



1. Messina, San Gregorio, facciata, ante 1908 (foto collezione privata).

Il 7 maggio 1705 Filippo Juvarra veniva premiato in Campidoglio per la prima classe di architettura del concorso Clementino di quell'anno, debuttando così ufficialmente nell'affollato mondo degli architetti romani¹. Da soli otto mesi si era trasferito da Messina a Roma, dove era stato ammesso nello studio di Carlo e Francesco Fontana, che continuerà a considerare maestri per il resto della sua vita².

Il ruolo di Carlo Fontana nella formazione

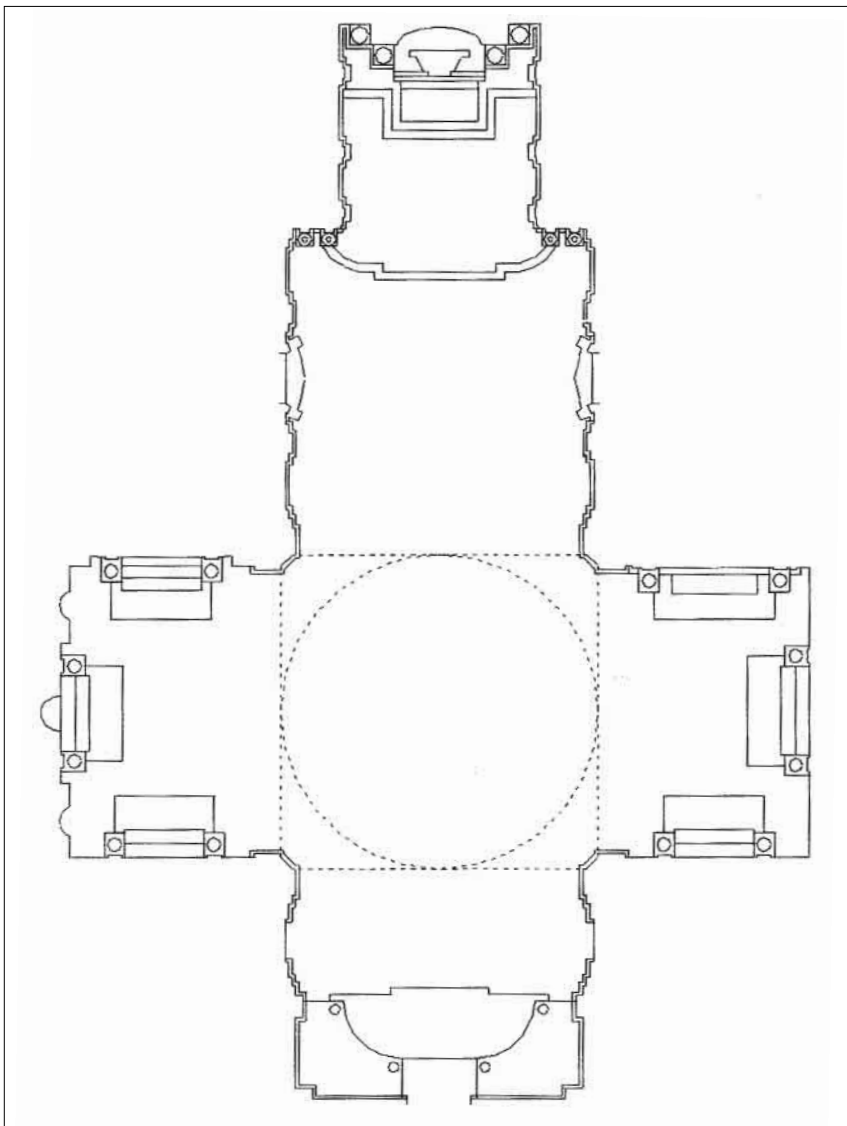
artistica di Filippo Juvarra è stato più volte sottolineato, tuttavia le fonti più antiche forniscono testimonianze contraddittorie sull'incontro tra i due³. La Vita del Cavalier Don Filippo Juvarra – una biografia anonima attribuita al fratello Francesco – narra che Fontana gli chiese, come prova d'esame, il disegno di un capitello e che restò meravigliato dal suo eccezionale talento grafico⁴. L'Elogio del Signor abate D. Filippo Juvara scritto da Scipione Maffei racconta invece del progetto di un palazzo, disegnato con il calore e la fantasia della sua terra, che indusse Fontana a consigliargli di disimparare quanto aveva appreso sino a quel momento⁵. A Messina Juvarra aveva studiato i trattati e, probabilmente, praticato le attività di argenterie e scenografo. A Roma circa mille disegni documentano un'attività di studio intensa e onnivora distribuita nell'arco di dieci anni⁶. Questo esteso corpus grafico testimonia come egli continuasse a essere ricettivo e a considerare ancora aperta la sua formazione anche dopo aver dimostrato, con il progetto presentato al concorso Clementino, di essere un architetto colto e aggiornato e di possedere una notevole abilità nel controllare organismi complessi e articolati senza tuttavia trascurare i dettagli.

Ma qual era il bagaglio culturale di Juvarra quando giunse a Roma? Cosa disimparò e cosa ritenne della iniziale formazione messinese? E soprattutto cosa imparò di nuovo durante quegli otto mesi precedenti la vittoria al concorso Clementino, trascorsi a fianco dei Fontana, disegnando le antichità di Roma?

Per tentare di rispondere a tali domande è necessario ricomporre le frammentarie notizie sulla sua attività nella città natale e in particolare il completamento, tra il 1703 e il 1705, della chiesa cinquecentesca del monastero di San Gregorio. Un progetto che si colloca esattamente a cavallo fra l'anno precedente il suo trasferimento a Roma e quello immediatamente successivo, sul quale non vi sono sino a ora studi che abbiano provato a stabilire quali furono le precise responsabilità di Juvarra.

Le attribuzioni: fonti, disegni, frammenti

Se si escludono una serie di otto incisioni realizzate nel 1701 e un esiguo numero di argenterie – la cui attribuzione a Juvarra non è certa⁷ – l'unica attività di cui si abbia notizia prima del suo



2. Ricostruzione della pianta di San Gregorio (F. Lenzo).

trasferimento a Roma è nella chiesa di San Gregorio, dove gli interventi a lui attribuiti sono incerti e controversi. La Vita riferisce che, prima della sua partenza, Filippo Juvarra aveva adornata le finestre e chiesa di San Gregorio e che fu proprio grazie a questi lavori che ricevette dalla sua committente, monaca nel monastero, e sorella di monsignor Tommaso Ruffo, la lettera commendatizia per il prelato residente a Roma che, a sua volta, lo raccomandò a Carlo Fontana⁸. Juvarra tornò a Messina nel 1705, dopo la premiazione al concorso Clementino e da alcuni suoi disegni sappiamo che si occupò della ristrutturazione del palazzo di Muzio Spadafora e, come vedremo, continuò i lavori in San Gregorio⁹.

I due gravi terremoti del 1783 e del 1908, che distrussero quasi interamente il patrimonio edilizio messinese, insieme a incendi, guerre, dispersioni di documenti, sembrano avere cancellato ogni traccia di quei primi venticinque

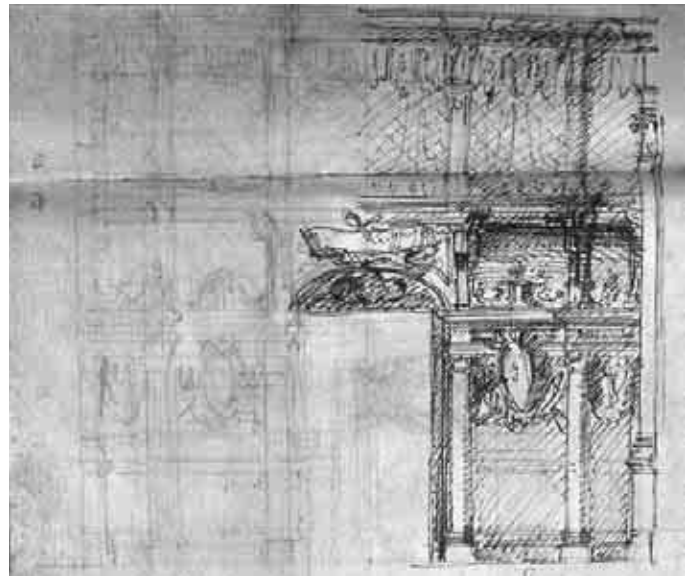
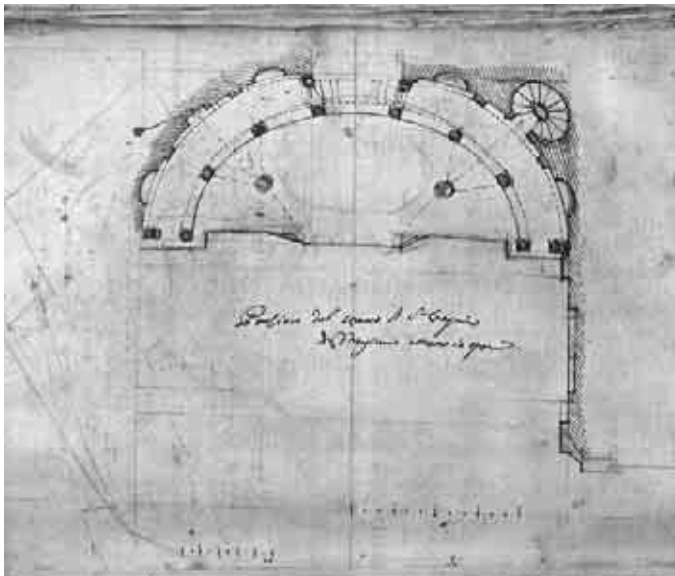
anni che Juvarra trascorse a Messina.

Al principio del XX secolo Gaetano La Corte Cailler raccolse la tradizione orale, allora ancora viva nel monastero di San Gregorio, secondo la quale Juvarra avrebbe aperto nella facciata della chiesa le due finestre per il coro e partendo da questo dato gli attribuì il progetto dell'intera facciata¹⁰. Tale attribuzione, trascurata dalla storiografia successiva, è comunque da scartare per incongruenze cronologiche: le fonti documentano infatti che la facciata venne costruita su commissione di Saveria Ruffo Colonna nel 1743, sette anni dopo la morte di Juvarra e inoltre appare totalmente estranea ai suoi modi compositivi¹¹ (ill. 1).

Anche l'attribuzione del campanile, avanzata nel 1957 da Maria Accascina, non è accettabile per lo stesso motivo¹². Il campanile fu infatti completato nel 1717¹³, quindi dopo la definitiva partenza di Filippo Juvarra per Torino, anche se, in questo caso, la problematica si presenta più complessa e interessante per l'evidente ripresa, nel campanile di San Gregorio, del motivo a spirale della lanterna di Sant'Ivo alla Sapienza. La realizzazione messinese però è solo una traduzione semplicistica della struttura borrominiana: non si trattava di una torre costruita come una vera spirale, ma di una guglia conica sulla cui superficie si attorcigliava una cornice coelide. La trasposizione ingenua del modello borrominiano nei modi di un'iconografia locale rimanda alla figura di un architetto dilettante e si dimostra congruente con la sensibilità di un costruttore di macchine e apparati effimeri, attento all'allestimento scenografico più che alla logica costruttiva¹⁴.

Dalle fonti e dai documenti sull'architettura messinese della prima metà del Settecento emerge il quadro di una città in cui l'attività architettonica è delegata a pittori e scenografi. Gli episodi più eclatanti sono quelli di Placido Campolo e Onofrio Gabrielli, entrambi pittori, l'uno progettista della scalinata del Monte di Pietà, l'altro autore di un trattatello di ingegneria idraulica¹⁵. Ma è anche il caso di Francesco Raffaello Margherita, Pietro Cirino e Paolo Filocamo, tutti e tre documentati a San Gregorio, e fra i quali credo vada ricercato l'autore del campanile¹⁶.

La mancanza dei documenti di cantiere non permette di attribuire con certezza il campanile di San Gregorio ad alcuno dei tre, anche se l'enfasi con cui Filocamo rappresentò il campanile nelle sue vedute di Messina del 1718 farebbe pensare a un suo coinvolgimento diretto nella costruzione¹⁷. Paolo Filocamo, pittore professionista e dilettante di architettura, era amico di Filippo Juvarra, aveva studiato a Roma all'Accademia di San Luca, frequentando le classi di pittura negli anni in cui Juvarra insegnava prospettiva e dividendo con lui l'appartamento in via dei Leutari¹⁸. La sua presenza nella chiesa di San



3. Filippo Juvarra, "Pensiero del coretto di S. Gregorio di Messina e messo in opera" (MM 127. Da H. Millon, Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period [1704-1714], Part I, Roma 1984).

4. Filippo Juvarra, prospetto del coro di San Gregorio (MM 196-197). Iscrizione: "Per il medesimo ad istanza della Sig.ª Ruffi" (Da Millon, Filippo Juvarra..., cit.).

Gregorio è documentata, come pittore, dal 1717 al 1723, gli stessi anni in cui fu costruito il campanile¹⁹. È comunque da escludere la partecipazione di Filippo Juvarra, il cui ruolo potrebbe essere stato, al massimo, quello di tramite fra il prototipo romano e la realizzazione messinese.

Il suo intervento va ricercato all'interno della chiesa, dove è confermato sia dalle fonti che da disegni. La Vita cita esplicitamente le finestre e parla poi genericamente di adornamenti, e il contemporaneo Francesco Susinno fa riferimento, per l'interno, a vari abbellimenti di architettura²⁰.

A conferma della presenza di Juvarra nella chiesa esistono inoltre i disegni autografi in un album ora al Metropolitan Museum di New York. In particolare alcuni fogli con disegni per il coro in controfacciata (MM 127, MM 195/196 e MM 194/199) e un foglio relativo al progetto di un altare (MM 192), esplicitamente riferiti alla chiesa di San Gregorio a Messina da didascalie autografe, che ne indicano anche la committenza Ruffo (ill. 3-5, 7). Henry Millon, che ha studiato e pubblicato per la prima volta i disegni nel 1984, ha accostato a questi fogli altri due conservati alla Biblioteca Nacional di Madrid (Madrid B-8177 e Madrid B-8178) con quattro disegni per altari, privi di iscrizioni, ma ricondotti ai lavori in San Gregorio su base stilistica²¹ (ill. 8-11).

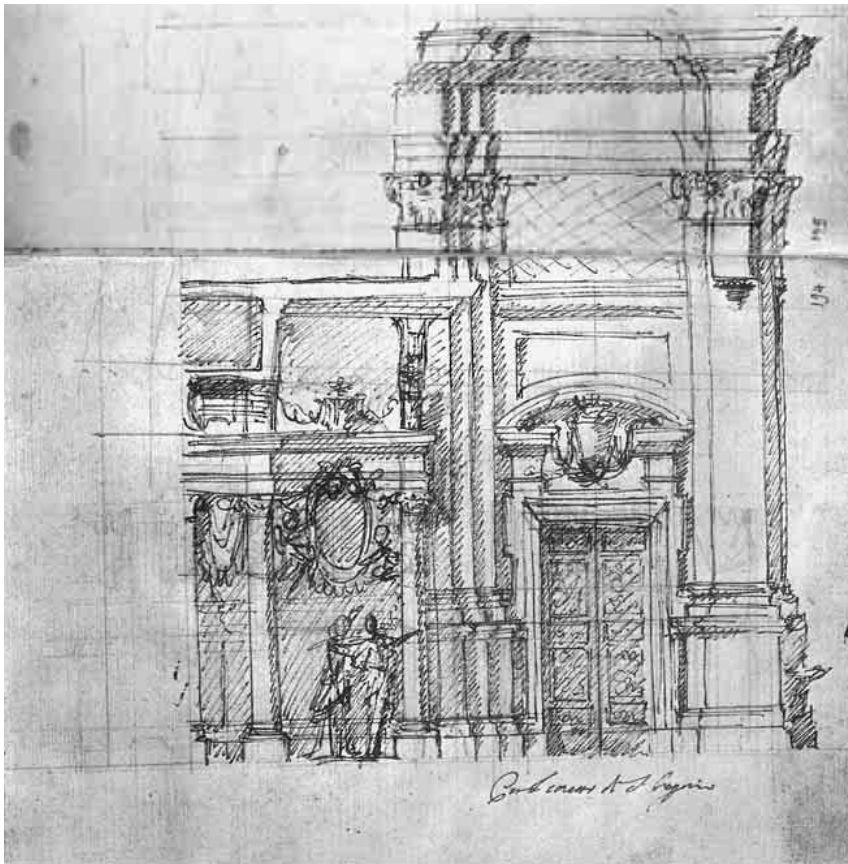
Pur essendo assodato che Juvarra redasse disegni per la chiesa di San Gregorio, altre questioni rimangono ancora da definire: la datazione dei progetti, che la Vita riferisce al periodo immediatamente precedente il trasferimento a Roma e quindi al 1703 o, al massimo, ai primi mesi del 1704 e che Millon, sulla base dei disegni, data al 1705²²; se e come i progetti furono messi in opera; e infine l'esistenza o meno di un programma globale di ridefinizione dell'inter-

no, in particolare della cappella maggiore e dei coretti laterali della navata, non documentati da disegni ma attribuiti a Juvarra dalla storiografia su basi stilistiche²³.

