

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

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»¹. 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 archivi². 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 pianta³. 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 orientale⁴ del Seicento o i Greco nella Puglia centrale del secolo successivo⁵. 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 Stoccolma⁶. 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).

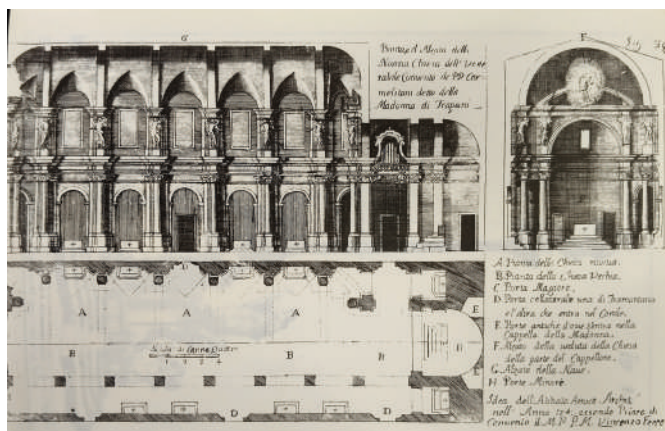


FIG. 1 Giovanni Amico, *Pianta ed Alzata della Nuova Chiesa del Venerabile Convento de PP. Carmelitani detto della Madonna di Trapani* (da: *l'Architetto pratico*, Palermo 1750)

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 mezzera. 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»⁷. 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.

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

Un disegno di un portale a Gangi: riflessioni sulla nota grafica di un documento parziale

DESIREE RUSSO

Gangi, Archivio storico Comunale (ASCG), Università di Gangi (già UNI-1-7), Corte Giuratoria, n. gen. 132, n. sp. 1, anni 1590, fol. 98v. rinumerato 50
Penna ad inchiostro bruno cm 22 x 30

All'interno di un registro recentemente restaurato, inventariato nella serie Università di Gangi, Corte Giuratoria, presso l'Archivio Storico Comunale della città, si trova un foglio raffigurante sul recto il disegno di un portale per metà (fig. 1) e sul verso una nota scritta parzialmente leggibile. Il disegno occupa la metà sinistra del foglio in carta vergata filigranata (con soggetto cerchiato ancorato ad un filone raffigurante un cavaliere con armatura e lancia (fig. 2), che presenta una piegatura verticale corrispondente alla mezzeria del portale. All'altezza del fregio, sulla parte destra del foglio si legge: «a pra conca (?) lo toto lo tabonallo (?) scorniciato». Secondo quanto descritto da Salvatore Farinella nel 1998, prima del restauro che integra la parziale mancanza della carta nella parte superiore il documento si mostrava in foglio sciolto, per cui verosimilmente si potrebbe trattare dell'estratto di un documento più esteso appartenente ad un registro notarile dello stesso ente conservatore.

A causa della mancanza parziale della parte superiore del foglio originale non siamo a conoscenza degli estremi cronologici ma il verso della pagina sulla metà sinistra contiene una nota al disegno, con grafia differente rispetto all'annotazione sul recto, che fornisce alcuni dati rilevanti: «m(ast)ro ioseppi aczaro li cuij [] la mità di lu servictio di [...] l'arco del proprio desingno nela carta et si dicto desingno superassi si intenda per m(ast)ro andria et si diminuissi serà tenuto lu dicto di aczaro [...] di fari un altro tanto intaglato et m(ast)ro andria sarà tenuto



FIG. 1 Disegno di un portale a Gangi (ASCG, Università di Gangi (già UNI-1-7), Corte Giuratoria, 1590, fol. 98v. rinumerato 50v)

accomodarj al (pre)senti onze 2. Et unci (?) quatro si vogla piglari a nomi di imputato (?) per fina anno uno et m(ast)ro andria sarà tenuto cavari di dannò a dicto di aczaro per dicto servictio sarà tenuto cavarj di dannò a dicto m(ast)ro andria. et q(ua)ndo dicto m(ast)ro andria volissj andari a tusa per dicto servictio possa [...] pro li inventia (?) ad lo servictio dicto di aczaro».

Sembra trattarsi di un accordo sulle modalità di esecuzione per l'intaglio del portale raffigurato, che cita in maniera ricorrente due personalità: «m(ast)ro andria e m(ast)ro ioseppi di aczaro». La parte terminale del testo inoltre recita «q(ua)ndo dicto m(ast)ro andria volissj andarj a tusa per dicto servictio». Giuseppe Azzaro, originario di Tusa, era un qualificato maestro scalpellino, noto nel territorio madonita e gangitano (Pettineo 1997) e plausibilmente il mastro andria citato potrebbe essere identificato con Andrea Bonanno, «f(rabe)r scarpellinus de terra g(angij)» (Farinella 1998 e 1999), membro di una famiglia di mastri muratori, lapicidi, scalpellini e marmorari, attivi a Gangi e in altri centri madoniti, che fra 1580 e 1581 lavora nella chiesa dello Spirito Santo in Gangi nella realizzazione dei portali e qualche mese dopo innalza la torre campanaria della chiesa di San Nicolò proprio a Tusa. Come afferma lo studioso i due poterono conoscersi proprio in questa occasione (Farinella 1998).

In una obbligazione del 2 settembre 1580 del notaio Egidio Di Salvo (ASCG, vol. 18/2 1580-81, f. 13 r/v) Bonanno si impegna a realizzare il portale minore della chiesa dello Spirito Santo, «*juxta formam designi inter eos factos*» e subito dopo esegue il portale maggiore della stessa (fig.5). Non sono allegati i disegni a cui il maestro dovrà attenersi secondo l'obbligazione e per il secondo incarico è nota solo la firma autografa posta in una iscrizione sul plinto sinistro in prossimità dell'ingresso alla chiesa. Ma possiamo affermare che il disegno in oggetto non è quello da eseguire pedissequamente citato nell'obbligazione del 1580: tale affermazione scaturisce dal raffronto del rapporto tra le proporzioni citate nel testo (10 palmi in altezza e 6 in larghezza pari a 1,67 circa) non corrispondente a quello determinato dalla misurazione del portale per intero reso nel disegno (22,2 cm per 17 – il doppio della larghezza misurata sul foglio pari a 1,30) in assenza di riferimenti metrici sul foglio.

Osservando la tecnica rappresentativa, bidimensionale che accenna una profondità in pseudo prospettiva in prossimità dell'apertura arcuata, e il segno a penna con inchiostro bruno eseguito a mano libera nonostante le tracce evidenti dell'uso di stiletto metallico (punta

secca) (a segnare l'asse della parasta ionica, gli allineamenti del plinto d'appoggio e la mezzera del portale), si può affermare che l'autore avesse una conoscenza empirica dei metodi di rappresentazione, per cui non si esclude che il disegno possa essere stato eseguito da uno dei due maestri. Si può ipotizzare che si tratti della matrice di una tipologia di portali realizzata nel corso dell'attività e quindi di "repertorio" di un mastro. Va però rilevato che, tale configurazione del portale ad arco con dilatazione della trabeazione determinata dall'uso del fregio pulvinato associato ad architrave a due fasce, peculiare nel linguaggio compositivo del modello raffigurato, compare nonostante difformità a Gangi nella chiesa dello Spirito Santo (fig. 3) e nella vicina chiesa di Santa Maria del Carmelo (fig. 4) (attribuita allo stesso Bonanno da Farinella), a Tusa presso la chiesa di San Nicola di Bari e nella chiesa madre di Castelvetro (fig.5).

Bibliografia:

S. FARINELLA, *I Bonanno di Gangi. Scalpellini e lapicidi tra 500 e 600. Note storiche inedite sull'attività della famiglia Bonanno*, in «Le Madonie» n. 10, ottobre 1998, p. 3 e in «Le Madonie» n. 11, novembre 1998, p. 3;

S. FARINELLA, *La chiesa dello Spirito Santo in Gangi. Fabbricazione, trasformazioni e fatti d'arte dal 1576 attraverso i documenti inediti*, Nicosia 1999, pp. IV; 138-139.

A. PETTINEO, *Itinerari Livolsiani*, in *I Li Volsi. Cronache d'arte nella Sicilia tra '500 e '600*, Palermo 1997, p.10-11 e nota 21 a p. 25.

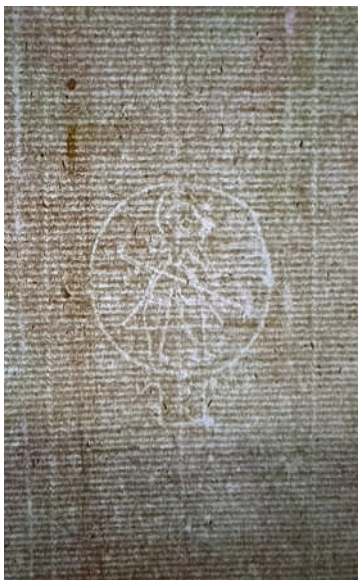


FIG.2 Particolare filigrana, ASCG, Università di Gangi (già UNI-1-7), Corte Giuratoria, 1590, fol. 98v. rinumerato 50v); FIG.3 Gangi, chiesa del Santo Spirito, portale; FIG.4 Gangi, chiesa Santa Maria del Carmelo, portale; FIG.5 chiesa Madre, portale

Il disegno come testimonianza incompleta. Un caso di decorazione parietale tra frammento e ipotesi

MARIA ISABELLA GRAMMAUTA

Palermo, collezione privata
Inchiostro (?), cm 41,6 x 26,1

Il disegno (fig. 1) presenta una decorazione parietale con scultura a rilievo, testimonianza parziale di un più vasto progetto decorativo. La rappresentazione è delimitata da un tratto continuo lungo tutto il suo contorno, interrompendo il disegno sul lato destro, ovvero in corrispondenza dell'asse mediano della superficie che doveva ospitare la decorazione, secondo la consuetudine di lavorare per simmetrie speculari. Il supporto è una carta pesante di tono avorio, con leggere variazioni cromatiche e pieghe che mostrano l'usura del tempo. Al disegno è stato aggiunto, in fase successiva, un passepartout dal colore tendente al celeste polvere. Escludendo tale cornice, il disegno misura 32,3 x 16,4 cm, con un rapporto tra le due dimensioni di circa 1:2. Le linee del disegno appaiono come incise sulla carta, effetto dovuto probabilmente all'erosione dell'inchiostro originario o all'uso di uno stilo a secco, mostrando tuttavia una varietà di spessori che restituiscono la tridimensionalità delle figure e delle cornici. L'assenza di una scala grafica e l'incompletezza di alcuni tratti, insieme alle ridotte dimensioni del disegno, fanno ipotizzare che si tratti di un bozzetto preparatorio o di un modello ornamentale realizzato come semplice esercizio.

