Ottant'anni di un Maestro

Omaggio a Ferdinando Bologna

paparo edizioni

II

CENTRO STUDI SULLA CIVILTÀ ARTISTICA DELL'ITALIA MERIDIONALE
'GIOVANNI PREVITALI'

OTTANT'ANNI DI UN MAESTRO

OMAGGIO A FERDINANDO BOLOGNA

a cura di
FRANCESCO ABBATE

paparo edizioni
2006

Coordinamento scientifico
Centro studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale
'Giovanni Previtali'

Coordinamento generale
Francesco Abbate

Coordinamento redazionale
Antonella Cucciniello

Redazione
Tiziana Ferrara
Ivano Iannelli
Davide Marchese
Francesca Maresca
Antonello Ricco

Redazione grafica
Luciano Striani

Si ringrazia Gian Giotto Borrelli
per la consulenza cortesemente prestata

Il volume è stato pubblicato con il contributo del

Centro studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale
'Giovanni Previtali'

con la partecipazione di

Università degli Studi di Lecce
Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia

Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata'
Dipartimento Beni Culturali, Musica e Spettacolo

Istituto Universitario Orientale di Napoli
Dipartimento di Filosofia e Politica

Università degli Studi di Catania
Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Scienze e Beni Culturali

Università degli Studi di Salerno
Dipartimento Beni Culturali

Seconda Università degli Studi di Napoli SUN
Dipartimento di Studio delle Componenti Culturali del Territorio

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Studi Storici e Artistici

Centro ricerche di storia religiosa in Puglia, Bari

Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio,
per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico
per le Province di Salerno e Avellino

Copyright settembre 2006 Paparo Edizioni s.r.l • www.paparoedizioni.it • e-mail: paparoed@tin.it

Euro 100,00 (due tomi)
ISBN 88-87111-55-3

SOMMARIO

I

7 *Introduzione*
di Francesco Abbate

11 Romina Orabona
La chiesa di Sant'Ambrogio
di Montecorvino Rovella

27 Marina Falla Castelfranchi
La chiesa di Sant'Ambrogio
di Montecorvino Rovella.
La seconda stagione pittorica:
una *damnatio memoriae* alla fine del X secolo

37 Maria Rosaria Marchionibus
La decorazione pittorica medievale
del battistero di *Marcellianum*

49 Lucinia Speciale
'Dall'alto dei ponti': Toesca a Sant'Angelo
in Formis

59 Francesco Gandolfo
I buoi in facciata

69 Giuseppe Muollo
Progetto per la realizzazione
del Museo della Civiltà Normanna
dell'Italia Meridionale nel castello
di Ariano Irpino

83 Alessandra Chirivì
Le *Storie di San Matteo* nel *Pontificale*
di Salerno

97 Manuela De Giorgi
Una *Dormitio Virginis* angioina poco nota
ad Aversa: il caso di San Francesco
delle Monache

107 Maria Rita Basta
Rapporti tra la produzione ceramica iberica
del XIV secolo e le pitture del soffitto
di Palazzo Steri a Palermo

119 Giovanni Travagliato
Un *Armorial* a tre dimensioni:
ricognizione sul soffitto dipinto
della Sala dei Baroni nello Steri
chiaromontano di Palermo

137 Rosa Romano
Dipinti murali nella chiesa inferiore
della cattedrale del castello di Ischia:
una testimonianza, poco conosciuta,
di devozione privata

147 Antonio Braca
Il monumento funebre
di Tommaso III Sanseverino († 1358)
e alcuni problemi della scultura gotica
napoletana del Trecento

165 Francesca Maresca
Proposte di confronto
tra i cicli tardogotici campani
di Piedimonte Matese, Sant'Angelo d'Alife
e l'area marchigiana

173 Sergio Ortese
Ancora sulla pittura tardogotica
nel Salento. Postille sul ciclo
della Favana a Veglie

185 Salvatore Anselmo
Le *cruchi di argento*
della chiesa Madre di Pollina

195 Rosa Carafa
Ipotesi per una lettura critica:
il trittico di Sant'Erasmo a Pucara

203 Daniela del Pesco
Oliviero Carafa
ed il programma iconografico
del Succorpo di San Gennaro
nel Duomo di Napoli

223 Clara Gelao
Francesco Bellotto da Nardò:
un restauro, un'aggiunta
e una perdita

237 Riccardo Naldi
Il *San Sebastiano* di Giovanni da Nola
nella chiesa di San Pietro a Maiella in Napoli.
Una rilettura

253 Giacomo Lanzilotta
Una 'mezza scoperta'
ed ulteriori aggiunte per il catalogo
di Paolo da Cassano

263 Angelo Maria Monaco
Il corteo trionfale a Galatone dal *Triumphus Caesaris* di Jacobus Argentoratensis tratto dal Mantegna. Un caso di circolazione mediterranea di un tema iconografico

277 Marcello Gaballo
Il cinquecentesco mausoleo dei duchi Acquaviva d'Aragona nella chiesa di Sant'Antonio da Padova a Nardò (Lecce)