È impossibile oggi un confronto con l'edificio, dato che la chiesa, gravemente danneggiata dal terremoto del 1908, fu successivamente rasa al suolo e non ne esistono rilievi né disegni²⁴. Anche la documentazione d'archivio è molto lacunosa: il fondo notarile è stato quasi completamente distrutto nel 1943 e del fondo del monastero di San Gregorio si conservano solo alcuni libri contabili, nessuno dei quali relativo al periodo in questione.

Per fortuna un'ampia campagna fotografica eseguita subito dopo il terremoto ce ne ha trasmesso, almeno per alcuni settori, una ricca documentazione, ulteriormente convalidata dai frammenti superstiti del paramento marmoreo interno, attualmente conservati nei depositi del Museo Regionale di Messina²⁵.

Lo studio di tali frammenti si è scontrato con difficoltà oggettive, in quanto non sono catalogati né separati dall'enorme numero di elementi architettonici e decorativi provenienti dagli altri edifici che subirono la stessa sorte di San Gregorio e spesso sono difficilmente accessibili, sepolti sotto montagne di marmo²⁶. Tramite il confronto con le fotografie ho potuto identificare con sicurezza una settantina di pezzi provenienti dall'interno di San Gregorio, che sono stati misurati, fotografati e catalogati, identificandone i principali litotipi e individuandone l'originaria collocazione all'interno della chiesa. Il rilievo dei frammenti ha permesso quindi di dare una dimensione precisa alle parti documentate dalle foto e di ricostruire metricamente le pareti del presbiterio e della cappella maggiore. Dall'ideale ricomposizione dei prospetti interni si è ricavata



5. Montaggio fotografico dei fogli MM 194-199, con la sezione del coro. Iscrizione: "Per il coretto di S. Gregorio" (Da Millon, Filippo Juvarra..., cit.).

la pianta di quest'area della chiesa, mentre per procedere nella ricostruzione della pianta sono state usate metodologie differenti: il transetto è stato disegnato tramite la restituzione prospettica delle fotografie e per il coro sono stati utilizzati i disegni MM 194/99 e 195/6 di Juvarra.

Prima della sua distruzione la chiesa di San Gregorio si presentava come un impianto a croce greca allungata, con cupola all'incrocio fra navata e transetto. Il transetto era spostato verso l'ingresso e la porzione di navata compresa tra la cupola e l'ingresso era dunque più corta del presbiterio, il cui asse longitudinale era ulteriormente prolungato dalla cappella maggiore (ill. 2).

Cominciamo analizzando il progetto del coro, per passare poi alla navata, ai disegni per l'altare e alla cappella maggiore.

Il coro

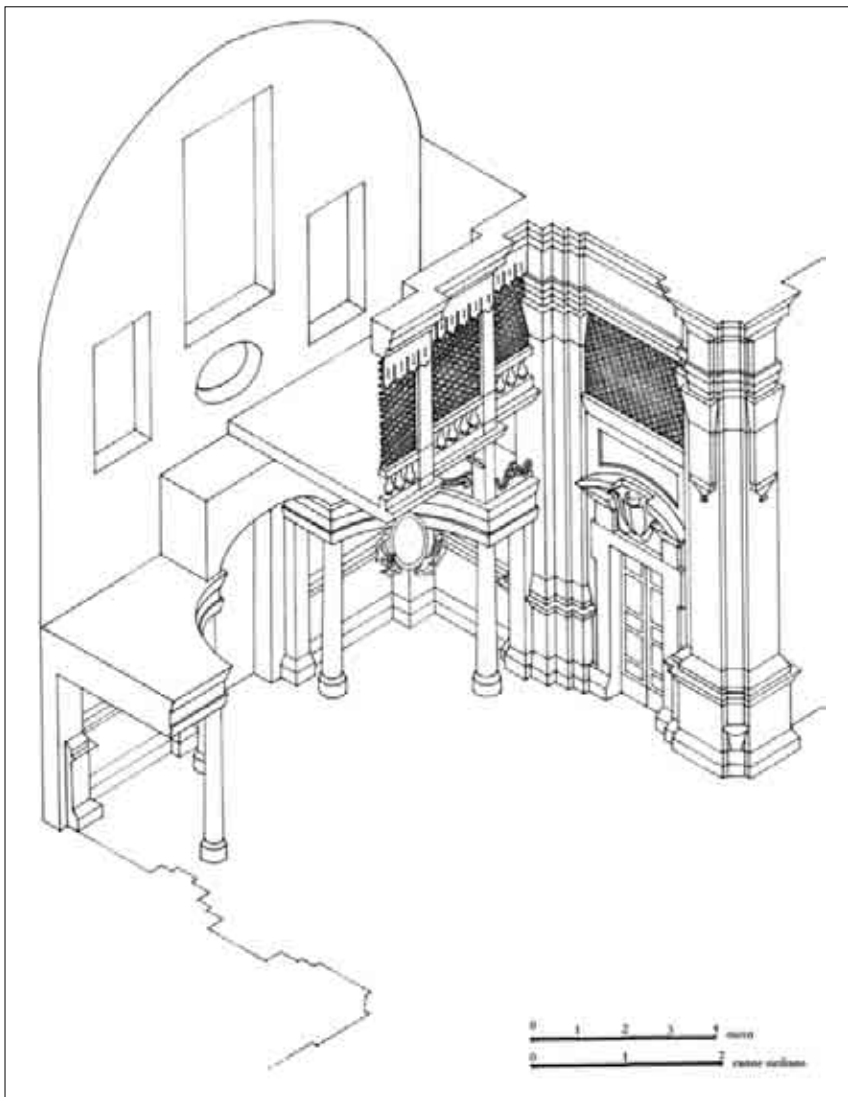
Il coro per le monache era collocato in una tribuna sopraelevata al di sopra dell'ingresso della chiesa, a ridosso della controfacciata. In assenza di dati archivistici l'unica conferma dell'effettiva messa in opera del coro da parte di Juvarra è la tradizione riportata da Gaetano La Corte Cailler, secondo la quale l'architetto avrebbe aperto le due finestre simmetriche in facciata per uso del coro. Questo dato, sebbene non verificabile, appare particolarmente interessante in quanto a

La Corte Cailler – e presumibilmente anche alla suora che riferì la notizia – non erano noti né la biografia che metteva in relazione Juvarra alla chiesa né tantomeno i disegni per il coro.

Il terremoto del 1783 fece crollare la volta sopra il coro, i cui affreschi, originariamente dipinti da Antonio e Paolo Filocamo nel 1723, vennero rifatti da Letterio Paladino nel 1790²⁷. E accanto alle spese per abbattere la volta pericolante, nei libri contabili del monastero figurano anche quelle per lo smontaggio della gelosia metallica e per "la costruzione [di] un Solaro nella chiesa"²⁸, dalle quali si desume che il coro preesistente era andato distrutto. Dalla succinta descrizione di La Corte Cailler sappiamo che il coro esistente fino al 1908 era intagliato in noce e severo e l'aggettivo severo non sembra certo adatto a descrivere il progetto di Juvarra (ill. 6), caratterizzato invece da un'aria festosa quasi teatrale²⁹. Probabilmente il giudizio si riferisce al coro ricostruito da Francesco Basile, l'architetto che curò i restauri della chiesa e del monastero nel 1785³⁰.

I tre disegni di Juvarra per il coro, ovvero una pianta, un prospetto e una sezione, mostrano l'esistenza di due stadi progettuali differenti. In particolare la pianta sembra risalire a un momento precedente a quello degli altri due disegni e non è congruente con essi per dimensioni e conformazione.

Il disegno a matita e penna della pianta (MM 127) con la didascalia "Pensiero del coretto di S. Gregorio di Messina / e messo in opera" rappresenta la zona della navata compresa tra l'ingresso della chiesa e il transetto, quest'ultimo disegnato solo sulla metà destra del foglio (ill. 3). Juvarra pensò inizialmente a una controfacciata ad andamento semiellittico, la cui curvatura era riecheggiata da un emiciclo interno di otto colonne libere; altre quattro erano addossate al muro, affiancando la porta e le estremità della struttura, sostenendo il primo livello del coro, in forma di ambulacro. Questo si sarebbe trovato a un'altezza inferiore della porta di ingresso, che veniva scavalcata da un ponte di sei gradini. Una linea che ricalca l'asse maggiore dell'ellisse, ortogonale alle pareti della chiesa, segnala il piano della tribuna. Un ovale rapidamente tracciato a matita indica un'idea per uno sfondamento della tribuna in corrispondenza dell'ingresso che, sebbene non sviluppata ulteriormente, rappresenta l'elemento più affascinante e problematico di tutto il progetto. Lo sfondamento avrebbe interrotto l'orditura del solaio e Juvarra fu costretto a modificare il profilo esterno della tribuna per inserire una trave sagomata che si accordasse con l'ovale e ad aggiungere due colonne che sostenessero direttamente la piattaforma superiore: le linee tratteggiate che le collegano alle colonne retrostanti e al bordo della tribuna indicano il tentativo di pensare a un'orditura alternativa³¹.



6. Ricostruzione assonometrica del progetto di Juvarra per il coro di San Gregorio (F. Lenzo).

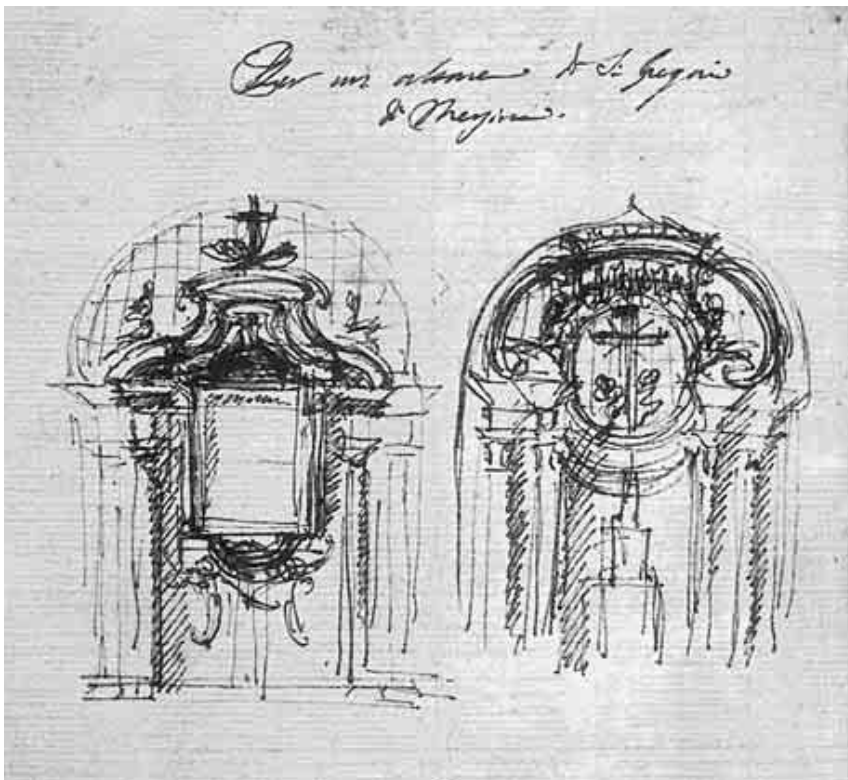
Il prospetto del coro (MM 196/197) con la scritta "Per il medesimo ad istanza delli Sig. i Ruffi" (ill. 4) mostra un'ipotesi progettuale diversa da quella della pianta: il colonnato è di quattro colonne invece che di otto e sono scomparse le colonne di diametro maggiore. Il coro è diviso in due livelli sovrapposti: le colonne sostengono un attico con mensole sopra il quale poggia la tribuna, destinata a ospitare le monache, schermata da grate. In corrispondenza della porta l'attico si interrompe per l'inserimento di un arco ribassato con un'iscrizione, mentre alla trabeazione dell'ordine inferiore sono appesi quadri ovali sorretti da cherubini.

Anche nella sezione (MM 194/199) il soggetto è certificato da una scritta autografa di Juvarra: "Per il coretto di San Gregorio" (ill. 5)³². Il disegno rappresenta le due campate comprese tra la controfacciata e il transetto della chiesa, la prima occupata dal coro, l'altra da una porta sormontata da un'apertura rettangolare con

gelosia. La sezione appare congruente con il prospetto e quindi risalente allo stesso stadio progettuale: non c'è più alcuna traccia dello sfondamento ovale né delle due colonne giganti disegnate in pianta. Rispetto alla pianta (MM 127), oltre al numero delle colonne cambia anche l'articolazione delle membrature. Lo spigolo verso il transetto – a destra nella sezione – termina con una parasta ribattuta, il cui capitello, più stretto e sporgente, poggia su un peducio rettangolare che termina con gutte. Fra la campata libera e il coro, invece, la parasta è ribattuta due volte accompagnando la concavità del primo livello del coro. All'estremità sinistra del disegno si intravede il basamento di un pilastro che indica un angolo retto e contraddice la controfacciata curva disegnata in pianta.

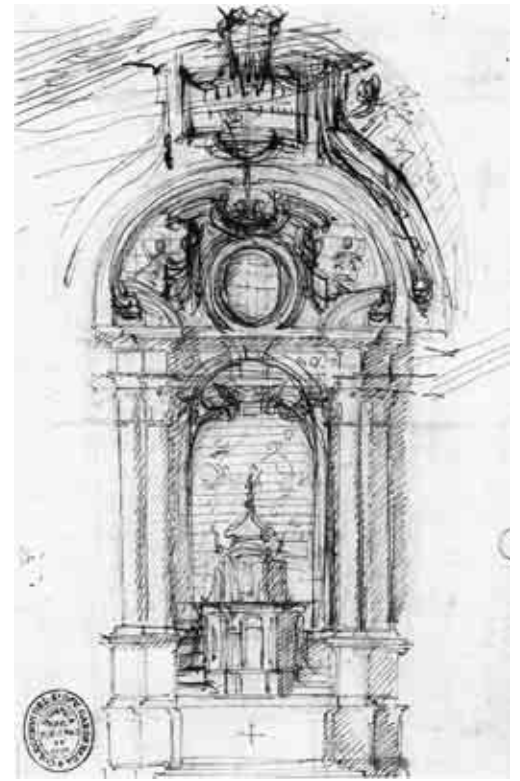
Rapportando alla pianta il prospetto e la sezione si ottengono due altezze differenti, così come costruendo la proiezione ortogonale a partire dagli alzati, si ottiene una pianta che non corrisponde nelle proporzioni fra larghezza e profondità a quella disegnata da Juvarra. Il terremoto del 1908 fece crollare completamente la volta e gran parte della facciata e del campanile, che si abbattono su questa parte della chiesa, di cui non rimangono foto né frammenti con i quali verificare i disegni. Per riportare i disegni alla scala reale si devono quindi usare altri criteri.

