

## Il Palazzo Celestri di Santa Croce e Ferdinando Fuga: Percorso critico per la ricerca del disegno originale

di Paolo Mattina

Dalla pubblicazione nel novembre dello scorso anno del nostro volume il *Palazzo Celestri di Santa Croce*<sup>1</sup>, abbiamo prodotto un ulteriore sforzo nella ricerca del significativo “cantiere primo settecentesco”, di cui abbiamo dimostrato l’esistenza, che <aggiornò al nuovo stile> almeno l’aspetto esteriore della *Casa*; cantiere che certamente connotò definitivamente il prospetto del palazzo, pur rimanendo incompleto.

Con strumenti d’analisi come quelli grafici destinati alla ricerca dei tracciati armonici del prospetto abbiamo constatato che mettendo in cantiere quella parte di prospetto, anche solo parzialmente, diventava impossibile qualsiasi altra successiva manipolazione più ammodernata a meno di rompere il legame ideologico con la filosofia che stava a monte del disegno preciso, unitario, dettagliato, persino eccessivo nella sua compiutezza, per cui è difficile aggiungervi o togliervi elemento alcuno.

Una simulazione grafica renderà meglio la metodologia d’indagine e potrà risultare più efficace a rendere il concetto filosofico alla base di questo criterio progettuale (fig.1).

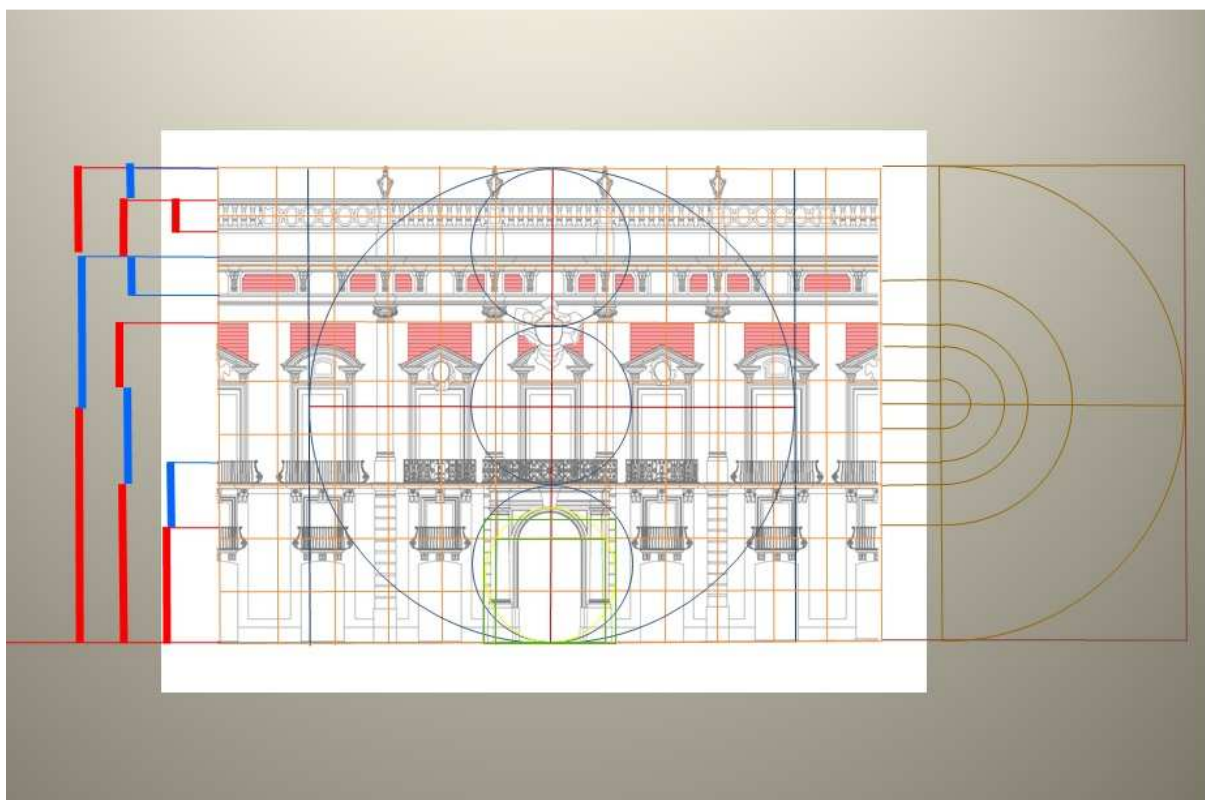


Fig. 1 – Palazzo Santa Croce, tracciati armonici.