283 Barbara Agosti
Note autobiografiche di Paolo Giovio (1528-1537)

287 Stefano De Mieri
Sui più antichi dipinti oratoriani di Napoli: proposte per Giovann'Angelo D'Amato e Felice Damiani

303 Francesco Abbate
Una problematica tavola firmata da Francesco Curia

307 Agatina Marino
Il Palazzo dei Ruffo di Scilla sulla collina di Pizzofalcone a Napoli

325 Cinzia Petrarota
Da Alonso 'De Corduba' pittore a Francesco 'Cordova' incisore, pittore, architetto

337 Marino Capotorti
La battaglia di Lepanto e l'iconografia di Santa Maria della Vittoria: spunti per una ricerca

345 Patrizia Staffiero
Da reliquie a busti reliquiario «intagliati, coloriti, indorati e sgraffiati»

365 Ivano Iannelli
L'altare del sacco in San Francesco a Folloni a Montella. Un recupero interdisciplinare

375 Ivana Porcini
Un'aggiunta a Battistello

379 Mario Alberto Pavone
La riscoperta di una tematica riberesca: *Belisario mendico*

Tavole

II

385 Barbara Mancuso
«"Parlarli", bisogna»: un'*Immacolata* di Mario Minniti

397 Milena Loiacono
Carlo Rosa: dal tempo napoletano agli esordi in Puglia

405 Stefania Lanuzza
Nuove considerazioni sulla *Trasfigurazione* del Lanfranco a Randazzo

415 Vega de Martini
La Madonna della Purità del Lazaro Galdiano ed altre considerazioni su Pacecco De Rosa e sulla pittura della prima metà del Seicento napoletano

425 Giuseppe Porzio
Appunti sul catalogo di Onofrio Palumbo

435 Isabella Di Liddo
Da Jacopo Gambino a José Gambino, scultore a Santiago de Compostela

445 Alessandra Migliorato
Proposte per Innocenzo Mangani, capofila della scultura barocca a Messina

465 Raffaele De Giorgi
Un Verrio inedito: *Orphée lapidé par les Ménades*

477 Marina Bozzi Corso
Sulle arti decorative in metallo tra Napoli e la Terra d'Otranto in età barocca. Segnalazioni e aggiunte

491 Valter Pinto
Un virtuoso falsario: il giovane Luca Giordano

501 Tiziana Ferrara
Proposte di rettifica per alcuni dipinti passati in asta

511 Letizia Gaeta
Note su un libro recente e un Lantriceni ritrovato

525 Valentina Rossi
Tra Nicola Fumo e Nicola De Mari

533 Antonio Guarino
Per una riconsiderazione
del tema della *Disputa tra Apollo e Pan*
nel primo Settecento

541 Flavia Petrelli
Un De Matteis ritrovato

549 Dora Catalano
Sulle tracce di Ferdinando Sanfelice
nel 'Contado di Molise'

559 Gian Giotto Borrelli
Un inedito rilievo
di Domenico Antonio Vaccaro
a Benevento

565 Rita Mavelli
Un inedito *San Michele*
nel Museo diocesano di Bari
e alcune precisazioni sulla genesi
del rococò napoletano

575 Tiziana Mancini
La scultura negli altari settecenteschi
in commesso marmoreo.
Esempi a Salerno e nel suo territorio

583 Elena Ascenti
Un paliotto 'policromo' settecentesco

589 Gioacchino Barbera
Una pala d'altare di Guglielmo Borremans
ritrovata

595 Paola Franchomme
Un contributo per la riscoperta
di Silvestro Armenante

603 Davide Marchese-Antonello Ricco
Una segnalazione. Il Museo Sansossiano
di Frattamaggiore

613 Paola Capone
Raccontare le rovine.
Il viaggio a Velia

625 Ornella Scognamiglio
Il Decennio francese
alla *Mostra del ritratto storico napoletano*:
spunti di metodo
e ulteriori approfondimenti

637 Paola Vallisi
Due schede per Giacinto Gigante

643 Rosanna Cioffi
Iconografie tassiane nella pittura di storia
e di paesaggio dell'Ottocento napoletano
dentro e fuori l'Accademia

657 Antonella Trotta
Architettura e decorazione dell'Ottocento
nella Valle dell'Irno

667 Mimma Pasculli Ferrara
Bari ottocentesca:
il giardino distrutto dell'Ateneo
e il boulevard di Corso Cavour da salvare.
Note sulla non tutela dei Beni Culturali oggi

679 Marianna Saccente
La decorazione di Palazzo Marchesale
di Adelfia, un esempio di quadraturismo
in Puglia

685 Pierfrancesco Palazzotto
La collezione di disegni d'architettura
dei Marvuglia nell'Archivio Palazzotto
di Palermo. La formazione romana
all'Accademia di San Luca (1747?-1759)

707 Antonella Cucciniello
Di una farmacia *liberty* a Melfi
ed un oscuro professore di disegno

723 Maurizio Triggiani
Le decorazioni scultoree all'interno
della cupola della Cattedrale di Bari:
appunti da un restauro