Il ridisegno vettoriale (fig. 2) ha permesso di riscoprire le tracce del disegno oggetto di studio: il primo dato che è emerso è l'assenza di una rigorosa maglia geometrica alla base del disegno, che infatti presenta disallineamenti e linee non ortogonali. È possibile riconoscere nella composizione tre fasce verticali: la prima a sinistra ospita motivi ornamentali e cornici; la fascia centrale è resa dinamica dalla presenza di putti in rilievo che reggono cornici e festoni; infine, a destra, diverse cornici e cartigli "a metà" sono

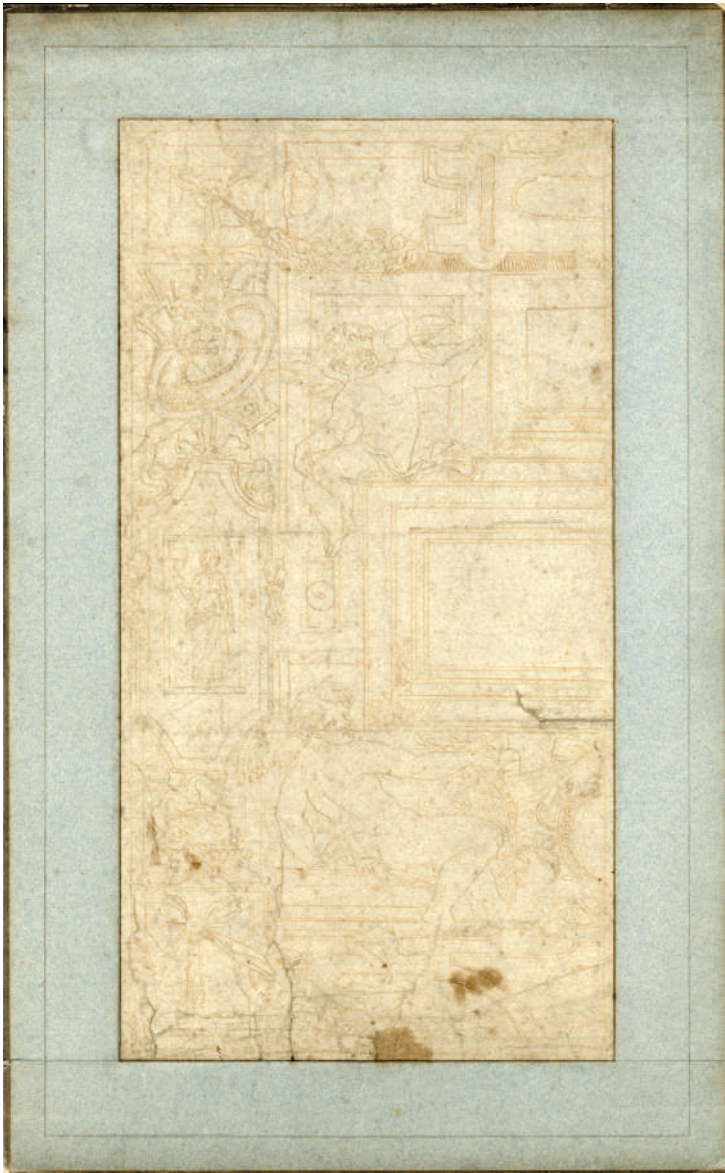


FIG. 1 Anonimo, disegno per una decorazione parietale (XVI-XVII secolo), collezione privata



FIG. 2 Ridisegno e analisi grafica del disegno per decorazione parietale (elaborazione dell'autrice)

figure presenti nella prima fascia verticale sono invece tipiche del repertorio ornamentale del Cinquecento romano. Sembra quindi che il disegno possa appartenere a una fase cronologica inclusa tra fine XVI e primo XVII secolo.

L'assenza di un confronto diretto, per iconografia e composizione decorativa, non permette di avanzare ipotesi sul contesto culturale di provenienza di tale rappresentazione, pur limitandone il campo nell'Italia centrale e nell'orbita romana. Il disegno propone, dunque, uno schema da specchiare (fig. 3), per un progetto ancora da definire, offrendosi come modello compositivo e decorativo entro cui inserire riferimenti simbolici e ornamentali. In questa prospettiva, il disegno costituisce un frammento di un progetto ancora ignoto e la testimonianza delle pratiche di decorazioni parietali con un certo grado di convenzionalità (e l'ipotesi che si tratti di una copia non può essere esclusa).

predisposti, probabilmente, a ospitare epigrafi commemorative o dipinti. Di particolare interesse è la prima fascia in cui decorazioni, quali maschere apotropaiche e draghi alati, si alternano a ornamenti tipici barocchi, nastri e festoni. Al centro di tale fascia, una nicchia ospita la scultura di una donna, probabilmente allegoria di una virtù come ci suggerisce il ricco panneggio e la coppa nella mano destra. Sono assenti elementi architettonici, quali paraste, capitelli o timpani, che possano suggerire la presenza di uno spazio abbastanza ampio da ospitare un altare sacro. La composizione e le cornici centrali, dal forte sviluppo orizzontale, rimandano piuttosto alla decorazione parietale per una cappella commemorativa.

Da un punto di vista iconografico, la rappresentazione mostra la presenza di un doppio registro: mentre i putti rimandano all'ambiente religioso e a una decorazione tipica seicentesca, le

Bibliografia:

G. FERRARI, *Lo stucco nell'arte italiana*. Milano, 1910.

P. PALAZZOTTO, Tradizione e rinnovamento nei primi apparati decorativi barocchi in stucco di Giacomo Serpotta a Palermo (1678-1700), in M. C. Di Natale, M. Vitella (a cura di), *Arredare il sacro. Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo*, Milano, 2015, pp.81-108.

S. QUAGLIAROLI, G. SPOLTRE, «Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, atti delle giornate di studi (Roma 13-14 marzo 2018) Roma, 2019.

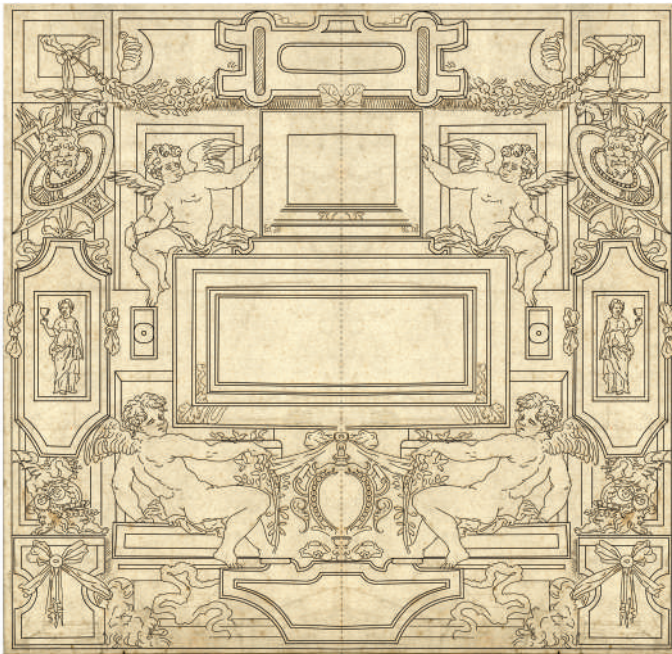


FIG. 3 Sovrapposizione del ridiseño vettoriale con la tavola originaria. L'elaborato è affiancato alla sua copia speculare, nel tentativo di ottenere il disegno unitario dell'apparato decorativo (elaborazione dell'autrice)

Alternative per un baldacchino di Santo Stefano a Piazza Armerina

RITA TOLOMEO

Enna, Archivio di Stato, notaio Pietro Rodriguez, vol. 2365, fol. 38v.-39r.
Penna e inchiostro bruno su carta, cm 21 x 30

I disegni relativi alle diverse alternative per gli apparati decorativi del baldacchino processionale di Santo Stefano a Piazza Armerina sono cuciti all'interno del volume di minute n. 2365 del notaio Pietro Rodriguez, attualmente conservato presso l'Archivio di Stato di Enna. Essi, che si configurano come un piccolo catalogo di proposte progettuali, costituiscono un allegato al contratto di obbligazione per la realizzazione del baldacchino e proprio questa loro collocazione permette di comprenderne la funzione all'interno del processo di definizione del progetto. Con l'obbligazione, stipulata il 15 novembre 1624, i maestri «Jacobus Fiscaro e Antonius Pinto», entrambi artigiani locali, si impegnano a realizzare «bene magistrabiter et que diligenter» un baldacchino processionale per Santo Stefano – definito nel testo «quada vara stefani ut dicitur a quattro colonna et quattro facci juxta disignum datum» (A.S.E. vol. 2365 f.37r) – destinato all'omonima chiesa.

I grafici, che si conservano in ottimo stato, misurano 21 × 30 cm, misura corrispondente alle pagine del volume, e risultano cuciti immediatamente dopo l'atto notarile. Nonostante la loro buona conservazione, essi presentano lievissime tracce d'usura localizzate in corrispondenza della rilegatura, segno del tempo e della consultazione, che tuttavia non compromettono in alcun modo l'integrità del documento grafico né la leggibilità delle soluzioni figurative proposte. Le linee sono tracciate a inchiostro, la cui tonalità bruna è probabilmente imputabile anche a processi di ossidazione del pigmento, con una parziale e frammentata preparazione a matita di alcuni assi verticali e orizzontali, in particolar modo nel secondo disegno (fig. 2). Appare evidente la presenza di una linea di terra, sopra la quale sono sviluppate altre linee



FIG. 1 Disegno per un baldacchino di Santo Stefano a Piazza Armerina (Su concessione del Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Enna, Notaio Pietro Rodriguez, vol. 2365, 1624, fol. 38v)



FIG. 2 Disegno per un baldacchino di Santo Stefano a Piazza Armerina (Su concessione del Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Enna, Notaio Pietro Rodriguez, vol. 2365, 1624, fol. 39r.)

parallele che definiscono la base del baldacchino. Si può riconoscere la presenza di un asse verticale nella parte mediana del foglio, non tracciato con una linea netta e continua ma reso evidente dalla netta separazione delle alternative decorative. Due aloni, uno verticale e uno orizzontale, prodotti dalla ripiegatura del foglio in quattro parti, consentono di comprendere come l'asse di simmetria della rappresentazione coincidesse con la piega, lasciando ipotizzare che questo espediente possa essere stato sfruttato per agevolare la costruzione e l'impostazione della rappresentazione.

La resa grafica, è caratterizzata da un tratto rapido e, in alcuni casi, molto sintetico nella restituzione dei dettagli della decorazione del baldacchino. Nel primo disegno (fig. 1) compaiono alcune annotazioni: accanto alle erme si legge, seppure tagliato, «Arpia» seguito da «Angeli». Si tratta di un'indicazione che riflette le richieste della committenza, che desiderava figure di erme con fattezze di arpie ma con volti angelici: «*quelibet columna esse debeat ut dicitur una arpia, ma la facci di arpia sia diggiano fari facci d'angeli pulcri visus et bene et magistraliter facte*» (A.S.E. vol. 2365 f.37r). Sul foglio destro, 39r (fig. 2), invece, nella metà inferiore, è annotata la parola «Profilato», sotto quella che appare come una sintetica icnografia dall'alto del baldacchino. Al centro del baldacchino è presente la sintetica e rapida rappresentazione della statua di un santo con la palma del martirio, riconducibile alla figura di Santo Stefano.