<sup>1</sup> P. MATTINA, M. ROTOLO, M. VESCO, *Palazzo Celestri di Santa Croce*, Palermo 2014

Il disegno si sostanzia a partire dalla costruzione, secondo le regole auree più classiche, del portale d'ingresso stabilito in proporzione col primo livello basamentale mediante le stesse trasformazioni auree del portale qui schematizzate dalla circonferenza e dal quadrato corrispondenti alle dimensioni del modello vitruviano. E seguendo una logica iterativa il disegno si compone per auto similitudine laddove ogni parte di esso dipende dall'altra secondo leggi auree ed armoniche.

1. L'altezza complessiva è ottenuta triplicando il basamento.
2. Una griglia sulla base dell'ampiezza del portale modula gli assi principali della composizione e le principali quote.
3. Il ricorso alle frequenze musicali intanto evidenzia i legami con la griglia attraverso la diffusione delle proporzioni auree, mentre fissa le quote più significative;
4. Ulteriori trasformazioni auree intrecciate agli stessi intervalli musicali modulano le scomposizioni di basamento e coronamento.

L'importanza del "numero" viene sottolineata anche dalle coincidenze rispetto alla successione del Fibonacci.

Furono regole ben note agli architetti, elaborate fin dai tempi più antichi, tuttavia la particolarità di questa costruzione così evoluta applicata nel nostro caso in maniera inusualmente rigorosa merita ulteriori approfondimenti, non solo per le relazioni immediate che stabilisce al suo interno tra i luoghi geometrici notevoli. Relazioni realmente sorprendenti se la persistenza del segno grafico più essenziale riconduce persino ai nostri giorni ed in particolare rimanda al celebre monoscopio di Eriberto Carboni disegnato per la RAI (fig.2).

Ovviamente la meraviglia iniziale suscitata dal potere evocativo dell'immagine non può rimanere confinata nel novero delle curiosità bizzarre e oggi non la trattiamo per questo, ma per condurre almeno un tentativo di interpretazione critica, funzionale soprattutto ai nostri scopi odierni.

La nostra simulazione mette in risalto i legami tradizionali tra architettura, matematica e musica, filosofie la cui declinazione è certamente alla base del disegno del prospetto del Palazzo che anzi ne risulta un compendio più di altri. La considerazione sarebbe peregrina se adesso non ci dedicassimo alla ricerca dell'epoca del primo cantiere: nella stesura del volume abbiamo cercato qualche appiglio nei documenti e nella logica circoscrivendo per vie indirette un periodo ipotetico relativo al primo cantiere della facciata.

