *Labyrinthus Hexagonus* dedicato a San Tommaso [fig. 80] è basato sul medesimo principio ma è di tipo *Retrogradus*. È possibile cioè leggere le combinazioni di parole sia in un verso che nell'altro. Si deve considerare inoltre, secondo Coronada Pichardo, che allo stesso modo che le parole anche le immagini organizzate all'interno di un sistema geometrico sono segni nel medesimo modo di quelli linguistici. Sono rappresentazioni di concetti, «linguaggi che configurano un'estetica»²⁰⁸. San Tommaso d'Aquino, nel *Labyrinthus Hexagonus*, è raffigurato al centro di una stella a sei punte intorno alla quale sono raffigurati, in basso, due cani con una torcia in bocca, in alto, a sinistra, il sole e, a destra, la luna ed ai lati due alberi. Il cane con la torcia ricorda l'appartenenza del santo all'ordine dei domenicani. Considerando la stella come una figura geometrica risultante dall'intersezione di due triangoli equilateri ed opposti, essa dà luogo ad una sequenza di segmenti caratterizzati dalla presenza di parole in latino.

3.3.4. Il labirinto metametrico nella cappella del Crocifisso

La cappella del Santissimo Crocifisso è caratterizzata da un fittissimo repertorio decorativo composto da immagini e

²⁰⁷ Coronada Pichardo, *El esquema potencial de los poemas máquina: la "Metamétrica" de Juan Caramuel*, in «Semiosfera» n. 5, 1996, pp.49-84, in particolare p. 51.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 75.

scritte. Come accennato nei precedenti paragrafi scene e versi tratti dalle Sacre Scritture ricoprono i piedistalli delle colonne.

Dall'ingresso della cappella nel piedistallo della prima colonna a destra sono incise sul lato, le parole «SANITAS IN PENNIS EJUS. MALACH. IV.2» e raffigurati un'aquila che sostiene sulle sue ali degli aquilotti; sul lato rivolto verso il centro della cappella, le parole «PROFECISTI IN REGNUM. EZECH. XIII. 16» e raffigurata la verga di Aronne; sul lato successivo, le parole «CUM ADSPICERENT. NUM.XXI. 9» e raffigurato un serpente di bronzo. A seguire, nel piedistallo della seconda colonna, sono incise le parole «SATIATI POENIS MEIS. IOB. XVI.» ed è raffigurato l'ariete sacrificato da Abramo; nel lato successivo, rivolto verso il centro della cappella, sono incise le parole «ACCEPISTI VIRTUTEM. APOC. XI. 17» ed è raffigurato il libro dell'Apocalisse con i sette sigilli e l'Agnello; a seguire, sono incise le parole «IN SALUTEM POPULI TUI. HABAC. III. 13» e raffigurata una lancia sfolgorante.

Nel piedistallo della terza colonna sono incise le parole «IN DULCEDINEM VERSAE. EXOD. XV. 25» e sono raffigurate le acque del deserto di Mara rese dolci da un legno immersovi da Mosè; nel lato successivo, sono incise le parole «ET REPLEBIMINI. IOEL. XI.19» ed è raffigurato un torchio per l'uva; a seguire, sono incise le parole «EGRESSA EST DULCEDO. IOEL. XI.14» ed è raffigurato il leone ucciso da Sansone con uno sciame di api sulla bocca.

Nel piedistallo della quarta colonna sono incise, nel primo lato, le parole «ODOR IN VITAM.2. COR. II.16» ed è raffigurato un albero con frutti maturi; nel lato successivo sono incise le parole «REPLEBENTUR AB UBERTATE. PS. LXIV.5» ed è raffigurato il braccio di Mosè che battendo la pietra fa sgorgare l'acqua; a seguire, sono incise le parole «MENTITA EST INIQUITAS SIBI. PS. XXVI. 12» ed è raffigurata la verga di Aronne convertita in

serpente che divora le verghe dei maghi mutate anch'esse in serpenti.

Nel piedistallo della quinta colonna, su un lato, sono incise le parole «MEMORIAM SUPERBORUM PERDIDIT. ECCL. X.21», ed è raffigurato un braccio che tiene un vaso rotto dal quale escono fiamme; nel lato successivo, sono incise le parole, «DECORA IN DELICIIS. CANT. VII.6», ed è raffigurata una pianta di vite ricca di grappoli; a seguire, sono incise le parole «TIMENTIBUS NOMEN MEUM. MALACH. IV.2», ed è raffigurata una palma ricca di datteri.

Nel piedistallo della sesta colonna (dall'ingresso, la prima a sinistra), su uno dei lati sono incise le parole «IN PERPETUUM CORONATA TRIUMPHAT. SAP. IV.2», ed è raffigurata una bandiera sventolante sopra una fortezza. Sul lato successivo sono incise le parole «VULNERANT ET MEDETUR. IOB. V.18», ed è raffigurato un giglio tra le spine; a seguire, sono incise le parole «IN UMBRA TUA VIVEMUS TIBI. TREN. IV.20», ed è raffigurato un agnello con un ramo di ulivo in bocca.

Altre frasi sono incise nei cartigli collocati sulla trabeazione e sotto le finestre in asse con le statue dei profeti che a loro volta tengono tra le mani dei rotoli anch'essi con incise frasi bibliche. Inizialmente era previsto soltanto un cartiglio che doveva essere collocato sulla trabeazione. In occasione dei nuovi Capitoli²⁰⁹, stilati il 25 settembre del 1688, l'arcivescovo Ruano decise di inserirne un secondo. Quest'ultimo prese il posto del primo sulla trabeazione ed il primo fu collocato sotto la soglia della finestra²¹⁰.

Dall'ingresso alla cappella, il primo profeta a destra è Isaia. Nel suo rotolo è incisa la frase «TRADIDIT IN MORTEM ANIMAM SUAM CAP. XXV». Nel cartiglio sulla trabeazione è incisa la

²⁰⁹ I Capitoli nei quali compare il nome di Angelo Italia.

²¹⁰ Gaetano Millunzi, *La cappella ...*, *op. cit.*, Doc. X.

frase «FORTIUM DIVIDET SPOLIA 12»». Nel secondo cartiglio sotto la soglia della finestra è incisa la frase «IN LIVORE EIUS SANATI SUMUS CAP V»».

Il secondo profeta, a destra, è Daniele. Nel suo rotolo è incisa la frase «POST HEBDOMADES SEXAGINTA DUAS OCCIDETUR CAP VIII»». Nel cartiglio sulla trabeazione è incisa la frase «ADDUCATUR JUSTITIA 24»». Nel secondo cartiglio è incisa la frase «DELEATUR INIQUITAS CAP XXIV»».

Dall'ingresso alla cappella, il primo profeta, a sinistra, è Geremia. Nel suo rotolo è incisa la frase «LIGNUM IN PANEM EIUS CAP XI»». Nel cartiglio sulla trabeazione è incisa la frase «CAPTUS EST IN PECCATIS NOSTRIS TRE 4.20»». Nel secondo cartiglio è incisa la frase «QUASI SIGNUM AD SAGITTEM CAP III XII»».

Il secondo profeta, a sinistra, è Ezechiele. Nel suo rotolo è incisa la frase «PLANTABO SUPER MONTEM CAP XXV»». Nel cartiglio sulla trabeazione è incisa la frase «ET ERIT IN CEDRUM MAGNAM 23»». Nel secondo cartiglio è incisa la frase «EXALTAVI LIGNUM HUMILE CAP XXIX»».

Millunzi nella sua descrizione della cappella nota come i «tre emblemi biblici»²¹¹ raffigurati nei piedistalli di ciascuna colonna siano «artificiosamente spiegati da analoghi motti»²¹². Lisa Sciortino nota invece la presenza di errori in alcuni versi. Le osservazioni dei due storici possono essere spiegate dal desiderio di Ruano di fare della cappella un labirinto metametrico. Un programma di questo tipo non lascia margine all'errore. Si deve pensare che tutto rientri nell'idea dell'arcivescovo nella quale anche ciò che, soprattutto agli occhi di un fruitore dei nostri giorni, possa apparire come un

²¹¹ Gaetano Millunzi, *La Cappella ...*, op. cit., p. 469.

²¹² *Ibidem*.

errore in realtà sia funzionale all'espressione di un determinato concetto.

Si è accennato nel corso di questo capitolo alla raffigurazione del Sole e della Luna sia nel presbiterio della cappella, in corrispondenza dei portali degli ambienti laterali, sia nel *Labyrinthus Hexagonus* dedicato a San Tommaso. Dalla sovrapposizione del *Labyrinthus Hexagonus* e della pianta della cappella del Santissimo Crocifisso è emerso come gli elementi raffigurati nello schema di Caramuel coincidano con quelli realizzati nella cappella [Tavv. 4-5]. Il sole e la luna occupano infatti la medesima posizione. Si è osservata inoltre un'analogia nella raffigurazione di animali: i cani nel *Labyrinthus* e i leoni nella cappella. Un altro elemento fondamentale che conferma il ricorso al *Labyrinthus* è costituito dall'incisione «LAUDATE EUM OMNES VIRTUTES PSAL 148» nel terzo inferiore della colonna a sinistra dell'arco di trionfo, l'unica, tra le colonne della cappella, che riporti un'iscrizione e si consideri come alla posizione della colonna nella pianta della cappella corrisponda nel *Labyrinthus* un segmento nel quale è riportata la parola «LAUDETUR» [fig. 68]. Il fatto che nei due schemi vi siano delle corrispondenze e che non si ripetano pedissequamente è spiegato da Coronada Pichardo, secondo la quale, l'importanza dell'esempio consiste nell'idea che non deve essere confusa con il contenuto. All'autore del labirinto, che deve basarsi su schemi rigidi di composizione già esistente, la complessità è in un certo senso imposta²¹³. In questo caso, la complessità del *Labyrinthus Hexagonus*. Allo stesso tempo però l'autore deve trasgredirlo ed offrire una nuova versione²¹⁴. In questo modo si danno nuove forme di lettura, che partono dalla stessa meccanica e nel

²¹³ Coronada Pichardo, *El esquema...*, *op.cit.*, p. 73.

