

STYLO

**4**



# **Tra eccezione e convenzione: Il disegno a metà**

---

MARCO ROSARIO NOBILE  
GAIA NUCCIO (eds.)



PALERMO  
UNIVERSITY  
PRESS

Stylo

**Direttori: Marco Rosario Nobile e Domenica Sutera**

***Comitato scientifico:***

Beatriz Blasco Esquivias,  
Javier Ibáñez Fernández,  
Isabella Carla Rachele Balestreri

n. 4 - Marco Rosario Nobile, Gaia Nuccio, *Tra eccezione e convenzione:  
Il disegno a metà*



Finanziato  
dall'Unione europea  
NextGenerationEU



Ministero  
dell'Università  
e della Ricerca



Italiadomani  
PIANO NAZIONALE  
DI RIPRESA E RESILIENZA

© Copyright 2025 New Digital Frontiers srl  
Piazza Marina 29/34  
90133 Palermo  
[www.unipapress.com](http://www.unipapress.com)

ISBN (a stampa): 978-88-5509-730-7  
ISBN (online): 978-88-5509-733-8





# Tra eccezione e convenzione: il disegno a metà

MARCO ROSARIO NOBILE

L'idea di discutere intorno a un tema a prima vista marginale, nasce dall'occasione di una piccola esposizione di disegni di architettura (disegni di una collezione privata e riproduzioni di disegni di archivi siciliani), ma sostanzialmente è legata alla possibilità di esporre un precoce caso tardocinquecentesco - probabilmente il più precoce tra quelli conservati in Sicilia-, custodito in Archivio Comunale a Gangi, già noto agli studiosi, ma non esaminato in relazione all'eccezionale modalità di rappresentazione e per le possibili connessioni che un disegno tracciato in questo modo comporta. La storia del disegno a metà è in realtà lunga; senza perdere di vista orizzonti geografici e culturali più ampi, la esemplificherò brevemente con casi siciliani.

Il 18 aprile 1513, Francesco Li Matri, scultor marmoreum, si impegnava a realizzare una custodia in marmo nella chiesa madre di Termini Imerese. Nel contratto, riportato da Gioacchino Di Marzo, si precisa che l'opera doveva essere realizzata «juxta compositionem designi ischizati, dati in posse ipsius procuratoris dicte cappelle, cuius compositionis designi est ischiczata medietas»<sup>1</sup>. La convenzione che stiamo esaminando ha quindi radici precoci, rientra pienamente tra gli espedienti del risparmio di tempo in casi dove la simmetria e il semplice ribaltamento speculare possono completare agevolmente la comprensione.

La relazione tra simmetria del soggetto e uso della rappresentazione è tale da indurre a immaginare l'esordio della convenzione nell'orbita di quello che chiamiamo il Rinascimento italiano. Forse la pratica di replicare e copiare rilievi e progetti deve avere dato una considerevole spinta nella diffusione. Ne sono prova le numerose rappresentazioni del Pantheon registrabili in

---

1 G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, 2 voll., Palermo 1880-1883, I, XXXVII

più archivi<sup>2</sup>. Una ulteriore sollecitazione era legata ai modelli a stampa, soprattutto nel mondo di lingua tedesca, dove l'obiettivo appare quello di offrire un certo numero di repertori che superasse il condizionamento del numero e della dimensione pagine. Il caso più evidente si riscontra nelle tavole di Gabriel Krammer (*Architectura von den Fünf Seulen...*, Köln 1610). Decisivo appare, nonostante l'apparente limitata diffusione, il caso delle tavole incise da Martino Ferrabosco (*Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano*, Roma 1620) che stabilirono e avviarono un modello di rappresentazione, dove si affiancavano semi-prospetti e semi-sezioni o apparivano porzioni di pianta<sup>3</sup>. Dalla metà del Seicento in avanti, la pratica è quindi registrabile in molteplici casi, soprattutto nelle raccolte di modelli di botteghe di varie parti d'Italia, per esempio i Fantoni nella Lombardia orientale<sup>4</sup> del Seicento o i Greco nella Puglia centrale del secolo successivo<sup>5</sup>. Sostanzialmente si trattava e di un metodo di rappresentazione che consentiva risparmio di tempo e risparmio di carta. In tale indirizzo generale, non solo gli alzati, ma anche talune piante potevano essere disegnate con questo metodo, ne sono prova i rilievi planimetrici di Sant'Andrea al Quirinale, della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (raccolta di Giacomo Amato) e l'identica rappresentazione di Nicodemus Tessin nel Nationalmuseum di Stoccolma<sup>6</sup>. L'identità dei grafici (in questo caso anche la rappresentazione delle facciate) e la congruenza cronologica (tutti i disegni sono stati redatti tra 1673 e 1679, quando entrambi gli architetti erano a Roma) suggeriscono le potenziali modalità con cui il criterio rappresentativo si diffondeva tra colleghi. Giovanni Amico (*L'Architetto pratico*, Palermo 1750), usa in più occasioni le rappresentazioni dimezzate, sino a sfruttare il criterio per porre a confronto la pianta antica della chiesa dell'Annunziata di Trapani con il suo moderno progetto (fig. 1). Diciamo quindi che un'abitudine visiva e la convenienza (anche in termini di concentrazione di informazioni) avevano permesso il dilagare del criterio