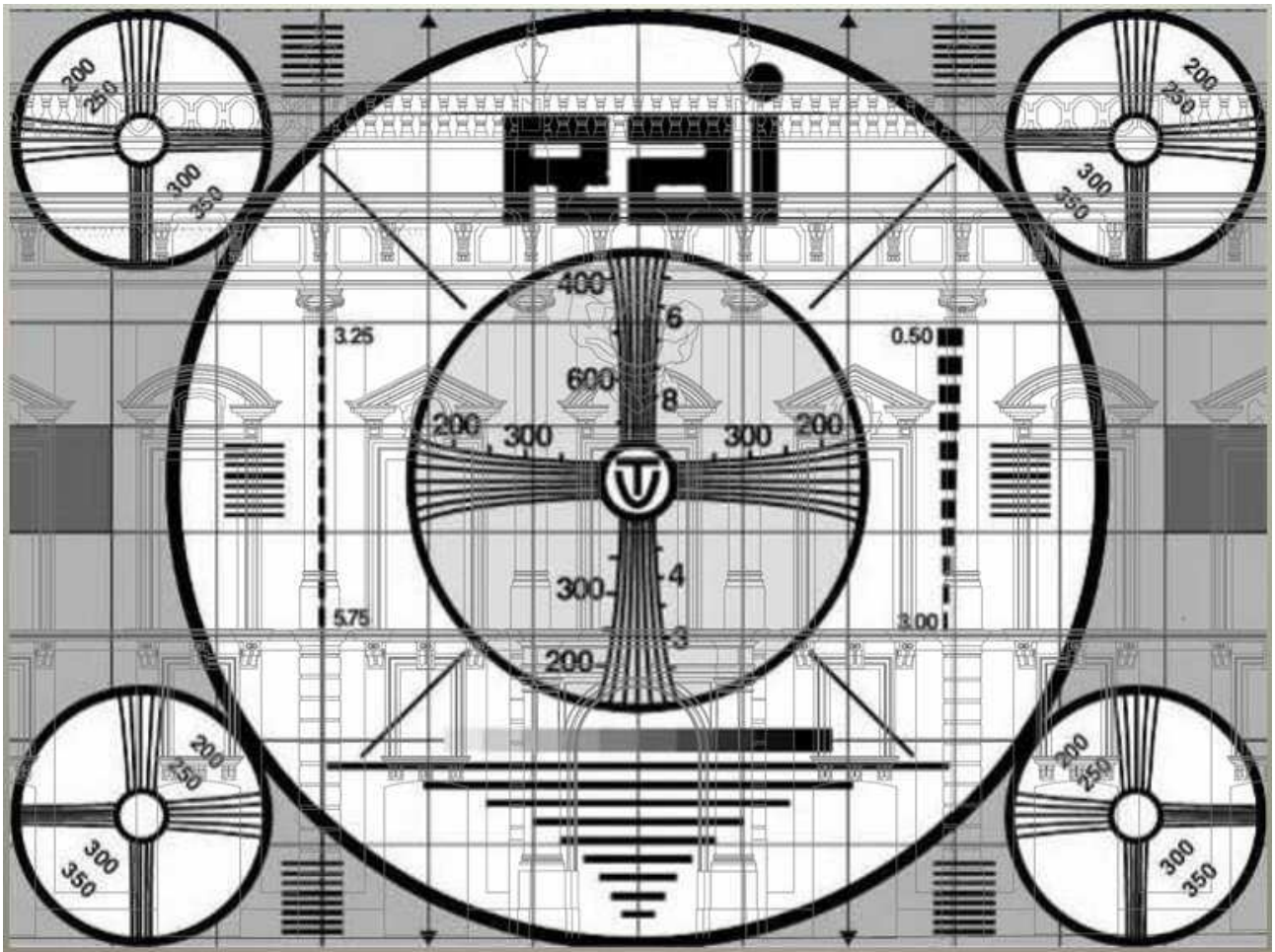


Fig. 2 - Eriberto Carboni. Monoscopio b/n RAI dagli anni 60 del novecento al 1978.  
Sovrapposizione al prospetto di Palazzo Santa Croce

Ma le nostre scoperte più recenti sono avvenute a volume già stampato e oggi le divulghiamo per la prima volta: consultando l'opera di Pietro La Placa *“La Reggia in Trionfo per l’acclamazione, e coronazione della Sacra Real Maestà di Carlo Infante di Spagna, Re di Sicilia...”* del 1736 voluto dal Pretore di Palermo per commemorare l’eccezionale evento del 3 luglio 1735, dove si descrivono tra le altre cose le principali dimore gentilizie poste sul percorso regale, ritroviamo che nella Strada Nuova il Marchese di Santa Croce <avea pria rabbellita la facciata della sua gran casa, rifacendola al nuovo stile><sup>2</sup>.

Si deve dunque prendere atto intanto della prima testimonianza diretta dell’esistenza effettiva di un cantiere primo settecentesco almeno sulla facciata dagli esiti molto chiari già prima del 1735 e che a questo punto non può che essere quello di cui abbiamo già dimostrato l’esistenza nel nostro volume. Addirittura la descrizione non sembra nemmeno corrispondente a quella di un cantiere interrotto o perlomeno del tutto incompleto, anche perché si meritò la dignità di menzione da parte del La Placa. Pur volendo mettere in conto una certa dose di enfasi eccessiva sempre

<sup>2</sup> P. LA PLACA, *La Reggia in Trionfo...*, Palermo 1736.

possibile in uno scritto d'esaltazione auto celebrativa, dobbiamo confessare che quanto riscontrato va oltre le nostre più rosee aspettative e fa aumentare i dubbi sollevati sull'opportunità di riferirsi alla lettera ai conti di fabbrica, tralasciando altri riscontri.

Si deve ancora dedurre che se l'appellativo di "Marchese di Santa Croce" si riferisce a Giuseppe Celestri, all'epoca investito del titolo, allora la data del cantiere stesso non può che ricadere tra il 1730-31 e il 1735.

La scoperta non è per nulla banale e permette di formulare ulteriori stimolanti ipotesi.

Per ogni opera, l'analisi stilistico comparativa si fonda almeno sulla comprensione dell'ambiente culturale all'interno del quale si sviluppano e realizzano le idee progettuali. Alla luce delle nostre ultime osservazioni ci sembra se non altro conseguenziale approfondire ulteriormente l'argomento.