739 Giancarlo Fatigati
Intervista a Franco Cutillo
per una storia del restauro a Napoli

749 Gaia Salvatori
'L'ombra di Wagner':
note sulla fortuna critica delle nozioni
di *Gesamtkunstwerk* e Sintesi delle arti

757 Carmela Vargas
«miglior critica... meno condiscendenza»:
Lanzi su De Dominici

785 Soci

791 Organi statutari

Pierfrancesco Palazzotto

La collezione di disegni d'architettura dei Marvuglia nell'Archivio Palazzotto di Palermo. La formazione romana all'Accademia di San Luca (1747?-1759)

Giuseppe Venanzio Marvuglia (Palermo 1729-1814)[1] è stato oggetto a partire dagli anni '80 del XX secolo di sempre maggiori approfondimenti relativamente alla sua formazione a Roma presso l'Accademia di San Luca, alla sua attività progettuale in Sicilia, nonché all'incarico di docente di Geometria Pratica, Architettura Civile ed Idraulica nell'Università di Palermo.

Un contributo nuovo e fondamentale rispetto ai primi due punti è stato offerto dalla collezione di disegni dei Marvuglia conservata nell'Archivio Palazzotto di Palermo, che ha consentito di confermare ipotesi attributive, di ampliare il catalogo dell'artista, di precisare alcuni argomenti e di valutare al meglio le sue capacità compositive e grafiche[2].

L'Archivio privato Palazzotto è composto da oltre 2500 grafici, che coprono un ampio arco temporale compreso tra la fine del XVII secolo e la prima metà del XX secolo, e si deve concepire come un archivio corrente, poi divenuto storico, degli studi di architettura dei Palazzotto, il cui capostipite a Palermo fu Emmanuele (Palermo 1798-1872), laureatosi in Architettura nel 1822[3]. La conformazione dell'Archivio discende dall'accumulo di disegni personali dei vari esponenti della famiglia e da possibili successive acquisizioni, la cui considerevole conservazione, per quanto vi siano state di certo dispersioni dovute a rami collaterali e minori, è stata frutto della fortunata continuità professionale fino ai giorni nostri di almeno un esponente per generazione[4].

La collezione 'Marvuglia' consta di circa 300 grafici la cui quantità varia in ragione del progredire degli studi, difatti rispetto al primitivo ordinamento, proposto nel 1992 (che ampliava quello di Vincenzo Capitano e Vincenzo Palazzotto del 1989)[5], oggi si possono fare delle valutazioni diverse e meglio circostanziate. La segmentazione in gruppi aveva seguìto il criterio cronologico e tipologico. Erano stati innanzitutto suddivisi, cioè, i disegni dell'attività progettuale palermitana (*post* 1759), o per lo meno riconoscibili come tali, da quelli reputati risultato della formazione romana (1747?-1758). Questi ultimi per tipologia erano stati distinti in: Rilievi, Restituzioni, Disegni dal vero, Progetti. Si può modificare questa suddivisione schematica orientandola meglio rispetto agli interessi dimostrati dal Marvuglia, e dunque:

1) Rilievi di edifici moderni (a sua volta in due sottogruppi: civili, sacri)
2) Rilievi di edifici antichi (in cui vengano comprese le restituzioni)
3) Disegni dal vero (che consta di due sottogruppi: fascicolati e sciolti)
4) Esercitazioni progettuali: Concorso Clementino.

Si ritiene sia utile a questo punto tentare di chiarire per quale motivo i disegni dei Marvuglia (del citato Giuseppe Venanzio, del fratello Salvatore[6] e del figlio Alessandro Emmanuele[7]) siano giunti alla famiglia Palazzotto; anche perché da ciò che si sosterrà deriva l'ipotesi di riconoscere in questa raccolta una vera e propria collezione, e se ne potrà anche giustificare la particolarissima consistenza.

Allo stato attuale degli studi la prima informazione sui disegni è data nel 1883 indirettamente da Gioacchino Di Marzo, erudito e conoscitore d'arte palermitano, che, in uno dei ponderosi volumi sulla famiglia di scultori Gagini attivi in Sicilia in età moderna, pubblica per la prima volta una riproduzione dell'allora sconosciuta pianta della cattedrale di Palermo redatta da Giuseppe Venanzio Marvuglia[8]. L'opera era funzionale al tema del Di Marzo perché consentiva di individuare la posizione della distrutta tribuna marmorea cinquecentesca di Antonello Gagini nell'ambito della configurazione planimetrica antecedente ai rifacimenti neoclassici, operati sulla scorta di un progetto di Ferdinando Fuga tra il 1781 e il 1801 circa, in gran parte proprio dal Marvuglia[9]. I proprietari del disegno erano i fratelli Giovan Battista (Palermo 1832-1896) e Francesco Paolo Palazzotto (Palermo 1849-1915), figli di Emmanuele ed architetti della Maramma della Cattedrale, che ben conoscevano lo studioso, allora canonico di quel capitolo, a cui inviarono una lettera in cui autorizzavano la pubblicazione riservandosi però i diritti in attesa di un proprio lavoro sullo stesso edificio[10]. Il disegno era dunque riconosciuto di una grande rilevanza e si può dedurre che fosse conservato insieme agli altri oggi noti.