Le proposte per l'apparato decorativo della vara, andata perduta, si collocano nel solco della produzione di altri baldacchini processionali coevi o di poco precedenti, ma la loro varietà si configura come veicolo di sperimentazione e occasione di assimilazione dei modelli al centro del dibattito architettonico, come la vara dell'Annunziata per la chiesa San Francesco di Castronovo di Sicilia, realizzata da Marco Lo Cascio tra il 1580 e il 1583 (Cuccia, 2012) e la vara di San Sebastiano intagliata da Giuseppe Li Volsi per la chiesa madre di Motta d'Affermo (ME) (Pettineo, Ragonese, Termotto, 2007). Tali manufatti, insieme alle microarchitetture lignee e argentee – cori lignei, armadi di sacrestia, custodie, tabernacoli e ostensori – rappresentano infatti un terreno privilegiato per la sperimentazione di nuovi linguaggi. Nel loro complesso i tre progetti testimoniano la persistenza di modelli formali riconducibili alla cultura figurativa di fine Cinquecento; la concezione ornamentale che ne emerge testimonia, da un lato, la continuità con soluzioni sviluppate nella seconda metà del XVI secolo e, dall'altro, un evidente dialogo con le sperimentazioni coeve (Garofalo, 2003). Tale continuità, ad esempio, emerge nella proposta del disegno f. 39r. (fig. 2) nella parte sinistra di una colonna composita a candelabra e nell'impiego

delle erme, nel disegno del foglio 38v (fig. 1), già utilizzate alla fine del secolo precedente dall'intagliatore napoletano Scipione di Guido tra il 1588 e il 1590 come sostegno nella vara di Maria Ss. della Visitazione per il Duomo di Enna. Tale opera con molta probabilità doveva essere nota alla committenza e ai maestri incaricati della realizzazione del baldacchino di Santo Stefano. Sul tema della produzione di fercoli processionali in Sicilia non ci si può esimere dal menzionare la bottega dei Li Volsi. L'analisi dei documenti grafici e il confronto con le opere superstiti mostrano come le colonne arabescate nel terzo inferiore, rappresentate nella parte sinistra del disegno f. 39r (fig. 2), costituiscano una soluzione decorativa ricorrente, nei sostegni della maggior parte delle vare pervenuteci ad essi attribuite. Alcuni esempi sono la vara di San Sebastiano, eseguita nel 1598 da Giuseppe e Giovanbattista Li Volsi per la chiesa madre di Reitano (ME) e la vara di San Lorenzo a Nicosia (ME) della prima metà del XVII secolo, attribuita a Giovan Battista e Stefano Li Volsi (Pettineo, Ragonese, Termotto 2007).

Bibliografia:

N. CANTELLA, *L'intaglio ligneo nell'ennese*, in *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio ligneo in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, San Gregorio (CT) 2012, pp. 589-597.

E. GAROFALO, *Botteghe di scultori e disegni di progetto nel Seicento in Sicilia*, in «Il Disegno di Architettura», 27, 2003, pp. 24-26.

A. PETTINEO, P. RAGONESE, R. TERMOTTO, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta i Li Volsi*, Palermo 2007, pp. 199-215.

Pietro Novelli e la decorazione del Palazzo Reale di Palermo in due disegni di Palazzo Abatellis

ARMANDO ANTISTA

Palermo, Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Carpetta Novelli B, n. inv. 19 bis.

penna e inchiostro bruno, tracce di matita, cm 43 x 29

Palermo, Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Carpetta Novelli B, n. inv. 39.

penna e inchiostro bruno, tracce di matita, cm 42 x 29

Nella raccolta grafica della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis compaiono due disegni di alzato per la decorazione di pareti di analoghe forme e proporzioni (Viscuso 1990, schede IV.1-IV.2; Di Stefano 1982), che appartengono a un piccolo corpus di elaborati riconducibili al progetto per la riconfigurazione delle sale per udienze estive del Palazzo Reale di Palermo, affidato nel 1636 dal Presidente del Regno Luigi Guglielmo Moncada a una squadra di pittori di primo piano come Pietro Novelli, Vincenzo La Barbera, Gerardo Astorino, Vincenzo Costantino (Mancuso 2007; La Duca 1969; La Mantia 1907; Meli 1884). Tali ambienti, oggi noti come Sale Duca di Montalto e originariamente destinati a deposito di munizioni, sono coperti da una volta a botte, che delimita le superfici dei setti trasversali, alle quali si riferiscono i disegni in oggetto. Sebbene essi non siano direttamente correlabili a prove documentarie, e le firme di «Pietro Novelli detto il Morrialisi» e di «Giuseppe Costantino» siano con ogni probabilità manomissioni operate dai successivi proprietari dei due fogli, l'accostamento a quanto realizzato, per quanto in gran parte perduto, rende l'identificazione del tutto convincente. Il confronto dimensionale tra le pareti delle sale, approssimabili ai dodici metri (La Duca 1969, p. 8), e le circa sei canne siciliane indicate dalla scala apposta a uno dei grafici, poi, offre un'ulteriore conferma.

I due disegni (figg. 1-2), eseguiti da mani diverse, mostrano altrettante soluzioni compositive per la cornice architettonica entro cui inquadrare le scene pittoriche; entrambi sono eseguiti a penna, riportano tracce delle linee di costruzione a matita, e sono rappresentati per metà, interrotti da una linea di mezzzeria. Quello contrassegnato dal numero di inventario 19bis, e attribuibile a Pietro Novelli, si distingue per una maggiore monumentalità ottenuta ridimensionando l'apertura centrale, sormontata da una grande cornice sovrapporta, e aumentando le proporzioni delle membrature architettoniche che definiscono i campi destinati ad accogliere i dipinti. Questi erano certamente pensati per raffigurare scene delle «*Istorij*» (come vengono definite nel disegno stesso) della famiglia Moncada, per completare il ciclo autocelebrativo predisposto da Luigi Guglielmo, protagonista di una intensa operazione di ricostruzione e promozione della storia del casato che avveniva anche attraverso la committenza artistica e architettonica a Palermo e nei possedimenti feudali (Mancuso 2007; Giugno 2013). L'allegoria della *Fortezza* suggerisce i temi bellici del programma iconografico e può quindi collegare il disegno all'ambiente (oggi unificato agli altri) che ospita la *Sconfitta dei Mori*. Un programma decorativo pittorico che, analogamente ad altre ambiziose iniziative di inizio Seicento (come la decorazione del palazzo municipale di Termini Imerese, che aveva visto protagonista lo stesso Vincenzo La Barbera coinvolto da Moncada), includeva «li rispettivi ornamenti attorno di architettura» (Meli 1884, p. 420). Quanto oggi si può osservare nei pochi brani superstiti esclude che la forte aggettivazione delle ombre, resa attraverso l'uso del tratteggio a cui si sovrappone l'inchiostro bruno diluito, riveli l'intenzione di integrare elementi scultorei, in assenza di tracce di stucchi. Il secondo disegno (inv. 39), anch'esso tracciato su un solo lato dell'asse di simmetria, si differenzia per la minore carica decorativa e per lo schema compositivo, che prevede un sistema di tre aperture, una arcuata centrale e due architravate laterali. Una soluzione più legata a forme e modelli impiegati nell'architettura palermitana del primo Seicento, come la facciata del Santuario di Santa Rosalia sul Monte Pellegrino, che mostra molteplici punti di contatto anche nella decorazione con volute, piramidi, sfere. Il primo, invece, se è corretta l'ipotesi attributiva dei due disegni, rispettivamente, a Novelli e Costantino, come suggeriscono le firme apocriefe, rende prova non solo della straordinaria abilità grafica del pittore monrealese (evidente sia nel disegno di volute e altri elementi architettonici che nella resa sintetica ed efficace dell'allegoria e del putto posizionato in cima alla composizione per reggere lo stemma), ma anche dei diversi orizzonti entro cui si inserisce la sua proposta. Essi spaziano, infatti, dalla conoscenza delle coeve esperienze romane, imputabile tanto al pittore quanto al committente



FIG. 1 Pietro Novelli (attr.), disegno di alzato per la decorazione delle Sale Duca di Montalto del Palazzo Reale di Palermo, (Palermo, Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Carpetta Novelli B, n. inv. 19 bis)



FIG. 2 disegno di alzato per la decorazione delle Sale Duca di Montalto del Palazzo Reale di Palermo, (Palermo, Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Carpetta Novelli B, n. inv. 39)



FIG. 3 Palermo, Palazzo Reale, affreschi nelle sale del Duca di Montalto

(la cui ingerenza nella definizione del programma decorativo è attestata dalla documentazione, Meli 1884, 419), ad ambiti geografici più distanti, come quello iberico con cui i membri della famiglia Moncada intrattenevano intense relazioni culturali, destinate a infittirsi nel futuro (Mancuso 2007, Gil Saura 2016, Lòpez Conde 2019).

Bibliografia:

G. DI STEFANO, *Pietro Novelli. Il monrealese*, [Palermo 1940] ed. a cura di A. Mazzè, 1989.

Y. GIL SAURA, *Sobre el enigmático pintor «don Blas» al servicio de los duques de Alcalá y Montalto*, in *Cagliari and Valencia during the baroque age. Essays on art, history and literature*, a cura di A. Pasolini, R. Pilo, Valencia 2016, pp. 215-224.

G. GIUGNO, *Luigi Guglielmo Moncada: mecenate e uomo politico del Seicento*, in «teCLA. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», 7, 2013, pp. 24-32.

R. LA DUCA, *Le sale del Duca di Montalto nel Palazzo dei Normanni*, in «Cronache Parlamentari Siciliane», 10, 1969 (VIII), pp. 1-19.

G. LA MANTIA, *Il Palazzo Reale di Palermo e le sale del Duca di Montalto*, in

«La Sicile Illustré», 3, 1907, pp. 26-33.

R. LÒPEZ CONDE, *Pinturas de Ribera y Novelli que fueron propiedad de Luis Guillén de Moncada, VII duque de Montalto*, in «Goya: Revista de arte», 369, 2019, pp. 306-315.

B. MANCUSO, «*L'arte signorile d'adoprare le ricchezze*». *I Moncada mecenati e collezionisti tra Caltanissetta e Palermo (1553-1672)*, in L. Scalisi (a cura di), *La Sicilia dei Moncada. Le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*, Catania 2007, pp. 85-151.

G. MELI, *Sulle tre stanze del Palazzo Reale dipinte da quattro valorosi pittori nel 1637-38*, in «Archivio Storico Siciliano», 1884, n.s., 9, pp. 417-424.

T. VISCUSO, *Pietro Novelli architetto del senato di Palermo e architetto del regno*, e schede n. IV.1, IV.2, IV.2, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 giugno-30 ottobre 1990), Palermo 2008, pp. 86-100, 449-454.

Arco e decorazione di una cappella maggiore (Palermo, Concezione al Capo?)