Stefano Piazza già nel 1998<sup>3</sup> si occupò di dare interpretazione al disegno palaziale rilanciando più decisamente l'ipotesi accennata, ma per la verità solo genericamente da Camillo Filangeri già nel 1980<sup>4</sup>, di una postuma influenza viennese. Questa volta Piazza ne sottolinea la possibile ascendenza sia per la composizione di facciata che per aspetti decorativi particolari quali la balaustra traforata molto utilizzata a Vienna. Egli rimanda esplicitamente a Palazzo Questenberg-Kaunitz (Von Hildebrandt, 1701 poi ampliato nel 1712) o al milanese Palazzo Cusani (Ruggieri, 1712-1719). Considerando sempre che, all'epoca, la tesi più accreditata voleva il palazzo Celestri costruito a partire dal 1756, egli ritenne implicitamente il nostro palazzo un'espressione tardiva di esempi lontani nel tempo e nello spazio. Filangeri sembrava tuttavia protendere più decisamente verso gli archetipi nostrani, quali per esempio il Palazzo romano della Consulta di Ferdinando Fuga costruito tra il 1732 e il 1737, ma per lui altrettanto, solo echeggianti e smorzati dal tempo se non addirittura inopportunamente citati insieme ad elementi diacronici per il progresso stilistico inevitabilmente sopravvenuto. Queste autorevoli riflessioni non poterono però spiegare, se non genericamente, proprio quelle ragioni culturali essenziali per cui, mentre altrove emergevano addirittura gli albori del neoclassicismo, un architetto siciliano, < alla moda >, con l'accondiscendenza compiaciuta di dotti e < capricciosi ><sup>5</sup> committenti, avrebbe dovuto trovare ispirazione in questi esempi ormai desueti anche per la Palermo tardo barocca degli anni 50 del settecento e poi solo per la < facciata >. Oggi non possiamo più stupircene

---

<sup>3</sup> S. PIAZZA, *il Palazzo dei Principi Filangeri di Cutò e la dimora aristocratica a Palermo del settecento*, Tesi di Dottorato di Ricerca, Università degli Studi, Facoltà di Architettura, Palermo 1998.

<sup>4</sup> C. FILANGERI, *Vicende costruttive del Palazzo dei marchesi di Santa Croce a Palermo*, in *Palladio Terza Serie*, anno III, 1-4, 1980.

<sup>5</sup> L'aggettivo dell'epoca si riferisce proprio a Tommaso Celestri, delegato alla fabbrica dal fratello marchese Giovanbattista di stanza a Napoli, e molto attivo nello scegliere, suggerire, imporre o addirittura disegnare egli stesso soluzioni progettuali decorative.

poiché dopo aver rimosso il pregiudizio sull'epoca di costruzione che fuorviava ogni valutazione rischiando di ridurla ad effimero esercizio, tra questi ipotetici esempi, almeno l'opera del Fuga è da considerare addirittura coeva al nostro primo cantiere settecentesco.



Fig. 3 – Ferdinando Fuga, Firenze 1699 – Napoli 1782

Il Fuga (fig.3), fiorentino, fu un architetto molto noto a Roma fin dagli anni 20 del settecento. Fu chiamato a Palermo nel 1728 quale ingegnere della Deputazione degli Stati per costruire il ponte sul fiume Milicia di cui rimane l'incisione di Baldassarre Gabbuggiani. Tuttavia il suo soggiorno ebbe altri esiti per l'impegno più o meno diretto in opere anche al servizio delle dimore di alcune delle grandi famiglie. È documentato il suo coinvolgimento diretto a Palazzo Butera nonché, forse per essere stato coinvolto nelle le riparazioni dei danni del terremoto del 1726 presso Palazzo Belmonte, è nota la sua prodigalità di consigli per il nuovo disegno del prospetto, poi realizzato dal Marvuglia solo a partire dalla fine dei successivi anni 70. Egli lascerà Palermo appena nel 1730, ma il legame non si reciderà tanto da essere richiamato nel 1767 per il "restauro" della Cattedrale.

Un confronto con le opere civili del Fuga di quegli anni, indirizza pure su Palazzo Petroni (fig. 4) a Roma la cui facciata fu da lui rifatta proprio nel 1730. Intanto colpisce la somiglianza di alcuni particolari decorativi con quelli di Palazzo Santa Croce. L'impaginato della facciata è poi anch'esso affine. Ci è sembrata naturale la ricerca di corrispondenze anche sul modello di indagine grafica adottato in precedenza per il nostro palazzo, ma pur offrendo questa diversi punti di contatto, non possiamo ritenerla sufficiente a certificarne una strettissima adesione.