La notizia cronologicamente seguente è del 1910. In quell'anno Francesco Paolo Palazzotto, nel corso della temperie culturale che vedeva alcuni tra i principali esponenti della società palermitana concorrere all'arricchimento delle collezioni del museo locale, simbolo della storia della città e dell'isola e segno di riconoscimento delle comuni radici, decide di donare al Museo Nazionale di Palermo il disegno della cattedrale. È plausibile che il suggerimento gli pervenne dall'allora direttore Antonino Salinas, a cui oggi è intitolato il Museo Archeologico Regionale di Palermo, prima sede del Museo Nazionale. Il Salinas nel 1910 era infatti vicepresidente della palermitana Società Siciliana di Storia Patria a cui era associato l'architetto. Il Palazzotto, per altro, era stato membro della commissione del concorso indetto nel 1901 per il restauro di ripristino degli esterni della cattedrale di Palermo. L'architetto Antonio Zanca, vincitore della selezione, nel 1952 diede alle stampe il noto volume sulla cattedrale pubblicandovi una copia del disegno di cui da allora se ne sono perse del tutto le tracce[11].

Fortunatamente il Palazzotto, avendo sempre ben presente il ruolo documentario del rilievo, prima di consegnarlo ne fece una fotografia, di cui si conserva la lastra, e lo riprodusse in scala 1:1 su un lucido. Proprio la cianografica è molto utile per la ricostruzione storica della collezione, infatti il Palazzotto vi annotò: «Copia della pianta della Cattedrale di Palermo, da me donata al Museo di Palermo nel 1910 e rilevata dall'architetto Venanzio Marvuglia, prima della devastazione del tempio perpetrata dall'Arch. Fuga, *la quale pianta originale fu a suo tempo donata a mio padre dal fratello del Marvuglia*» (il corsivo è mio). La notizia è chiaramente estendibile a tutto il fondo ed è un indizio del destino dei

disegni marvugliani, ma solo un indizio, non è, difatti, da considerarsi del tutto esatta. Giuseppe Venanzio muore nel 1814 molto anziano ed è da escludere che un suo fratello possa avere donato quel disegno ad Emmanuele Palazzotto che nasce alla fine del 1798. Perfino Salvatore Marvuglia, suo fratello più giovane e pure architetto, muore prima, nel 1802. Allora si deve supporre che l'informazione sia stata riportata dal Palazzotto a memoria, per tradizione orale familiare (e alla famiglia d'altro canto era rivolta quest'ultima iscrizione), e che questi abbia confuso il Marvuglia padre con il figlio, per cui la donazione potrebbe essere stata fatta da un fratello di A.E. Marvuglia e non di Giuseppe Venanzio. Diversamente potrebbe darsi che, invece, si trattasse non del fratello di Giuseppe Venanzio quanto del figlio, ovvero direttamente di Alessandro Emmanuele. Di conseguenza la nota si dovrebbe correggere così: «fu a suo tempo donata a mio padre dal *figlio* del Marvuglia». Questa è l'ipotesi più verosimile.

I legami fra questi ed Emmanuele Palazzotto furono resi noti da Agostino Gallo che, nei suoi manoscritti, ora in parte editi e conservatati presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, annotava che il Palazzotto «dopo aver studiato le matematiche venne avviato nell'architettura da Vincenzo De Martino; indi esercitossi nella parte verificatoria sotto Nicolò Puglia, e attirato dall'eleganza, e buon gusto di Emmanuele Marvuglia frequentò anche la sua casa, e disegnò sotto la sua ispezione»[12]. La formazione di Emmanuele Palazzotto avvenne dunque proprio sui disegni dei Marvuglia, e se la scelta di Palazzotto di 'mettersi a scuola' di Alessandro Emmanuele Marvuglia dovette essere dettata dall'ottima fama che certamente accompagnava il suo maestro, nel corso del tempo oscurata a vantaggio del padre, il fatto che questi invece avesse accettato come allievo il giovane architetto fu forse determinato anche dagli antichi rapporti professionali che i Marvuglia avevano con il padre di Emmanuele, Salvatore Palazzotto (Palermo 1751-1824), capomaestro della Regia Corte e attivo in numerosi cantieri marvugliani come il Palazzo Reale, la Palazzina Cinese, la villa Belmonte all'Acquasanta[13].