²¹⁴ *Ibidem.*

quale spesso -come nel caso della cappella del Santissimo Crocifisso- appaiono insieme all'espressione scritta distinte forme visuali. Da questa forma, si mostra anche la capacità ingegnosa dell'autore.

La difficoltà ulteriore nella decifrazione della cappella consiste nella presenza di un gran numero di citazioni bibliche che, ad eccezione di quella nella colonna, non corrispondono a quelle dello schema di Caramuel, rendendo difficile l'individuazione della loro posizione all'interno del labirinto. Secondo Coronada Pichardo, questo «codice letterario particolare», questo «metalinguaggio»²¹⁵, rende difficoltoso il suo deciframento ed allo stesso tempo lo condiziona come labirinto donandogli perpetuità nel tempo come gioco comunicativo. Il lettore/fruttore, nel caso della cappella, «smarrito, entra in uno schema ludico, prova a decifrare l'interrelazione dei segni elementari e come si strutturano gerarchicamente per configurare il testo»²¹⁶. In definitiva, il labirinto di Caramuel è «una semiotica per iniziati dove la poesia acquisisce un carattere ermetico, in parte svelato dalle immagini, all'interno di un codice analogico che è tanto familiare al lettore barocco quanto alieno al lettore contemporaneo»²¹⁷.

3.4. La fortuna

L'arcivescovo Ruano contribuì alla delineazione di un originale repertorio costruttivo e decorativo, risultato della combinazione della cultura iberica con la tecnica locale dei marmi policromi, inserendosi nel dibattito architettonico di fine XVII e inizio XVIII secolo, soprattutto in ambito spagnolo, confermando la tesi di Stefano Piazza secondo il quale gli esponenti dell'alta gerarchia ecclesiastica, in Sicilia, fossero tra le committenze

²¹⁵ *Ivi*, p. 76.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*.

più attive in ambito architettonico, «maggiormente condizionate dalla cultura spagnola»²¹⁸, e dotate allo stesso tempo di grande potere decisionale tale da orientare le scelte linguistiche degli artefici²¹⁹. È anche quanto è emerso dallo studio di Francisco Herrera²²⁰ sulla committenza di Jaime Palafox, arcivescovo di Palermo (1677-1684), e le affinità linguistiche e formali tra l'edicola della Madonna Libera Inferni (1683), progettata da Paolo Amato nella cattedrale di Palermo, poco prima che Palafox si trasferisse a Siviglia (1684-1702), e il retablo che lo stesso arcivescovo commissionò a Bernardo Simòn de Pineda per il presbiterio della Cappella Reale (1689), nella cattedrale della sua nuova diocesi.

3.4.1. La chiesa di *San Luis de los Franceses*

Anche se le incisioni furono pubblicate nel 1702, nel libro di Michele Del Giudice²²¹, la cappella del Santissimo Crocifisso, doveva essere già nota in Spagna. Gli storici George Kubler²²², Antonio de la Banda y Vargas²²³ e Rosario Camacho Martinez²²⁴, pur riscontrando delle analogie con la chiesa romana di Sant'Agnese sostengono il debito della chiesa di *San Luis*, a Siviglia, «con la obra siciliana de Giovanni de Monreale, en la capilla del Crucifijo»²²⁵. La chiesa di *San Luis* fu costruita, a partire dal 1699, su progetto dell'architetto

²¹⁸ Stefano Piazza, *I colori ...*, *op. cit.*, pp. 41-44.

²¹⁹ Stefano Piazza, *Riflessioni sul rapporto Sicilia-Spagna nel Seicento: la committenza vescovile nell'opera di Paolo Amato*, Palermo 2008.

²²⁰ Francisco J. Herrera García, *El arzobispo Jaime del Palafox y el desarrollo del arte y arquitectura barroca en Sevilla*, Conferenza del 16 maggio 2008, Dipartimento di Storia e Progetto nell'Architettura, Palermo.

²²¹ Michele Del Giudice, *Descrizione ...*, *op. cit.*

²²² George Kubler, *Arquitectura ...*, *op. cit.*, p. 129.

²²³ Antonio de la Banda y Vargas, *La iglesia sevillana ...*, *op. cit.*, p. 36.

²²⁴ Rosario Camacho Martinez, *La iglesia de S. Luis...*, *op. cit.* p. 204.

²²⁵ George Kubler, *Arquitectura ...*, *op. cit.*, p. 129.

Leonardo de Figueroa²²⁶. È la terza chiesa costruita dai Gesuiti a Siviglia dopo la *Casa Profesa* e la chiesa del *Colegio de San Hermenegildo*. Il suo progetto si basa su un impianto circolare, inscritto in un rettangolo che ingloba l'atrio e gli spazi ausiliari al quale si innestano, lungo gli assi, profonde esedre. L'alzato dello spazio centrale si articola su due livelli conclusi dal tamburo e dalla cupola. Le analogie con la cappella del Santissimo Crocifisso, alle quali si riferiscono gli storici, emergono nella presenza di colonne tortili nel primo ordine che, nella chiesa di *San Luis*, sono addossate ai pilastri ed inquadrano degli altari entro nicchie sormontati da tribune. Queste ultime si trovano anche nel secondo ordine ritmate da basse paraste. Nella chiesa sivigliana il riferimento all'architettura gerosolimitana è ancora più evidente che nella cappella monrealese, per il ricorso, nell'anello della cupola, alla base della lanterna, all'ordine salomonico intero.

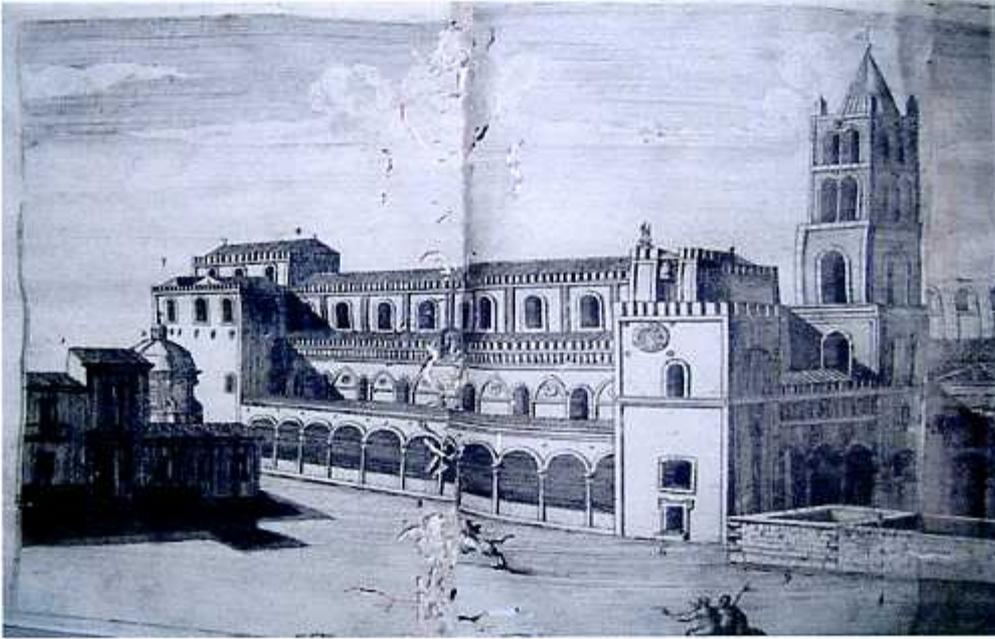
Le analogie tra i due edifici proseguono nell'evocazione del tempio gerosolimitano attraverso i cicli pittorici della cupola e delle esedre. I primi furono eseguiti entro il 1731, data di consacrazione della chiesa, da Duque Cornejo. I secondi furono eseguiti, negli anni 1743-1750, da Domingo Martinez. Nella cupola sono rappresentati i simboli del tempio: l'arca dell'alleanza, il mare di bronzo, il candelabro a sette bracci, l'altare dell'olocausto e simboli liturgici. Nelle esedre il riferimento a Salomone ed alla Sapienza si fa più serrato anche attraverso iscrizioni che rimandano alle Sacre Scritture²²⁷. In queste scene, secondo Rosario Camacho Martinez, la parola

²²⁶ A. Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid 1952, p. 93.

²²⁷ Cfr. Rosario Camacho Martinez, *La iglesia de S. Luis...*, op. cit., pp. 202-213.

chiave è Sapienza. La chiesa di *San Luis* si presenta come tempio di Sapienza e un nuovo tempio di Salomone²²⁸.

²²⁸ «En estas escenas la palabra clave es sapientia. Se nos presenta así esta iglesia como un templo de Sabiduría y un nuevo templo de Salomón». *Ivi*, p. 209.