MARCO ROSARIO NOBILE

Palermo, Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, n. inventario: 165 (da vol. 5239)

Penna e acquerello in tinta ocre e azzurro, cm 41,4 x 18

Il disegno (fig.1) è stato già pubblicato (con una svista sulla collocazione) da Diana Malignaggi che rilevava le forti assonanze con la produzione architettonica palermitana di fine XVII secolo (Malignaggi 2001, p. 85, con commento a p. 87). In effetti il grafico presenta molti punti di relazione (si veda la presenza di coretti bassi o la configurazione dell'altare maggiore sostenuto da mensole e con statue poi collocate in posizione differente) con la cappella maggiore della chiesa dell'Immacolata Concezione al Capo (fig. 2) e potrebbe essere relazionato a questo cantiere, sebbene le precise finalità siano imprecisabili (un progetto iniziale? un apparato decorativo effimero?). Resta comunque la credibile possibilità che si tratti di un elaborato dell'atelier dell'architetto Lorenzo Cipri, coinvolto nel cantiere della cappella tra 1685 e 1692 (Comandè 1968, p. 37). Il foglio porta le tracce di una piegatura orizzontale che probabilmente era inizialmente collocata al centro e risulta ritagliato su tutti i lati. L'interesse del collezionista, rivolto quasi esclusivamente alla componente artistica (l'album su cui è incollato presenta prevalentemente disegni di figura), ha sacrificato parti del grafico, forse già deteriorate. Non si può quindi escludere che il disegno "a metà", sia solo il risultato dell'adattamento alle dimensioni dell'album e quindi di una prassi di conservazione.

Bibliografia:

G. B. COMANDÈ, *Alcuni aspetti del barocco in Palermo dal suo nascere alla fine del sec. XVIII*, Estratto del Quaderno dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Roma 1968, pp. 1-41.

D. MALIGNAGGI, *Il disegno decorativo dal Rinascimento al Barocco*, in M. C. Di Natale (a cura di), *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, Milano 2001, pp. 74-99.



FIGG. 1-2 Arco e decorazione di una cappella maggiore (Palermo, Concezione al Capo?), (Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo, n. inventario: 165 (da vol. 5239); Palermo, Cappella maggiore della chiesa dell'Immacolata Concezione al Capo (foto di M. R. Nobile)

Pianta della metà sinistra della facciata e del coro della chiesa palermitana di Sant'Anna e Santa Teresa alla Kalsa, 1689

DOMENICA SUTERA

Palermo, Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, inv. n. 15759/ dis. 5.

Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su matita nera, fori di compasso, cm 42,3 x 58,5.

Il settimo e ultimo volume del *corpus* dei disegni di Giacomo Amato è dedicato alla chiesa del monastero di Sant'Anna e Teresa alla Kalsa di Palermo. La documentazione ad oggi nota data al 1686 l'approvazione del progetto di Amato e la stesura dei capitoli inerenti ai materiali da acquistare per la costruzione della chiesa e della relativa facciata sotto la supervisione dell'architetto. Quest'ultima procede parallelamente alla costruzione della chiesa, dal momento che si tratta di ampliare una struttura preesistente sulla quale "appoggiare" la nuova costruzione, avviata tra il 1688 e il 1689 e conclusa nel secondo decennio del Settecento (Tusa 1992). Si tratta pertanto di una tra le opere più complete di Giacomo Amato, condizione che consente la redazione di una monografia sull'edificio religioso dal titolo *Studio dell'Architettura con tutti li Disegni, Piante, Alzate, Facciata e lati esteriori con tutto l'Architettato di dentro la nuova chiesa dedicata a Sant'Anna e Teresa, con suoi adornamenti di figure di stuchi e marmi et altri disegni di scale sopra terra e sotterranee per Servizio delle Rev. Monache delle Scalse Carmelitane di questa città di Palermo principiato ad edificarsi nella Porta dei Greci l'anno 1688 Sotto la cura e direzione del fratello Giacomo Amato Palermitano de' Padri Clerici Regolari Ministri degli Infermi di questa Città*. Il volume si compone di una sequenza non ordinata di disegni raggruppati in 45 carte contenenti schizzi, tavole di dettaglio decorativo e costruttivo, e soprattutto una serie di disegni redatti con acquerelli differenti. Questi elaborati risultano significativi per la comprensione delle varie fasi progettuali della chiesa: alcuni prospetti che riflettono idee iniziali sono campiti con acquerelli

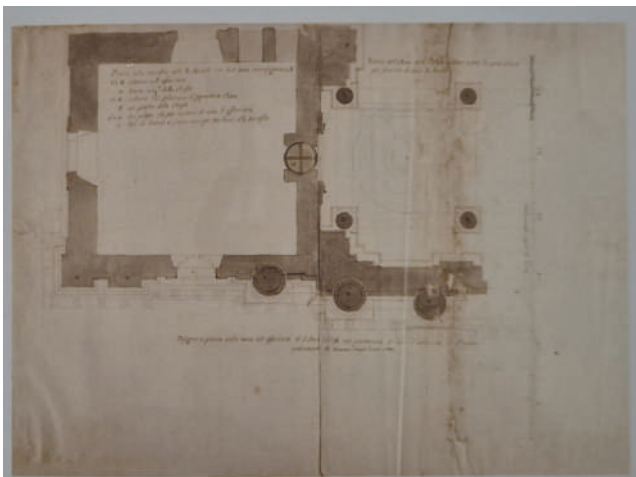


FIG. 1 Pianta della metà sinistra della facciata e del coro della chiesa di Sant'Anna e Santa Teresa alla Kalsa a Palermo (Inv. n. 15759/dis. 5) Foto n. VII/011 recto)

scuri o seppiati, mentre quelli considerati più o meno definitivi sono impostati come grafici di presentazione (Sutera 2017). Al gruppo dei disegni di studio, in riferimento alla composizione e distribuzione planimetrica degli ambienti della chiesa, appartiene il foglio riproducente la pianta della metà sinistra della facciata e del vestibolo-sottocoro (fig. 1), innalzato tra il 1697 e il 1701, ma alla cui definizione Amato dedicò ulteriori elaborati per controllare nel dettaglio il progetto di questa parte dell'edificio. Come confermato dalle iscrizioni riportate a penna e inchiostro bruno nel foglio (in alto a destra, «Pianta del Choro della Chiesa situato sopra la porta di essa/ per seruitio di dette R(everende) Madri»; in alto a sinistra, «Pianta della Sacrestia delle R. Monache con sua rota contrasenata de A, B Colonne dell'affacciata, D Porta della Chiesa, E Colonne che sostentano il sopraddetto Coro, F un pilastro della chiesa, G Due pilastri che fan cantonere di tutta l'affacciata, C loco di statue e serve anco per dar luce alla sacrestia»; al centro in basso, «Disegno in pianta della meta dell'affacciata di S. Anna e Teresa con piantatura di tutto il Cornicione del p(rim)o ordine/architettura di Giacomo Amato l'anno 1689»), in unico elaborato l'architetto intendeva in questa fase, studiare e fissare il rapporto tra la composizione della facciata, articolata «alla romana», con un telaio di colonne libere e nicchie con statue sormontate da finestre, il vestibolo-sottocoro, ritmato da una sequenza di baldacchini con colonne isolate (che Amato avrebbe coperto con volte a vela di memoria borrominiana (figg. 2-3), si vedano le navate laterali di San Giovanni in Laterano) e uno dei due ambienti, limitrofi e simmetrici rispetto al vestibolo, in



FIG. 2-3 Palermo, Chiesa di Santa Teresa alla Kalsa, veduta del vestibolo-sottocoro (foto di M. R. Nobile)

questo caso destinato alla sagrestia delle monache (con la “ruota degli esposti o degli innocenti”). Rispetto all’elaborato “di presentazione” riproducente la pianta integrale del complesso con un numero ridotto di colonne nel vestibolo e una facciata ritmata da semplici paraste (inv. n. 15759/ dis. 3), questo disegno testimonia, di fatto, il passaggio a un progetto più articolato, ma ancora non definitivo, basato sull’impiego della colonna libera. Nell’ordine dei disegni del volume, l’elaborato risulta infatti compreso tra quelli della pianta del vestibolo-sottocoro (inv. n. 15759/ dis. 4) e del prospetto della chiesa acquarellato (inv. n. 15759/ dis. 6). In una fase successiva, Amato decise poi di coprire gli ambienti di servizio, collaterali al vestibolo, con cupolini conclusi da lanterne, come oggi si può osservare e come attuato nel vicino Noviziato dei Crociferi in corrispondenza della scala ovale. Questi ultimi, infatti, non risultano rappresentati negli elaborati di pianta, sezione e prospetto datati 1688 e, pertanto, si ritengono inizialmente non previsti.

Bibliografia:

S. TUSA, *Architettura barocca a Palermo. Prospetti chiesastici di Giacomo Amato architetto*, Palermo, 1992.

D. SUTERA, *Il volume 7 della collezione di disegni di Giacomo Amato: la Chiesa di Sant’Anna e Teresa a Palermo*, in S. De. Cavi (a cura di), *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca*, Roma 2017, pp. 157-161.

Un “disegno a metà” nel trattato di Andrea Pozzo

CLAUDIA PATUZZO

A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, pars secunda, Tav. 72 v-r, Roma 1700
Inchiostro, cm 23 x 39

Palermo, collezione privata
matita e inchiostro, cm 39 x 27

La prima incisione (fig. 1), rappresenta un esemplare della tavola 72 (fronte/retro) del secondo volume del trattato *Perspectiva pictorum et architectorum* di Andrea Pozzo (Pozzo 1700), raffigurante la «pianta ed elevazione» dell'altare maggiore della Chiesa del Gesù a Roma. L'elaborato, eseguito a inchiostro su carta vergata (cm 23,00 × 39,00), si presenta in ottimo stato di conservazione. Sul verso del foglio compare, in latino e in italiano, l'indicazione di «Un altro Altare maggiore, per lo stesso luogo», riferita alla tavola successiva. La descrizione del disegno oggetto di studio si trova invece nella tavola precedente del trattato, nella quale Pozzo propone un progetto di altare caratterizzato da colonne tortili «acciocché l'occhio penetrando tra quelle, ed i piastri, vegga quanto dietro ad esse vi è di ornamento» (Pozzo 1700). L'altare, come dichiarato dallo stesso Pozzo, è concepito al tempo stesso quale apparato effimero per le Quarant'ore e come proposta progettuale per il rinnovamento dell'altare maggiore della chiesa del Gesù, giudicato «troppo tenue» (Pozzo 1700). Per l'occasione l'architetto aveva predisposto tutti gli elaborati necessari a una possibile realizzazione dell'opera (sezione longitudinale completa di semi-pianta e prospettiva) articolandoli in due versioni: la prima corrispondente al disegno qui esaminato e la seconda (fig. 2) contenuta nell'elaborato successivo (Cannella, Nuccio, Sutura 2024, p. 132). L'incompletezza della pianta - riportata solo per metà - risponde ad una pratica consolidata da tempo, volta a evitare ripetizioni in una composizione simmetrica. La scelta di inserire nello stesso foglio pianta e sezione ha invece lo scopo di facilitare la comprensione delle proporzioni tra le parti dell'altare.

Attraverso la *Perspectiva pictorum et architectorum* Pozzo non intendeva soltanto



FIG. 1 Andrea Pozzo, Semi-pianta e alzato di un *Altare maggiore per il Gesù di Roma*, Tav. 72 v-r

redigere un manuale di architettura ma offrire, al contempo, un repertorio di disegni, corredati da scale in palmi romani «acciocché ognuno ne comprenda le misure», utili per eventuali progetti.