Inoltre il Gallo continuava scrivendo che «dopo qualche tempo, morto fra' Felice Cappuccino, e vacando nella Cattedrale uno de' posti di architetto, l'ebbe egli conferito, e divenne compagno dello stesso Marvuglia, ma con lo stesso ebbe a sostenere non poche gare, nelle quali per favore del cardinale arcivescovo Gravina fu sempre sostenuto. Fra le altre fuvvi quella del disegno del novello campanile di stile arabo normanno, da costruirsi di contro alla porta maggiore del Duomo di Palermo, pel quale fu preferito dal anzidetto arcivescovo quello del Palazzotto, all'altro di Marvuglia»[14]. Dunque, come è noto, tra i due vi furono rapporti non solo di formazione ma anche professionali, seppur di competizione, ma questa concorrenza, a mio parere, non dovette mai essere conflittuale a livello di relazioni personali, come invece fatto intendere in passato da Edoardo Caracciolo[15]. Lo studioso, in uno dei primi testi sintetici sull'architettura dell'Ottocento a Palermo, interpretò come un dissidio tra i due architetti l'iscrizione apposta sul disegno di rivestimento neogotico della cupola della cattedrale di Palermo, conservato presso il Gabinetto di disegni e stampe della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (inv. 811), che recitava: «progetto di Emmanuele Marvuglia architetto palermitano per ridurre la cupola del Duomo di Pa-

lermo dalla forma attuale a questa del presente disegno. / Questo progetto di cui si era fatto il modello fu usurpato da Emmanuele Palazzotto». Il Caracciolo allora non si poneva il problema se il disegno fosse originale o meno, né se conseguentemente la scritta fosse autografa. A mio parere invece l'autenticità del disegno è tutta da verificare e la nota si può collegare alla cerchia di Domenico Lo Faso duca di Serradifalco, a cui faceva capo il gruppo concorrente al Palazzotto nella metà degli anni '50 del XIX secolo per l'esecuzione del progetto[16], e che aveva interesse a perpetuare la contesa, o magari ad Agostino Gallo[17]. Nell'Archivio Palazzotto si trova un disegno per la cupola che è attribuibile ai Marvuglia, e l'incisione autografa firmata Marvuglia, mentre un altro disegno dello stesso soggetto è attribuibile al Palazzotto[18]. Questi, a mio parere, intese ragionevolmente applicare il progetto, evidentemente in suo possesso, di coloro che considerava i suoi maestri, modificandolo formalmente secondo il suo gusto, senza che vi fosse, usando le parole del Caracciolo, alcuna «punta polemica e acredine professionale», tanto più che all'epoca dei fatti Alessandro Emmanuele Marvuglia era già morto. A conferma di ciò è una memoria autografa poco successiva in cui il Palazzotto scrisse: «dovendosi riformare la Cupola di questo Duomo, secondo lo stile della parte esteriore della Chiesa, e volendo anche questa opera ingoiare come tutte le altre attualmente in costruzione [parla del gruppo facente capo a Carlo Giachery e legato al Serradifalco] a danno sempre del Palazzotto, con appoggi più alti e più forti di quei che prima avevano, hanno osato contrastare il celebre modello lasciato dall'egregio sommo Architetto Don Giuseppe Venanzio Marvuglia, oggetto di curiosità de' dotti oltremontani, e del regno intiero, che due Sovrane approvazioni ha meritato»[19].

Già in precedenza, d'altro canto, aveva dato prova di alta considerazione e rispetto nei confronti del suo maestro ricalcando per il prospetto principale del Palazzo delle Reali Finanze a Palermo lo sfortunato e non attuato progetto per la facciata dell'Università di Palermo nell'ex Casa dei Teatini. A quell'opera, che tante amarezze procurò al vecchio Marvuglia, contribuì anche il figlio, come ricordato da Agostino Gallo, il quale doveva avere avuto notizie di prima mano da Alessandro Emmanuele con cui era in rapporti certi di conoscenza[20]. Scrive il Gallo: «Coadiuvò il padre ne' lavori della Regia Università e fu suo suggerimento il farne il prospetto dalla parte della strada Macqueda»[21]. Di conseguenza se anche il Palazzotto avesse voluto operare un plagio non l'avrebbe perpetrato per un edificio così importante ed in vista, tanto più che nel 1840, data di approvazione del progetto, il Marvuglia era ancora vivo e avrebbe potuto stigmatizzare la cosa. Non poteva che trattarsi di un chiaro e deliberato omaggio.

A chi dunque lasciare i disegni propri e paterni se non a qualcuno che già aveva dato prova di saperli apprezzare? Dalle considerazioni offerte la cosa sembra lapalissiana, ma, anche se non fosse andata così, cioè non si fosse trattato di un lascito testamentario ma di un acquisto di Emmanuele Palazzotto, l'atto si rivestirebbe di ancora ulteriore importanza. È certo che in entrambi i casi la raccolta, conservata per oltre 160 anni, sia stata considerata una preziosa fonte a cui attingere per spunti e confronti. La natura della collezione non segue infatti dinamiche puramente estetiche, ma discende direttamente dagli interessi

culturali e professionali dei proprietari, per cui non annovera solo disegni di presentazione, ma anche schizzi, rilievi sul campo, prime soluzioni progettuali, studi, bozze, ecc. Per altro la consuetudine, direi giornaliera, degli architetti Palazzotto con i disegni marvugliani era tale che ve ne sono alcuni meno significativi riutilizzati nel verso come supporto[22].