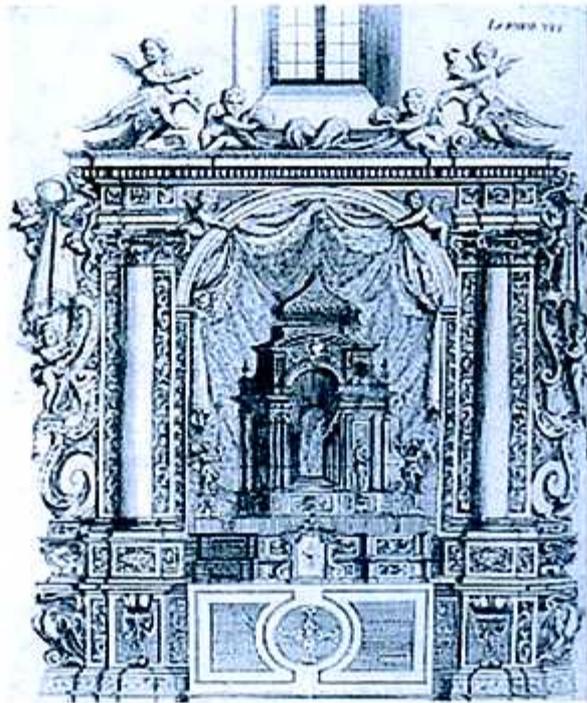


51

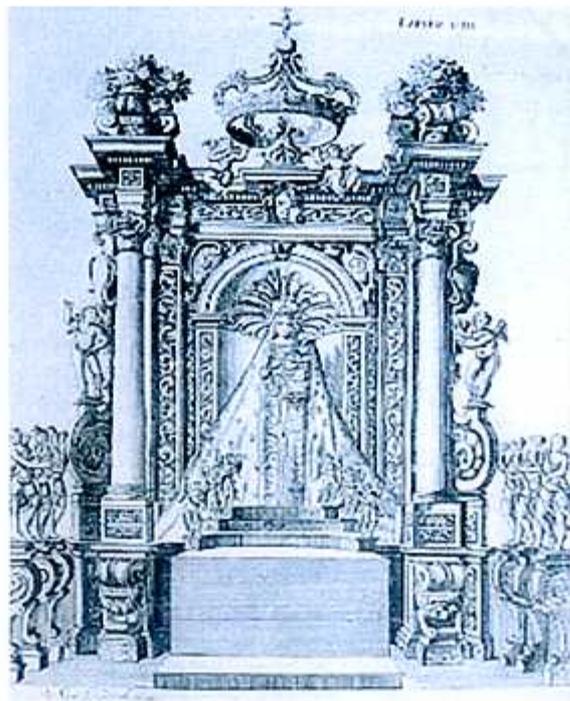


52

51-52. Gaetano Lazzara, Cattedrale di Monreale e Cappella del Santissimo Crocifisso. Incisione (da M. Del Giudice, Descrizione..., Palermo 1702)



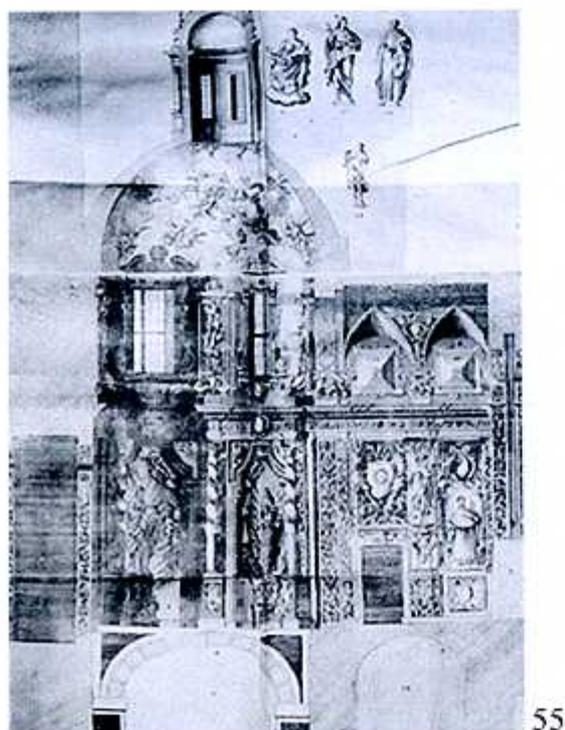
53



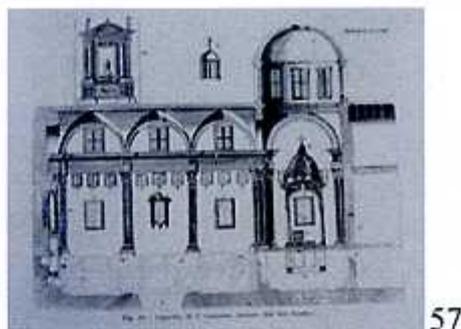
54

53. Gaetano Lazzara. Cappella del Santissimo Sacramento. Incisione (da M. Del Giudice, Descrizione..., Palermo 1702).

54. Gaetano Lazzara. Cappella di Santa Maria del Popolo. Incisione (da M. Del Giudice, Descrizione..., Palermo 1702).



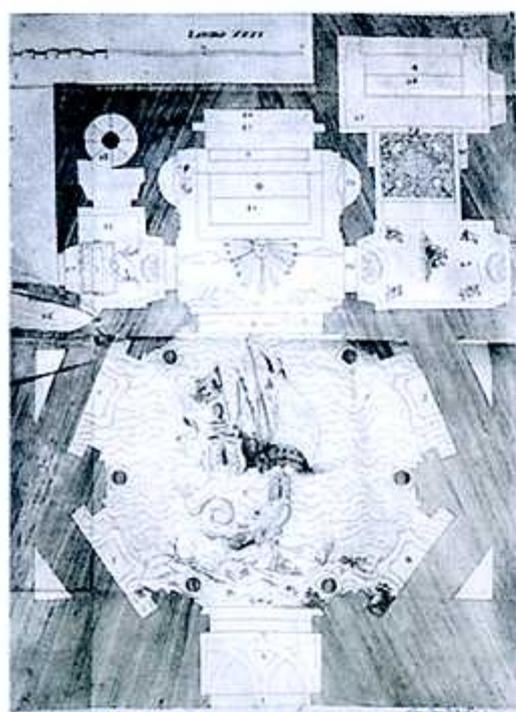
55



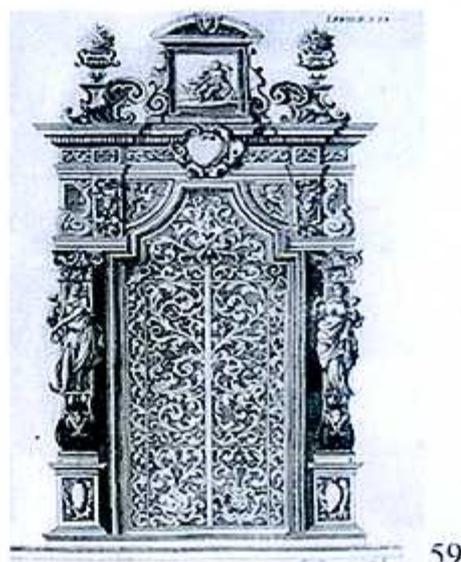
57



58



56



59

55. Gaetano Lazzara. Cappella del Santissimo Crocifisso a Monreale. Sezione. Incisione (da M. Del Giudice, Descrizione..., Palermo 1702).

56. Gaetano Lazzara. Cappella del Santissimo Crocifisso a Monreale. Pianta. Incisione (da M. Del Giudice, Descrizione..., Palermo 1702).

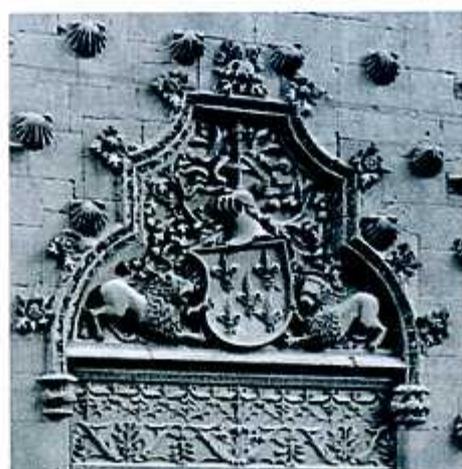
57. Gaetano Lazzara. Cappella di San Castrense nella Cattedrale di Monreale. 1596. Incisione (da M. Del Giudice, Descrizione..., Palermo 1702).

58. Gaetano Lazzara. Cappella del Santissimo Crocifisso a Monreale. Altare. Incisione (da M. Del Giudice, Descrizione..., Palermo 1702).

59. Gaetano Lazzara. Cappella del Santissimo Crocifisso a Monreale. Portale. Incisione (da M. Del Giudice, Descrizione..., Palermo 1702).



60



61



62

60. Monreale. Cappella del Santissimo Crocifisso. Particolare dell'arco mistilineo della nicchia.

61. Salamanca. Casa de las Conchas. Particolare del portale.

62. Messina. Chiesa di Santo Spirito. Seconda metà del XXVII secolo. Particolare. Distrutta in seguito al terremoto del 1908 (da S. Piazza, I colori..., Palermo 2007).



63



64



65



66

63. Paolo Amato. Altare della Madonna Libera Inferni nella Cattedrale di Palermo. 1683. Ricollocato a Gibilmanna.
 64. Paolo Amato. Altare della Madonna Libera Inferni nella Cattedrale di Palermo. Dettaglio della mensola reggi statua. 1683. Ricollocato a Gibilmanna.
 65. Monreale. Cappella del Santissimo Crocifisso. Interno. 1687-1692 (da L. Sciortino, *La Cappella...*, Caltanissetta 2006)
 66. Monreale. Cappella del Santissimo Crocifisso. Dettaglio di una mensola. 1687-1692 (da L. Sciortino, *La Cappella...*, Caltanissetta 2006)



67



68

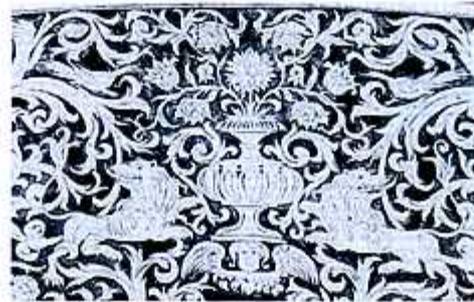


69

67. Monreale. Cappella del Santissimo Crocifisso. Piedistallo della statua del profeta Ezechiele. 1687-1692 (da L. Sciortino, *La Cappella...*, Caltanissetta 2006).
68. Monreale. Cappella del Santissimo Crocifisso. Particolare della colonna con iscrizione. 1687-1692 (da L. Sciortino, *La Cappella...*, Caltanissetta 2006).
69. Monreale. Cappella del Santissimo Crocifisso. Piedistallo della colonna. 1687-1692 (da L. Sciortino, *La Cappella...*, Caltanissetta 2006).



70



71



72



73

70. Monreale. Cappella del Santissimo Crocifisso. Particolare della lunetta. 1687-1692 (da S. Piazza, *I colori...*, Palermo 2007).

71. Fanzara (Castellon). Chiesa parrocchiale. Particolare della volta. 1682-85 (da Y. Gil, *Arquitectura...*, Auda 2004).