In calce al disegno MM 127 (ill. 3) compaiono due scale grafiche, una proporzionale, l'altra, segnata al fondo del foglio, in palmi messinesi: lette correttamente e messe in relazione fra loro le due scale ci danno, come larghezza della navata, una misura di circa 12 metri³³. Queste dimensioni non sono però compatibili con la larghezza del presbiterio ottenuta dalla ricostruzione dei frammenti, che si attesta su una misura massima di 9 metri. La possibilità che Juvarra inizialmente pensasse a un ampliamento della parte di navata in cui collocare il coro, risulta smentita dalla presenza, nella pianta e nella sezione, di uno dei piloni su cui impostava la cupola cinquecentesca. Il mantenimento della cupola su base quadrata implica che i quattro bracci su cui poggiava, corrispondenti all'incrocio fra navata e transetto, fossero uguali tra loro. Riconsiderando i limiti imposti dalla cupola, non solo in pianta ma anche in alzato, si riesce a risolvere il problema. Le volte a botte su cui impostava la cupola condizionavano l'altezza delle paraste che scandivano le pareti della navata. Nei disegni del prospetto e della sezione del coro si può osservare infatti che Juvarra ripropone l'ordine di paraste esistenti nel presbiterio e visibili nelle fotografie (ill. 4-5, 13-14). Misurando le paraste superstiti e i frammenti di architrave, fregio, cornice e basamento del presbiterio sono state ricostruite le dimensioni dell'ordine corinzio e l'altezza della navata fino all'imposta della volta. Confrontando queste



7. Filippo Juvarra, "Per un altare di S. Gregorio di Messina" (MM 192. Da Millon, Filippo Juvarra..., cit.).

8. Filippo Juvarra, disegno per l'altare maggiore di San Gregorio (Madrid, Biblioteca Nacional, 8177r. Da Filippo Juvarra e l'architettura europea, Napoli 1998).



misure con i disegni dell'alzato del coro è stato possibile riportare il prospetto e la sezione alla scala reale e ottenere, incrociandoli, una pianta che conferma quella generale della chiesa.

Risulta così evidente come il disegno MM 127 con la prima idea della pianta del coro, abbia proporzioni errate fra larghezza e profondità. Questo disegno è costruito basandosi su moduli proporzionali e la scala di palmi è segnata in basso solo come riferimento metrico, probabilmente in assenza di un preciso rilievo. Il prospetto e la sezione corrispondono, invece, a una revisione delle misure e, probabilmente, a una loro verifica sul posto da parte di Juvarra. Lo spazio a disposizione risultò più piccolo di quello ipotizzato e, per mantenere una corretta proporzione tra le colonne e gli intercolumni, fu necessario ridurre il numero delle colonne da otto a quattro.

Ai due tempi di redazione del progetto corrispondono anche luoghi diversi: la pianta, disegnata senza vedere la chiesa, fu realizzata a Roma, il prospetto e la sezione a Messina. L'esame dei fogli ne fornisce il riscontro: sul verso della pianta – al foglio MM 128 – figura lo schizzo di un'anfora e il testo di una nota indirizzata a Juvarra e scritta da Francesco Fontana, mentre sul verso del foglio MM 196/197 – al cui recto è il prospetto del coro – si osserva una veduta di Messina che presumibilmente Juvarra aveva disegnato dal vero una volta ritornato in città³⁴.

Anche la filigrana del foglio MM 127 si dif-

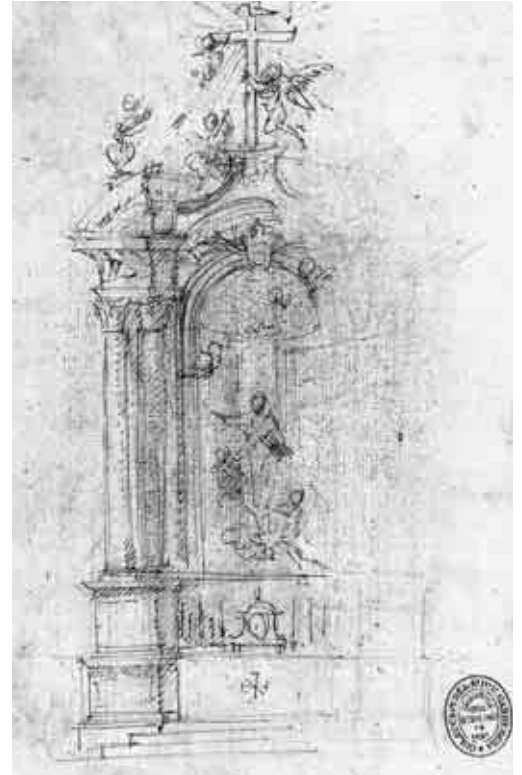
ferenza da quella degli altri fogli dell'album relativi ai progetti per San Gregorio: vi è un cerchio che racchiude una colomba su tre monti, con una F sotto³⁵; nei fogli MM 192, MM 194/199 e MM 196-197, invece, un cerchio, con una stella a sei punte sopra e una F sotto, circonda un'ancora³⁶. Quest'ultima filigrana ritorna in altri fogli con soggetti messinesi e in disegni realizzati dopo il ritorno a Messina³⁷.

La pianta del coro di San Gregorio (MM 127) disegnata a Roma testimonia che questo progetto era stato affidato a Juvarra già prima del suo ritorno a Messina nell'estate del 1705, momento a cui risalgono invece gli altri due disegni. Grazie ai primi lavori riferiti dalla Vita aveva ottenuto una lettera di raccomandazione per Tommaso Ruffo, e il mantenimento dei rapporti con i Ruffo è documentato da alcuni fogli risalenti all'arrivo a Roma, nell'agosto del 1704: una fantasia architettonica, datata 27 agosto 1704, che reca una dedica ad Antonio Ruffo, e la minuta di una lettera probabilmente indirizzata alla sua prima committente messinese, scritta sul retro di un'altra fantasia, datata al 15 agosto dello stesso anno³⁸.

La pianta (MM 127) fotografa le prime idee di Juvarra, mentre nei due disegni per l'alzato va identificato il progetto più vicino alla soluzione definitiva poi messa in opera. Il coro che Juvarra progettò per San Gregorio avrebbe occupato quasi interamente il braccio di navata compreso fra l'ingresso della chiesa e il transetto (ill. 6). Al

9. Filippo Juvarra, disegno per l'altare maggiore di San Gregorio (Madrid, Biblioteca Nacional, 8177v. Da Filippo Juvarra e l'architettura europea, cit.).

10. Filippo Juvarra, disegno per altare (Madrid, Biblioteca Nacional, 8178r. Da Filippo Juvarra e l'architettura europea, cit.).



livello inferiore vi erano quattro colonne disposte in curva: nell'intercolumnio centrale era la porta di ingresso della chiesa mentre gli altri erano occupati da quadri ovali appesi alla trabeazione. Al di sopra era un attico aperto, con parapetti mistilinei, in cui trovavano posto le mensole che sorreggevano il terzo livello, quello del coro vero e proprio. L'assenza di collegamenti verticali con la chiesa e le proporzioni delle due figure schizzate nella sezione attestano che il livello intermedio non era praticabile e che serviva a raggiungere l'altezza della tribuna mantenendo il corretto proporzionamento dell'ordine di colonne, ma alludono, nel contempo, a una struttura teatrale a palchetti.

La tribuna per le suore, all'ultimo livello, era delimitata da una balaustra e nascosta da una gelosia metallica. Nella campata compresa tra il coro e il pilone della cupola era ricavato un coretto laterale, con una gelosia allo stesso livello del coro e, a piano terra, una porta sormontata da un timpano spezzato con al centro lo stemma delle committenti sorretto da festoni.

Il coro, sebbene costruito in legno, era senza dubbio il progetto più importante fra quelli approntati da Juvarra in San Gregorio in quanto coinvolgeva un intero settore della chiesa e modificava la percezione generale dell'interno. Veniva riproposto l'ordine di paraste esistente dall'altro lato del transetto, nel presbiterio, sottolineando la continuità della navata longitudinale della chiesa e negando l'asse trasversale del

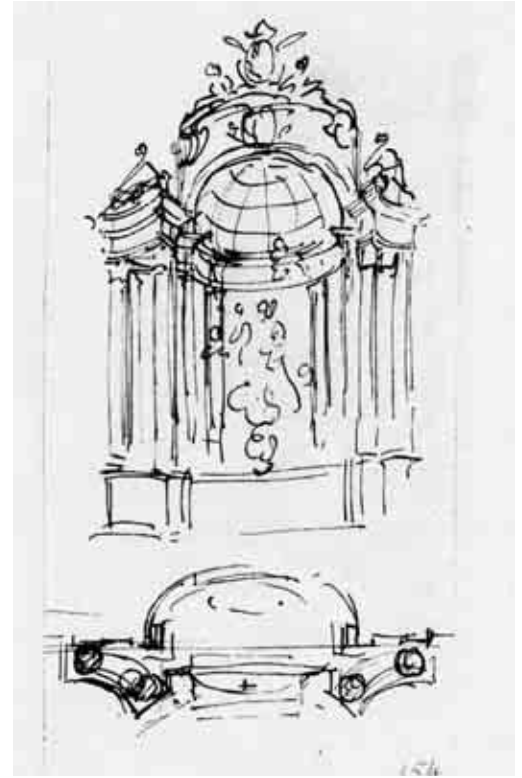
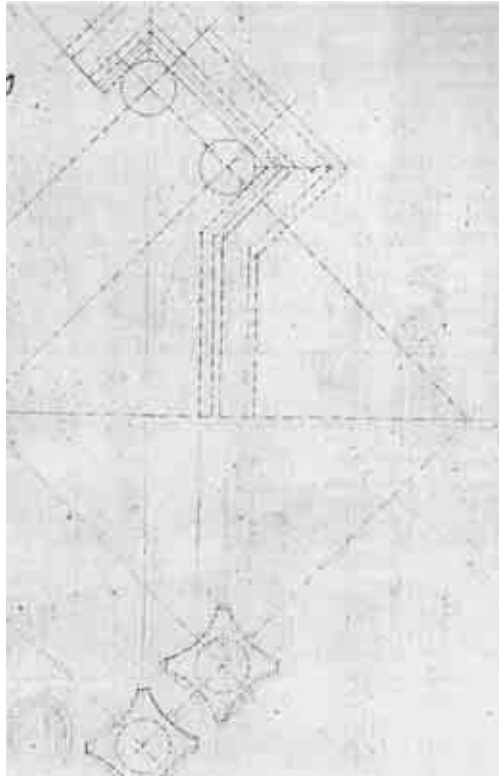
transetto. Il livello inferiore del coro diventava un atrio, privo di altari e altri elementi significativi, e il colonnato curvo accorciava ancora di più quest'area, accompagnando direttamente al presbiterio.

La struttura ideata da Juvarra era inusuale rispetto ai cori delle chiese monastiche femminili per la sua composizione, animata da uno spiccato carattere celebrativo e teatrale: più che come un coro, essa si presentava come un palco d'onore, una tribuna privilegiata per le monache della famiglia Ruffo, che suggellavano così la loro posizione dominante all'interno del monastero. Le colonne su cui poggiava la struttura, i parapetti mistilinei del primo livello, i quadri appesi tra le colonne, i festoni rimandano all'idea di un allestimento celebrativo temporaneo. Il drappo appeso alla cornice dell'ultimo livello del coro replica quello del baldacchino di San Pietro, cui si rifà anche nella scelta di far continuare sopra la tribuna soltanto la cornice della trabeazione, eliminando fregio e architrave. Un'interpretazione analoga del tema della tribuna sopra l'ingresso si ritrova anche in un disegno realizzato per il cardinale Ottoboni per allestire una delle sale per la Settimana Santa³⁹, ma lo sviluppo di questa idea è pienamente visibile nei primi pensieri per la chiesa di Sant'Uberto alla Venaria Reale⁴⁰.

I quadri ovali del primo livello del coro di San Gregorio, sostenuti da cherubini, sovrapposti a una trabeazione concava e inseriti tra due

11. Filippo Juvarra, disegno per altare (Madrid, Biblioteca Nacional, 8178v. Da Filippo Juvarra e l'architettura europea, cit.).

12. Filippo Juvarra, disegno per altare (Torino, Museo Civico, Raccolte juvarriane, vol. I, c. 96. Da G. Gritella, Juvarra. L'architettura, Modena 1992, II, p. 385).



colonne, trovano il loro precedente noto nell'ultimo livello della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane. Anche l'inclinazione verso il basso dell'ovale, necessaria in San Carlo dato l'esiguo spazio esistente per osservare la facciata, ritorna a San Gregorio e indica che Juvarra aveva certamente presente questa facciata quando progettò il coro della chiesa messinese⁴¹.

Lo sfondamento ovale segnato sulla pianta del primo progetto per il coro di San Gregorio (MM 127) sembra riprendere quello realizzato da Borromini nella controfacciata di San Giovanni in Laterano, tra il portale e la finestra soprastante⁴². L'adozione di un oculo ovale era una soluzione generalmente riservata ad altari o cappelle, ma solamente nella basilica di San Giovanni in Laterano si ritrovava sopra la porta d'ingresso e su questo esempio Juvarra tornerà a riflettere in seguito per le porte della Galleria di Diana. Le eccezionali dimensioni pensate in San Gregorio per quest'elemento sono però inconsuete e sembrano anticipare quell'architettura aperta che esploderà solo a Torino, nella chiesa del Carmine e nel salone di Stupinigi, mentre la combinazione dello sfondamento con la coppia di colonne che invadono lo spazio sottostante troverà la sua più matura espressione nell'atrio di palazzo Madama.

La navata

L'attribuzione a Juvarra dei coretti simmetrici del presbiterio e la loro datazione al 1703, seb-

bene non suffragata da alcun dato documentario né da disegni, sono state concordemente accettate sulla base di considerazioni stilistiche. Proposta per la prima volta da Accascina nel 1957, è stata poi seguita da Boscarino e, sebbene dubitativamente, anche da Millon, che concorda su una datazione anteriore alla partenza per Roma notando che "though bold and vigorous, the curves of the choir doors and coretti appear cramped, strained and awkward"⁴³.

Alcune fotografie scattate dopo il terremoto del 1908 (ill. 19) consentono di esaminare l'impaginato dei coretti, strutturati su due livelli sovrapposti. Nel registro inferiore del coretto di sinistra si apriva la finestra che metteva in comunicazione la chiesa con la sala per le monacazioni, in quello di destra era la porta che immetteva alla sagrestia⁴⁴. Il livello superiore era identico in entrambi i coretti, con un balcone con balaustra, la cui apertura era schermata da una grande gelosia bombata. Un'altra fotografia (ill. 20) mostra di scorcio le decorazioni lignee con gli stemmi delle committenti trattenuti da festoni.

I coretti interrompevano il partito architettonico della navata sviluppandosi come unità autonoma dal pavimento sino all'imposta della volta: non erano rispettati né lo zoccolo di marmo della navata né l'architrave e il fregio della trabeazione. Una scelta progettuale interpretabile come il desiderio di differenziare e staccare il proprio intervento rispetto all'ordine preesistente⁴⁵. Le singole membrature trovano riscontri nel tratta-

to di Pozzo e nello Studio di De Rossi, ma sono rielaborate in un organismo nuovo. Gli stipiti inclinati della finestra al livello inferiore riprendono esempi romani, come le finestre del terzo piano di palazzo Barberini e le nicchie di San Giovanni in Laterano, entrambe raffigurate da incisioni nello Studio del 1702⁴⁶. La conclusione della parte alta, con i due archetti separati dalla mensola in chiave, potrebbe derivare invece dalla prima figura, non numerata, del secondo volume della Prospettiva di Pozzo, oppure dai finti coretti della cappella Cornaro.