Il secondo disegno (fig. 3), attualmente in collezione privata, costituisce invece una copia della figura 39 del secondo volume del trattato. L'elaborato realizzato a inchiostro con tracce di costruzione a matita su carta vergata (cm 39 x 27), si presenta in uno stato di conservazione discreto, con macchie brune (in particolare a sinistra) e bordi sfrangiati. Sul verso del foglio sono presenti alcuni schizzi: in basso a sinistra si riconosce il profilo di mezza base di colonna, con una lieve sbavatura d'inchiostro in corrispondenza del toro mentre, poco più a destra, compaiono dettagli murari in sezione. Sul fronte è invece raffigurato un *Teatro di Cortile* con arcate su due ordini (dorico al piano terra e ionico al superiore), corredato, anche in questo caso, da una semi-pianta che aiuta a comprendere la costruzione geometrica dell'opera. Confrontato con l'originale di Pozzo (fig. 4), mancano le scene prospettiche poste a

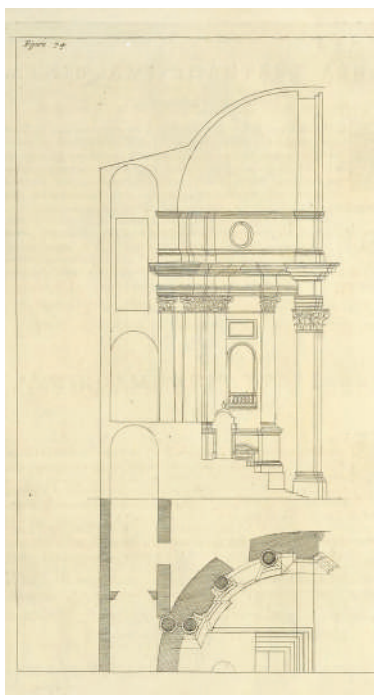


FIG. 2 Andrea Pozzo, Semi-pianta e alzato di un “Altro altare maggiore per l’istesso luogo, Tav. 73 (da: *Perspectiva pictorum et architectorum* 1700)

architettónica «trasformando le proprie tavole in veri e propri maestri senza voce» (Làzaro 2014, p. 767).

sinistra, scelta che concentra l’attenzione esclusivamente sulla relazione tra pianta e alzato. Anche in questo caso, la compresenza di pianta e alzato risponde a una precisa finalità didattica enunciata dallo stesso Pozzo: «Volendo un Pittore, o Architetto dipingere, o disegnare le Scene di un Teatro fatto, o da farsi è necessario farne in carta la pianta, ed il profilo» (Pozzo 1700, p. 38), sottolineando inoltre come la corretta misura delle scene debba essere ricavata «in pianta per larghezza, ed in profilo per altezza» (Pozzo 1700, p. 38), cosicché ogni “membro” architettonico risulti perfettamente allineato.

Alla luce di quanto detto, considerando anche il tratto in molti punti impreciso, il disegno potrebbe essere opera di un giovane allievo, impegnato a esercitarsi sul trattato e a trarne insegnamento. Pozzo intendeva infatti fornire, attraverso una progressione che dal livello elementare conduceva alla pratica più avanzata, tutti gli strumenti necessari per comprendere e applicare «in maniera facile et universale» (Pozzo 1700, p.1) i principi della prospettiva

Bibliografia:

- A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum... pars secunda*, Roma 1700.
- S. FUENTES LÁZARO, *Il diletto dei belli ingegni ed altre ambizioni del trattato di Andrea Pozzo*, in V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua (a cura di), *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant’anni di studi*, Roma 2014, pp. 763-770.
- M. CANNELLA, G. NUCCIO, D. SUTERA, *La nuova idea di cupola*, Palermo 2024, p. 132.

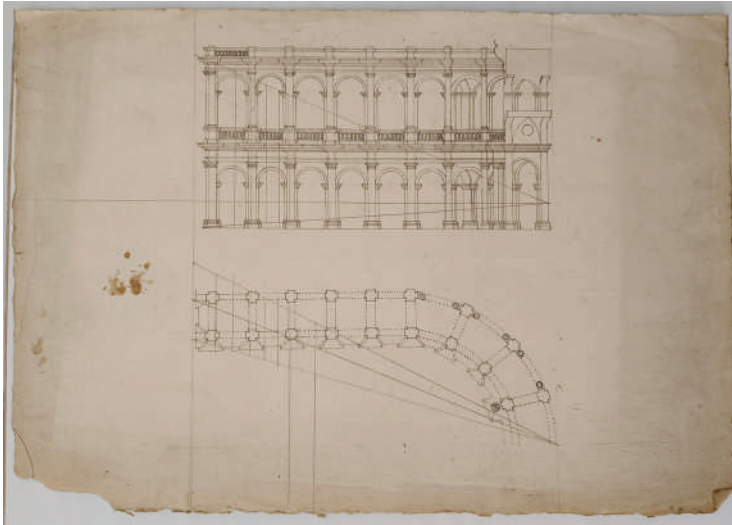


FIG. 3 Anonimo, copia della Tav. 39, *Teatro di cortile*, dal secondo volume del *Perspectiva pictorum et architectorum* di A. Pozzo (Palermo, collezione privata)

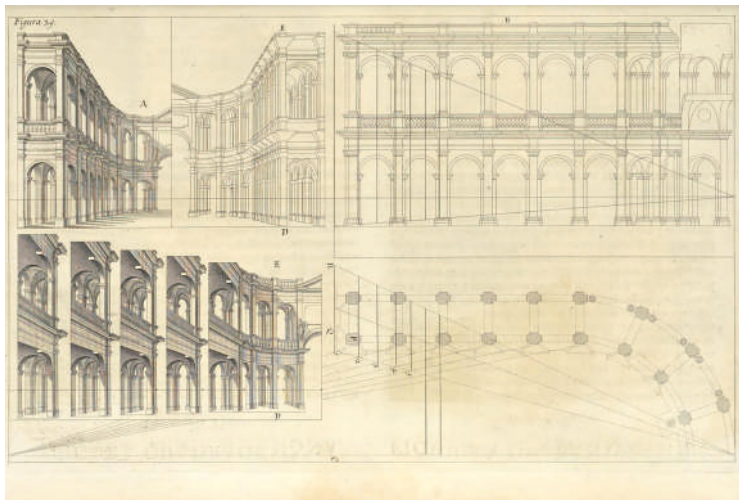


FIG. 4 A. Pozzo, *Teatro di cortile*, Tav. 39 (da: *Perspectiva pictorum et architectorum*, 1700)

Un disegno di Gaetano Lazzara per scenografie teatrali

ARMANDO ANTISTA

New York, Cooper Hewitt Museum, Drawings, Prints, and Graphic Design, Object ID 18540789,

Penna e acquerello bruno e grigio, cm 38,6 x 23,2

La raccolta Drawings, Prints, and Graphic Design del Cooper Hewitt Museum di New York custodisce un prezioso disegno (<https://collection.cooperhewitt.org/objects/18540789/>), datato al 1703 e a firma dell'architetto Gaetano Lazzara, che nello stesso anno dava alle stampe una dettagliata pianta della città di Palermo (Nobile 2003). Pubblicato per la prima volta in un catalogo del 1970, poi segnalato nel 2000 (Giuffrè, Nobile, Neil 2000), non è mai stato oggetto di uno studio mirato. Esso raffigura una scena teatrale, resa con inchiostro e acquerello bruno, all'interno della quale va in scena una rappresentazione con protagonisti un re e il suo esercito, che si differenzia graficamente per il colore grigio dell'inchiostro e dell'acquerello usati. L'immagine occupa l'intero foglio, attestandosi al margine destro, dove si concludono le linee che disegnano la pedana del palchetto con colonne tortili. Questo è inserito all'interno di uno spazio semicircolare, definito da una fila di palchetti con gelosie, che lascerebbe pensare a un interno chiesastico e richiama un disegno analogo di Giacomo Amato.

Bibliografia:

The Two Sicilies, Drawings from the Cooper-Hewitt Museum, catalogo della mostra (New York, Finch College Museum of Art, February 4 - March 20, 1970), cat. no. 47.

M.R. NOBILE, *Palermo 1703: ritratto di una città. Plano de la Ciudad de Palermo di D. Caetanus Lazzara Panormitus*, Palermo 2003.

M. GIUFFRÈ, E.H. NEIL, M.R. NOBILE, *Dal viceregno al regno. La Sicilia*, in G. Curcio, E. Kieven (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Milano 2000, pp. 325-336.



FIG. 1 Gaetano Lazzara, scenografia teatrale, (New York, Cooper Hewitt Museum, Drawings, Prints, and Graphic Design, Object ID 18540789)

Diseño para una fuente dedicada a la Asunción de la Virgen

JORGE MARTÍN MARCO, GIORGIA PALIZZOLO

Palermo, colección privada
tinta, cm 50 x 19

Se trata de un diseño para una fuente dedicada a la Asunción de la Virgen realizado con tinta sobre papel verjurado, y con restos de trazos previos con lápiz. Cuenta con escala y tiene unas medidas de cm 50 x 19. No constan anotaciones y su estado de conservación relativamente bueno (figg. 1-2). La composición está dividida en dos registros. El inferior, que parece adelantarse del plano de fachada a tenor de la representación en profundidad, está configurado como una suerte de serliana, con unas columnas de orden compuesto con el fuste liso salvo en el tercio inferior, que es acanalado. En los laterales retranqueados, de perfil plano, se disponen sendas representaciones de árboles cobijados en dos edículos, que sirven para flanquear la fuente, dispuesta en el plano adelantado de perfil convexo, donde se dispone el vaso y el surtidor, con un niño que sostiene la estructura. La disposición de estos elementos está dentro de la idea de recrear espacios naturales dentro de una arquitectura.

En cuanto al superior, se encuentra retranqueado y unido al inferior mediante unas volutas que culminarían en sendas virtudes, solamente representada la de la derecha, la *Esperanza*, con el ancla. En el nicho central, de perfil convexo, parece intuirse la representación de la *Asunción de la Virgen*. Por encima de esta zona habrían de disponerse ángeles con trompetas –solo se ha representado uno–, una cruz y otros elementos decorativos basados en sargas de frutas y otros elementos.

En todo caso, la descontextualización del dibujo dificulta enormemente el trabajo de identificación del proyecto y, además, de su posible autor, lo que nos obliga a entrar en los terrenos de la hipótesis. La primera de todas es

su posible origen, quizá, proveniente del ámbito napolitano; la segunda, su cronología, que quizá podría enmarcarse entre finales del Seiscientos y los primeros compases del Setecientos, y la tercera, la función que tendría este instrumento de representación gráfica.

En este sentido, y tomando como punto de partida la denominación de la documentación aragonesa, podría tratarse de una muestra, es decir, de un dibujo, más o menos detallado, realizado con el objetivo de enseñar al contratante el resultado final de la propuesta. Siguiendo la senda de las conjeturas, también podría tratarse de un ejercicio de dibujo enmarcado dentro de las academias o de las corporaciones de arquitectos, que, generalmente, debían realizarse ejercicios de este tipo para acceder a ellas. Muchas veces se trataba de representaciones de arquitecturas fantásticas que hubiera sido muy difícil que pasaran del papel, si bien hay ejemplos, como el que nos ocupan, cuya materialización hubiera sido perfectamente plausible. De hecho, la parte convexa inferior podría evocar arquitecturas tangibles, como Sant'Andrea al Quirinale de Bernini, o a ideales, como aparatos efímeros realizados en la Ciudad Eterna, o la *facciata della reggia di Diana con fonti e platani* dibujado por Fernando Galli Bibiena y grabado por Carlo Antonio Buffagonotti.