72. Monreale. Cappella del Santissimo Crocifisso. La volta del presbiterio. 1687-1692 (da L. Sciortino, *La Cappella...*, Caltanissetta 2006).

73. Siviglia. *Chiesa di Santa Maria la Blanca*. Particolare della volta. 1659.



74



75



76



77

74-77. Monreale. Cappella del Santissimo Crocifisso. I Profeti Daniele, Ezechiele, Geremia ed Isaia (da L. Sciortino, *La Cappella...*, Caltanissetta 2006).



78

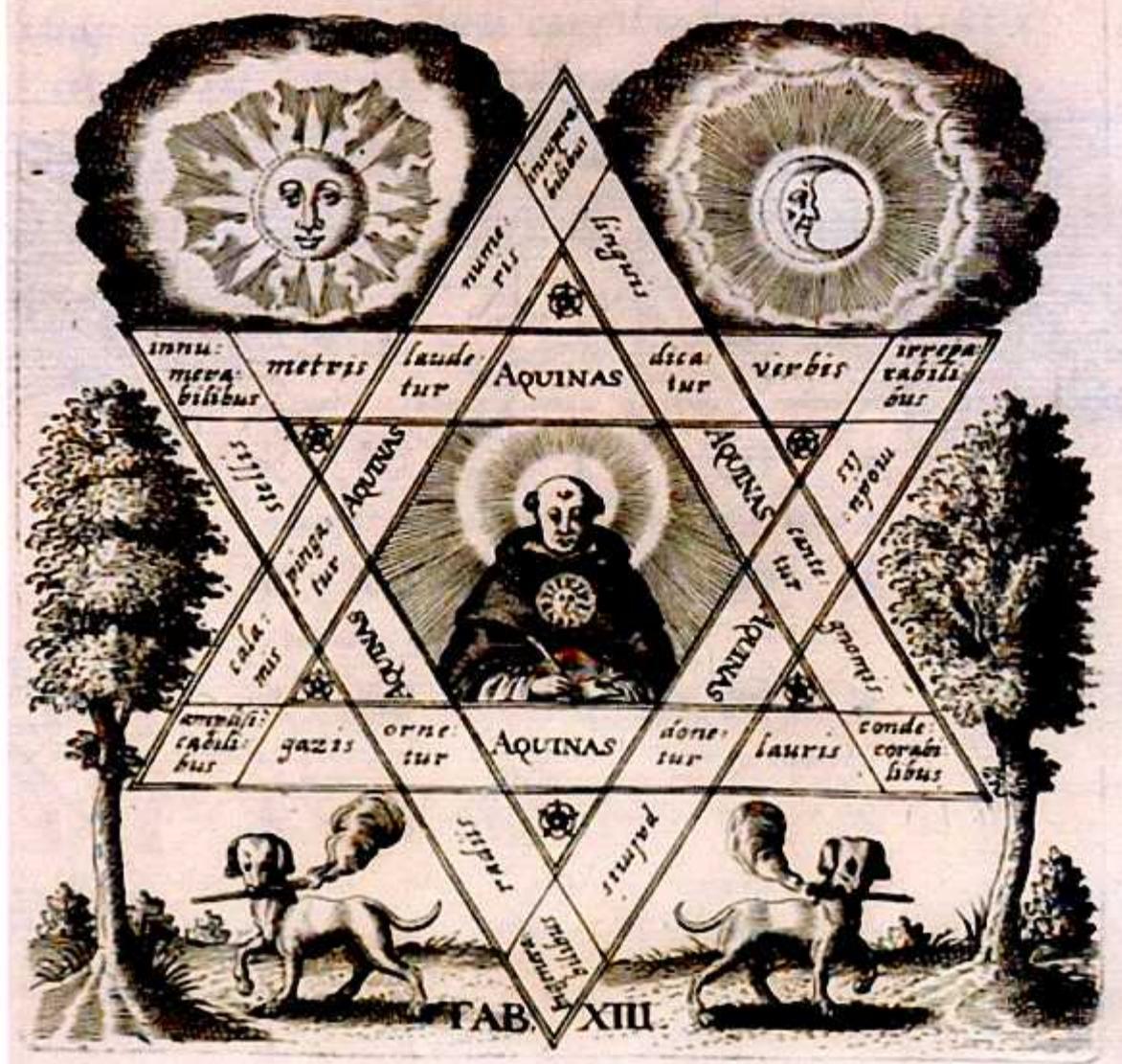


79

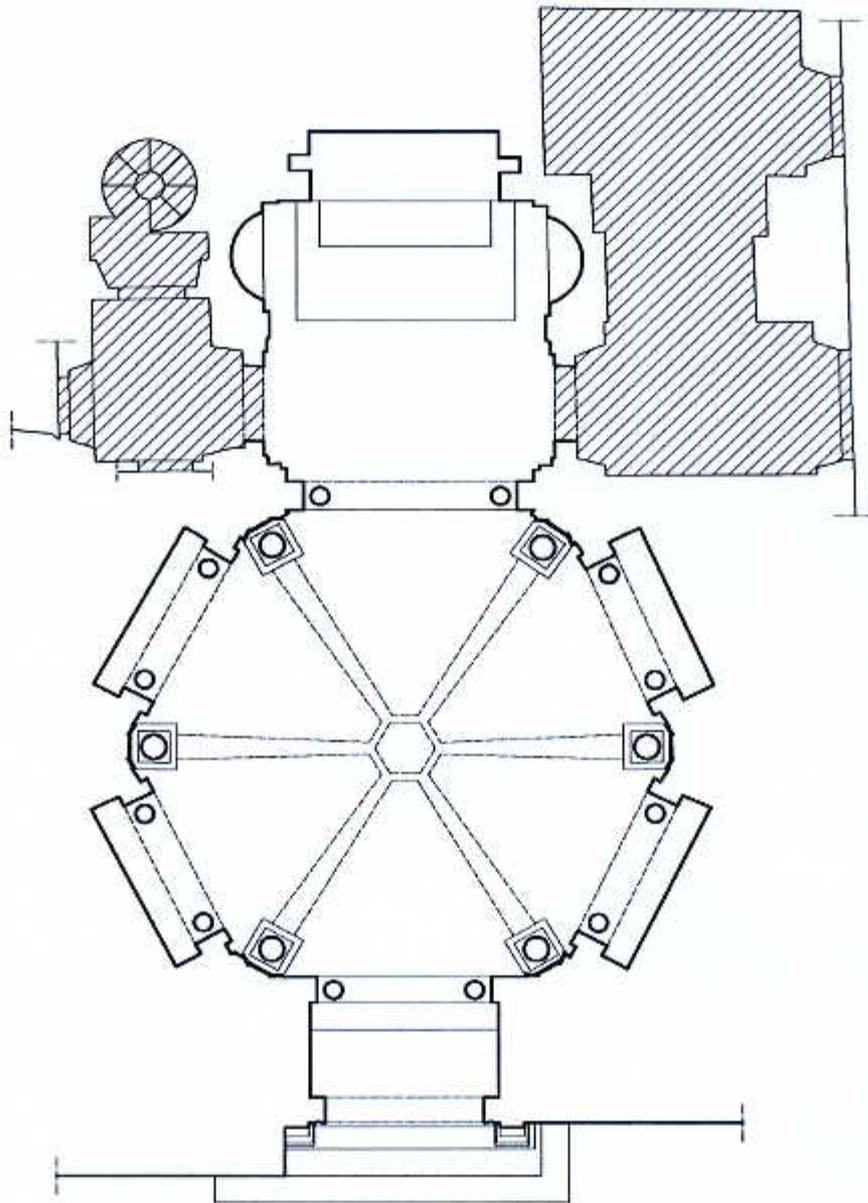
78. Monreale. Cappella del Santissimo Crocifisso. Il presbiterio. Il Crocifisso e l'albero di Jesse (da L. Sciortino, *La Cappella...*, Caltanissetta 2006).

79. Monreale. Cappella del Santissimo Crocifisso. Il paliotto con la rappresentazione della >>Gerusalemme Celeste>> (da L. Sciortino, *La Cappella...*, Caltanissetta 2006).

Ad gloriam laudemque
S. THOMÆ
 DOCTORIS ANGELICI,
 Labyrinthus Hexagonus
 Retrogradus