Fig. 4 – Roma, Palazzo Petroni - Ferdinando Fuga, 1730 circa

Bisogna considerare però che la giacitura di questa facciata, le sue dimensioni contenute e le rilevanti preesistenze potrebbero aver condizionato inevitabilmente alcune soluzioni geometriche a discapito dell'osservanza di schemi tanto rigorosi.

Tutt'altro avviene, però, per il Palazzo della Consulta che il Fuga inizia a costruire stavolta ex novo nel 1732 da architetto dei Palazzi Apostolici, dopo aver completato le vicine Scuderie del Quirinale sui lavori interrotti dello Specchi. Per noi è l'esempio più contiguo rispetto anche al semplice piano formale e figurativo. Persino la scomposizione e la gerarchia dei livelli è analoga se si eccettua la presenza del seminterrato, quasi mai esistente nella tradizione dei palazzi palermitani, specie di quelli posti sulle strade commerciali.

Ovviamente la scala dell'edificio è quella romana, ben più imponente. Per questo il tracciato grafico sperimentato sul Palazzo Santa Croce vanta qui una nota più raffinata raggiungendo un livello di perfezione più estremo (fig. 5) consentito anche dalla centralità indotta dal grande portale rispetto alle più ridotte porte laterali. Libero da altri vincoli pregressi, le maggiori dimensioni gli consentono l'adozione di una griglia impostata sulla figura più esatta del quadrato e i molti punti di contatto con i tracciati su Palazzo Santa Croce confermano la logica progettuale del tutto affine.