Por añadir otra teoría, no habría que descartar que fuese un proyecto para una arquitectura efímera, una composición pensada para su montaje y desmontaje con motivo de alguna conmemoración, quizá, de ámbito religioso por cuanto aparece la Virgen en su Asunción en la parte superior y la Cruz en el remate de todo el conjunto.

Bibliografía:

J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Hacia un inventario y caracterización de los instrumentos para la proyección, documentación, presentación y ejecución del Gótico en la Península Ibérica entre los siglos XII y XVI*, en J. Ibáñez Fernández, (a cura di), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 19-80.

F. GALLI, *Varie opere di Prospettiva inventate da Ferdinando Galli (...) raccolte da Pietro Abbati, et intagliate da Carlo Antonio Buffagnotti*, Bologna 1701.

M. G. PEZZONE, *Giovanni Maria Galli Bibiena (1693-1777) "Maestro e Professore di architettura" a Napoli. Prime riflessioni a margine di un trattato inedito*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia della Architettura», 64, 2016, pp. 63-78.

DISEÑO PARA UNA FUENTE DEDICADA A LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN



FIG. 1 Diseño para una fuente dedicada a la Asunción de la Virgen, Palermo, colección privada



FIG. 2 Diseño para una fuente dedicada a la Asunción de la Virgen, recreación del dibujo completo (dibujo de los autores)

Portale in due versioni, Napoli (?), prima metà del XVIII secolo

MARCO ROSARIO NOBILE

Palermo, collezione privata
Inchiostro (?), cm 41,6 x 26,1

Palermo, collezione privata
Penna e acquerello bruno e grigio, cm 29,6 x 20,7

Un disegno di portale (fig. 1), suddiviso in mezzeria per offrire due alternative, attualmente in collezione privata, apparso in un'asta Bassenge (1-12-2017) - <https://bassenge.com/lots/110/65210> - come "Disegno napoletano del Settecento", presenta evidenti analogie con un secondo elaborato, chiaramente della stessa serie e della medesima mano, battuto all'asta sempre da Bassenge (29.11.2014) - <https://bassenge.com/lots/104/62410> - (fig. 2). In questo caso il doppio portale venne indicato semplicemente come italiano e relativo al XVII secolo. Le ragioni di queste notevoli discrepanze su due disegni simili sono probabilmente giustificate da una revisione delle ipotesi. L'esperto della Casa d'Aste, osservando il disegno che stiamo prendendo in considerazione, deve avere colto la singolare convergenza iconografica con il portale Carafa della Spina a Napoli, dove compaiono due satiri sdraiati, una iconografia inconsueta (fig. 3) (Lattuada 2023-2024). In realtà anche il gioco delle volute con distorsioni anamorfiche rientra tra le analogie più evidenti. Non esistono naturalmente prove decisive di una convergenza sicura, e il disegno in questione risulta architravato, quindi di dimensioni non equiparabili al portale napoletano. Ho condiviso le immagini del disegno con il collega e amico Fulvio Lenzo che nutre legittimi dubbi sulla possibilità di assegnare con certezza una collocazione geografica e culturale al disegno, tuttavia vorrei evidenziare altri indizi, come la terminazione centrale con un vaso fiorito (presente anche nel secondo disegno Bassenge) che spinge verso un determinato ambito, forse non esclusivo, ma fortemente



FIG. 1 Disegno di portale (Palermo, collezione privata)

PORTALE IN DUE VERSIONI, NAPOLI (?), PRIMA METÀ DEL XVIII SECOLO



FIG. 2 Disegno di portale (Palermo, collezione privata); FIG. 3 Napoli, portale del palazzo Carafa della Spina; FIG. 4 B. Presti, *Porta et fenestra*, s.n.t. (1659-1664 ca.), f. nn.

indiziario. Dalle elaborazioni di Cosimo Fanzago alla Certosa di San Martino, ai vasi incisi da Orazio Scoppa (1642-43) (Lattuada 2015) sino a un portale della serie pubblicata da Bonaventura Presti (fig. 4) (Nobile 2012 e Nobile 2013), le genealogie seicentesche locali sembrano evidenti. Meno affidabile come prova, oltre che di non facile comprensione, la scala dimensionale (palmi?) divisa in cinque parti o in un numero maggiore di segmenti. Allo stato delle conoscenze, probabilmente nel primo Settecento, un ignoto estensore deve avere prodotto modelli per porte e finestre secondo modalità consuete che, ispirandosi alle tavole finali di porte e finestre di Andrea Pozzo (incluse in: *Perspectiva pictorum et architectorum, pars secunda*, Roma 1700) affiancano due differenti alternative, disegnate a metà. Non è obbligatorio ipotizzare una relazione diretta tra il disegno e Martino Bonocore, l'autore secondo le ricerche più accreditate (Castanò 2004), del progetto del portale di palazzo Carafa (dal 1742), o suoi diretti esecutori, i maestri Nicola Valente

e Gennaro Di Martino – quest’ultimo compensato anche per l’esecuzione dei satiri (Gavinelli- Laganà), ma qualcosa può essere veramente accaduto.

Se immaginiamo che un ignoto professionista di Napoli abbia tentato di stilare una serie di modelli per porte o portali (allo stato attuale: quattro, ma altri esemplari potrebbero essere dispersi o scomparsi), forse non saremo molto lontani dalla realtà, ipotizzando che Bonocore, gli artigiani coinvolti e il loro committente selezionarono le loro scelte all’interno di un preciso quanto ancora misterioso repertorio.

Bibliografia:

F. CASTANÒ, *Martino Bonocore e Ferdinando Sanfelice: nuove relazioni, antiche confluenze*, in A. Gambardella (a cura di), *Ferdinando Sanfelice. Napoli e l’Europa*, Napoli 2004, pp. 497-514.

C. GAVINELLI, C. LAGANÀ, *La presenza di Ferdinando Sanfelice nel palazzo Carafa di Roccella a Napoli*, in A. Gambardella (a cura di) *Ferdinando Sanfelice. Napoli e l’Europa*, Napoli 2004, pp. 449-457.

R. LATTUADA, *Nuove proposte per le fonti grafiche e pittoriche delle tarsie di Cosimo Fanzago*, in S. De Cavi (a cura di), *Dibujo y ornamento, Trazas y Dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, Córdoba, España 2015, pp. 373-381.

R. LATTUADA, *Qualche domanda sul significato simbolico del portale di palazzo Carafa della Spina a Napoli*, in *I Carafa di Roccella. Storia, architettura e arte di una famiglia feudale tra Napoli, la Calabria e Malta*, a cura di M.G. Pezone, G. Pignatelli Spinazzola, G. Sodano, in «Studi Calabresi. Storia, Arte, Archeologia nel mondo mediterraneo», n. 13/14- 2023/2024, pp. 207-219.

M. R. NOBILE, *Porta et fenestra: frammenti di un libro del Seicento napoletano*, in «Il Disegno di architettura» 39, giugno 2012, pp. 75-78.

M. R. NOBILE, *Porta et Fenestra di Bonaventura Presti. Frammenti di un libro napoletano del Seicento*, in F. Scaduto (a cura di), *Libri, incisioni e immagini di architettura come fonti per il progetto in Italia*, Palermo Caracol 2013, pp. 59-64.

Il repertorio di porte e finestre di Paolo Labisi, prima metà del XVIII secolo

MARIA MERCEDES BARES

Noto, Biblioteca Comunale, AR. MET. SC IV ms. 43
penna con inchiostro bruno e seppia, cm 13,70 x 19,10

Il volume presenta una copertina in pergamena (cm 14,3 x 20, dorso di cm 3,3) e fogli in carta vergellata e filigranata (cm 13,7 x 19,1), è composto da 239 fogli con una numerazione a matita aggiunta forse successivamente; le carte, che presentano disegni a penna con inchiostro bruno e seppia, sono - tranne qualche rara eccezione - tracciate soltanto sul recto.

Un manoscritto conservato nella Biblioteca Comunale di Noto, intitolato *Christiani Wolfij, Elementa Meteseos Universe Tomus Quartus Qui Geographiam cum Hydrographiam, Chronologiam, Gnomonicam, Pyrotechniam, Architectura Militarem, atque Civilem complectitur. Aeditio Nova*, reca sul frontespizio la nota «Per uso proprio dell'Architetto Reggio della Città di Noto Dn.: Paolo Labisi».

Si tratta di uno scritto teorico corredato da disegni attribuiti a Labisi, dove il testo è stato tradotto dall'opera di Cristian Wolff (Wolff 1738) dallo studioso Francesco Maria Sortino nel 1746. Tra le aggiunte grafiche spicca la sezione relativa a porte e finestre, che costituisce un repertorio autonomo di modelli, utile a comprendere le fonti iconografiche impiegate e le procedure progettuali adottate dagli architetti di Noto nel Settecento.

Si tratta di una serie di tavole comprese tra le carte 194 e 208, che costituiscono una vera e propria sezione autonoma, distinta dal trattato del filosofo tedesco. In esse, infatti, i modelli di porte e finestre non si configurano come semplici derivazioni da testi precedenti, ma come elaborazioni personali, seppure debitrice di molteplici fonti. Dalla c. 197 alla 207 si sviluppa una sequenza di portali e finestre che denota un atteggiamento eclettico e compositivo, tipico dei repertori grafici settecenteschi.