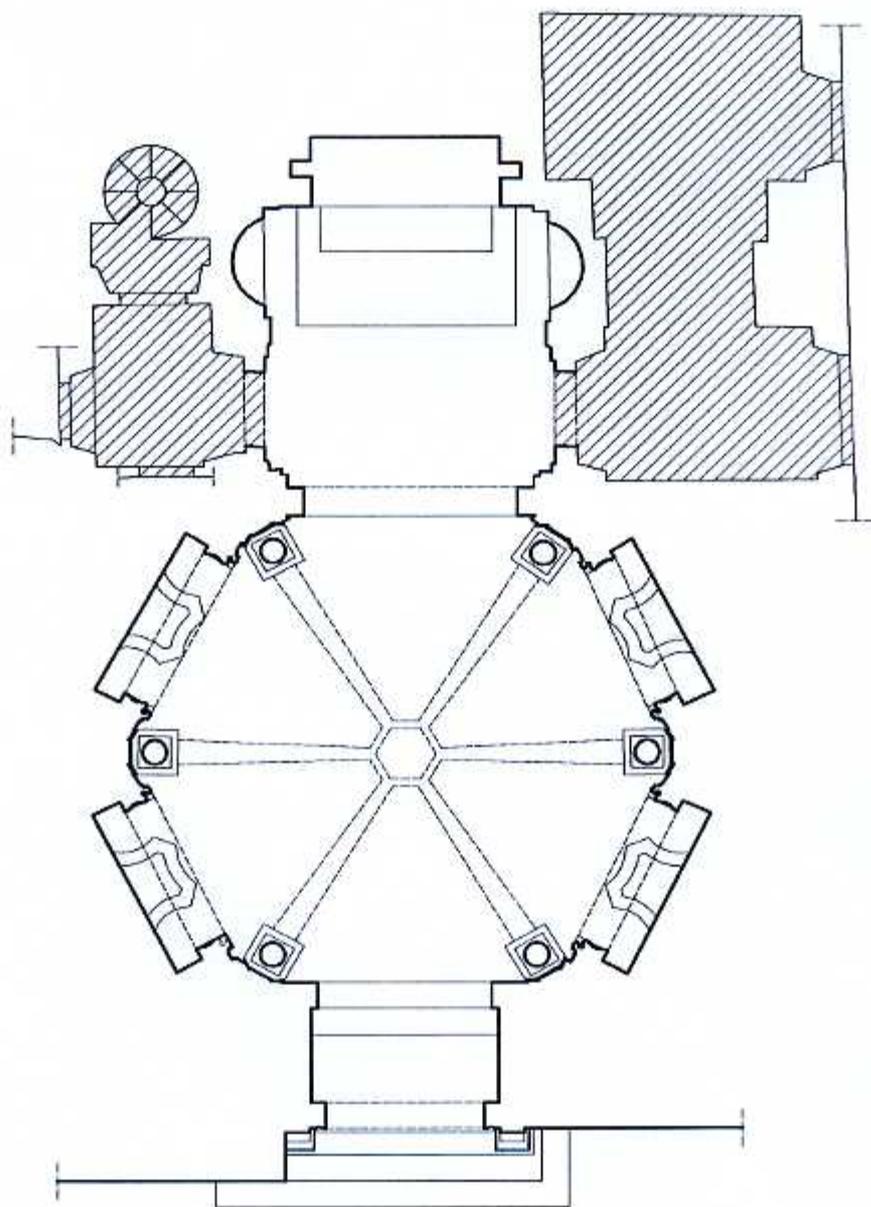
80. Joannis Caramuelis. Il Labyrinthus Hexagonus dedicato a San Tommaso. Incisione da *Primus Calamum*. Roma 1663



0 1

 Parti non rilevate.

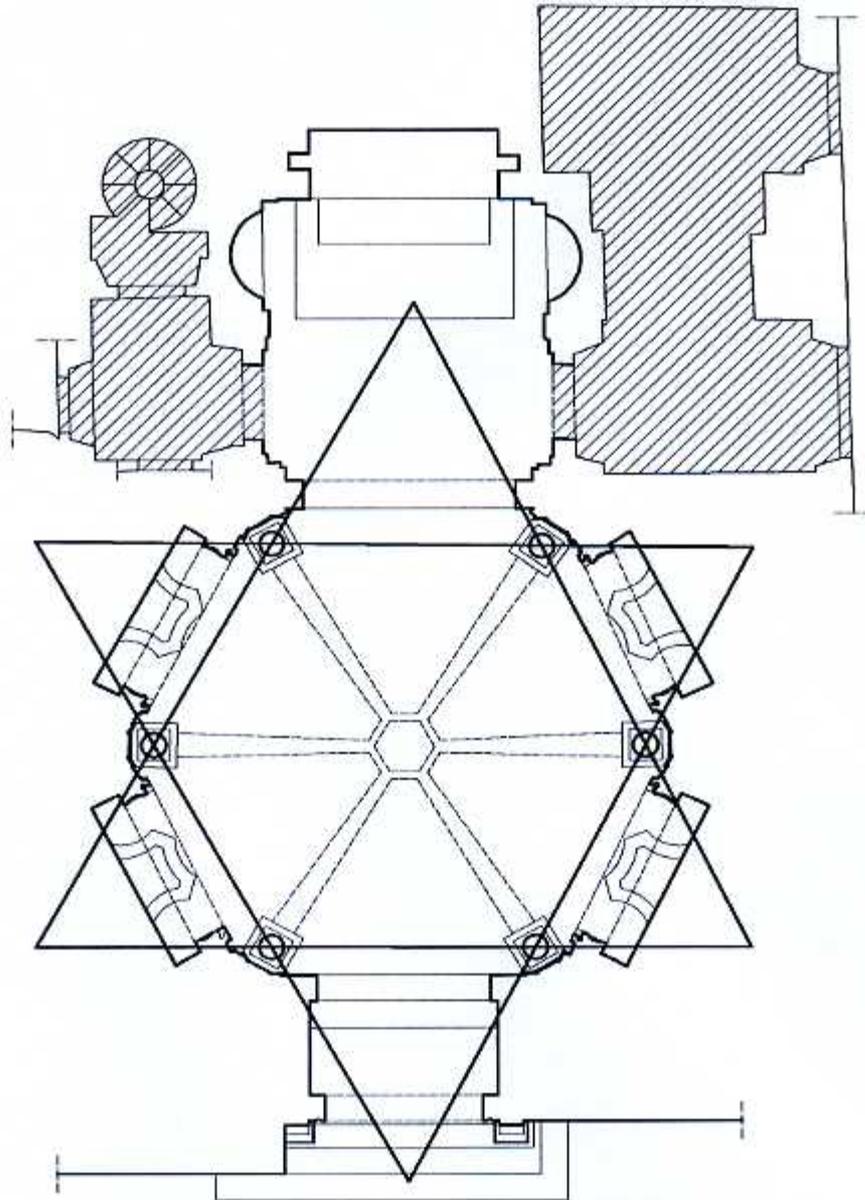
Tav. 1 Cappella del Santissimo Crocifisso. Progetto di frate Giovanni da Monreale (Ipotesi dell'autrice).



0 1

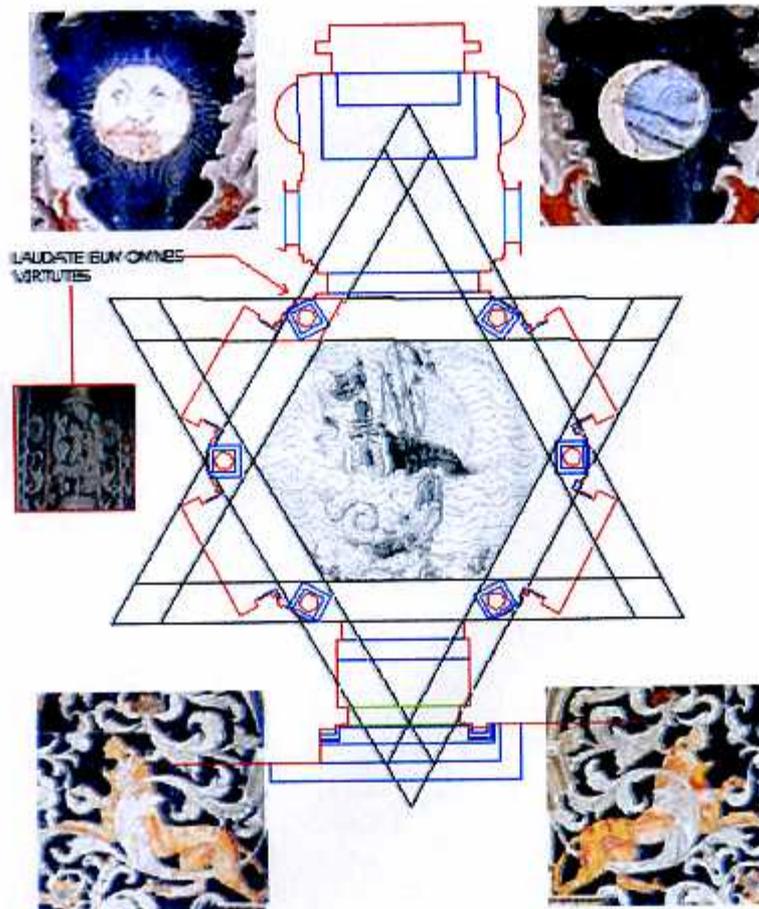
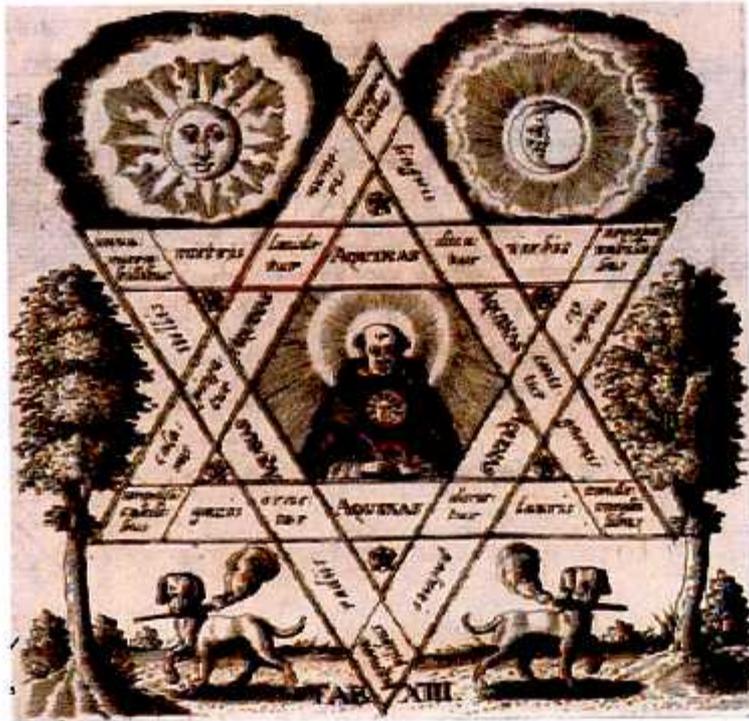
 Parti non rilevate.

Tav. 2 Cappella del Santissimo Crocifisso. Progetto di Paolo Amato (Stato di fatto).