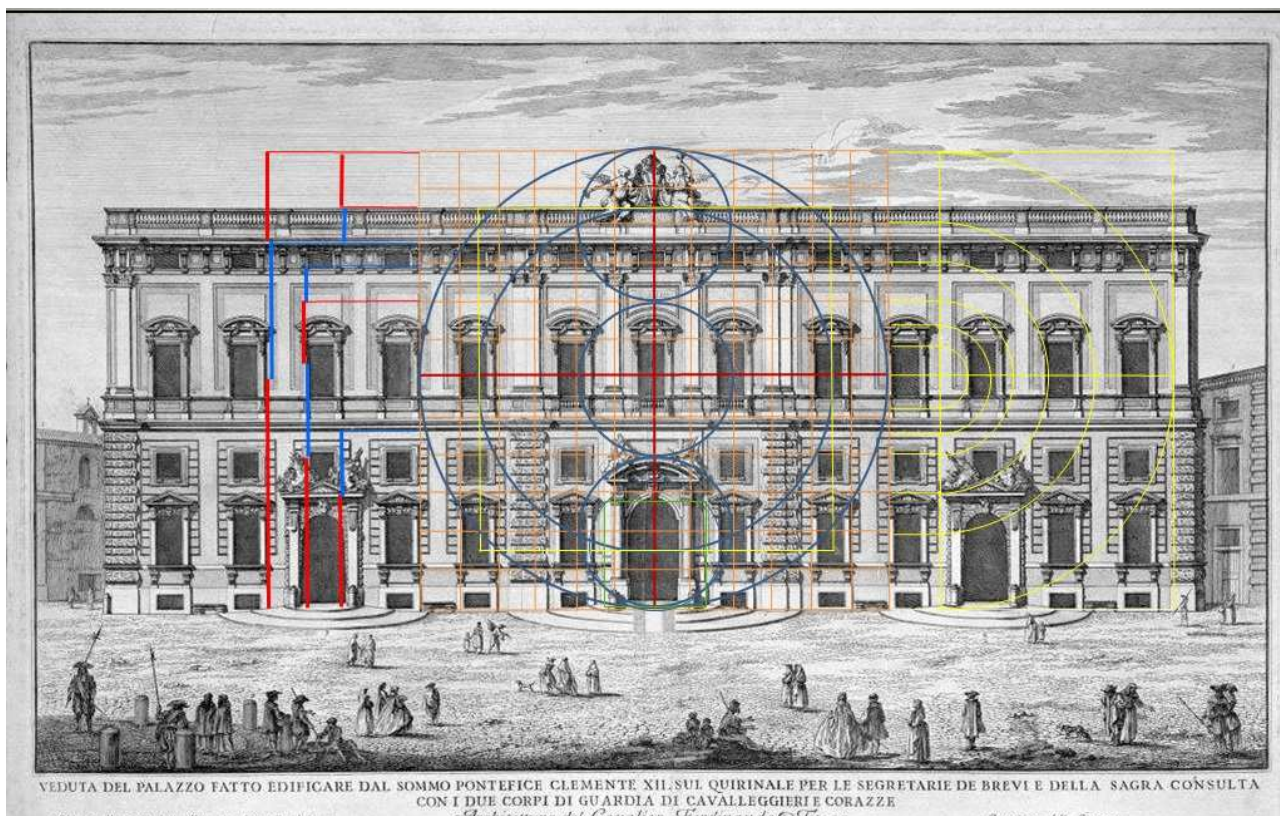


Fig. 5 – Roma, Palazzo della Consulta - Ferdinando Fuga, 1732-1737. Tracciati armonici.

Vogliamo riportare, precisando, che una prima veloce analisi sui disegni anche originali di alcuni dei principali palazzi palermitani dell'epoca, estesa anche a qualcuno di quelli secenteschi, si è rilevata piuttosto indicativa: al di là di qualche corrispondenza tra le più generiche, oggettivamente inevitabili per via delle proprietà intrinseche delle leggi proporzionali reiterate, sembra che nessun architetto dell'epoca facesse uso di schemi come questi a Palermo. La somiglianza più evidente rispetto alla rispondenza di tracciati rigidi si riscontra, osiamo dire a questo punto: ovviamente, nel solo palazzo Belmonte (fig. 6) laddove la tripartizione centrale è perfettamente aderente a quella di palazzo Celestri di cui questo, in facciata, è da considerare una variante a sole 5 campate. Le dimensioni del lotto, e forse anche altri fattori legati alla conservazione di assetti consolidati, non dovettero consentire ulteriori coincidenze notevoli e il rigore si allentò alle estremità affidando la percezione della scansione ritmica delle partiture all'inganno prospettico. Come detto l'iniziale disegno (fig. 7), che ricorda peraltro proprio la facciata di palazzo Petroni, fu steso da Alessandro Vanni di San Vincenzo, ma sembra ormai certo su istruzioni precedenti date dallo stesso Fuga ed inevitabilmente nel corso del suo primo soggiorno isolano<sup>6</sup>, ovvero in conseguenza.

<sup>6</sup> Cfr. V. CAPITANO, *Giuseppe Venanzio Marvuglia architetto ingegnere docente*, vol. I, Palermo 1984. Capitanò analizza le parallele testimonianze d'epoca di Dufourmy e di Hittorff e le confronta criticamente con altre risultanze.

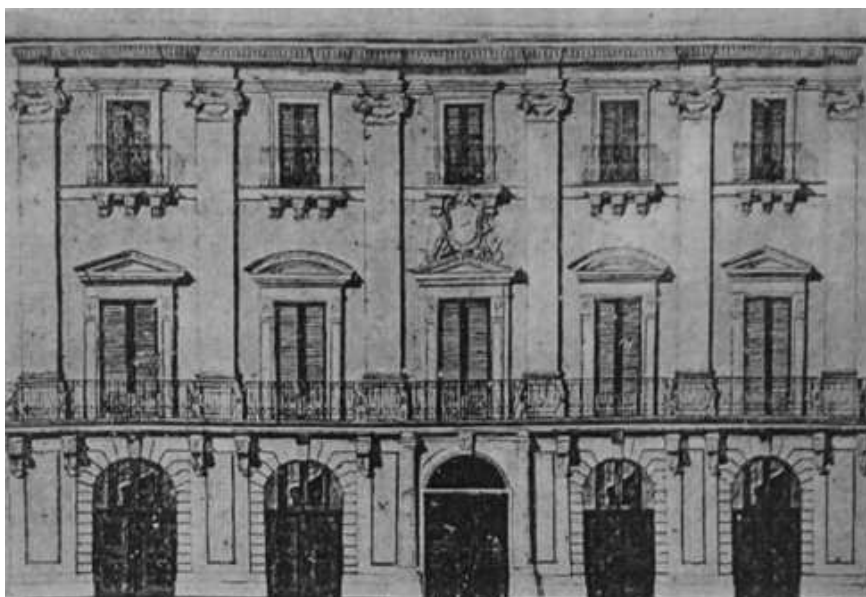


Fig. 6 – Palazzo Belmonte – Progetto della facciata di G.V. Marvuglia 1777 circa

La realizzazione molto più tarda diede modo al Marvuglia di adottare qualche aggiornamento con l'alleggerimento sia del bugnato basamentale sia della ormai ridondante trabeazione che presentava forti analogie con quella del Santa Croce, ma forse anche di trarne da quest'ultimo una qualche ispirazione.