Lo studio dei frammenti e della committenza ha fatto emergere ulteriori dati a conferma dell'attribuzione a Juvarra e nuovi indizi per la datazione. Dalle iscrizioni apposte sui coretti si sa che quello di sinistra fu realizzato su commissione di suor Vittoria Ruffo, nel 1707, mentre quello di destra venne ultimato nel 1712 per conto di suor Teresa Ruffo⁴⁷. Tenendo conto delle date e delle committenti – entrambe sorelle del cardinale Tommaso Ruffo – l'ipotesi di un progetto juvarriano acquista maggior forza. Fra le due sorelle andrebbe ricercata la prima committente, da identificare, forse, in Vittoria Ruffo⁴⁸: le date riportate nelle epigrafi fanno pensare che solo il coretto più antico sia stato progettato da Juvarra, e che l'altro sia una copia del precedente, realizzata replicandone le forme per simmetria. Il completamento del coretto più antico nel 1707 non dà però alcuna indicazione sulla data d'inizio dei lavori e non permette quindi di datare il progetto. I lavori potrebbero essere durati due o tre anni, ed essere stati avviati sia nel 1704 sia nel 1705.

Nei disegni di Juvarra per il coro in controfacciata (ill. 5), il gruppo porta-finestra della parete laterale appare molto più sobrio di quello del presbiterio, con una maggiore attenzione rivolta alla parte bassa che non alla finestra, che si configura come una semplice apertura con gelsia metallica. La messa a punto di una soluzione diversa per uno stesso tipo di struttura, all'interno della stessa chiesa, lascerebbe supporre una non contemporaneità fra i coretti del presbiterio e quelli adiacenti la tribuna.

D'altra parte, però, alcuni progetti immediatamente successivi al ritorno a Messina del 1705 dimostrano notevoli affinità con i coretti del presbiterio di San Gregorio. In particolare i disegni per la facciata della chiesa della Santissima Trinità di Lucca⁴⁹ e per il cancello di una villa sempre a Lucca⁵⁰ – del 1706 – e una scenografia del 1709 per il Giunio Bruto⁵¹, denotano l'interesse di Juvarra per la sovrapposizione di porta e balcone e il tentativo di unificarli in una composizione organica, concentrandosi soprattutto negli elementi di collegamento tra le due aperture.

Altri indizi vengono dai marmi impiegati nei coretti. In contrasto con gli accostamenti croma-

tici preesistenti, basati su minuti disegni gialli e bianchi su fondo nero o azzurro, i coretti rifiutano gli elaborati motivi delle tarsie optando per semplici campiture di marmo colorato contornato di bianco⁵². Nelle pareti le tarsie avevano invaso tutte le superfici disponibili, non solo le superfici piane ma anche gli elementi di definizione architettonica, come i capitelli, le modanature e le cornici. Nei coretti il colore è usato per differenziare: gli stipiti della porta superiore sono rossi – così come i balaustri –, le mensole che sorreggono il balcone sono verdi, quelle delle finestre gialle. Accanto ai marmi siciliani – come il rosso di Taormina, il giallo di Castronovo e il libeccio di Custunaci –, nei coretti sono impiegati anche marmi d'importazione, come il bianco – quasi sicuramente di Carrara –, la breccia medicea e il verde antico. L'impiego di marmi toscani, quali il bianco di Carrara e la breccia medicea, è largamente testimoniato in Sicilia, mentre più anomalo è l'uso del verde antico⁵³. Era un marmo di reimpiego, originariamente cavato in Tessaglia, ma la cui principale fonte di approvvigionamento, nel XVIII secolo, erano le colonne cavate in epoca romana. Praticamente inutilizzato in Sicilia, dove gli venivano preferiti il verde Alpi e il verde di Calabria, era invece molto usato a Roma, dove ne esistevano grandi scorte⁵⁴. L'impiego di questo marmo implicava una fornitura romana e suggerisce la presenza di un architetto che aveva familiarità con i cantieri e i materiali della città papale. È plausibile che quest'architetto sia Juvarra, attivo nel cantiere di San Gregorio proprio in quegli anni. Questo però comporta che la datazione del progetto dei coretti è da posticipare al 1705, quando Juvarra ritornò a Messina dal suo primo anno di tirocinio romano con Carlo Fontana.

Juvarra userà il verde antico anche nella cappella Antamoro in San Girolamo della Carità a Roma, mentre nelle realizzazioni torinesi lo sostituirà con il verde Alpi⁵⁵. Se i coretti del presbiterio di San Gregorio furono progettati da Juvarra, il che sembra abbastanza probabile, le scelte architettoniche e il gusto cromatico – incentrato sulla triade rosso, verde, oro – presagiscono in una certa misura quella che sarà la direzione sviluppata a Roma e Torino.

Il progetto per l'altare

I disegni per l'altare pongono questioni più complesse, quali la loro effettiva appartenenza ai progetti per San Gregorio, la datazione e infine la collocazione all'interno della chiesa. Millon ricostruisce un gruppo di tre fogli con vari disegni per altare riconducibili a San Gregorio, datandoli al 1705 e ipotizzandone la collocazione in una delle due testate del transetto. Si tratta del foglio MM 192, la cui pertinenza è certa grazie alla didascalia di Juvarra, e dei fogli



13. San Gregorio, altari della Madonna della Ciambretta, a sinistra, e di San Benedetto, a destra, post 1908 (foto collezione privata).

14. San Gregorio, altare di San Gregorio, post 1908 (foto collezione privata).



Madrid 8177 e Madrid 8178, privi di annotazioni, ma identificati da Millon come progetti per San Gregorio sulla base di confronti stilistici.

Nel foglio MM 192 (ill. 7), con in calce la scritta “per un altare di San Gregorio di Messina”, compaiono, nella metà superiore, due studi a penna per altari e, nella metà inferiore, un disegno a matita. I due prospetti a penna rappresentano idee alternative per uno stesso altare, inserito in un’apertura arcuata e inquadrato da quattro colonne, di cui le due interne poste su un piano avanzato, che Millon ritiene “alternatives designs for one altar at the end of the transept in S. Gregorio”⁵⁶. Le parti basse dell’altare non sono tracciate e l’attenzione è concentrata sulla terminazione superiore. Il disegno in alto a sinistra mostra una lunetta semicircolare dietro un timpano mistilineo e una pala d’altare che occupa la metà superiore dello spazio tra le colonne. Nel disegno a destra, un grande ciborio a tre livelli trova posto fra le colonne, collocato contro la parete nuda di una nicchia. La parte alta è più complessa, con due segmenti di frontone rivolti verso l’esterno e una finestra a tre luci, di cui la centrale ovale; davanti all’ovale è collocata una croce retta da putti e in alto un baldacchino pensile con frange corona il tutto.

Nella porzione inferiore del foglio MM 192 sono debolmente tracciate due pareti disegnate a matita, ognuna delle quali include un riquadro rettangolare racchiuso tra due paraste. Ogni parasta è sormontata da elementi plastici – verosimilmente urne o vasi – mentre al centro il profilo della trabeazione si abbassa per collegarsi al riquadro rettangolare con una chiave d’arco. Fra le paraste centrali è appena accennata una linea che si incurva verso il basso, che collega i capitelli e dalla quale si diparte una serie di linee ver-

ticali parallele tra loro. È indubbiamente un pensiero per l’ingresso monumentale di un giardino, con finestre – o specchiature – ai lati e un grande cancello al centro⁵⁷. Un’articolazione simile, anche se non identica, ritorna nella recinzione del palazzo progettato per il concorso Clementino del 1705, sia nella variante finale, che negli studi preparatori⁵⁸. Nei progetti per il concorso Clementino Juvarra pensa a una recinzione continua e ritmata da elementi architettonici: paraste sormontate da vasi o sfere, intervallate da specchiature che si alternano a finestre, statue o fontane⁵⁹. L’album contenente i progetti per San Gregorio fu rilegato in un momento successivo alla redazione dei disegni e la ricostruzione dei fogli può aiutare a capire le relazioni fra i vari disegni. Prima della rilegatura i disegni ora alla pagina 192 erano sulla stessa facciata del foglio 189, in cui figurano due disegni con l’emblema dell’Accademia di San Luca, e la contemporanea presenza dell’emblema dell’Accademia e del progetto del portale permette di riconoscere in questi disegni gli studi preparatori per le tavole del concorso Clementino⁶⁰. La didascalia “per un altare di San Gregorio di Messina” va riferita soltanto ai due disegni a penna nella parte alta

15. San Gregorio, cappella maggiore, post 1908 (foto collezione privata).



16. San Gregorio, ciborio, post 1908 (foto collezione privata).



del foglio, ma l'identificazione – e dunque la datazione – del progetto del portale consente di datare anche il progetto per l'altare al 1705.

Nella scheda dedicata alla discussione del foglio MM 192, Millon scriveva che “Four additional drawings on two sheets in the Biblioteca Nacional in Madrid (8177 and 8178 recto and verso) may be related to designs for S. Gregorio”⁶¹, e notava che il ciborio visibile nel disegno 8177 “resembles one visible on the main altar of S. Gregorio in photographs taken prior to its destruction”⁶². Per il disegno al verso si limitava a osservare che la colomba dello Spirito Santo, che corona l'altare, era presente “in the fresco of the choir vault”. Per questi progetti non formulava un'ipotesi esplicita riguardo alla collocazione degli altari: i paralleli proposti sembrano indicare progetti per l'altare maggiore, ma l'associazione con il foglio MM 192 lascerebbe pensare a un'identica posizione all'interno della chiesa.

Il disegno 8177r (ill. 8) raffigura un altare inquadrato da un'edicola di quattro colonne poggianti su doppi piedistalli. Le colonne più interne sono su un piano avanzato rispetto a quelle esterne e la trabeazione sostiene segmenti di frontone rivolti verso l'esterno. Fra le colonne interne è una pala d'altare e, sull'altare, un ciborio poligonale a piani sovrapposti. Sopra la trabeazione è una lunetta aperta schermata da un timpano mistilineo e sopra la lunetta un'iscrizione, sormontata dallo stemma Ruffo. Il muro della cappella è rapidamente schizzato sulla destra. La pala d'altare, di cui pure appare schizzato il soggetto, non doveva ancora esistere al momento in cui Juvarra ne prevede l'inse-

rimento dietro il ciborio perché le tre diverse soluzioni per la terminazione superiore prevedono altezze diverse. In quella che appare essere la prima stesura – è disegnata sulla traccia a matita sottostante – la pala è rettangolare, conclusa in alto dalla trabeazione retta dalle colonne. Le altre due soluzioni invece prevedono una conclusione arcuata e una soluzione in cui la pala è delimitata da una cornice formata da due semiarchi con una mensola in chiave, simile alla terminazione dei coretti della navata.

Il disegno sul verso del foglio (Madrid 8177v) mostra una soluzione più semplice (ill. 9). Vi appare la porzione superiore di un altare senza però la mensa, né le basi e i piedistalli delle colonne, con l'indicazione approssimativa di un ciborio a gradini davanti a una pala rettangolare. Anche in questo disegno l'altare è formato da un'edicola di quattro colonne, di cui le più interne sporgenti. In corrispondenza della pala la trabeazione è sporgente e sorregge una tiara papale con chiavi incrociate. Ai lati, sulle colonne principali, due semitimpani s'interrompono per lasciare spazio a un tondo con al centro una colomba in atto di posarsi sulla tiara. Il tondo è sormontato da un segmento di frontone e fiancheggiato da ghirlande, mentre cassettoni trapezoidali sono indicati nell'arco che sormonta il tutto.

Dai disegni del foglio 192 dell'album di New York e da quelli del foglio 8177 di Madrid si desume che Juvarra concentrò la sua attenzione sulla parte alta dell'altare mentre la porzione inferiore – che doveva essere preesistente – in tre disegni su quattro non è neppure tracciata. Il

17. San Gregorio, urne di marmo ai lati della cappella maggiore, post 1908 (foto collezione privata).

18. San Gregorio, dettaglio del raccordo fra la trabeazione della navata e quella della cappella maggiore (foto collezione privata).



numero e la disposizione delle colonne si ripetono identici: due coppie di colonne per lato di cui le più interne poste su un piano avanzato.

È invece diverso il disegno Madrid B-8178r (ill. 10), in cui è disegnato l'alzato di un altare da costruirsi ex novo, e che a mio avviso è estraneo ai progetti per San Gregorio. Le differenze riguardano sia il progetto sia il metodo di rappresentazione. Le coppie di colonne che inquadrano l'altare poggiano su un basamento unico inclinato a quarantacinque gradi, non congruente con la parte esistente dell'altare, che – come si desume dagli altri disegni – aveva quattro basamenti separati per le colonne. È l'unico disegno,

fra quelli ascritti da Millon ai lavori in San Gregorio, a presentare una soluzione con statua entro una nicchia, mentre negli altri compaiono una pala d'altare o soluzioni più propriamente architettoniche che valorizzano il grande ciborio. Nel disegno Madrid B-8178r scompare anche il monumentale tabernacolo, per fare posto a una custodia di dimensioni ridotte e dalle linee più sobrie. Inoltre, a differenza degli altri disegni, è tracciata solo la metà sinistra dell'altare, pensando all'altra da costruirsi simmetricamente e non la metà inferiore, lasciando ipotizzare quella inferiore come preesistente. Sul verso del foglio (ill. 11) è disegnata la pianta dell'altare con la costruzione geometrica, altra evidenza che dimostra che l'altare doveva essere costruito interamente. Questo progetto, estraneo ai lavori per San Gregorio, è invece da mettere in relazione con i primi studi per l'altare di San Giuseppe nella chiesa di Santa Teresa a Torino⁶³ (ill. 12).

La ricostruzione della storia della chiesa, finora mai condotta, ha permesso di stabilire che l'unico altare di cui poteva occuparsi Juvarra era l'altare maggiore.

Nel braccio sud del transetto erano tre altari (ill. 2); da sinistra, entrando in chiesa: l'altare del Crocifisso, quello dedicato alla Madonna della Ciambretta e quello di San Benedetto. Dei due altari laterali sappiamo che quello dedicato al Crocifisso era stato completato nel 1670, come ricordava l'epigrafe letta da La Corte Cailler, mentre quello di San Benedetto non era datato, ma è documentato dalle fotografie e la pala è tuttora esistente⁶⁴. L'altare della Madonna della Ciambretta (ill. 13) è documentato abbondantemente perché l'immagine che si venerava – un mosaico di epoca normanna raffigurante la Madonna con Bambino – era l'unico lacerto salvato nel 1537 dalla distruzione della precedente chiesa, e veniva considerata miracolosa⁶⁵. L'altare destinato a ospitare il mosaico fu il primo a essere costruito nella nuova chiesa, e venne ultimato nel 1628 per conto di Giulia Spadafora Alliata, antenata della committente di Juvarra⁶⁶.

Nel braccio nord del transetto esistevano altri tre altari (ill. 2). Da sinistra, verso la cappella maggiore, quello dedicato a San Gregorio (ill. 14), con la tela dipinta nel 1636 da Antonino Barbalonga Alberti⁶⁷. Al centro, sulla parete di fondo, l'altare della Madonna del Rosario, con l'omonimo quadro di Guercino da Cento, commissionato nel 1665 da suor Teresa Ruffo di Villafranca⁶⁸. L'altare fu fatto costruire dalla stessa Teresa Ruffo nel 1685⁶⁹. Lo scarto fra la realizzazione del quadro e quella dell'altare è forse da imputare alle difficoltà economiche della Ruffo, dovute alla compromissione politica del fratello nei moti antispagnoli del 1674-78 e alla conseguente confisca dei beni di famiglia.