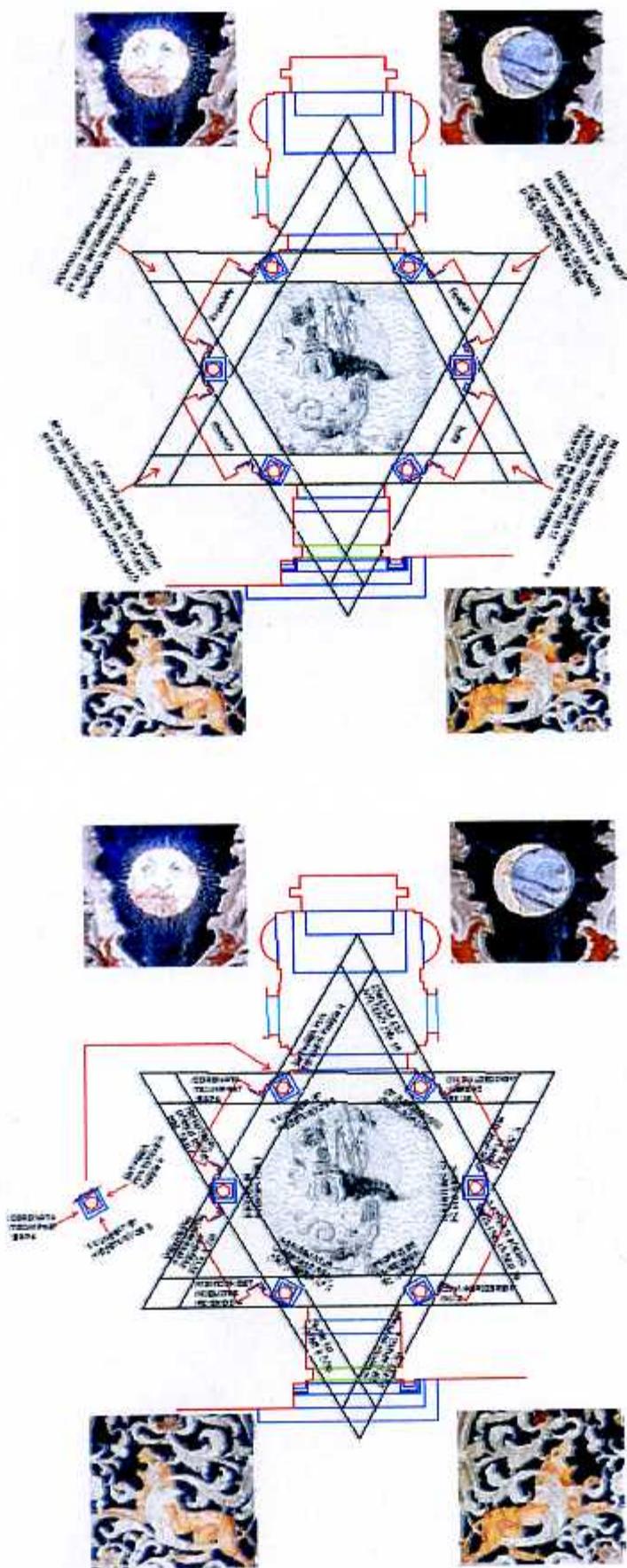


 Parti non rilevate.

Tav. 3 Cappella del Santissimo Crocifisso. La costruzione della Stella di Salomone.



Tav. 4 A confronto il Labyrinthus Hexagonus e la cappella del Santissimo Crocifisso con evidenziati gli elementi che si richiamano.



Tav. 5 Una possibile interpretazione del Labyrinthus Hexagonus nella cappella del Santissimo Crocifisso.
 Nello schema in alto sono riportate le iscrizioni dei Profeti.
 Nello schema in basso sono riportate le iscrizioni dei piedistalli.

Appendice

ARCHIVIO GENERALE DEI FRATI MINORI CAPPUCCINI A ROMA.

Lettera con la quale il re Jan Sobieski richiese fra Monreale in Polonia per la fondazione di nuovi conventi cappuccini. G141 Varsaviensis XIII, 1679.08.25. Archivio Generale Cappuccini, Roma.

Gio.ne per la gr.a di Dio Rè di Polonia

Molto Ben.lo Padre. Siamo più che certi, che V.ra Paternità non ha bisogno di stimoli quando si tratta d'argomentare il merito app.o Dio per la sua religione; onde havendo noi desiderio di fondar alcuni conventi cappuccini in questo n.ro Regno desideriamo la venuta in queste parti delli Rev. Frà Paolo da Imola e frà Giovanni da Monte Reale suo compagno, sperando dell'ottima relazione che habbiamo di essi possa perfectionare questo nostro giusto pensiero. Anzi è così grande la fiducia che portiamo della bontà e zelo della Vostra Paternità che speriamo sarà non solo per permettere alli medesimi di portarsi con ogni celerità possibile in queste parti nostre, ma in caso s'incontrasse qualche opposizione farà in sorte che resti sopita. Può la P.V. all'incontro comprometersi da noi una perfetta reconoscenza oltre alla continuaz.ne della stima che siamo per far sempre della d.ta Religione e persone med.me Alla quale dal Cielo preghiamo. Savorova 25 agosto 1679. Giovanni Rè.

Bibliografia ragionata

FONTI A STAMPA

- *Quinto Libro d'Architettura, di Sebastiano Serlio Bolognese. Nel quale si tratta di diverse forme di tempij sacri, secondo il costume cristiano, & al modo antico. Con nuova aggiunta delle misure che servono a tutti gli ordini de componimenti, che vi si contengono*, Venezia 1556.
- *Chorographica Descriptio Provinciarum et conventum fratrum minorum S. Francisci Capucinatorum Praedicatorum, Sacerdotum, Clericorum, et laicorum Universorum eiusdem ordinis collectio, Quorundam Fratrum Labore Industri delineata, sculpta, impressa; iussu A.R.P. Ioannis A Montecalerio Ministri Generalis Communi Utilitati. Nuper tradita tunc item sumptibus Alexandri Federici Cavallerij, Bibliopolae S.R.C. in lucem prodita, Augusta Taurinorum, MDCXLIX (1649).*
- *Ioannis Caramuelis, Primus Calamus ob oculo ponens Metametricam*, Roma 1663.
- *Juan Caramuel de Lobkowitz, Architectura civil recta y obliqua. Considerada y dibuxada en el templo de Jerusalem*, Vigevano 1678.
- *Guarino Guarini, Architettura Civile*, Torino 1686.
- *Giovanni Battista Montano, Li Cinque libri di architettura di Gio. Battista Montani Milanese*, Roma 1691.
- *Michele Del Giudice, Descrizione del Real Tempio e Monastero di Santa Maria la Nuova di Monreale*, Palermo 1702.
- *La Sicilia Inventrice, o vero, le Invenzioni Lodevoli nate in Sicilia, opera del dottor D. Vincenzo Auria, con li divertimenti geniali, osservazioni e Giunti all'istessa di d. Antonio Mongitore, Palermo 1704.*
- *Roccho Pirro, Sicilia Sacra Disquisitionibus, et Notitiis Illustrata*, Terza edizione emendata ed ampliata da Antonino Mongitore, Palermo 1733.
- *La Nuova pratica di Prospettiva nella quale si spiegano alcune nuove opinioni, e la Regola universale di disegnare in qualunque superficie qualsivoglia oggetto opera utile, e necessaria a pittori, architetti, scultori, e professori di disegno. Parte prima del sacerdote D. Paolo Amato Cittadino Palermitano, Ingegnere, ed Architetto dell'Eccellentissimo Senato Palermitano. Dedicata alla venerabile congregazione de'sacerdoti sotto titolo della Carità di San Pietro In Palermo Per Vincenzo Toscano nel 1714, e terminata da Onofrio Gramignani nel 1733. Con Licenza de' Superiori.*
- *Flaminio Cornaro, Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello, tratte dalle chiese veneziane e porcellane*, Venezia 1758.
- *Giovanni Battista Albrizzi, Forestiero Illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche e moderne, della città di Venezia, e dell'isole circonvicine; con la descrizione delle Chiese, Monisteri, Ospedali, Tesoro di San Marco, Arsenale, Fabbriche pubbliche, Pitture celebri, Funzioni e Divertimenti, e di quanto v'è di più riguardevole*, Venezia 1772.
- *Cenni storici sulle chiese arcivescovili, vescovili, e prelatizie (nullis) del Regno delle Due Sicilie raccolti, annotati, scritti per l'ab. Vincenzo D'Avino*, Napoli 1848.
- *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo dal beneficiale Girolamo Di Marzo-Ferro Regio Cappellano Curato dei Reali Veterani*, Palermo 1858.
- *Il Duomo di Monreale illustrato e riportato in tavole cromo-litografiche da D. Domenico-Benedetto Gravina Abate cassinese*, Palermo 1859.
- *Costantino De Rossi, Vita di San Girolamo Miani: Padre degli Orfani, fondatore della Congregazione de' Chierici Regolari di Somasca*, Roma 1867.
- *Gaetano Millunzi, Storia del Seminario Arcivescovile*, Siena 1895.

FONTI MANOSCRITTE

Archivio provinciale dei Frati Minori Cappuccini di Palermo

- *Relazione di alcune cose notabili divisa in quattro parti nella prima delle quali si contengono li Nomi, e Patrie De' Ministri Generali che governarono la Religione, col tempo, quando furono eletti. Nella seconda; il tempo, quando vennero li primi Frati Capuccini nel Regno di Sicilia; e delli Capitoli Provinciali celebrati; colli nomi delli Ministri eletti, mentre la Sicilia fù una sola Provincia. Nella terza; la Divisione fatta della Sicilia in tre Provincie Palermo, Messina e Siracusa, e delli Capitoli Provinciali, fatti in questa Provincia di Palermo dal tempo, che si fece tale Divisione, sino al presente. E finalmente nella quarta Parte si tratta della Fondazione di tutti li Conventi di questa stessa Provincia colla nota del tempo, quando si fondorono, Palermo 1724.*

Archivio provinciale dei Frati Minori Cappuccini di Bologna

- Registro delle vestizioni, Vol. III, Ravenna 1643-1684.
- Registro delle professioni, Vol. IV, Ravenna 1644-1684.
- Campione di Provincia della provincia di Bologna, Vol. I (1601-1678), in Fondo Provincia di Bologna.