È difficile oggi stabilire quali disegni originariamente facessero parte della primitiva acquisizione, così come anche è molto complesso distinguere le grafie e i segni grafici fra le diverse attribuzioni possibili[23]. Nel corso del tempo altri disegni potrebbero essere pervenuti nell'archivio, ma è altamente probabile che molti di quelli più antichi facessero parte del primo nucleo. Tra questi ricordo quelli non riconducibili ai Marvuglia (G. Venanzio, Salvatore ed A. Emmanuele) e nemmeno ai Palazzotto, ed ascrivibili, tra gli altri, a Andrea Gigante, Sebastiano Ittar, Giuseppe Diamante e Alessandro Vanni di San Vincenzo. A quest'ultimo autore fu attribuito da Vincenzo Capitano un disegno che si riferisce alla facciata di palazzo Ventimiglia di Belmonte a Palermo. Un cantiere dove Giuseppe Venanzio Marvuglia ebbe accesso in un secondo tempo[24]. È facile pensare che i progetti di altri architetti presenti nell'Archivio facciano capo egualmente a fabbriche in cui subentrarono i Marvuglia che usufruirono di quei grafici. Un esempio in tal senso sono alcune incisioni dell'Albergo dei Poveri di Palermo, pure presenti in archivio nella cui fabbrica G.V. Marvuglia lavorò dal 1779. La cosa, di per sé consueta, accadde anche a Giovan Battista Palazzotto, nella cui fabbrica G.V. Marvuglia lavorò dal 1779, figlio di Emmanuele, che utilizzò una pianta di palazzo Notarbartolo di Villarosa a Palermo, realizzato da Venanzio Marvuglia, come base per i lavori di rilievo e ristrutturazione dell'immobile, per il quale lo stesso Marvuglia era partito da un progetto di provenienza romana, come ricordato ancora dal Gallo[25]. Cosa in effetti confermata dal rinvenimento dei disegni nell'archivio che mostrano delle evidenti matrici di riferimento fughiane[26]. L'insieme dei disegni è pertanto piuttosto complesso, anche perché, proprio in ragione di un archivio di uso corrente, raramente si riscontrano firme o indicazioni del soggetto. Di conseguenza, pur ipotizzando un arco temporale probabile riguardo ad un particolare grafico, la possibile attribuzione non può limitarsi alla sfera dei Palazzotto o dei Marvuglia, ma deve contemplare anche figure incognite, minoritarie e pure presumibilmente presenti. Fino ad oggi ci si è basati sul confronto delle annotazioni, ove presenti, e sui segni grafici; un'ulteriore valutazione può tenere in considerazione il recente contributo di Maria Giuffrè, la quale, nell'ambito della rivalutazione del ruolo di Alessandro Emmanuele Marvuglia anche nello studio paterno, suggerisce di tenere presente per un'attribuzione l'uso del colore, in quanto: «è opinione più consolidata che le varianti progettuali imperniate sull'uso del colore nelle opere *post* 1799 siano frutto dell'intervento di altri [diversi da G.V. Marvuglia], e in particolare di Alessandro Emmanuele Marvuglia»[27]. Il riferimento in particolare si potrebbe estendere ad un nucleo di disegni riuniti come 'edifici funzionali', già proposti problematicamente da Vincenzo Capitano come ascrivibili a Giuseppe Venanzio[28] e che, alla luce di questi, ed altri, nuovi elementi, sono invece rapportabili alla sfera del figlio e alcuni, forse, all'ambito dell'Accademia della Pace[29]. Proprio all'Accademia fa capo un nucleo di stampe ad acquatinta che riproducono i progetti Bonsignore, Marvuglia, Balestra, Lazzaroni, Albites, che,

verosimilmente, A. E. Marvuglia portò con sé da Roma. La presenza di questo ed altro materiale di proprietà del Marvuglia *junior* rafforza ulteriormente l'ipotesi che proprio da lui la collezione sia pervenuta nelle mani di Emmanuele Palazzotto[30].

Tornando alla formazione di Giuseppe Venanzio Marvuglia si pone un altro problema per nulla trascurabile. La partenza per Roma. Quando avvenne? Fino ad oggi tutti abbiamo reiterato la data del 1747, quando l'architetto aveva appena diciotto anni, ma alla lettura delle fonti biografiche note, e della letteratura critica successiva, nessuno propone una qualche documentazione che la comprovi. Sembra che la prima volta venga suggerita da Annalisa Maniglio Calcagno nel suo pionieristico lavoro sul Marvuglia trattatista, in cui scrive anche del soggiorno romano e pubblica i disegni marvugliani del Concorso Clementino del 1758 conservati a Roma[31].