19. San Gregorio, coretto sinistro, post 1908 (foto collezione privata).

20. San Gregorio, dettaglio dello stemma del coretto destro, post 1908 (foto collezione privata).



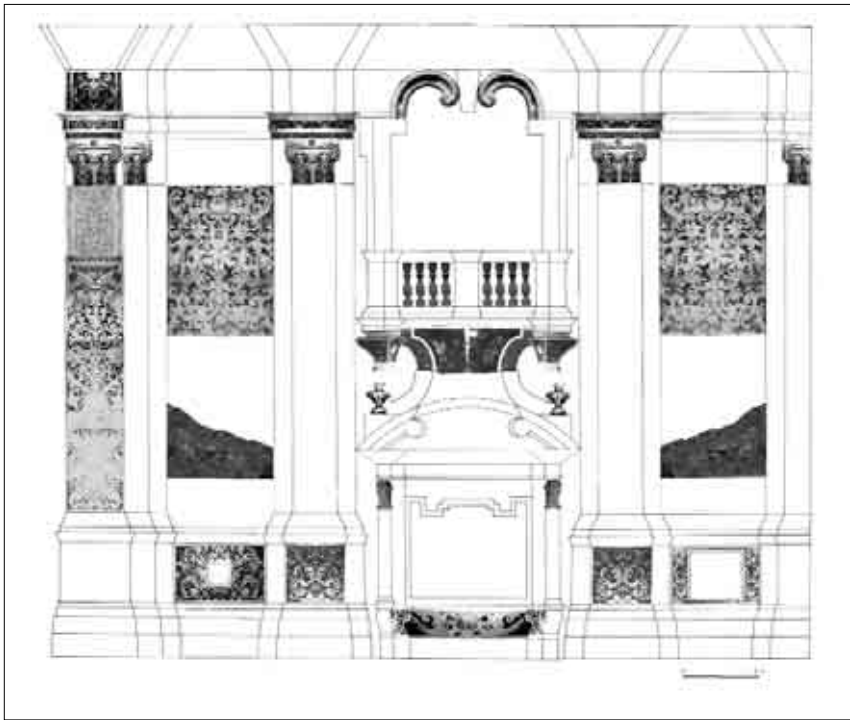
L'altro altare del transetto nord, il primo a destra entrando nella chiesa, era dedicato a Santa Silvia; ospitava una tela che sappiamo dipinta in collaborazione dai fratelli Antonio e Paolo Filocamo, e risulta già esistente nel 1701, quando viene citato per alcune riparazioni⁷⁰. Non è escluso che l'altare di Santa Silvia – di cui non esistono fotografie né descrizioni – sia stato rimodernato in seguito e che Juvarra, considerati i suoi legami con i fratelli Filocamo, possa aver avuto un ruolo in quest'operazione. Ma quest'altare, come vedremo, non può comunque essere quello di cui conosciamo i disegni preparatori.

Esaminando tutti e quattro i disegni di Juvarra per l'altare di San Gregorio è possibile stabilire che si riferiscono a un medesimo altare e che questo non poteva essere che l'altare maggiore. In tutti i progetti è prevista l'apertura di finestre dietro l'altare, il che era possibile solamente nell'altare maggiore, in quello della Madonna del Rosario e, forse, in quello di Santa Silvia⁷¹. L'altare sarebbe stato racchiuso tra due coppie di colonne, cosa che permette di espungere dalla nostra lista l'altare di Santa Silvia, perché le pareti laterali del transetto erano di dimensioni troppo ridotte per ospitare un altare a quattro colonne. Le soluzioni alternative proposte nei due progetti del foglio MM 192 e in quello del Madrid 8177r indicano che non era ancora stata decisa la destinazione della parte centrale, cioè se collocare una pala dipinta oppure una nicchia, il che permette di scartare anche l'altare della Madonna del Rosario, la cui pala era già esistente. Infine nel disegno Madrid 8177r una serie di linee parallele alla destra dell'altare suggeriscono la visione prospettica di una parete prossima all'altare maggiore: gli unici altari che avevano alla loro destra una

parete così vicina erano quelli del Crocifisso e di San Gregorio, i quali però non soddisfacevano le altre condizioni già elencate.

I disegni permettono anche di stabilire la situazione dell'altare maggiore nel momento in cui intervenne Juvarra. Come si è detto mancava la parte alta, ma la posizione delle colonne era già vincolata dalla preesistenza dei basamenti, probabilmente risalenti al 1688, quando Maria Teresa Ruffo aveva fatto consacrare la mensa⁷². Era in sito anche il ciborio, disegnato con precisione nel Madrid 8177r, e solamente abbozzato nel Madrid 8177v e nel disegno MM 192 a destra. Nel disegno di sinistra di questo stesso foglio il ciborio non è rappresentato (ill. 7), ma la pala d'altare occupa solo la metà superiore dello spazio disponibile, essendo evidentemente previsto qualcos'altro per la metà inferiore e mi sembra probabile che si trattasse proprio del ciborio.

Le varianti messe a punto da Juvarra vertono sulla possibilità di aprire finestre dietro l'altare e di integrare il ciborio nella composizione. Nel disegno di sinistra di MM 192, la semplice finestra semicircolare appare indipendente dall'articolazione architettonica dell'altare, il cui frontone mistilineo, posto su un piano differente, si staglia contro l'apertura. Nel Madrid 8177v la finestra è ridotta a un oculo semicircolare che fa da sfondo all'immagine della colonna dello Spirito Santo che discende sulla tiara papale; è inserita nel frontone, che si spezza al centro, continuando come fascia modanata piana che include la cornice dell'oculo. Negli altri due disegni, MM 192 a destra e Madrid 8177r, si nota il tentativo di coordinare tutti gli elementi della parte alta, timpano, finestra semicircolare e oculo. Per quanto riguarda il ciborio esso viene isolato



21. Ricostruzione della parete sinistra del presbiterio di San Gregorio, con fotomontaggio dei frammenti (F. Lenzo).

come fulcro della composizione solamente nel MM 192 a destra, mentre negli altri tre disegni è prevista la collocazione di una pala d'altare.

I disegni di Juvarra mostrano una precoce assimilazione di modelli romani, selezionati ecletticamente e combinati con progetti non eseguiti conosciuti nello studio di Carlo Fontana o tramite fonti a stampa. Millon ha notato come l'altare Madrid 8177v derivi da un altro progettato da Carlo Fontana per la chiesa romana di Santo Spirito dei Napoletani, in cui compare la colomba racchiusa in un cerchio. Nel nostro caso la colomba è accostata alla tiara papale, associazione che rimanda agli attributi iconografici tradizionalmente associati a San Gregorio Magno. Altre elaborazioni sviluppate da Juvarra dall'esempio di Fontana sono i disegni MM 2 e due disegni collegati all'altare di San Giuseppe nella chiesa di San Francesco di Paola – MM 205 e Vincennes 24r, soluzione di sinistra – per il proseguimento delle modanature del timpano come cornice dell'ovale⁷³.

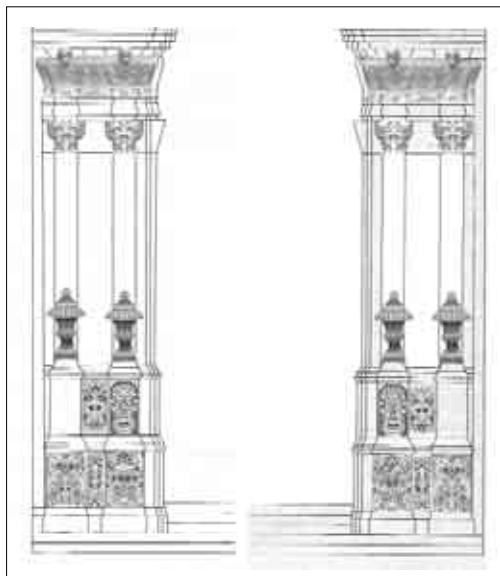
La forma ovale della finestra dietro l'altare sarà un tema centrale nella cappella Antamoro in San Girolamo della Carità, primo progetto romano di Juvarra e, più tardi, nella cappella di Sant'Uberto alla Venaria Reale, ma nel disegno per San Gregorio l'ovale grava sulla trabeazione, curvandola, mostrando la sua derivazione dai monumenti sepolcrali di San Giovanni in Laterano⁷⁴. Una composizione simile, con un volume cilindrico cupolato davanti a una finestra ovale, era stata pensata da Carlo Fontana per la cappella battesimale di San Pietro, già collegata da

Hager alla cappella Antamoro, e in questo caso le analogie sono ancora maggiori poiché davanti alla finestra, in controluce, non c'è una statua ma un'analogia strutturale architettonica⁷⁵. Punto di partenza per l'inserimento di una finestra nella parte alta di un altare potrebbero essere stati gli altari di Sant'Andrea al Quirinale, chiesa di cui sono noti numerosi studi di Juvarra risalenti ai suoi primi anni di soggiorno romano.

L'altare maggiore esistente fino al 1908 (ill. 15, 16, 17, 23) non corrispondeva ad alcuno dei disegni noti, tuttavia oltre ai condizionamenti imposti dalle preesistenze, è possibile riconoscere elementi derivati dai diversi progetti. Nel Madrid 8177r la parte disegnata sopra la lunetta va interpretata come collocata su un piano più avanzato, sulla parete di fondo della navata. È qui, infatti, che nella chiesa costruita si vede la grande targa con l'iscrizione e le ghirlande. Lo stemma con le armi della famiglia Ruffo, che nel disegno sta sopra l'iscrizione, sarà sostituito da un affresco sulla volta.

Sull'altare non fu collocata alcuna pala e si preferì la nicchia pensata nel disegno in alto a destra del foglio MM 192, e anche l'idea di aprire una finestra nella parte alta fu abbandonata, affidando l'illuminazione della cappella alle finestre laterali. L'altare era concluso da due semitimpani curvilinei sulle colonne più interne, sormontati da due statue sdraiate di Virtù. L'elemento centrale era coronato da una sorta di timpano poggiante su mensole e concluso, in alto, da una colomba radiante.

Fra gli elementi che dai disegni del 1705 si manifestano come preesistenze, oltre alla mensa e alle colonne, il più importante era il grande ciborio (ill. 16), di cui finora non è mai stata presa in considerazione la possibile paternità juvarriana, e che potrebbe invece risalire ai lavori precedenti il viaggio a Roma. Era alto circa 450 cm dal piano dell'altare; il livello inferiore, con la custodia vera e propria, era incastonato nella struttura a gradini dell'altare mentre quelli superiori, con nicchie inquadrature da colonne, si elevavano liberi, coronati da una cupola a bulbo. L'impianto ottagonale e la disposizione delle colonne sono ripresi dalla figura 60 del secondo volume di Pozzo⁷⁶, che propone anche l'esempio per la cupola a bulbo ottagonale. Suggestivi per risolvere i segmenti di frontone dello stesso livello potevano venire dal primo progetto per San Giovanni in Laterano, mentre l'apertura della custodia, al livello più basso, potrebbe derivare dalla prima finestra della tavola 96. Ma sono soprattutto i capitelli che rivelano la derivazione da Pozzo, replicando quelli inventati dal gesuita per l'altare del Beato Luigi nella chiesa di Sant'Ignazio, così come rappresentati nell'incisione della figura 26 del suo trattato.



Le evidenti riprese dal secondo volume di Pozzo, pubblicato nel 1700, permettono di fissare quest'anno quale termine *post quem* per la datazione del ciborio, mentre i disegni eseguiti da Juvarra nel 1705 mostrano il ciborio come preesistente. Se, come sembra, il ciborio fu ideato e realizzato fra il 1700 e il 1705, ci sono buone probabilità che esso sia stato progettato da Filippo Juvarra nel suo primo intervento nella chiesa, prima del 1704⁷⁷.

La trabeazione dell'altare, con il grande fregio in stucco dorato che unificava l'altare e la cappella maggiore, necessita di una discussione più ampia poiché pone il problema della contemporaneità di realizzazione tra altare e cappella e dell'eventuale partecipazione di Juvarra alla definizione di tutta quest'area della chiesa.

La cappella maggiore

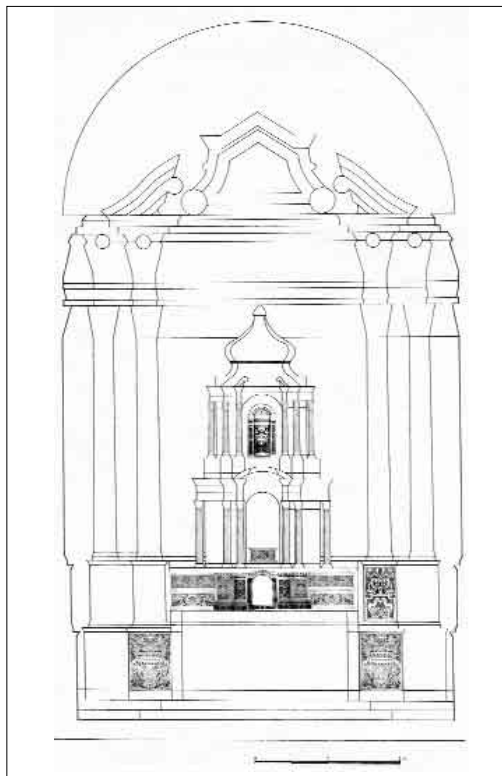
I lavori nella cappella maggiore di San Gregorio erano cominciati nel 1688, con la consacrazione dell'altare, e si conclusero nel 1717 con l'affresco sulla volta, su commissione, ancora una volta, delle sorelle di monsignor Tommaso Ruffo⁷⁸. I disegni di Juvarra per l'altare, presi insieme, ci dicono che nel 1705 questa zona della chiesa non era ancora chiaramente definita e la testimonianza di Susinno, secondo il quale Juvarra avrebbe portato a termine⁷⁹ l'interno di San Gregorio, lascerebbe supporre che siano da attribuire a lui sia la parte alta dell'altare sia il completamento dell'intera cappella. Dalle numerose fotografie esistenti è possibile conoscere la conformazione della cappella, a pianta rettangolare, inquadrata nella parete di fondo della navata da due coppie di paraste (ill. 15, 17). Alle quattro paraste esterne erano accostati altrettanti grandi vasi su piedistallo. L'altare occupava quasi per intero la cappella: due coppie di colonne

incorniciavano una nicchia con al centro il ciborio a tre livelli – elemento cardine dell'intera composizione – illuminato lateralmente da due finestre termali.

Accettando che la definizione del coro in controfacciata e dei coretti del presbiterio risalga al 1705, gli adornamenti attribuiti a Juvarra dalla Vita e riferiti al periodo precedente il trasferimento a Roma sono da localizzare nella cappella maggiore. In mancanza di disegni e documenti bisogna esaminare i singoli elementi della composizione, cercando la chiave interpretativa nella formazione di Juvarra. Le rare indicazioni che abbiamo a disposizione sono quelle che offre la Vita: prima argenterie sotto la direzione del fratello Francesco, poi architetto autodidatta formatosi sui trattati. Sono esplicitamente citati Vitruvio, Vignola e Pozzo⁸⁰, e in maniera indiretta, lo Studio di De Rossi del 1702 e una guida di Roma Antica⁸¹.