BIBLIOGRAFIA

Sul contesto storico

- Giuseppe Schirò, *Monreale. Territorio, popolo e prelati dai normanni ad oggi*, Palermo 1984.
- Carlos Ros, *Los Arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*, Sevilla 1986.
- Salvatore Vaccà (a cura di), *La Legazia Apostolica. Chiesa, potere e società in Sicilia in età medievale e moderna*, Caltanissetta-Roma 2000.
- Salvatore Fodale, *La Legazia Apostolica nella storia della Sicilia*, in Salvatore Vaccà (a cura di), *La Legazia Apostolica. Chiesa, potere e società in Sicilia in età medievale e moderna*, Caltanissetta-Roma 2000, pp. 11-22.
- Ferdinando Maurici, *Le diocesi siciliane nei secoli XI-XII. Note di geografia ecclesiastica*, in Salvatore Vaccà (a cura di), *La Legazia Apostolica. Chiesa, potere e società in Sicilia in età medievale e moderna*, Caltanissetta-Roma 2000, pp. 69-86.
- Adolfo Longhitano, *Il tribunale di Regia Monarchia: governo della Chiesa e controversie giurisdizionaliste nel Settecento*, in Salvatore Vaccà (a cura di), *La Legazia Apostolica. Chiesa, potere e società in Sicilia in età medievale e moderna*, Caltanissetta-Roma 2000, pp. 167-200.
- Fernando Mainenti, *La Legazia Apostolica in Sicilia. Uno scisma religioso nella Catania del '700*, in «Agorà X», anno III, luglio-settembre 2002, 2002, pp. 20-25.
- Giuseppe Galasso, *Gli anni della rivolta di Messina*, Roma 2005.
- Gaetano Zito, *Storia delle Chiese di Sicilia*, Vaticano 2009.

Sulla pianta esagonale

- Eberhard Hempel, *Francesco Borromini*, Roma 1924, in particolare p. 81.
- Giovanni Treccani, *Storia di Milano*, Milano 1954, in particolare p. 416.
- Jose Hernandez Diaz, Antonio Sancho Corbacho, Francisco Collantes De Teran, *Catalogo Arquelogico y Artistico de la Provincia de Sevilla*, Tomo IV, Sevilla 1955, in particolare pp. 70-75.
- Paolo Portoghesi, *Guarino Guarini 1624-1683*, Milano 1956, in particolare p. 3.

- Antonio Bonet Correa, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid 1966, in particolare p. 54.
- Marcello Fagiolo, Sant'Ivo, «Domus Sapientae», in Aa.Vv., *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*, Vol. II, Roma 1967, pp. 149-157, in particolare p. 151.
- Eugenio Battisti, *Il simbolismo in Borromini*, in Aa.Vv., *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1967, pp. 231-284, in particolare p. 273.
- Bruno Adorni, *L'architettura farnesiana a Parma, 1545-1630*, Parma 1974, in particolare pp. 187-189.
- Rosario Camacho Martinez, *Malaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Malaga 1980, in particolare pp. 257-260.
- Jesus Rivas Carmona, *Arquitectura barroca cordobesa*, Cordoba 1982, in particolare p. 83 e p. 93.
- Harold Alan Meek, *Guarino Guarini*, (I ed. Yale University 1988), Milano 1991.
- Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento, Principi, Città, Architetti*, Torino 1992.
- Anna Maria Affanni, *Santa Susanna e San Bernardo alle terme*, Roma 1993, in particolare p. 28.
- Marco Romano, *L'Oratorio della S. Croce al Laterano. Preliminari di un'indagine archeologica-topografica*, in «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», n. 3, 1996, pp. 337-359.
- Harold Alan Meek, *Guarino Guarini*, Milano 1991 (I ed. Yale University, 1988).
- Christoph Frommel, *Borromini e la tradizione*, in Richard Bösel, Christoph Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, Milano 2000, pp. 51-64, in particolare p. 57.
- Marcello Fagiolo, *I geroglifici, gli emblemi e l'araldica: note sul ragionamento simbolico di Borromini*, in Richard Bösel e Christoph Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, Milano 2000, pp. 95-105.
- Robert Stalla, *L'opera architettonica di Francesco Borromini nel contesto politico, culturale, e storico del Seicento romano*, in Richard Bösel, Christoph Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, Milano 2000, pp. 23-34, in particolare p. 26.
- Richard Bösel e Christoph Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco. Catalogo della mostra 15 dicembre 1999 - 21 febbraio 2000*, Milano 2000.
- Mimma Pasculli Ferrara, *Borromini e Napoli: le committenze ed i cantieri artistico-architettonici*, in (a cura di) Christoph Luitpold Frommel, Elisabeth Sladek, *Francesco Borromini. Atti del Convegno internazionale. Roma 13-15 gennaio 2000*, Milano 2000, pp. 68-76.
- Milena Stanic, «Cooperò la Provvidenza divina». *Borromini "architectus prudentissimus" et l'idée d'une architecture universelle*, in Christoph Frommel, Elisabeth Sladek (a cura di), *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Roma 13-15 gennaio 2000*, Milano 2000, pp. 321-326.
- John Hendrix, *Ascesa attraverso gerarchie neoplatoniche in San Carlo alle Quattro Fontane*, in Christoph Luitpold Frommel, Elisabeth Sladek (a cura di), *Francesco Borromini. Atti del Convegno internazionale. Roma 13-15 gennaio 2000*, Milano 2000, pp. 279-283.
- Federico Bellini, *La statica delle cupole borrominiane. Suggestioni dall'antichità e tecniche moderne*, in Christoph Frommel, Elisabeth Sladek (a cura di), *Francesco Borromini. Atti del Convegno internazionale. Roma 13-15 gennaio 2000*, Milano 2000, pp. 390-405.
- John Hendrix, *The relation between architectural forms and philosophical structures in the work of Francesco Borromini in seventeenth century Rome*, Lewinston 2002.
- Costanza Cavicchi, Francesco Ceccarelli e Rossana Torlontano, *Giovanni Battista Aleotti e l'architettura*, Reggio Emilia 2003, in particolare pp. 85-90.

- Minerva Sáenz Rodríguez, *Las pilas bautismales del arte romanico en la Rioja*, in «Arte Medieval en la Rioja: preromanico y romanico: VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional», Logroño 29 y 30 noviembre de 2002, coord. por Ignacio Gil-Diez Usandizaga, Logroño 2004, pp. 212-220.
- Giuseppe Dardanella, *La costruzione della visione nella cappella della Sindone*, in Giuseppe Dardanella, Susan Klaiber, Henry A. Millon (a cura di), *Guarini*, Venezia 2006, pp. 59-87.
- Costanza Roggero Bardelli, *La Consolata: il progetto di Guarini e le riplasmazioni successive*, in Giuseppe Dardanella, Susan Klaiber, Henry A. Millon (a cura di), *Guarini*, Venezia 2006, pp. 377-385.
- Augusto Roca De Amicis, *Guarini e l'Emilia*, in Giuseppe Dardanella, Susan Klaiber, Henry A. Millon (a cura di), *Guarini*, Venezia 2006, pp. 473-479.
- Marco Rosario Nobile, *Guarini e la Sicilia*, in Giuseppe Dardanella, Susan Klaiber, Henry A. Millon, *Guarini*, Venezia 2006, pp. 487-493.
- Paolo Portoghesi, *Sant'Ivo alla Sapienza. Opera di Francesco Borromini*, in «Arte e Storia», Settembre-Ottobre 2007, Lugano 2007, pp. 46-60.

Sugli impianti centrici con colonne tortili

- Bruno Adorni, *La chiesa come il teatro: due architetture di Gaspare Vigarani*, in Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (a cura di), *barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma 1985, pp. 234-250.
- Bruno Adorni, *Il ducato estense: Modena e Reggio Emilia*, in (a cura di) Aurora Scotti Tosini, *Il Seicento, Storia dell'architettura italiana*, Vol. II, Milano 2003, pp. 354-370.
- Giuseppe Dardanella, *Dall'ovale alla rotonda. I presupposti del progetto di Guarini per la cappella della Sindone*, in Giuseppe Dardanella, Susan Klaiber, Henry A. Millon (a cura di), *Guarini*, Venezia 2006, pp. 291-308.
- Antonio Bonet Correa, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid 1961, in particolare pp. 43-44.
- Florinda Ciaramitaro, *Architettura e committenza a Messina nel XVII secolo. La chiesa della SS. Annunziata dei Teatini e il ruolo di Guarino Guarini e di Simone Carafa*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e Conservazione dei Beni Architettonici, XVI Ciclo, Palermo 2004, in particolare p. 46.
- Susan Klaiber, *Messina, Santissima Annunziata: facciata della chiesa e casa dei Teatini*, in Giuseppe Dardanella, Susan Klaiber, Henry A. Millon, *Guarini*, Venezia 2006, pp. 271-276.

Su Ruano e la Cappella del Santissimo Crocifisso

- Gaetano Millunzi, *La Cappella del Crocifisso nel Duomo di Monreale*, in *Archivio Storico Siciliano. Nuova serie, Anno XXXII*, Palermo 1907, pp. 459-524.
- *Historia de la Universidad de Valladolid. Transcrita del «Libro de Bezerro» que compuso el Fray Vicente Velazquez de Figueroa complementada con notas y apendices por D. Mariano Alcocer Martinez Jefe de la Biblioteca Universitaria seguida de los estatutos en latin traducidos por D. Francisco Moreno Bibliotecario de Santa Cruz con una introduccion del Excmo. Sr. D. Calixto Valverde y Valverde Rector y Catedratico de esta Universidad (Apendice III: Catalogo de ombre ilustres de esta Universidad)*, Valladolid, 1918, in particolare p. 310.
- Renè Taylor, *Francisco Hurtado and his school*, in «The Art Bulletin», 32, 1950, pp. 25-61.
- P. Remigius Ritzler, P. Pirminus Sefrin, *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi, 1667-1730*, Vol. V, Padova 1952, in particolare p. 276.
- A. Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid 1952, in particolare p. 93.