Ulteriori importanti considerazioni attengono al singolare uso del colore sulla facciata, argomento su cui in molti si avventurarono<sup>7</sup>.

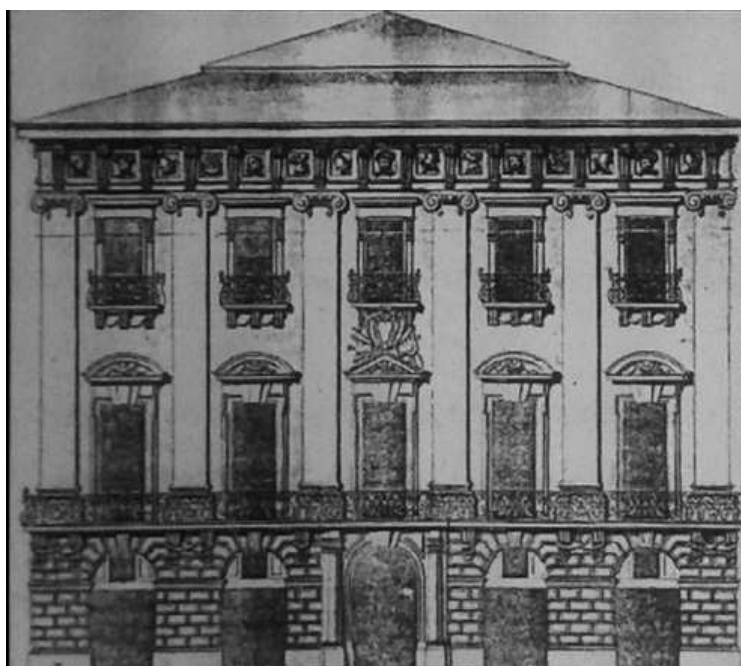


Fig. 7 – Palazzo Belmonte – Disegno della facciata di A. Vanni di San Vincenzo, 1760 circa,

<sup>7</sup> Cfr. E. CALANDRA, *Breve storia dell'architettura in Sicilia*, Bari 1938, cfr. anche G. LO JACONO, *Studi e rilievi di palazzi Palermitani di età Barocca*, Palermo 1962. Altri addirittura ritennero manipolazioni ottocentesche le cortine di finti mattoni.



probabilmente ancora su istruzioni originali di Ferdinando Fuga rilasciate intorno al 1730.

Proprio sugli aspetti coloristici si notano, in modo del tutto inedito, inesplorati punti di contatto con l'architettura romana del Fuga. La Consulta oggi non riporta i colori originari, ma dai documenti dell'epoca la situazione primitiva sembra incontrovertibile e non è quella dipinta dal Panini (fig. 8) mentre ancora la Consulta era in costruzione: la bicromia avorio-celestino o "color d'aria", tipica del "colore di Roma" del settecento, fu propria solo delle stalle pontificie a destra del dipinto della piazza di Monte Cavallo oggi del Quirinale, ma il Panini, la estese idealmente anche alla costruenda Consulta non sappiamo quanto arbitrariamente, essendo il pittore addirittura consucero del Fuga.



Fig. 8 – Roma, Veduta della Piazza di Monte Cavallo, G.P. Panini, 1733

I conti di fabbrica originali analizzati dalla studiosa Ornella Sangiovanni<sup>8</sup>, affermano che mentre la Consulta ebbe tutti gli aggetti dipinti in color travertino, senza distinzione tra quelli in stucco e quelli in travertino vero, nei fondi fu dato il < colore di mattoni oscuro >, quando il colore < celestino oscuro > fu impiegato invece sul corpo di fabbrica sul < Loggione in cima al Palazzo

<sup>8</sup> O. SANGIOVANNI, *L'opera di Ferdinando Fuga al Quirinale per Clemente XII Corsini: Un contributo sul "colore di Roma" nel settecento*, Bollettino dell'Arte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, supplemento ai nn. 35 e 36, Roma 1986.

verso la Piazza > . La Sangioanni ipotizza anche che il Fuga, chiamato solo ad ultimare l'opera dello Specchi per le Scuderie, potrebbe aver conservato solo in quel contesto la "poetica del celestino" in ossequio al suo predecessore. Mentre egli, fiorentino ed estraneo a quella lirica celeste avrebbe lasciato la sua "firma" con altri innesti di colore sulla sua esclusiva opera della Consulta.