La Vita fa preciso riferimento alle finestre della chiesa e su questa base l'Accascina ha riconosciuto nel motivo delle finestre termali della cappella maggiore – definito nuovo per Messina – l'intervento di Juvarra⁸². In realtà le finestre a tre luci erano già presenti a Messina nel portale della Zecca di Jacopo Del Duca, nel prospetto del convento dell'Annunziata dei teatini e sicuramente note anche dai Quattro Libri di Andrea Palladio, ma una novità è invece costituita dal modo in cui la cornice della finestra proseguiva nella parte inferiore, attorcigliandosi verso l'interno in forma di voluta⁸³. Modello illustre per questo tipo di finestra – che diverrà una costante del lessico architettonico di Juvarra a Torino – erano le finestre realizzate da Michelangelo nella basilica di Santa Maria degli Angeli a Roma. È sempre la Vita a informarci che Filippo Juvarra “desiderava al più alto segno venire in Roma per vedere, e copiare le architetture antiche di tanti valent'huomini, come Micchel'Angiolo ed in tal modo assodarsi e perfezionarsi”⁸⁴. Il desiderio di studiare direttamente le opere di Michelangelo testimonia che Juvarra le apprezzava e dunque, anche se per via indiretta, le conosceva. È possibile che Juvarra, ammiratore di Michelangelo e aggiornato conoscitore del mondo dell'editoria e dell'incisione, abbia avuto a disposizione ancora a Messina qualche rappresentazione a stampa delle finestre di Santa Maria degli Angeli, come quella segnalata da Ackermann e risalente al 1703⁸⁵.

Anche l'uso di urne e vasi isolati su piedistalli, come elementi decorativi, è ricorrente lungo tutto l'arco della sua carriera. Due grandi vasi inquadrano una fantasia architettonica datata 15 agosto 1704⁸⁶, probabilmente il primo disegno romano, mentre altri vasi simili a quelli di San Gregorio si vedono in numerose altre vedute fantastiche⁸⁷, disegni per vasi ritornano nel 1735



in un volume di fantasie del Museo Civico di Torino⁸⁸ e negli studi, ripresi da Serlio, contenuti nel volume noto come Galleria Architettonica del 1707⁸⁹. L'idea di collocare le urne in quella posizione, contro paraste, a incorniciare uno spazio vuoto centrale, proviene dal trattato di Andrea Pozzo, dove alla figura 48 del II tomo, è raffigurata una coppia di vasi con sagoma e posizione simili a quelle dei vasi di San Gregorio. L'uso, nelle urne di San Gregorio, di impiallaccature in marmo verde di Calabria, invece del verde antico usato nei coretti, porta a una datazione anteriore al 1705 (ill. 17).

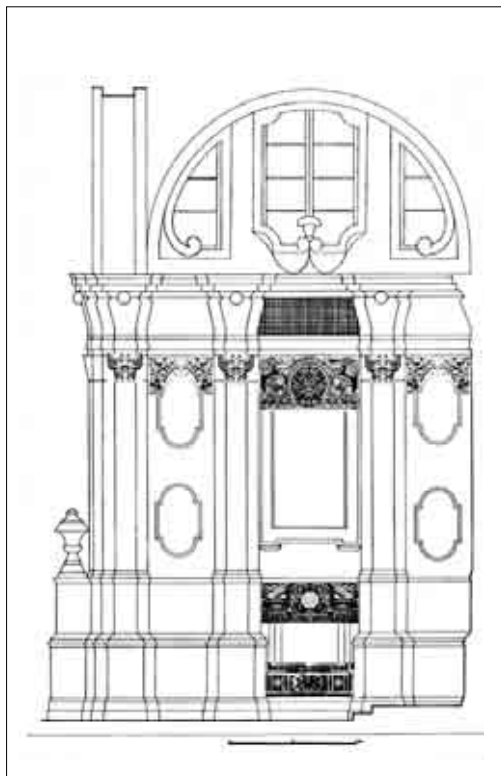
L'Accascina attribuì a Juvarra anche il fregio della cappella maggiore senza tuttavia addurre alcuna motivazione esplicita. Il fregio bombato con foglie d'acanto e testine di cherubini non trova alcun riscontro in opere o disegni noti di Juvarra, ma la connessione, implicita per l'Accascina, è con la derivazione di questo motivo dal repertorio decorativo della produzione orafa della famiglia Juvarra⁹⁰. Il fatto poi che il fregio fosse dorato accresce i parallelismi con l'argenteria, e pone la cappella di San Gregorio sulla stessa linea di opere di transizione tra l'arte dei metalli e l'architettura, quali il baldacchino del duomo di Messina e l'altare di Sant'Ignazio a Roma, entrambe vicine a Filippo Juvarra⁹¹. Un fregio dorato è anche nella cappella Antamoro in San Girolamo alla Carità, ma nella realizzazione romana scompare ogni riferimento all'oreficeria e la decorazione attinge a un repertorio tipica-

mente architettonico di radice borrominiana⁹².

La stretta connessione fra l'altare e la trabeazione della cappella maggiore di San Gregorio potrebbe indicare che entrambi risalgono a un unico momento progettuale, ma lo stesso legame si può osservare con le finestre michelangiolesche e con l'ordine di paraste sottostante. L'ordine architettonico era concepito come una fascia continua: le paraste delle pareti laterali della cappella proseguivano anche sulla parete di fondo della navata per poi diventare tridimensionali nelle colonne dell'altare (ill. 15). Era un ordine di dimensioni minori rispetto a quello della navata, con il quale si incontrava nella parete di fondo del presbiterio; le membrature verticali dei due ordini erano semplicemente accostate, mentre una relazione più ambigua si stabiliva fra le trabeazioni, coordinate tra loro senza una gerarchia chiaramente leggibile. L'architrave dell'ordine maggiore si interrompeva per far posto alla trabeazione minore, ma la cornice e il fregio a girali d'acanto policromi proseguivano per incorniciare l'arco che separava la cappella dal presbiterio. Il fregio dell'ordine minore, in stucco dorato, con testine di putti a tutto tondo che sottolineavano gli elementi verticali sottostanti – lesene e colonne –, si trovava alla stessa altezza della fascia dei capitelli corinzi dell'ordine maggiore (ill. 18), così come la cornice minore era in continuità con l'architrave.

La concezione generale della cappella dimostra una consapevolezza della teatralità degli spazi tipicamente berniniana, non certo mutuabile da fonti a stampa, ma il dettaglio del raccordo tra i due ordini sembra piuttosto riferibile a un altro esempio. Infatti non discende dalla cappella Cornaro – in cui le due trabeazioni scivolano armonicamente l'una sull'altra alludendo a un terzo ordine –, bensì risulta da un'opzione per la più secca soluzione di Guarini. Nel suo trattato – pubblicato postumo nel 1737 – Guarini è il primo ad affrontare esplicitamente il problema di due ordini sfalsati, ma già nelle tavole relative alla chiesa di Sainte-Anne-la-Royale e all'altare di San Nicolò a Verona dei Disegni di architettura del 1686, è visibile la soluzione che propone: fare slittare sullo stesso piano l'architrave dell'ordine maggiore e la cornice di quello minore per instaurare una continuità visiva fra le membrature orizzontali. Nella cappella di San Gregorio l'espansione del fregio e la contrazione dell'architrave minore attestano gli sforzi compiuti per adeguarsi al modello guariniano.

La tentazione è di considerare il fregio della cappella realizzato nel 1703 e successivamente esteso anche all'altare, ma in mancanza di altri dati va sospeso il giudizio. Si può comunque ragionevolmente supporre che Juvarra abbia operato nella cappella maggiore di San Gregorio in due fasi di cantiere successive ma non per-



fettamente scindibili in stadi progettuali separati. Il primo intervento, nel 1703-04, sarebbe quello cui fa riferimento la Vita e al quale andrebbero fatti risalire i grandi vasi marmorei, il ciborio e le finestre termali, mentre i progetti per l'altare si collocano nel 1705. Fu in questa seconda fase che Juvarra studiò il problema fino ad arrivare a una soluzione che tenesse conto della visione dell'intera cappella dalla navata, introducendo in corso d'opera variazioni per le quali non ci è giunto alcun progetto.

Conclusioni

L'insieme degli interventi progettati e messi in opera da Filippo Juvarra nella chiesa di San Gregorio denota l'esistenza di un programma unitario per rinnovare completamente l'aspetto interno della chiesa. I vari elementi su cui era intervenuto prima del viaggio a Roma furono ricondotti a un progetto unitario dall'accentuazione dell'asse longitudinale e dalla scelta di una gamma cromatica omogenea. La pianta del coro disegnata a Roma, la fornitura dei marmi per i coretti e il mantenimento dei rapporti con i committenti messinesi denunciano la continuità dell'interesse di Juvarra in San Gregorio dal 1703 al 1705. Tuttavia solo dopo il ritorno da Roma gli elementi progettati nel 1703 – urne, finestre, ciborio – fino allora giustapposti paratticamente, vengono integrati in una più coerente unità.

I progetti del 1705 dimostrano la maturità acquisita da Juvarra dopo solo un anno di studio

a Roma. Gli studi per inserire una finestra dietro l'altare e lo sfondamento ovale sopra l'ingresso indicano il precoce interesse per la manipolazione delle fonti di luce e la ricerca di fluidità degli spazi e una riflessione sul trattamento degli spazi interni di Borromini, che suggeriscono, nel contempo, quelli che saranno gli sviluppi a scala più monumentale del periodo torinese.

Prima del 1704 i suoi riferimenti erano mediati da opere a stampa o derivati dall'apprendistato come argentiere. L'iniziale formazione di Juvarra comprendeva il lessico appreso tramite lo studio di Vignola, Pozzo e Guarini e la dimestichezza con gli ornati tradizionali dell'argenteria messinese; gli elementi delle più celebri architetture antiche e moderne di Roma erano conosciuti tramite raccolte di incisioni, ma si trattava solo di frammenti slegati tra loro. Ben più importante si rivelerà, una volta giunto a Roma, la padronanza della rappresentazione prospettica e del disegno, strumenti dell'occhio al servizio dell'arte del vedere⁹³, poiché – come scriverà più tardi lo stesso Juvarra – “chi poco vede, niente pensa”⁹⁴. Ed è in questo senso che si possono ricomporre le testimonianze delle due biografie circa l'esito della prova richiesta da Fontana e risalire al bagaglio professionale di Juvarra al suo arrivo a Roma: ampio repertorio di forme e abilità nel disegno – il capitello che viene lodato – ma carenza di sintesi compositiva nella progettazione di edifici – il palazzo.

Il soggiorno romano lo introdusse invece alla visione diretta delle architetture e al loro studio nel dettaglio. Lo studio critico delle opere dei maestri, compiuto tramite i suoi innumerevoli disegni, sta a testimoniare proprio questa progressiva consapevolezza del valore dell'analisi selettiva e ricompositiva. La riflessione di Juvarra dopo l'esperienza diretta delle architetture romane dei secoli precedenti è però concentrata sulle potenzialità dello spazio e sulla sua percezione. L'uso di differenti metodi di rappresentazione – vedute e schizzi prospettici, insieme a studi di dettaglio più ravvicinati – contribuì a dare a Juvarra un'eccezionale capacità di controllo dell'organismo architettonico. Anche se il linguaggio dell'architetto era fatto di ordini architettonici e aggregazione di volumi, i suoi mezzi espressivi erano lo spazio e la luce, e la prospettiva offriva il vantaggio di verificare come l'illuminazione e le deformazioni influissero sulla percezione dell'opera architettonica. Juvarra riusciva così a gestire il progetto nella sua globalità, contaminando i diversi aspetti della struttura tettonica dell'edificio, della decorazione, della percezione spaziale. La differenza fondamentale tra quanto realizzato prima e gli interventi successivi al soggiorno romano sta proprio nell'esperienza dello spazio, lo spazio plastico di Borromini e Michelangelo, lo spazio allusivo e teatrale di Bernini.

Il presente saggio è una rielaborazione della mia tesi di laurea, svolta sotto la guida della professoressa Giovanna Curcio, cui rivolgo un ringraziamento particolare. Lo studio dei frammenti marmorei è stato fondamentale per la ricerca e vorrei ringraziare l'ex direttrice del Museo Regionale di Messina, Francesca Campagna Cicala, e la dottoressa Maria Pia Pavone, per aver permesso l'accesso ai depositi del museo. Sono inoltre molto grato ai collezionisti che hanno consentito la riproduzione di foto d'epoca e al professore Giovanni Molonia per la sua disponibilità. Ringrazio inoltre Marco Rosario Nobile, che ha seguito la ricerca dall'inizio, per i suoi preziosi suggerimenti. Importanti è stato lo scambio di idee e indicazioni con Francesco Pasquale e Maddalena Scimemi.

1. T. Manfredi, *Juvarra a Messina*, in "Storia dell'Arte", 100, 1999-2000, p. 109. L'evento è fissato in uno schizzo dell'Album Tournon, T 13. Vedi H. Millon, Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period (1704-1714), Part I, Roma 1984, pp. 73 e 222-23.

2. Memorie sepolcrali degli Homini più insigni di q.o secolo conosciuto da me Cav.re D. Filippo Juvarra Architetto e Disegnatore in Torino 1735, Torino, Museo Civico, Raccolte juvarriane, III. Il volume si apre con la memoria dedicata a Carlo Fontana, sotto la quale Juvarra scrive: "Cav. Carlo Fontana / Celebre Architetto / morì in Roma 1712. / Cav. D. Filippo Juvarra suo discepolo / disegnò per memoria". Una analoga dichiarazione per Francesco Fontana è in un "Disegno del armi che si fecero al funerale del Cav. Francesco Fontana da Fi. Juvarra suo amatissimo discepolo" (Torino, Biblioteca Nazionale, Ris 59-4, f. 100, trascritto in Mostra di Filippo Juvarra architetto scenografo, catalogo della mostra [Messina, Palazzo dell'Università, ottobre 1966], a cura di V. Viale, Torino 1966, p. 43).

3. H. Hager, Il significato dell'esperienza juvarriana nella "scuola" di Carlo Fontana, in Studi Juvarriani, atti del convegno dell'Accademia delle Scienze (Torino, 1979), Roma 1985, pp. 63-98, e B. Tavassi La Greca, Il decennio romano di Filippo Juvarra, in "Storia dell'Arte", 41, 1981, pp. 21-30. Per il rapporto con Francesco Fontana vedi G. Curcio, Roma tra il 1700 e il 1730, in G. Curcio, E. Kieven (a cura di), Storia dell'architettura italiana. Il Settecento, Milano 2000, pp. 162-165.

4. Vita del Cavalier Don Filippo Juvarra. Abate di Selve e Primo Architetto di S. M. di Sardegna, ms. 1736 ca., in L. Pascoli, Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti viventi, ed. a cura di A. Marabottini, Treviso 1981, pp. 276-288. Per l'attribuzione del manoscritto a Francesco Juvarra cfr. A. Marabottini, Nota introduttiva, ivi, pp. 296-302 e bibliografia.

5. In S. Maffei, Osservazioni letterarie che possono servire di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia, III, Verona 1738. La riedizione più recente in Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid (1714-1736), catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 1995), a cura di V. Comoli Mandracci e A. Griseri, Milano 1995, pp. 429-430.

6. H. Millon, Filippo Juvarra e Palladio, profusione al XXXVII corso sull'architettura di Andrea Palladio (Vicenza, Teatro Olimpico, 4 settembre 1995), Vicenza 1995, p. 8, ne conta 1500, includendo i 172 dell'Album Vaticano Latino 13295 la cui attribuzione a Juvarra - S. McPhee, The Vatican Album, in A. Griseri et al., Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period (1704-1714), Part II, Roma 1999 - mi sembra affrettata. L'album, che per la scelta dei soggetti è molto vicino alla sensibilità di Juvarra, potrebbe essere una copia da un originale juvarriano perduto, messa insieme da una mano che, in confronto ai primi disegni datati di Juvarra - MM 13 in Millon, Filippo Juvarra. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], pp. 7 e 177, e Washington, National Gallery of Art, D.C. 1989.6.la in Griseri et al., Filippo Juvarra. Drawings..., cit., pp. 159-160 e 183, fig. 1 - appare molto più incerta e dilettantesca. La dicitura "copiata" al f. 36v dell'Album Vaticano confermerebbe quest'ipotesi. Cfr. McPhee, The Vatican Album..., cit., pp. 25, 65 e 115.

