



Architectural Drawings, Archiving, Collecting, and History: some Cases from the 18th century

Marco Rosario Nobile (Università degli Studi di Palermo)

The essay addresses the problem of interpreting and reading eighteenth-century architectural drawings through several insights involving Mediterranean examples, from Avignon, Naples, Palermo, Puglia and Cagliari.

It emphasises that archiving criteria and collecting practices involving the systematic separation of drawings from documentation can lead to distortions and methodological biases. It is important to assess the history of individual drawings and the practices that allowed their preservation. Given that drawings can also conceal negotiation and compromise, it is necessary to move beyond the limitations imposed by approaches focused on attribution and simple aesthetic evaluation.



Disegni di architettura, tra archiviazione, collezionismo e storia: alcuni casi del XVIII secolo

Marco Rosario Nobile

A Luciano Patetta

I primi risultati del progetto Prin 2022 “DIS-AR-MER” (*Drawings of Architecture in Southern Italy 16th-18th century*)¹ mi hanno suggerito di intervenire su alcuni nuovi “ritrovamenti”, ma anche di offrire una riflessione sui criteri di individuazione, riconoscimento e interpretazione di elaborati grafici e di progetti di architettura, nonché sul ruolo delle pratiche di archiviazione e sul processo (certamente lungo di almeno tre o quattro secoli, ma ancora in atto) di separazione del disegno dalla documentazione relativa. In assenza di un riallineamento dei dati documentari, la maggior parte del lavoro dello storico davanti al disegno di architettura finisce per rientrare nell’ambito di una *connoisseurship*, più o meno colta e brillante, ma le cui generali aspirazioni (sempre con le dovute eccezioni) rimangono nell’orbita dell’attribuzionismo o del rinvenimento di caratteri peculiari estetici e storici. In realtà, anche quando le informazioni sono adeguate, non si va molto oltre dal ribadire gerarchie qualitative

* Desidero ringraziare Maria Mercedes Bares, Domenica Sutera e Paola Carla Verde per la generosità e il tempo che hanno dedicato alle mie richieste di consulto.

1. Questo contributo si inserisce nell’attività di disseminazione degli esiti di una ricerca PRIN 2022 ancora in corso, di cui l’autore è Principal Investigator e Responsabile Scientifico di Unità per l’Università degli Studi di Palermo. Il progetto “DIS-AR-MER” - *Drawings of Architecture in Southern Italy 16th-18th century*, codice di progetto 2022HHBXF8, CUP Master B53D23022630006, compendia nel gruppo di ricerca l’Università di Napoli Federico II con Responsabile Scientifico di Unità il prof. Oronzo Brunetti e l’Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria con Responsabile Scientifico di Unità il prof. Bruno Mussari.

e primati cronologici. Tutte informazioni e prese di posizione che stranamente coincidono con quanto richiesto dal mercato antiquario ai fini di una valutazione del valore economico del foglio: cosicché i collezionisti che selezionano e disgregano le fonti o l'archivista che fa le stesse cose ai fini della tutela, ma magari coltivando in segreto patologie di esclusività, restano i maggiori beneficiari di questi studi, che alimentano gli stereotipi eroici dei "grandi" e tutti i limiti di chi arranca dietro le prime linee. Vorrei smarcarmi da queste ricadute indirette, che inconsciamente avrò sposato e talora sposo anche io (il lavoro intellettuale e lo sforzo filologico che stanno dietro a una attribuzione sono operazioni tutt'altro che trascurabili), spostandomi su scale diverse. Lo farò attraverso alcuni episodi specifici del XVIII secolo e ponendomi interrogativi spero adeguati, non troppo insipidi né troppo farraginosi. Premetto che le mie note presuppongono necessariamente una pluridecennale letteratura – che negli ultimi anni si è intensificata e di cui non posso, per brevità, rendere conto –, ma che non si intende neanche offrire un saggio "metodologico", con fasi lineari di avvicinamento ai risultati, poiché per ogni singolo elaborato ho inseguito intuizioni e percorsi diversi, mentre, credo traspaia tutta la mia personale diffidenza per le ricerche, le tesi e i racconti che pretendono di "chiudere i casi" e di non lasciare alcuna problematica aperta. Retrospectivamente, le parole di Montaigne per descrivere i suoi *Essais* mi sembrano il modo più corretto per presentare quanto segue: «ce n'est qu'une marqueterie mal jointe». Forse per ogni singolo "ritrovamento/riconoscimento" avrei persino potuto ricavare un saggio, ma la quantità delle pubblicazioni artificialmente spezzettate mi pare uno dei mali del nostro tempo, mentre le questioni che vorrei esaminare in questa occasione si intrecciano e si sostengono solo guardando da punti diversi di osservazione.