Ma comunque sia stato, tutto ciò regala una chiave di lettura del tutto inedita rispetto alle scelte cromatiche operate in Palazzo Celestri e contribuirebbe a dar forza all'idea dell'influenza del Fuga anche in questo caso. Il celestino sulle < fascie > e il finto mattone sui < fondi > sarebbero allora indirizzate verso le stesse scelte del Fuga per la Consulta, mentre il color ocra degli aggetti rispetterebbe quello della pietra d'intaglio nostrana così come alla Consulta l'avorio evoca quello del travertino.

Tuttavia occorre un'ulteriore precisazione rafforzativa: nel corso dei nostri lavori abbiamo scoperto che in corrispondenza del prospetto proprio di quella seconda anticamera dove all'atto dell'ampliamento si testarono alcune soluzioni alternative, tutti gli aggetti della trabeazione d'attico e i due capitelli corrispondenti furono inizialmente intonacati con uno stucco biancastro (fig. 9) poi successivamente ricoperto per sempre dall' *incantonatura* dorata ad imitazione della calcarenite, che fu data definitivamente su tutti gli elementi all'intaglio. A questo punto ci sembra ancor più chiara l'influenza romana ed in particolare ancora più evidente quella del Fuga, che si spingerebbe addirittura al dettaglio cromatico e spiegherebbe anche la provenienza della scelta del finto mattone dei *fondi* che ha suscitato così tante curiosità e illusioni.

Infatti non è difficile credere che, dato il tempo trascorso tra il primo ed il secondo cantiere, la soluzione alla maniera romana con gli aggetti ad imitazione del travertino, la più incisiva sull'aspetto finale dell'edificio, dovette risultare alla fine, non più appetibile e desueta. Siamo ormai nel 1763 e non è nemmeno difficile pensare ad un allineamento degli architetti e del nuovo committente, perlomeno per gli aggetti, all'abitudine della bicromia più tipica reiterata dai vari palazzi Cutò, Gangi-Valguarnera, Bonagia, etc... che nel frattempo erano già stati sostanzialmente ultimati a partire dagli anni 50.

In conclusione, considerato che a rigore non toccherebbe tradizionalmente a noi la responsabilità dell'attribuzione di un'opera, tuttavia sembra difficile al contempo non segnalare la figura di Ferdinando Fuga tra quelle a cui aggiudicare il disegno almeno della facciata del Palazzo Santa Croce.



Fig. 9 – Tavola di rilievo dei materiali superficiali della facciata. P. Mattina, M. Rotolo, L. Guzzo.  
Variante al progetto di restauro dei prospetti di Palazzo Santa Croce, Palermo, 2000

La contemporaneità con la sua presenza triennale a Palermo, i ripetuti contatti con la committenza patrizia, del tutto prevedibili per via del suo incarico politicamente mediato, la coincidenza stilistica e la tempestività rispetto ai suoi lavori romani tra i più significativi, la corrispondenza con il raffinato rigore proporzionale dei suoi interventi coevi, le soluzioni decorative e cromatiche del tutto affini, lo introducono in questo dibattito da protagonista. Non ci sembra infatti del tutto congruente la modalità solo riflessa di diffusione delle più fresche ed innovative idee del Fuga, una volta sbarcato a Palermo, che peraltro in questo caso avrebbe dovuto essere quasi istantanea; considerando anche del tutto ostico sostenere l'ipotesi di un effettivo radicamento della sua arte personale presso la cultura locale e che avesse avuto addirittura effetti di emulazione immediati così rilevanti. Più facilmente il suo coinvolgimento avrebbe potuto essere del tutto diretto come fu per palazzo Butera o, in subordine, mediato come per il prospetto di palazzo Belmonte.

In ogni modo, a nostro parere, l'importanza dell'architettura di palazzo Santa Croce non potrà non godere adesso di una improvvisa sublimazione nel dover giocoforza essere messa almeno in relazione alla spinta innovatrice di esempi coevi tra i più importanti del panorama dell'epoca. L'interpretazione che fu data nel secolo scorso circa la sua presunta vicenda costruttiva, perlomeno nell'ambito riservatole dalla storiografia accademica, ha ingiustamente condannato l'opera ad una certa marginalità destinata ad incarnare il ruolo riservato a quegli esempi ritenuti

“tardivi” o, peggio, “incerti”; invece oggi scopriamo Palazzo Celestri di Santa Croce meritevole di un’altra modalità di lettura e forse già degno fin da ora di essere collocato in posizione di rilievo assoluto nella storia dell’architettura tardo barocca, almeno di questa Città.

Palermo, maggio 2015

Paolo Mattina