7. Per le incisioni vedi Millon, Filippo Juvarra. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], pp. 169-172 e 351-355 e bibliografia ivi citata. Per le argenterie G. Musolino, Aspetti della produzione orafa messinese del Seicento: l'ambiente degli Juvarra, in Scritti in onore di Alessandro Marabottini, Roma 1997, pp. 245-258, e Ead., Argenterie messinesi tra XVII e XVIII secolo, Messina 2001, pp. 167-180, con bibliografia precedente.

8. Vita..., cit. [cfr. nota 4], p. 277. Nel 1706 erano monache nel monastero di San Gregorio tre sorelle di Tommaso Ruffo: Vittoria, Teresa e Imara (Biblioteca Regionale di Messina - d'ora in poi BRMe - , Sezione manoscritti, ms. FN 84, Introito, 8 febbraio 1706).

9. T. Manfredi, Juvarra a Messina: il progetto per palazzo Spadafora, in "Quaderni PAU", n.s., anno VIII-IX, 1998-99, pp. 139-146. Cfr. Millon, Filippo Juvarra. Drawing..., cit. [cfr. nota 1], pp. 190-192. La particolare articolazione della scala progettata da Juvarra sembra derivare da un progetto di Carlo Fontana per un palazzo non identificato, forse palazzo Liechtenstein (S. Jacob, Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin, Berlin 1975, p. 85 nota 382) di cui Juvarra poté venire a conoscenza soltanto nello studio di Fontana.

10. G. La Corte Cailler, Guida del Museo Civico di Messina, in "Il Paese", IV, 21, 15 ottobre 1908, p. 4, e Id., Il Museo - La chiesa di San Gregorio, in "Sicile Illustrée", numero monografico su Messina, Palermo 1910, pagine non numerate.

11. C. D. Gallo, Apparato agli Annali della Città di Messina, Napoli 1755, p. 157. Anche la possibilità di un progetto juvarriano a lungo posticipato appare improponibile perché Saveria - figlia di Don Antonio juniore principe di Scaletta, e il cui nome da laica era Rosalia Ruffo - nacque nel 1704 ed entrò nel monastero di San Gregorio solo nel 1725 come educanda (Messina, Archivio di Stato - d'ora in poi ASMe -, Corporazioni religiose soppresse, vol. 229, Introito, aprile 1725) e prese i voti nel 1739 (ASMe, Corporazioni religiose soppresse, vol. 230, Introito, 10 novembre 1739).

12. M. Accascina, La formazione artistica di Filippo Juvarra. III: La famiglia, l'ambiente, prime opere a Messina, in "Bollettino d'Arte", 1957, pp. 154-162, in particolare p. 154.

13. Gallo, Apparato..., cit. [cfr. nota 11], p. 157. La datazione è confermata anche da due vedute di Messina incise da Paolo Filocamo: nella prima la chiesa è priva del campanile, nell'altra il nuovo campanile è enfaticamente evidenziato rispetto al tessuto urbano. Le vedute illustravano rispettivamente Il Natale di Cristo, poemetto di Antonio Ruffo stampato a Messina nel 1717, e Il progresso dell'arme spagnole in Messina e suo distretto, del 1718; entrambe sono riprodotte in A. Ioli Gigante, Messina, Roma-Bari 1980, figg. 88 e 90.

14. Lo schema della terminazione del campanile di San Gregorio, con una guglia centrale affiancata da quattro pinacoli più piccoli agli angoli, era molto comune a Messina. Erano costruiti così i campanili del duomo, di San Nicolò dei Gentiluomini, Santa Maria del Noviziato, San Giuseppe al Palazzo, Santa Pelagia, Santa Maria di Gesù superiore, Santa Maria di Gesù inferiore, San Francesco di Paola. Alcune delle numerose incisioni che li raffigurano sono riprodotte in Ioli Gigante, Messina, cit. [cfr. nota 13], figg. 86, 90, 91, 92, 95, 103. Il campanile di San Gregorio veniva effettivamente usato come una macchina per luminarie. ASMe, Corporazioni religiose soppresse, vol. 230, alla voce Chiesa, marzo 1738, "per la luminaria del campanile"; ASMe, Corporazioni religiose soppresse, vol. 233, alla voce Chiesa, marzo 1775, "per accendere una volta la loggia e il campanile".

15. Per Campolo vedi F. Hackert, G. Grano, Memorie de' pittori messinesi [Napoli 1792], ed. a cura di G. Molonia, Messina 2000, pp. 149-151, nota 116 con bibliografia aggiornata. Per Gabrielli vedi G. Barbera, ad vocem, in Dizionario Biografico degli Italiani, 51, Roma 1998, pp. 68-70.

16. Per Margherita vedi ASMe, Corporazioni religiose soppresse, vol. 229, Corse, luglio 1725; F. Susinno, Le vite de' pittori messinesi, ms. 1724 ca., ed. a cura di V. Martinielli, Firenze 1960, p. 178; M. Accascina, Profilo dell'architettura a Messina dal 1600 al 1800, Roma 1964, p. 45; Immagine e testo, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Steri, 29 aprile-30 maggio 1988), a cura di D. Malignaggi, Palermo 1988, pp. 216-217 e figg. 226-228; S. Di Bella, Notizie dei marmorari messinesi (1700-1743), Messina 1981, pp. 20-21, doc. 12; G. La Corte Cailler, Il mio Diario (1893-1903), ed. a cura di G. Molonia, Messina 1998, p. 345. Per Cirino vedi ASMe, Corporazioni religiose soppresse, vol. 229, Corse, febbraio 1725 e luglio 1725; Susinno, Le vite..., cit., pp. 128 e 284; G. Grosso Cacopardo, Memorie dei pittori Messinesi, Messina 1821, p. 167; Accascina, La formazione..., III, cit. [cfr. nota 12], pp. 61-62 e figg. 23-24; Accascina, Profilo..., cit., pp. 104, 129, 135, 137, 140 e 244 nota 71; in Di Bella, Notizie..., cit., pp. 22 e 26, docc. 15 e 24, Grosso Cacopardo riferisce di una collaborazione tra Cirino e Juvarra per le scenografie del Teatro della Munizione a

Messina. Su Filocamo vedi G. Barbera, ad vocem, in Dizionario Biografico degli Italiani, 47, Roma 1997, pp. 797-799.

17. Il progresso dell'arme spagnole..., cit. [cfr. nota 13].

18. Per le relazioni con Juvarra vedi Millon, Filippo Juvarra. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], pp. 43-44 (MM 173 e 172) e 201-202, e T. Manfredi, L'arrivo a Roma di Filippo Juvarra e l'apprendistato di Pietro Passalacqua nelle cronache domestiche di una famiglia messinese, in "Architettura, storia e documenti", V, 1-2, 1989, pp. 109-116. L'unico progetto architettonico noto di Filocamo è per un altare nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Messina; vedi ASMe, Fondo Notarile, notaio Domenico Guerrera, vol. 991, ff. 220-222. L'atto è segnalato, ma non trascritto, in Di Bella, Notizie..., cit. [cfr. nota 16], p. 24.

19. G. La Corte Cailler, La donna nella beneficenza dal XII al XIX secolo, in "Atti della Reale Accademia Peloritana", XXVI, 1915, p. 81, e Id., Il Museo..., cit. [cfr. nota 10].

20. Susinno, Le vite..., cit. [cfr. nota 16], p. 94. Alla pagina 152 Susinno ribadisce: "Nel tempio di San Gregorio, architettura di Andrea Calamech, ultimamente portato a fine, con varie addizioni del cavalier Filippo Juvarra messinese, architetto dell'altezza real di Savoia".

21. Millon, Filippo Juvarra. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], pp. 35, 50-51 e pp. 193-195, 205-206.

22. Ivi, pp. XIII, XVIII e XXVI-XXVII.

23. Accascina, La formazione..., III, cit. [cfr. nota 12], p. 154; Ead., Profilo..., cit. [cfr. nota 16], pp. 95-96; S. Boscarino, Juvarra architetto, Roma 1973, p. 90; Id., Sicilia Barocca. Architettura e città (1610-1760), III ed., Roma 1997, p. 140. Millon lascia aperta la questione: Millon, Filippo Juvarra. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], pp. XIII ("The drawings published here for S. Gregorio [...] neither confirm or deny the attribution to Juvarra of the choir, revetment, coretti, and windows") e XXVI.

24. Un'indicazione solo approssimativa delle proporzioni della chiesa è costituita dalla pianta catastale del 1901 (Comune di Messina, Ufficio tecnico). Cfr. N. Aricò, Cartografia di un terremoto: Messina 1783, in "Storia della città", 45, gennaio-marzo 1988.

25. Le lastre che rivestivano le pareti, insieme a capitelli, cornici e a tutti gli altri elementi marmorei, vennero smontate prima dell'abbattimento definitivo della chiesa in vista di una sua ricostruzione, almeno parziale, poi mai avvenuta. I frammenti furono accatastati in una spianata a nord della città, attigua all'edificio che ospita ancora oggi il Museo Regionale di Messina e, dopo essere rimasti all'aperto per circa ottant'anni, sono attualmente depositati nei sotterranei del nuovo edificio del museo, sorto sulla spianata.

26. A. Salinas, G.M. Columba, Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate dalle RR. Soprintendenze dei

monumenti, dei musei e delle gallerie di Palermo [Palermo 1915], ed. a cura di F. Campagna, G. Molonia, in "Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina", 8, 1988.

27. La Corte Cailler, *Il Museo...*, cit. [cfr. nota 10].

28. ASMe, Corporazioni Religiose sopresse, vol. 234, ff. 192 ss., e ASMe, Fondo notarile, notaio Antonino Bruno, vol. 1061, ff. 871 ss.

29. La Corte Cailler, *Il Museo...*, cit. [cfr. nota 10].

30. ASMe, Corporazioni Religiose sopresse, vol. 234, ff. 192 ss., e ASMe, Fondo notarile, notaio Antonino Bruno, vol. 1061, ff. 871 ss.

31. Le due colonne esterne sono disegnate con un diametro maggiore rispetto a quelle dell'emiciclo, dunque sarebbero state anche più alte e avrebbero raggiunto il livello della tribuna.

32. La continuazione del disegno 194 nella pagina 199 è dovuta a un errore di rilegatura del foglio. Millon, Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], pp. 205-206.

33. La scala proporzionale divide lo spazio dall'asse di simmetria alla parete destra della navata in quindici unità raggruppate per tre; la scala metrica invece si compone di quaranta unità, di cui le prime dieci, a gruppi di due, sono tutte segnate, mentre delle successive sono segnate solo le decine. In corrispondenza della decima unità è segnato il numero "10" mentre la trentesima è erroneamente indicata come "25". Rapportando la scala metrica alla larghezza della navata, essa risulta composta di 48 unità che, moltiplicate per la misura del palmò messinese – corrispondente a cm 25,8 –, danno una larghezza di 12,384 metri. Ognuno dei moduli proporzionali corrisponde invece a metà della larghezza della parasta angolare. Prendendo come riferimento la parasta esistente dall'altro lato del transetto, simmetrica a quella disegnata da Juvarrà, si ricava che un modulo rappresenta una misura reale di cm 40: moltiplicando questa misura per l'intera scala, si ha che dall'asse di simmetria sino alla parete destra della navata ci sono 6 metri, e quindi la larghezza complessiva è di 12 metri.

34. Il testo della nota al foglio MM 128 è: "Si prega il Sig.re D. Felippo dal / Sig.re Cav.re Franco Fontana à favo/rirre di fare le piante in questi / due disegni e dargli d'acquereello / perché io sarò a venti ore / per andare con lei allo studio / per portare li su detti allo studio / perché hanno d'andare a ventuno / ora dal Card. Panfilij e lo / riverisco e fava al culo e bene indentro a V. S.". Cfr. Millon, Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], p. 195. Il foglio MM 196/197, reca sul verso il disegno di un sarcofago, mentre il verso dei fogli 194 e 199, che

prima erano su una stessa facciata, è bianco.

35. Ivi, p. 193.

36. Ivi, pp. 204-206.

37. Si tratta dei fogli MM 122 (armi della famiglia Bertoni di Messina), MM 190-191 (veduta di Messina) dell'album di New York, T18, T 20, T 91 e T118 (non identificati), T52 e T59 (disegni eseguiti a Napoli nel 1706), e T68 (Colosseo) dell'Album Tournon, e di alcuni fogli (43-53; 111-112) della raccolta nota come Galleria Architettonica, riferibile all'insegnamento di Juvarrà presso l'Accademia di San Luca, nel 1707. Cfr. Millon, Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], pp. XXVI-XVII, nota 86.

38. MM 014; Millon, Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], p. 177.

39. Torino, Biblioteca Nazionale, Ris 59-4, f. 81. Vedi L. Rovere, V. Viale, A. Brinckmann, Filippo Juvarrà, Milano 1937, tav. 188.

40. G. Gritella, Juvarrà, *L'architettura*, I-II, Modena 1992, II, p. 335, figg. 427-428, e cfr. figg. 419-422.

41. Secondo J. Connors l'ovale nella facciata di San Carlino non era previsto nel progetto di Francesco Borromini e sarebbe dovuto all'intervento del nipote Bernardo, che copiò l'elemento da Bernini (altare della cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina e altare maggiore della chiesa di San Tommaso a Castel Gandolfo). Vedi J. Connors, A copy of Borromini's S. Carlo alle Quattro Fontane in Gubbio, in "The Burlington Magazine", CXXXVII, 1995, pp. 588-599, in part. p. 597, e Id., in Borromini e l'universo barocco, catalogo della mostra (Roma, 2000), a cura di R. Bösel, C. L. Frommel, Milano 2000, p. 111. Cfr. C.L. Frommel, H. Schlimme, Le facciate di San Carlino, in Francesco Borromini, atti del convegno (Roma, 2000), a cura di C.L. Frommel, E. Sladek, Milano 2000, pp. 45-67. L'inclinazione verso il basso, non presente nel modello berniniano, fa ritenere che Juvarrà pensasse alla facciata di San Carlo piuttosto che a San Lorenzo in Lucina o a San Tommaso in Castelgandolfo. D'altra parte è possibile che Juvarrà ritenesse la facciata interamente autografa di Francesco Borromini, dato che la sua conoscenza diretta dei disegni borrominiani (McPhee, The Vatican Album..., cit. [cfr. nota 6], pp. 32-35) resta ancora da dimostrare. Per l'uso di questo motivo a Roma nella prima metà del XVIII secolo vedi N.A. Mallory, Roman Rococo Architecture from Clement XI to Benedict XIV (1700-1758), Ph.D. dissertation, Columbia University 1965 (pubblicata: New York 1977), in particolare pp. 58-63, e Ead., The Architecture of Giuseppe Sardi, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXVI, 1967, pp. 83-101.

42. Studio di Architettura civile sopra gli ornamenti di Porte e Finestre tratti da alcune Fabbriche insigni di Roma con le misure piante modini e profili, opera di più celebri architetti de' nostri tempi, pubblicato sotto gli auspici S.ta di N. S. Clemente XI da Domenico De Rossi, Roma

1702, tavola 54. Cfr. i disegni di Juvarrà in A. Barghini, Juvarrà a Roma. Disegni dall'atelier di Carlo Fontana, Torino 1994, p. 91, fig. 75r.

43. Accascina, La formazione..., III, cit. [cfr. nota 12], pp. 150-162; Boscarino, Juvarrà..., cit. [cfr. nota 23], p. 90; Millon, Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], p. XXVII.

44. La sala per le monacazioni fu fatta costruire nel 1642 dalla badessa Flavia Marquett. La Corte Cailler, La donna..., cit. [cfr. nota 19], pp. 25-26. Per la foto del coretto destro vedi Accascina, Profilo..., cit. [cfr. nota 16], p. 98.

45. Dalle fotografie dei coretti si può intravedere che l'apertura retrostante si concludeva più in basso dell'architrave e la cornice esterna non corrispondeva dunque alla reale sagoma della finestra.