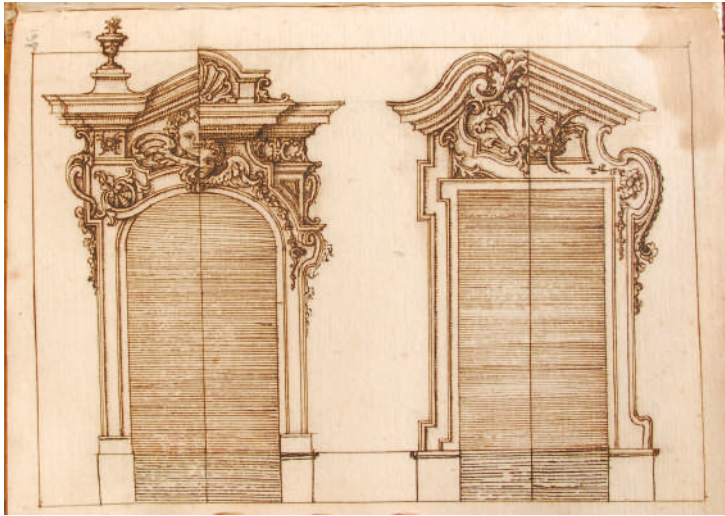


FIG. 1 C. Wolff, *Elementa Matheseos Universæ...*, c. 198r

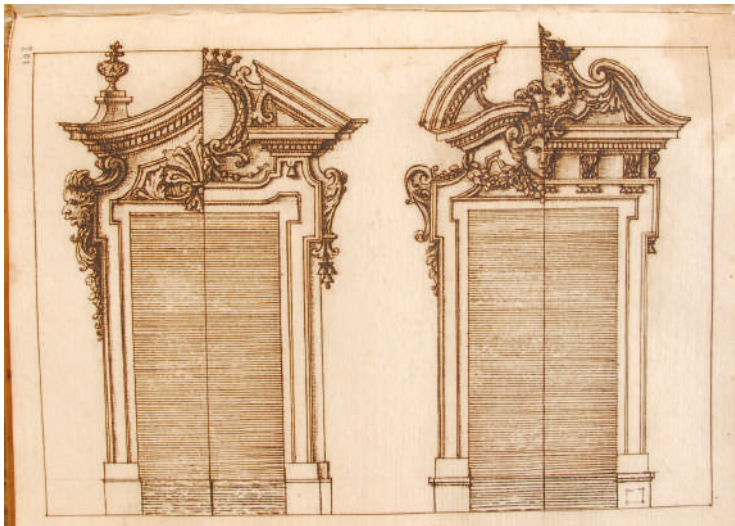


FIG. 1bis C. Wolff, *Elementa Matheseos Universæ...*, c. 201r

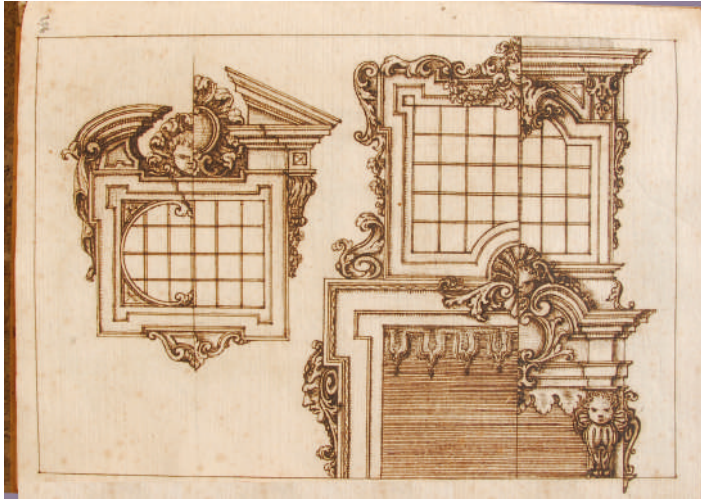


FIG. 2 C. Wolff, *Elementa Matheseos Universæ...*, c. 206r

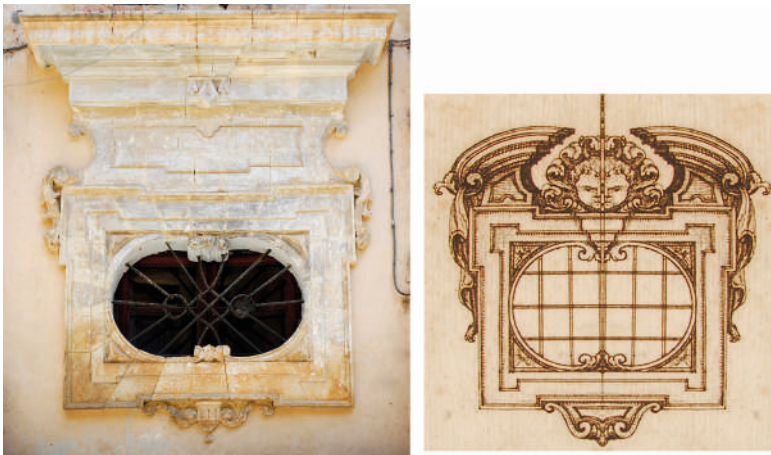


FIG. 2bis C. Wolff, *Elementa Matheseos Universæ...*, c. 206 (elaborazione grafica dell'autrice); casa dei Padri Crociferi, finestra la cui sagoma esterna è la risultante dell'intersezione di due circonferenze (foto dell'autrice)

Alcuni schemi rinviano a celebri raccolte a stampa, come il *Perspectiva pictorum* di Andrea Pozzo e lo *Studio d'Architettura Civile* di Domenico De Rossi, mentre gli ornati tradiscono l'assimilazione di motivi diffusi da autori tedeschi e francesi, in particolare Paul Decker e Jean Bérain. Le tavole, organizzate secondo criteri uniformi, presentano i modelli in proiezione ortogonale, talora arricchiti da dettagli in leggera prospettiva, e connotati da un tratteggio fitto nel vano interno. Ciascun foglio propone quattro varianti "a metà" (figg. 1/1bis), per un totale di ventotto porte e quindici finestre, con proporzioni regolari: per le porte il rapporto altezza/larghezza si aggira attorno a 1:2, mentre per le porte-finestre oscilla tra 1:1,5 e 1:1,75. L'ultima tavola (c. 208), esplicitamente attribuita a Scamozzi, riproduce motivi tratti dall'*Idea dell'Architettura Universale*.

Il repertorio offre un campionario di soluzioni articolate, dai timpani cuspidati, a "pagoda" o a "omega", fino ai più complessi timpani spezzati. Non mancano casi di replica quasi letterale di modelli romani (c. 198), tedeschi e francesi. Alcuni dettagli decorativi, quali nastri intrecciati, putti o medaglioni con gigli e foglie d'acanto, rivelano un confronto diretto con le incisioni di Decker e Bérain, mentre altre soluzioni trovano riscontro nelle tavole della collezione Mazza e nei disegni di Rosario Gagliardi. L'ipotesi di un apprendistato di Labisi presso quest'ultimo è corroborata sia dalle analogie tecniche, sia dalla frequentazione comune di fonti come il *Perspectiva pictorum*, attestato nell'esemplare posseduto dalla famiglia Mazza.

Le tavole di Labisi, pur concepite come repertorio grafico, ebbero anche una ricaduta concreta nella sua attività professionale nella città di Noto. Le corrispondenze più evidenti emergono nei progetti per i Padri Crociferi, dove le finestre del prospetto occidentale riprendono diversi modelli (c. 206, fig.2/2bis) e dove i prospetti stessi rivelano l'adozione di una "scala modulatoria" forse di matrice wolffiana. Altre affinità si riscontrano nella chiesa di Sant'Agata, in cui le finestre semicircolari replicano la c. 207, e nel palazzo del marchese Trigona, completato negli anni Novanta del Settecento, dove Bernardo Labisi rielabora modelli paterni.

Bibliografia:

C. WOLFF, *Elementa Matheseos Universæ*, Tomus quartus..., Pellissari & C, Ginevra 1738.

A. Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Romae 1693 (Pars I) - 1700 (Pars II), ed. consultata Giovanni Generoso Salomoni, II, Roma 1758, figg. 98-105.

D. DE ROSSI, *Studio d'Architettura Civile sopra gli ornamenti di Porte e Finestre, tratti da alcune Fabbriche insigni di Roma, con le Misure delle Piante Modini e Profili, Opera de' più celebri architetti de nostri tempi*, Parte prima, Roma 1702.

A. KRÄMER, *Libri e incisioni di architettura in lingua tedesca: XVII-XVIII secolo*, in M. R. Nobile (a cura di) *Barocco e Tardobarocco negli Iblei occidentali*, Ragusa 1997, pp. 29-37.

M.R. NOBILE, *Porte e finestre, un fenomeno editoriale del Settecento*, in «Il disegno di architettura», 18, 1998, pp. 38-41.

A. KRÄMER, E. FIDONE, *Nuove acquisizioni sull'architetto Paolo Labisi (1720-1798?)*. *Documenti e disegni*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 0, 2000, pp 53-68.

M.R. NOBILE, *Rosario Gagliardi (1690 ca. - 1762)* in M.R. Nobile, M.M. Bares (a cura di) *Rosario Gagliardi (1689ca. -1762)*, catalogo della mostra (Noto, ex collegio dei Gesuiti, 22 marzo -21 giugno 2013), Palermo 2013, pp. 13-61.

M.M. BARES, *Porte e finestre di Paolo Labisi in un manoscritto del 1746 (?)*, in F. Scaduto (a cura di), *Libri incisioni e immagini di architettura come fonti per il progetto in Italia*, Palermo 2013, pp. 75-92.

M.M. BARES, *Paolo Labisi. Il manoscritto del 1746. Per uso proprio dell'Architetto Reggio della Città di Noto*, collana "Abaoaqu", 2, Roma 2015.

Due progetti di altari di Nicolò Palma (?), XVIII secolo

FEDERICA SCIBILIA

Palermo, Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

Disegno 1: Penna, inchiostro bruno e acquerello e grigio, cm 42,8 x 95

Disegno 2: Penna, inchiostro bruno e acquerello bruno e grigio, cm 37,3 x 71,6

A Nicolò Palma (1693-1779), architetto del Senato di Palermo, sono attribuiti due disegni raffiguranti differenti soluzioni di altari barocchi destinati a edifici religiosi, oggi conservati presso la Galleria Regionale della Sicilia di palazzo Abatellis a Palermo.

I grafici, privi di datazione, sollevano diversi interrogativi circa la loro possibile destinazione ed eventuale realizzazione, poiché finora non è stato possibile individuarne riscontri nell'architettura costruita.

Le rappresentazioni si distinguono per la raffinatezza grafica e per l'uso della prospettiva, secondo un'impostazione compositiva che gioca su direzionamenti diagonali, conferendo all'insieme un andamento mosso e articolato. Tale modalità risulta particolarmente congeniale al soggetto, in quanto gli altari, concepiti come elementi d'arredo permanenti, erano chiamati a qualificare in senso spettacolare il rito religioso e lo spazio sacro. Il taglio prospettico e il gioco di luci e ombre qui realizzato determinano una percezione mutevole dell'oggetto al variare del punto di vista dell'osservatore.

L'impiego dell'acquerello grigio per le ombre, associato al bruno, rivela la conoscenza di modelli accademici e risponde bene all'intento scenografico proprio di questi disegni di presentazione, nei quali l'elemento scultoreo, reso con dovizia di particolari e cura del dettaglio, assume un ruolo preponderante.

Il primo disegno (fig. 1), una tavola di grande formato (cm 42,8 x 95), è realizzato a penna e inchiostro bruno cui si aggiunge l'uso dell'acquerello

grigio e della tinta grigio-azzurra. Il grafico rappresenta solo la metà di un imponente altare, dovendosi intendere dunque un completamento simmetrico. La struttura, a prevalente sviluppo verticale, mostra un'articolazione dinamica basata su differenti livelli: su di una scalinata si imposta la parte basamentale, definita al centro da un paliotto raffigurante un'architettura in prospettiva; la composizione prosegue con colonne scanalate di ordine corinzio, innalzate su alti piedistalli e qualificate in alto da frammenti di trabeazione che, mediante volute di raccordo, si conclude in sommità con una terminazione a bulbo.

Sebbene il disegno non sia autografo di Palma, i caratteri che lo contraddistinguono sembrano riconducibili all'attività dell'architetto o comunque alla sua cerchia. Inoltre, l'apposizione in basso a destra di una sigla, purtroppo di difficile decifrazione, lascerebbe presupporre un'approvazione da parte della committenza, confermandone la natura ufficiale.