Per Giuseppe Bozzo, suo primo biografo, il Marvuglia da giovane «prese a percorrere le siciliane città osservando quei monumenti di vera più che verisimile grandezza, ed ora i teatri di Taormina e di Catania, ora i tempi di Selinunte e di Agrigento innalzatisi nell'isola [...]. Né a ciò contento, poiché adolescente se l'ebbero le scuole, e sul far della gioventù i monumenti greco-siculi, quando la gioventù gli fu matura Roma per più anni se l'ebbe e le superbe sue mura»[32]. Da quello che si ricava, l'architetto avrebbe fatto i primi studi a Palermo, dunque avrebbe iniziato a viaggiare per rilevare i monumenti classici siciliani e, «quando la gioventù gli fu matura» si sarebbe recato a Roma. Si deve osservare, in relazione alle ricadute che hanno queste affermazioni, che il Bozzo pubblica nel 1851 quando anche Alessandro Emmanuele Marvuglia era morto, anche se non sappiamo se il testo fosse stato preparato anni prima (ma dovrebbero essere almeno sei), cosa comunque possibile. Allo stato attuale degli studi però non vi è alcun riferimento grafico o altra testimonianza che confermi le ricerche sui templi siciliani in giovane età[33]. Agostino Gallo che, abbiamo detto, conosce bene il Marvuglia *junior* a cui può attingere per notizie di prima mano, scrive che Giuseppe Venanzio Marvuglia studiò le «matematiche» presso Nicolò Cento[34] «dal quale imparò i primi elementi dell'architettura. Il padre lo spedì poscia a Roma»[35]. La cosa sembra confermare la precoce partenza per la città eterna. Anche il Gallo tende a redigere una agiografia dove spicchi la personalità dell'artista come solitario emergente rispetto alla cultura dell'epoca, per cui se non tratta della parentesi siciliana, che fino a nuove acquisizioni si può accantonare[36], il viaggio sembrerebbe immediatamente successivo alla prima formazione e potrebbe confermarsi una data come il 1747. Ma, ovviamente, senza alcuna certezza. Lo stesso Gallo, la cui attendibilità talvolta è massima tal'altra è minima, anche nella medesima scheda biografica[37], in un manoscritto successivo scrive: «Il suo genitore dopo averlo avviato nelle scuole dei PP. Gesuiti gli fe' studiare le matematiche e i primi elementi di architettura sotto il celebre Nicolò Cento da Palermo [...] talchè potè egli in breve dar lezioni private di quelle scienze. Migliore architetto del Cento era Fra Giacomo Amato Crocifero [...]. Il Marvuglia adescato dalla maggior fama dell'Amato lo frequentò per meglio avviarsi nell'architettura ma il di lui genitore scorgendo i talenti del figlio volle spedirlo in Roma per acquistare maggiore perfezione nell'arte». E continua: «Dopo cinque o sei anni di dimora in Roma restituissi a Palermo»[38]. Sarebbe allora partito intorno al 1753-54.

La data di rientro, proposta dal Bozzo[39], è infatti il 1759 circa, che ha, questa volta, anche dei riscontri logici e documentari. Il Marvuglia ottiene il secondo premio al Concorso Clementino del 1758, svoltosi a dicembre, e non ha più motivo di rimanere ancora a Roma, a meno di non aspettare altri quattro anni per ambire alla consacrazione del primo premio o di importanti offerte di lavoro. E sempre il Bozzo ricorda che rifiutò addirittura di seguire in Spagna alla corte di Carlo III l'architetto Sabatini[40]. Inoltre Alessandro Giuliana Alajmo, infaticabile ricercatore d'archivio, rese noto nel 1964 un documento in cui si leggeva che «l'Abate (sic) Don Giuseppe Marvuglia venuto di presso di Roma fece un nuovo disegno dell'altare maggiore di nostra Chiesa (Sant'Ignazio all'Olivella)», e un altro in cui si riferiva che «l'opera fu incominciata dell'altare maggiore che porta l'epoca 1760»[41]. Da ciò si desume che Marvuglia a quella data era già a Palermo, ma soprattutto si acquisisce un altro interessante elemento che potrebbe suggerire i contatti di cui il giovane usufruì per essere accolto all'Accademia di San Luca. Il padre di Giuseppe Venanzio era da identificarsi, sempre secondo lo Giuliana Alajmo, con il capomastro Simone Imbarbuglia, che si impegnò nel 1732 per realizzare la cupola della chiesa di Sant'Ignazio con la direzione dell'architetto Francesco Ferrigno e che poi lavorò per molti ordini religiosi tra cui le Basiliane del Santissimo Salvatore di Palermo e i Gesuiti[42]. Questi rapporti dovettero agevolare e forse essere determinanti per l'ammissione di Giuseppe Venanzio all'Accademia romana, non avendo altro *background* familiare, visto che il padre era per altro analfabeta. A questo punto sembrerebbe naturale, se il documento di Giuliana Alajmo fosse confermato, che l'architetto si fosse dedicato come prima cosa, una volta tornato a Palermo, ai suoi 'patrocinatori', forse dunque i Filippini, titolari della chiesa di Sant'Ignazio, per i quali in effetti realizzerà, già nel 1762-63, il modello per l'oratorio, una delle sue prime e maggiori opere che completerà nel 1769[43].

Ciò si deve comunque considerare come pura ipotesi di studio ma di certo il Marvuglia dovette essere segnalato a Carlo Marchionni (1702-1786) da qualcuno con una forte influenza ecclesiastica.