46. Studio di Architettura..., cit. [cfr. nota 42], tavv. 35 e 63.

47. La Corte Cailler, *Il Museo...*, cit. [cfr. nota 10].

48. È comunque certo che non era Saveria Ruffo, come scritto da Viale (Mostra..., cit. [cfr. nota 2], p. 42) forse fraintendendo quanto scritto dall'Accascina (La formazione..., III, cit. [cfr. nota 12], p. 153) che ne riporta il nome come committente della facciata. Lo stesso dicasi per M. Viale Ferrero, Filippo Juvarrà scenografo e architetto teatrale, Torino 1970, p. 7. Millon (Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], p. 329 nota 3) notò trattarsi di una svista dato che Saveria, il cui nome da laica era Rosalia, era nata nel 1704. Nonostante la rettifica di Millon l'errore ricompare negli scritti di Gritella, Filippo Juvarrà..., cit. [cfr. nota 40], I, p. 55, G. Cantone, Intorno a Filippo Juvarrà: i disegni napoletani, in Filippo Juvarrà e l'architettura europea, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, Sala Dorica, 19 giugno-19 settembre 1998), a cura di A. Bonet Correa, B. Blasco Esquivias, G. Cantone, Napoli 1998, p. 161, nota 5, e di A. Griseri, Libro di più pensieri d'architettura di Filippo Juvarrà, Torino 1998, p. 20. Per la presenza di Saveria Ruffo nel monastero di San Gregorio cfr. infra, nota 11.

49. MM 124. Cfr. Millon, Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], p. 57.

50. Madrid, Biblioteca Nacional, B-8317r. Riprodotto in Filippo Juvarrà e l'architettura europea, cit. [cfr. nota 48], p. 205, fig. 42a.

51. Wien, Oesterreichischen Nationalbibliothek, riprodotta in M. Viale Ferrero, Set Design (1709-1714), in Griseri et al., Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 6], p. 241, fig. 17.

52. Nei magazzini del Museo Regionale di Messina, si conserva gran parte dei marmi provenienti dai coretti. Gli elementi rossi sono scolpiti in libeccio antico di Custunaci (stipiti delle porte del livello superiore) e in rosso di Taormina (balaustri), quelli gialli in marmo di Castronovo, mentre per il verde è usato il verde antico, impiallacciato su strutture in marmo bianco. Della finestra del

coretto sinistro, è stato anche possibile rinvenire il basamento, una lastra in marmo bianco lavorata a tramischio su un fondo nero con inclusione centrale in libeccio antico. Nuove fotografie di questi frammenti sono pubblicate in M.P. Pavone, Mischi, rabischi e tramischi, in M.C. Di Natale (a cura di), Splendori di Sicilia, Milano 2001, pp. 184-191.

53. I contatti fra la Sicilia e la Toscana, per la fornitura di marmi, sono documentati già dal Quattrocento, ed è stato ipotizzato che proprio seguendo questa via del marmo siano giunti nell'isola i primi artisti toscani e, successivamente, si sia diffusa la tecnica dell'intarsio marmoreo. Vedi S. Boscarino, L'architettura dei marmorari immigrati in Sicilia tra il Quattrocento e il Cinquecento, in "Storia Architettura", IX, 1-2, 1986, pp. 63-76; S. Piazza, I marmi mischi delle chiese di Palermo, Palermo 1992, pp. 18-20. I marmi toscani venivano imbarcati nel porto di Livorno e seguivano una rotta che, dopo aver toccato Napoli, passava da Messina per approdare poi a Palermo, da dove le navi ripartivano con un carico dei ricercati diaspri locali, molto apprezzati a Firenze e usati per i lavori a commesso. Vedi M. Berti, Il "rischio" nella navigazione commerciale mediterranea nel Seicento, in La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento, atti del convegno storico internazionale (Messina 10-12 ottobre 1975), a cura di S. Di Bella, Cosenza 1979.

54. G. Montana, V. Gagliardo Briuccia, I marmi e i diaspri del barocco siciliano, Palermo 1998, pp. 73-74, e recensione di L. Lazzarini, in "Recupero e Conservazione", 27, aprile-maggio 1999, pp. 10-11 con correzioni e precisazioni. Per i marmi usati a Messina nella prima metà del Settecento: Di Bella, Notizie..., cit. [cfr. nota 16], che riporta numerosi contratti. All'interno di San Gregorio l'unico altro marmo verde era il verde di Calabria o di Cimigliano, come era chiamato dal nome della località di cava.

55. G. Dardanello, Disegno e colore negli altari di Filippo Juvarrà, in Filippo Juvarrà architetto delle capitali..., cit. [cfr. nota 5], pp. 257-268.

56. Millon, Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], p. 205.

57. Alla base sinistra del cancello è visibile anche un paracarro.

58. Vedi in particolare i disegni Roma, Accademia di San Luca 142, e Madrid, Biblioteca Nacional, B 8163, riprodotti a colori in Filippo Juvarrà e l'architettura europea, cit. [cfr. nota 48], pp. 187, fig. 21, e 188, fig. 23.

59. Un'idea simile è in una prospettiva per villa Cenami a Lucca, datata 14 ottobre 1716. Vedi Barghini, Juvarrà..., cit. [cfr. nota 42], p. 61, fig. 32r.

60. Al verso era il disegno 190/191, a pagina doppia, con due disegni sovrapposti orizzontalmente: nella parte superiore una veduta di Messina e in quella inferiore una fantasia architettonica.

61. Millon, Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], p. 205. Nella scheda dei

- disegni per il coro ripete l'indicazione "Unpublished drawings in the Biblioteca Nacional in Madrid (Madrid 8177 recto and verso and 8178) may relate to the altar designs for San Gregorio" (ivi, I, p. 195).
62. Ivi, p. 326.
63. Gritella, Filippo Juvarrà..., cit. [cfr. nota 40], II, pp. 384-89.
64. Per l'altare del Crocifisso: La Corte Cailler, Il museo..., cit. [cfr. nota 10]. La pala di San Benedetto, datata 1577, era stata invece dipinta da Antonello Riccio. Vedi Hackert, Grano, Memorie..., cit. [cfr. nota 15], pp. 67-70, con fotografia a colori della tavola a p. 69.
65. G. Buonfiglio Costanzo, Messina città nobilissima, Venezia 1606, ff. 22-23r; P. Samperi, Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Protettrice di Messina, divisa in cinque libri, ove si ragiona delle immagini di Nostra Signora, che si riferiscono ne' Tempj e Cappelle più famose di Messina, Messina 1644, pp. 409-413. Il mosaico è attualmente esposto nella prima sala del Museo Regionale di Messina.
66. G. La Corte Cailler, I di Giovanni Alliata da Messina, Napoli 1913, e Id., La donna nella beneficenza dal XII al XIX secolo, in "Atti della Reale Accademia Peloritana", XXIV, 1913, p. 20.
67. Vedi Hackert, Grano, Memorie..., cit. [cfr. nota 15], pp. 86-90, e Susinno, Le vite..., cit. [cfr. nota 16], p. 152.
68. La pala venne commissionata per il tramite di Antonio Ruffo della Scaletta, zio della monaca e collezionista d'arte, già committente di Guercino e mecenate del padre di Filippo Juvarrà, Pietro. Vedi V. Ruffo, La Galleria Ruffo nel secolo XVII a Messina (con lettere ed altri documenti inediti), in "Bollettino d'Arte", 1916, pp. 165-192.
69. La Corte Cailler, La donna..., cit. [cfr. nota 19], pp. 76-78.
70. Giornale dell'Introito et Exito del Vene Monastro di S. Grego di Messina, 1701, BRMe, Sezione manoscritti, F.N. 83, alla voce Chiesa, giorno 24 dicembre, "per dui quattri per l'alt.e di S. Silvia tari 1". I quattri erano laterizi.
71. L'obiezione di Millon a una collocazione dell'altare su questa parete è che qui non era possibile aprire finestre per la presenza del campanile, ma il campanile, come si è detto, fu completato solo più tardi, nel 1717, e non si conosce l'altezza di eventuali strutture precedenti.
72. Gallo, Apparato..., cit. [cfr. nota 11], p. 156, e La Corte Cailler, La donna..., cit. [cfr. nota 19], pp. 76-78. Nel disegno Madrid 8177r le linee che suggeriscono la parete laterale destra della cappella, e la presenza del ciborio, indicano che si tratta della cappella maggiore; gli altari della testata del transetto si trovavano molto più distanti dalle pareti, e per quanto riguarda gli altari del Crocifisso e di San Gregorio, quelli alla cui destra esisteva una parete così vicina, in essi non era possibile l'apertura di finestre.
73. Millon, Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], pp. 53 e 207; Barghini, Juvarrà..., cit. [cfr. nota 42], p. 54, fig. 24r.
74. Oggetto di esercitazione all'Accademia di San Luca, anch'essi furono studiati da Juvarrà (ivi, pp. 75, fig. 52r, e 124).
75. Hager, Il significato..., cit. [cfr. nota 3], pp. 63-98. Per il disegno di Fontana cfr. A. Braham, H. Hager, Carlo Fontana: the Drawings at Windsor Castle, London 1977, p. 39, 45, nn. 35 e 37, tav. 10 ss. Che la cappella di Fontana sia stata studiata da Juvarrà è attestato anche dalla presenza di due incisioni che rappresentano la soluzione finale, nell'album di Vincennes (Barghini, Juvarrà..., cit. [cfr. nota 42], pp. 97-98, figg. 85r e 89r), e del disegno T 024 in quello ex Tournon. Cfr. Millon, Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], p. 76.
76. A. Pozzo, Prospettiva de' pittori e architetti..., Parte II, Roma 1700.
77. I cibori progettati in seguito da Juvarrà si allontanano dal modello di Pozzo, tuttavia un tempietto simile al ciborio di San Gregorio è in una fantasia architettonica al foglio 79 dell'Album Tournon; vedi Millon, Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], pp. 103 e 239; Griseri, Libro..., cit. [cfr. nota 48], p. 159.
78. La Corte Cailler, La donna..., cit. [cfr. nota 19], p. 81.
79. Susinno, Le vite..., cit. [cfr. nota 16], p. 152.
80. Vita..., cit. [cfr. nota 4], p. 276.
81. Questi libri sono citati come Scuola de' celebri antichi architetti e Roma Antica. Lo Studio di Architettura edito da De Rossi nel 1702, nel titolo completo, reca la dicitura celebri architetti, anche se non l'aggettivo Antichi [cfr. infra nota 42]; per un confronto fra i disegni di Juvarrà e le incisioni di De Rossi: McPhee, The Vatican Album..., cit. [cfr. nota 6], p. 47, Appendix 3. La Roma Antica può essere identificata con l'omonima guida pubblicata da Farniano Nardini nel 1665 e stampata numerose volte che Juvarrà possedeva e di cui si servì varie volte. Cfr. J. Pinto, Filippo Juvarrà's Drawings depicting the Capitolin Hill, in "The Art Bulletin", 1980, pp. 598-615, e S. Rossetti (a cura di), Roma. A bibliography from the invention of printing through 1899, I-II, Firenze 2000-2001. Due disegni per scenografie teatrali da realizzare a Napoli, datati 1706, indicano che Juvarrà conosceva già la veduta per angolo teorizzata da Galli Bibiena, e che forse possedeva, o aveva studiato, le Varie opere di prospettiva inventate da Ferdinando Galli Bibiena, stampato a Bologna nel 1701. Cantone, Intorno a Filippo Juvarrà..., cit. [cfr. nota 48], pp. 154-155. Per la datazione del libro di Bibiena vedi M. Pigozzi, Ferdinando Galli Bibiena: Varie opere di Architettura. Traduzione e diffusione di tipologie in centri e periferie, in M. Fagiolo, M.L. Madonna (a cura di), Il Barocco Romano e l'Europa, Roma 1992, pp. 635-658.
82. Accascina, La formazione..., III, cit. [cfr. nota 12], p. 154, e Ead., Profilo..., cit. [cfr. nota 16], pp. 95-96.
83. L. Marcucci, G. Tozzi, Su Giacomo Del Duca, architetto del Senato di Messina, in "Palladio", 11, gennaio-giugno 1993, pp. 71-92. Per le finestre termali nella facciata del collegio dei teatini F. Borsi, Guarino Guarini a Messina, in Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco, atti del convegno (Torino, 30 settembre-5 ottobre 1968), I-II, Torino 1970, I, pp. 71-90, fig. 4.
84. Vita..., cit. [cfr. nota 4], p. 277.
85. L'incisione è contenuta in F. Bianchini, De calendario et cyclo Caesaris..., Roma 1703, riprodotta in J.S. Ackermann, L'architettura di Michelangelo, Torino 1988, fig. 152. Per un'analisi dell'attività di Juvarrà come incisore vedi O. Mischiati, M. Viale Ferrero, Disegni e incisioni di Filippo Juvarrà per edizioni romane del primo Settecento, in "Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino", XC, 1975-76, pp. 211-274, e Millon, Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], pp. 351-355.
86. MM 13, vedi Millon, Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], pp. 7 e 177.
87. Dresden, Gabinetto Nazionale delle stampe, Cod. ca. 66, ff. 5, 20, 33, 40 e 45 (vedi Brinckmann, Rovere, Viale, Filippo Juvarrà..., cit. [cfr. nota 39], tavv. 25, 26, 28, 30 e p. 112). E Torino, Museo Civico, Raccolte juvarriane, vol. I, ff. 23, 28, 30, 64, 67 (vedi Brinckmann, Rovere, Viale, Filippo Juvarrà..., cit. [cfr. nota 39], tavv. 19, 20-23).
88. Brinckmann, Rovere, Viale, Filippo Juvarrà..., cit. [cfr. nota 39], tavv. 184-186.
89. Millon, Filippo Juvarrà. Drawings..., cit. [cfr. nota 1], pp. 128-129 e 272-273.
90. Il motivo delle teste di cherubini sporgenti da una sagoma con curvatura a "S" era infatti tipico della coeva produzione orafa messinese, prediletto in particolare dagli Juvarrà e dagli argentieri a essi legati. Cfr. Orafi e argentieri al Monte di Pietà: artefici e botteghe messinesi del sec. XVII, catalogo della mostra (Messina, Monte di Pietà, 18 giugno-18 luglio 1988), Messina 1988, schede n. 16, pp. 186-187; n. 21, pp. 198-199; n. 35, pp. 226-227; n. 41, pp. 238-239; n. 44, pp. 244-245.
91. Al baldacchino del duomo aveva lavorato anche Pietro Juvarrà, padre di Filippo, mentre un suo allievo, Domenico Melluso, aveva realizzato le balaustrate dell'altare di Sant'Ignazio. Vedi Musolino, Aspetti della produzione orafa..., cit. [cfr. nota 7], in part. pp. 249-250, per il baldacchino, e 253-254 per i rapporti fra Melluso e Pietro Juvarrà, e Ead., Argentieri messinesi..., cit. [cfr. nota 7], pp. 135-138. Per la partecipazione dell'argentiere messinese all'altare di Sant'Ignazio vedi Susinno, Le vite..., cit. [cfr. nota 16], p. 260, e P. Pecchiai, Il Gesù di Roma, Roma 1952, pp. 176, nota 2, e 189-190.
92. In particolare sembra rifarsi al fregio del vestibolo a porte binate di San Giovanni in Laterano, che lo stesso Juvarrà aveva rilevato. Cfr. Barghini, Juvarrà..., cit. [cfr. nota 42], p. 75, figg. 52r e 52r.
93. G. Dardanella, Filippo Juvarrà, pensieri e architettura. I volumi di disegni delle collezioni pubbliche torinesi, in Filippo Juvarrà, pensieri e architettura, guida alla mostra (Torino, 15 settembre-7 novembre 1999), a cura di G. Dardanella, M. Gattulo, I. Massabò Ricci, Torino 1999, pp. 5-12.
94. Lettera di Juvarrà al marchese d'Ormea (Roma, 15 marzo 1732), pubblicata in Rovere, Viale, Brinckmann, Filippo Juvarrà, cit. [cfr. nota 39], p. 96.