Il secondo disegno (fig. 2) (cm 37,3 x 71,6) presenta due alternative progettuali, ottenute dividendo il foglio a metà e accostando due differenti soluzioni, distinte anche dall'uso del colore, che suggerisce la varietà dei materiali impiegabili. Nella metà destra del foglio prevale l'acquerello grigio, mentre in quella sinistra il bruno. Le due soluzioni, pressoché identiche nelle dimensioni, si differenziano soprattutto nella composizione della parte centrale: alle colonne tortili innalzate su alti piedistalli del grafico rappresentato nella metà destra del foglio corrisponde, nella parte sinistra, una soluzione priva di ordini architettonici con una cornice mossa e articolata.

A differenza del primo disegno, inoltre, l'architetto contestualizza il progetto inserendolo entro l'abside semicircolare di una chiesa. Qui, infine, si nota chiaramente l'apposizione della firma di Palma, posta in basso al centro della tavola, accompagnata da un'annotazione, ripetuta due volte, dove si legge «P. Rocco Ill.mo Nobile» che potrebbe indicare l'approvazione della soluzione proposta da parte della committenza.

Bibliografia:

G. DI STEFANO, *Sguardo su tre secoli di architettura palermitana*, atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura (Palermo, 1950), Palermo 1956, pp. 393-440.

M.A. SPADARO, *Il design dell'effimero tra scenografia, architettura e città*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1985, pp. 159-191.

F. SCIBILIA, *Nicolò Palma. Due disegni di altari*, in M. R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutera (a cura di), *Ecclesia Triumphans, architetture del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto, XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra (Caltanissetta, 10 dicembre 2009-10 gennaio 2010), Palermo 2010, pp. 144-146.



FIG. 1 N. Palma(?), disegno per un altare, XVIII secolo (GRS, inv. A-821)

DUE PROGETTI DI ALTARI DI NICOLÒ PALMA (?), XVIII SECOLO



FIG. 2 N. Palma, disegno per un altare, XVIII secolo (GRS, inv. A-1063)

Disegnare il comfort nel XVIII secolo: due esempi di camino con specchiera

GAIA NUCCIO

Palermo, collezione privata

Disegno 1: penna, inchiostro bruno, acquerello grigio e giallo, cm 35 x 10

Disegno 2 penna, inchiostro bruno, cm 27,5 x 12

Le due proposte di camino e specchiera, non firmate né datate (figg. 1-2), facevano parte di un lotto di cinque disegni afferenti alla collezione francese *Randin*, complessivamente attribuiti dagli esperti che ne hanno curato la vendita all'età di Luigi XV (1710-1774) e a disegnatori italiani. Gli elaborati si contestualizzano nella tendenza progettuale alla raffinata decorazione rococò degli interni, affermatasi in prima battuta nelle residenze reali francesi tra fine Seicento e inizio Settecento, con una rapida diffusione in ambienti nobiliari e altoborghesi, e propagatasi nel resto d'Europa, con particolare riferimento ai territori dell'Impero, grazie alla circolazione di repertori ornamentali incisi (Skott 1995; Scaduto 2008). La crescente attenzione per il confort abitativo, in associazione alla ricerca di prestigio da parte della committenza, è testimoniata dal ruolo di primo piano assunto dal camino nel progetto di ornamento, che divenne soggetto, dai primi decenni del XVIII, di un genere autonomo di raccolte e serie edite. Stampate singolarmente o contestualizzate in trattati di architettura e collezioni di ornato, le raccolte di camini con *trumeau* e specchiera si caratterizzano per un modello di impaginato che fa largo uso del disegno a metà, per presentare un maggior numero di proposte, e risulta corredato dalla scala grafica, per consentire una facile applicazione ai professionisti che ne facevano uso (Laurenti 2016).

I due disegni indagati, che potrebbero forse appartenere alla stessa mano per le caratteristiche del tratto e degli elementi decorativi, presentano delle differenze nella declinazione del tema progettuale e nel codice grafico utilizzato. Per il primo, dei modelli potrebbero essere rintracciati nei *cheminée* francesi



FIG. 1 Disegno di camino con specchio (disegno 1 e 2), XVIII secolo (Palermo, collezione privata)



FIGG. 2-3 J. Berain, camino con specchiera da *Dessins de cheminées dédiés à Monsieur Jules Hardouin Mansart...*, Paris 1710, tav. I, dettaglio; F. X. Habermann, camino con specchiera da *Italianische Camine*, Augsburg 1740-60, tav. n. 58 (<https://collections.vam.ac.uk/item/O762055/design-for-a-fireplace-architectural-print-franz-xaver-habermann/>.)

dei primi decenni del XVIII, in relazione alla presenza della cornice arcuata dello specchio connotata dall'ordine architettonico, di cui primi esempi editi sono stati rintracciati nel *Livre de cheminées exécutées à Marly sur les desseins de Monsr. Mansart Surintendant* di Pierre Lepautre del 1699 (Laurenti 2016). Come tracciato da Fiske Kimbell, infatti, lo sviluppo dell'ornato della specchiera nella seconda metà del secolo comportò un assottigliamento della cornice fino quasi a simularne il disegno sulla superficie vetrata, con la conseguente scomparsa dell'ordine architettonico in favore di motivi lineari e fitomorfi (Kimbell 1980). Particolarmente rilevante risulta il confronto con le incisioni dell'architetto francese Jean Berain, specialmente per l'uso diffuso di mascheroni in associazione all'ordine architettonico (Berain 1710) (fig. 2). L'esecuzione a penna con inchiostro bruno, diluito per dare corpo all'ombreggiatura, lascia intravedere sporadiche tracce di matita della costruzione. La scala grafica composta da tre unità, di cui la prima divisa in dodici parti, e le cromie di acquerello grigio-azzurro e giallo potrebbero rimandare all'ambito bolognese, dove i professionisti del disegno avevano la possibilità di formarsi presso l'Accademia Clementina e sotto l'egida dei Bibiena (Matteucci 1991). Scalato in piedi bolognesi, il camino misurerebbe circa 2 metri di lunghezza per 4,50 metri di altezza, dimensione congruente con un ambiente di rappresentanza della metà del XVIII secolo. Nel disegno il colore ha probabilmente lo scopo di restituire la connotazione materica: la campitura

grigio-azzurra dello specchio e delle paraste lascia ipotizzare l'estendersi della superficie vetrata alla cornice architettonica dell'arco sorretto da paraste; allo stesso modo il colore giallo delle sottili cornici intorno a queste potrebbe restituire delle dorature. Sembrerebbe un progetto predisposto per l'esecuzione, dato il dettaglio delle linee orizzontali tratteggiate nella specchiera, probabilmente per indicare la suddivisione dello specchio in più lastre.

Nel secondo disegno un taglio poco accurato del supporto ha rimosso la scala grafica, di cui sono ancora visibili delle tracce nella parte bassa del foglio. Il soggetto risulta in questo caso composto da tre elementi sovrapposti: il camino, una specchiera romboidale in una cornice rocaille inquadrata da frammenti di trabeazione arcuata, con volute fitomorfe e vasi ai lati, infine, un cartiglio con iniziali coronate connesso da un mascherone al timpano a omega. L'esecuzione con il solo inchiostro bruno, diluito per creare l'ombreggiatura, affida, in questo caso, a un motivo di righe orizzontali l'individuazione della superficie vetrata dello specchio. La convenzione grafica, diffusa nella produzione incisoria, specialmente dei territori dell'Impero, e la complessa sinuosità dell'elaborato potrebbero in questo caso rimandare ai modelli incisi di Johann Georg Hertel e Franz Xaver Habermann (fig. 3) (Kramer 1997; Fiore 2022). Ai ragionamenti formulati sul possibile contesto culturale di elaborazione dei disegni si potrebbe associare, infine, l'elevata qualità esecutiva che li caratterizza.

Bibliografia:

- C.S. FIORE, *Johann Georg Hertel. Nella Collezione Giuliani di Venafro*, Roma 2022.
- B. JEAN, *Dessins de cheminées dédiés à Monsieur Jules Hardouin Mansart...*, in *Ornements inventez par J. Berain et se vendent chez ledit auteur aux Galleries du Louvre avec privilege du Roy*, Paris 1710.
- F. KIMBELL, *The creation of the rococo decorative style* (Philadelphia 1943), New York 1980.
- A. KRAMER, *Libri e incisioni di architettura in lingua tedesca: XVII- XVIII secolo*, in M. R. Nobile (a cura di), *Barocco e tardobarocco negli Iblei occidentali*, Ragusa 1997.
- A. LAURENTI, *Disegni e modelli d'ornato per la decorazione intagliata rococò. Da Parigi a Torino 1730-1750*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2016.
- A.M. MATTEUCCI (a cura di), *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, 6 dicembre 1991-31 gennaio 1992), Bologna 1991.
- F. SCADUTO, *Architettura e decorazione rococò in Sicilia occidentale: alcune considerazioni*, in S. Grasso, M. C. Gulisano (a cura di), *Argenti e Cultura Rococò nella Sicilia Centro-Occidentale. 1735-1789*, Palermo 2008, pp. 429-442.
- K. SCOTT, *The Rococo interior*, Yale University, New Haven e London 1995.

Sommario

Marco Rosario Nobile	
<i>Tra eccezione e convenzione: Il disegno a metà</i>	7
Desiree Russo	
<i>Un disegno di un portale a Gangi: riflessioni sulla nota grafica di un documento parziale</i>	10
Maria Isabella Grammauta	
<i>Il disegno come testimonianza incompleta. Un caso di decorazione parietale tra frammento e ipotesi</i>	15
Rita Tolomeo	
<i>Alternative per un baldacchino di Santo Stefano a Piazza Armerina</i>	19
Armando Antista	
<i>Pietro Novelli e la decorazione del Palazzo Reale di Palermo in un disegno di Palazzo Abatellis</i>	24
Marco Rosario Nobile	
<i>Arco e decorazione di una cappella maggiore (Palermo, Concezione al Capo?)</i>	30
Domenica Sutera	
<i>Pianta della metà sinistra della facciata e del coro della chiesa palermitana di Sant'Anna e Santa Teresa alla Kalsa, 1689</i>	32
Claudia Patuzzo	
<i>Un "disegno a metà" nel trattato di Andrea Pozzo</i>	35

Armando Antista	
<i>Un disegno di Gaetano Lazzara per scenografie teatrali</i>	39
Jorge Martín Marco, Giorgia Palizzolo	
<i>Diseño para una fuente dedicada a la Asunción de la Virgen</i>	41
Marco Rosario Nobile	
<i>Portale in due versioni, Napoli (?), prima metà del XVIII secolo</i>	45
Maria Mercedes Bares	
<i>Il repertorio di porte e finestre di Paolo Labisi, prima metà del XVIII secolo</i>	49
Federica Scibilia	
<i>Due progetti di altari di Nicolò Palma nei disegni conservati a palazzo Abatellis</i>	54
Gaia Nuccio	
<i>Disegnare il comfort nel XVIII secolo: due esempi di camino con specchiera</i>	58

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
Ottobre 2025

Progetto grafico e impaginazione: Claudia Patuzzo
Copertina: Roberto D'Angelo