2 Si veda: C. YERKES, *Drawing after Architecture. Renaissance Architectural Drawings and their Reception*, Venezia 2017.

3 F. MARTÍNEZ MINDEGUÍA, *Martino Ferrabosco e il consolidamento delle convenzioni grafiche*, in S. Roberto, A. Roca De Amicis, S. Sturm (eds.), *Disegnare il Barocco. Tecniche, prassi e teorie dell'architettura nella Roma del Seicento*, Roma 2024, pp. 202-223.

4 L. RIGON (ed.), *I Fantoni, dalle origini al 1693, disegni dalle collezioni della Fondazione Fantoni*, Rovetta 2021.

5 <https://www.calcografica.it/disegni/autore.php?id=greco-giuseppe-scultore&pag=3>

6 M. OLIN, L. HENRIKSSON (eds.), *Nicodemus Tessin the Younger. Sources, works, collections. Architectural Drawings I. Ecclesiastical and Garden Architecture*, Stockholm 2004, p. 51 scheda 28 (pianta).

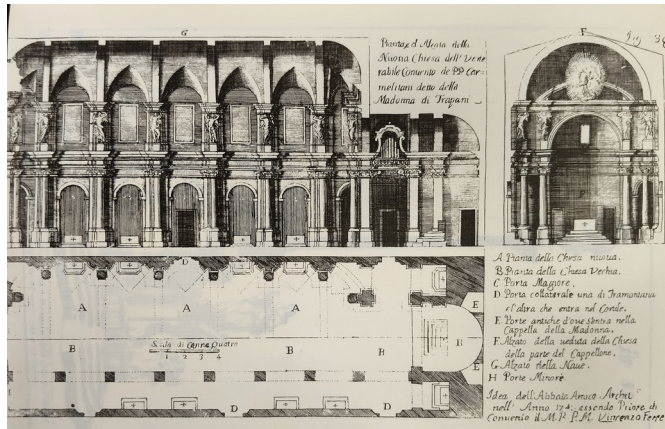


FIG. 1 Giovanni Amico, *Pianta ed Alzata della Nuova Chiesa del Venerabile Convento de PP. Carmelitani detto della Madonna di Trapani* (da: *l'Architetto pratico*, Palermo 1750)

e la costruzione di una tradizione che si basava sulla capacità mentale di elaborare un immaginario ribaltamento speculare.

Intanto alcune prassi, legate alle obbligazioni e stipule di lavoro, si erano innestate nel fenomeno e generavano un ulteriore tipo di disegno a metà, quello ottenuto, in seconda battuta, ritagliando elaborati, inizialmente completi, lungo la mezzeria. A Caltanissetta, il 22 maggio 1693, i maestri Giovan Pietro e Michelangelo Ragona si obbligavano con Padre Francesco Volturo, guardiano del convento di San Francesco d'Assisi di Caltanissetta, per realizzare «una custodia secondo e giusta la forma del disegno fra di loro fatto del quale disegno mezzo lo tiene detto mastro Giovan Pietro e mezzo detto Padre Francesco»<sup>7</sup>. La normativa contrattuale per garanzia dei contraenti sfruttava quindi ancora una volta la simmetria per evitare una più faticosa riproduzione dello stesso elaborato. Si può ragionare sui contorni, ma non è sempre immediato dirimere le motivazioni che hanno prodotto un disegno di questo tipo, ulteriori cause si potrebbero addebitare alle modalità di conservazione e di collezionismo, con l'abitudine di incollare disegni ritagliati in album personali, fatto sta che la somma di ragioni interne all'elaborazione grafica e di pratiche sociali o normative che possiamo considerare diffuse, non certo solo in Sicilia, rendono il disegno a metà un soggetto di studio meritevole di interesse e giustificano la nostra attenzione.

<sup>7</sup> S. ANSELMO, *Pietro Bencivenni "magister civitatis Politii" e la scultura lignea delle Madonie*, Palermo 2009, p. 218, n. 155.