Come è noto dagli scritti del Gallo, difatti, il giovane palermitano fu indirizzato al Marchionni che in quel periodo non lavorava ancora alla Sacrestia del Vaticano (1776-87), come erroneamente indicato dallo stesso erudito, anche se era architetto della Fabbrica di San Pietro dal 1751, ma a villa Albani (dal 1747 circa), inoltre era stato vincitore del concorso di prima classe dell'Accademia nel 1728 e nominato accademico di merito nel 1740[44]. Quindi era più che titolato per accogliere e soprattutto instradare un giovane allievo, poiché, per quanto non sia ancora del tutto certo come si svolgesse in quel periodo il *cursus studiorum* all'Accademia, molto probabilmente lo schema di insegnamento era simile a quello impostato con la riforma del 1715-16. Allora gli accademici svolgevano lezioni festive, non collidendo così con le proprie esigenze professionali e neppure con le altre attività degli allievi, i quali proseguivano la formazione proprio negli stessi studi dei maestri. Dunque chi si occupava dell'ammissione di un allievo all'Accademia, si suppone fosse lo stesso artista presso cui il giovane lavorava in forma di apprendistato e che veniva seguito passo passo fino alla ipotetica consacrazione finale del Concorso Clementino. La premia-

zione, o anche solo la segnalazione, era un sicuro viatico per la professione, come dimostra il rapido successo in patria del Marvuglia. Dunque, considerando che la giuria era composta dai medesimi accademici che tenevano le lezioni, che ognuno di essi poteva avere un certo numero di allievi, che il successo di un proprio discepolo poteva significare in qualche modo la conquista di una ulteriore posizione di prestigio della propria 'scuola', e determinare così una continuità all'interno dell'Accademia, tutto questo non poteva che costringere un giovane ambizioso artista a legarsi strettamente ad un Accademico. Ciò significa che l'agiografia del Gallo reiterata per indicare l'autonomia intellettuale e formativa di Marvuglia, nel rifiutare i moderni disegni del Marchionni e nel dedicarsi allo studio dell'Antico, non è del tutto verosimile ma rientrerebbe tra le tipiche affermazioni dell'epoca per «la costruzione, a posteriori, di una biografia esemplare»[45]. Può anche darsi che il Marvuglia avesse avuto l'acume e l'attitudine personale nel prediligere lo studio di determinati temi invece che altri, e non sappiamo in effetti quanta libertà avessero gli allievi nella scelta delle opere da studiare, ma che questi, per dirla con Gallo, «abbandonò il maestro»[46] non lo credo possibile. Certo, se il palermitano si fosse staccato davvero, sarebbe stato un'occasione perduta per il Marchionni che avrebbe invece visto nel 1754 trionfare il figlio Filippo nel Clementino di Prima Classe, e la volta successiva, nel 1758, giungere al secondo posto della medesima classe il suo allievo Marvuglia[47].

Il Gallo, riportando a suo dire sempre notizie di prima mano, suggerirebbe un altro modello per Marvuglia: «Giuseppe Venanzio verso il 1770 era in Napoli, ove conobbe il celebre architetto Vanvitelli e il suo insigne scolare Francesco Sabatini palermitano, ch'egli riguardò come suo maestro. Rilevo ciò dalla pianta di un ingegnoso edifizio circolare con quattro castelli sporgenti ove sta scritto di carattere di Marvuglia di essergli stato donato a 1 novembre 1770 dal suo maestro. Egli inoltre parlavami del Sabatini con sentimenti di grande ammirazione e ne avea ben ragione avendolo ammirato nelle opere che fece in Napoli e per fama in quelle in Spagna. Nel 1773 era già in Roma col Sabatini che forse ci si era recato per rivedere gli amici e i suoi grandi monumenti per ritornare subito in Spagna al suo ufficio di brigadiere degl'ingegneri e primo architetto di Sua Maestà Cattolica. Il Sabatini l'invitò a portarsi seco di Spagna ove gli avrebbe procurato una onorevole collocazione, ma il Marvuglia volgea nel pensiero di ritornare in Sicilia per riformare il cattivo gusto dell'architettura lombarda allora ivi dominante»[48].

La notizia del viaggio a Napoli e Roma sembra essere verosimile ed avvenuta dopo l'avvio dei cantieri dell'oratorio dei Filippini e di villa Villarosa (1769 ca.) e prima dell'ampliamento di San Martino delle Scale (1772 ca.), ma, come afferma lo stesso Gallo, la conoscenza di Sabatini risalirebbe solo al 1770, dieci anni dopo la partenza da Roma.

D'altro canto i disegni a mano libera del palermitano possono perfettamente rientrare nella stessa metodica compositivo-antiquariale attuata da Marchionni a villa Albani, cioè l'inserzione di elementi scultorei entro scomparti preordinati nelle pareti delle varie sale. Marchionni attinge alla vasta collezione del cardinale, Marvuglia costruendosi un catalogo molto ampio potrà procacciarsi modelli classici, e moderni, da applicare in vario modo nelle sue costruzioni palermitane. Non si tratta di un apparato di puro decorativismo e