- Fernando Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI*, Vol. XIII, in “*Ars Hispaniae*”, *Historia Universal del Arte Hispanico*, Barcelona 1953, in particolare p. 19.
- George Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Vol. XIV, in “*Ars Hispaniae*”, *Historia Universal del Arte Hispanico*, Madrid 1957, in particolare p. 129.
- G. Misuraca, *Serie degli Arcivescovi di Cefalù*, Roma 1960, in particolare p. 51.
- Antonio Bonet, Correa, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid 1961, in particolare pp. 43-44.
- Wolfgang Krönig, *Il Duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*, Palermo 1965, in particolare pp. 112-130.
- Virginia Tovar Martin, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 1975, in particolare pp. 134-135, p. 188.
- José L. Martín Martín, Luis Miguel Villar García, Florencio Marcos Rodríguez, Marciano Sánchez Rodríguez, *Documentos de los archivos catedralicio y diocesano de Salamanca (S. XII-XIII)*, Salamanca, 1977, in particolare p. 19.
- Antonio de la Banda y Vargas, *La iglesia sevillana de San Luis de los franceses*, Sevilla 1977, in particolare p. 36.
- Antonio Bonet Correa, *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*, Barcelona 1978, in particolare p. 42.
- Isabel Pendás García, *Los Colegiales Mayores de Santa Cruz (1660-1675)*, in «Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea», n. 4, 1983, pp. 123-158.
- Virginia Tovar Martin, *Arquitectura madrileña del S. XVII*, Madrid 1983.
- Rosario Camacho Martínez, Pedro Galera Andreu, *El Arte del Barroco. Urbanismo y Arquitectura, Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla 1989. pp. 196-212.
- Helen Hills, *Centri e periferie: decorazioni ecclesiastiche in marmi intarsiati nella Palermo del XVII secolo*, in «Arte Cristiana», Milano 1996, pp. 405-419.
- Helen Hills, *La Cappella del Crocifisso nella cattedrale di Monreale*, in M. Madonna e L. Trigilia (a cura di), *Centri e periferie del Barocco*, vol. III, *Barocco mediterraneo Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, Roma 1992, pp. 59-76.
- Stefano Piazza, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Palermo 1992, in particolare pp. 72-78.
- Rudolf Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, (I ed. Harmondsworth 1958) Torino 1993, in particolare pp. 354-355.
- Agustín Bustamante García, *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, Madrid 1993.
- Nico Marino, *Artisti e Maestranze nella Cattedrale di Cefalù*, in «Paleokastro», Anno 1, n.3, 2000, pp. 5-14.
- Juan Andrés Ricci de Guevara, *Pintura Sabia*, Edición facsimil del manuscrito de fray Juan Andrés Ricci de Guevara, a cura di Fernando Marias, Felipe Pereda, Madrid 2002.
- Fernando Marias, Felipe Pereda, *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, Madrid 2002
- Joaquín Bérchez, Fernando Marias, *Fra Juan Andrés Ricci de Guevara e la sua architettura teologica*, in «Palladio», n. 14, 2002, pp. 251-279.
- Maria Giuffrè, *La Sicilia*, in Aurora Scotti Tosini (a cura di), *Il Seicento. Storia dell'architettura italiana*, Vol. II, Milano 2003, pp. 560-573, in particolare p. 570.
- Yolanda Gil Saura, *Arquitectura Barroca en Castellón*, Auda 2004, in particolare pp. 309-311.
- Stefano Piazza, *I colori del Barocco*, Palermo 2007, in particolare pp. 70-72.

- Timothy M. Thibodeau, *The Rationale divinatorum officiorum of William Durand of Mende*, New York 2007.
- David Garcia Lopez, *Arte y pensamiento en el Barroco. Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*, Madrid 2010.
- Yolanda Gil Saura, *Muestras, cortados y trepas. Algunas notas sobre los esgrafiados valencianos*, in «Lexicon» n. 10-11, Palermo 2010.
- Alfredo Morales Martínez, *La piel de arquitectura. Yserias sevillanas de los siglos XVII y XVIII*, Sevilla 2010.

Su Frate Giovanni da Monreale

- Andrea Maggioli, *Giacomo da Ravenna e i primi Cappuccini in Polonia*, in «L'Italia Francescana», Anno 58, n. 2, 1983, pp. 149-180.
- Mariano D'Alatri, *I Conventi Cappuccini nell'Inchiesta del 1650*, Roma 1984.
- Gabriele Ingegneri, *I cappuccini in Emilia-Romagna. Uomini ed eventi*, Bologna-Parma, 2005, p. 134.
- Stefania Lanuzza, *Il convento dei Cappuccini di Messina*, in Aa. Vv., *Francescanesimo e cultura nella provincia di Messina: Atti del convegno di studio. Messina 6-8 novembre 2008*, Palermo 2009, pp. 139-152.

Su Angelo Italia e Paolo Amato

- Filippo Meli, *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, (Estratto da *Archivio Storico per la Sicilia*, Vol. IV) Palermo 1938, p. 131.
- A. Manganaro, *La chiesa di San Francesco Saverio in Palermo e il suo architetto*, Palermo 1940.
- Maria I. Stella, *L'Architetto Angelo Italia*, in «Palladio», n. 1-4, 1968, pp. 155-176.
- Vincenzo Palazzotto, *Angelo Italia e S. Francesco Saverio in Palermo*, Palermo 1977.
- Teresa Viscuso, *Aspetti dell'architettura barocca in Sicilia: Guarino Guarini e Angelo Italia*, Palermo 1978.
- Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Paolo Amato. La corona e il serpente*, Palermo 1983.
- Anthony Blunt, *Barocco siciliano*, Milano 1986 (I ed. 1968), in particolare, p. 40.
- Maria Giuffrè, *Angelo Italia architetto e la chiesa di San Francesco a Palermo*, in Luciano Patetta, Stefano Della Torre (a cura di), *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia, XVI-XVIII secolo*, Genova 1992, pp. 147-153.
- Marco Rosario Nobile, *Angelo Italia architetto e la chiesa centrica con deambulatorio*, in Luciano Patetta, Stefano Della Torre (a cura di), *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia, XVI-XVIII secolo*, Genova 1992, pp. 155-158.
- Stefano Piazza, *Il cantiere della chiesa del SS. Salvatore a Palermo*, in (a cura di) Maria Giuffrè, *L'architettura del Settecento*, Palermo 1997, pp. 79-86.
- Salvatore Boscarino, *Sicilia Barocca. Architettura e città 1610-1760*, (I ed. 1981), III ed. con revisione e note di Marco Rosario Nobile, Roma 1997, in particolare pp. 121-124.
- Emilio Di Gristina, Emanuele Palazzotto, Stefano Piazza, *Le chiese di Palermo. Itinerario architettonico per il centro storico fra Seicento e Settecento*, Palermo 1998, in particolare pp. 89-94.
- Maria Giuffrè, Erik Neils, Marco Rosario Nobile, *Dal vicereame al regno. La Sicilia*, in (a cura di) Giovanna Curcio, Elisabeth Kieven, *Il Settecento, Storia dell'architettura italiana*, Milano 2000, pp. 312-347.

- Maria Giuffrè, *La Sicilia*, in Aurora Scotti Tosini (a cura di), *Il Seicento, Storia dell'architettura italiana*, Vol. II, Milano 2003, pp. 560-573, in particolare 570.

- Stefano Piazza, *Riflessioni sul rapporto Sicilia-Spagna nel Seicento: la committenza vescovile nell'opera di Paolo Amato*, Palermo 2008.

Sul programma concettuale

- Eugenio Battisti, *Schemata nel Guarini*, in Aa.Vv., *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco. Atti del Convegno Internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino. 30 settembre-5 ottobre 1968*, Torino 1970, pp. 107-177, in particolare p. 142.

- Juan Antonio Ramírez, *Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el "Orden Salomónico entero"*, in «Goya», n. 160, 1981, pp. 202-211.

- Juan Antonio Ramirez, André Corboz, René Taylor, Robert Jan Van Pelt, Antonio Martinez Ripoll, *Dios Arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid 1984.

- Émile Mâle, *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, (I ed. Paris 1932) Milano 1984, in particolare p. 87.

- Rosario Camacho Martinez, *La iglesia de S. Luis de los Franceses en Sevilla, Imagen polivalente*, in «Cuadernos de arte e iconografía», n. 3, (Fundación Universitaria Española), 1989, pp. 202-213.

- María Jesús Sanz, *Algunas representaciones del árbol de Jesse, durante el siglo XVI, en Sevilla y su antiguo reino*, in «Cuadernos de arte e iconografía», n. 4, (Fundación Universitaria Española), 1989.

- Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare. Paliotti d'architettura in Sicilia*, Palermo 1992, pp. 110-113

- Coronada Pichardo, *El esquema potencial de los poemas máquina: la "Metamétrica" de Juan Caramuel*, in «Semiosfera» n. 5, 1996, pp. 49-84.

- Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt, *Dizionario dei Simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, Milano 1999, in particolare p. 355.

- Helen Hills, *Marmi mischi siciliani. Invenzioni e identità*, Messina 1999, pp. 165-196.

- Stefania Tuzi, *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, con saggio introduttivo di Marcello Fagiolo, Roma 2002.

- Marcello Fagiolo, *Una nuova introduzione ai segreti dell'ordine salomonico*, in Stefania Tuzi, *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, con saggio introduttivo di Marcello Fagiolo, Roma 2002, pp. VII-XXXIV.

- Gabriele Banterle (a cura di), *Esamerone*, Roma 2002.

- Raymond Brown, Joseph A. Fitzmyer, Roland E. Murphy (a cura di), *Nuovo Grande Commentario Biblico*, Brescia 2002, p. 73.

- Marcello Fagiolo, *Architettura e Massoneria. L'esoterismo della costruzione*, Roma 2003, p. 176.

- Lisa Sciortino, *La cappella Roano nel duomo di Monreale: un percorso di arte e fede*, Caltanissetta 2006.

- Hajo Banzhaf, *La simbologia y el significado de los numeros*, Madrid 2007, in particolare pp. 78-81.

- Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de simbolos*, (I ed. Barcelona 1968), Madrid 2008, in particolare p. 197.