Oltre Roma: chiese ovali degli anni Venti del Settecento

Nelle addizioni del 1841 all'*Historia general del Reino de Mallorca*, gli autori, Miguel Moragues e Joaquin Maria Bover, assicurano di avere visionato il disegno di pianta del complesso di Sant'Antonio a Palma Maiorca: «dirémos que lo hemos visto firmado por Jorge Costa arquitecto catalan, que lo presentó [sottinteso «el plano»] al comendador Gelabert en 14 de julio de 1729, por el cual le pagaron doce libras diez y ocho sueldos»². I dettagli forniti (compenso, data) renderebbero credibile la testimonianza, relazionata peraltro a una delle architetture più sensazionali del Settecento mediterraneo³. Nel complesso di Sant'Antonio, compaiono accostati una chiesa a ovale trasverso,

2. DAMETO, MUT, ALEMANY 1841, p. 1035.

3. Sull'opera vedi ALONSO FERNÁNDEZ 1972; CANTARELLAS CAMPS 1981; PERELLÓ FERRER 1985, pp. 123-131; MARIAS 1999, pp. 101-102.

verosimilmente ispirata al modello di Sant'Andrea al Quirinale, e un limitrofo chiostro ovale, realizzato integralmente in pietra a vista. Un precedente geometrico si può ritrovare nel complesso domenicano di Santa Maria della Sanità a Napoli, ma il risultato di insieme appare un diretto omaggio al progetto borrominiano di San Carlino alle Quattro Fontane (fig. 1). Costa risulterebbe perfettamente integrato nel dibattito romano degli anni Venti, eppure la discussione sull'attribuzione del progetto non è chiusa. Se parte dei problemi attuali che pone l'opera potrebbero essere ragionevolmente risolti (come è stato indirettamente già fatto) incamerando anche il ruolo dell'ottimo costruttore locale, Luc Mesquida, e successivamente quello di un altro architetto più tardo, il figlio, don Antoni Mesquida, dal momento che la costruzione della chiesa si avviò solo nel 1757, bisogna ammettere che Jorge Costa è un fantasma, un semplice nome con vaghe, indefinite e indimostrabili relazioni con personalità dal medesimo cognome, così che il dubbio che si tratti di una invenzione è legittimo. Se conserviamo comunque fiducia nella testimonianza di Moragues e Bover, potremmo comunque dedurre che la pubblicazione del 1841 contribuì a suscitare o suscitò direttamente un interesse collezionistico per un disegno oggi introvabile e che avrebbe potuto chiarire molte cose.

Cominciare con una assenza non costituisce solamente un monito: questa è la condizione comune a tanti altri casi dove una lacuna comporta la necessità di scavalcare interrogativi iniziali.

Esattamente nello stesso tempo in cui il misterioso Costa produsse un disegno "italiano", basato su geometrie ovali, Ferdinand Delamonce (Monaco 1678 - Lione 1753), un artista/architetto che vantava una pluriennale permanenza in Italia (tra 1717 e 1728?), disegnava la chiesa dell'*Oratoire* di Avignone⁴. Il coinvolgimento di Delamonce è documentato per il contratto del 18 marzo 1730 allorché l'appaltatore Jean-Ange Brun si impegnava «selon le plan signé par les parties, les élévations et profils faits par M. de la Monsse. [...] à prendre depuis les fondemens du rez-de-chaussée d'icelle jusqu'à la hoteur de trois toises d'élévation»⁵. Le fondazioni della chiesa erano comunque già state avviate l'anno precedente. Anche in questo caso il contributo dei costruttori è stato essenziale e l'opera realizzata risulta eccezionale per l'uso specialistico di una raffinata stereotomia⁶.

Apparso sul mercato antiquario nel gennaio 2024 come progetto di ignoto architetto francese di un complesso conventuale con chiesa ovale, collocato dubitativamente nella città di Arles, un disegno di pianta è invece chiaramente riconducibile alla fabbrica di Avignone e a questa stessa fase cronologica (fig. 2). La circostanza che l'elaborato venisse venduto insieme a una tavola riferibile alla definizione

4. Su Delamonce: MASCOLI 1984; PEREZ 2003; SCHWED 2006. Nonostante gli sforzi interbibliotecari non ho potuto consultare GAUDIN DE VILLAINÉ 1984, le cui preziose informazioni sono riprese nei testi successivi.

5. VALLERY-RADOT 1963.

6. PÉROUSE DE MONTCLOS 2001, p. 287.

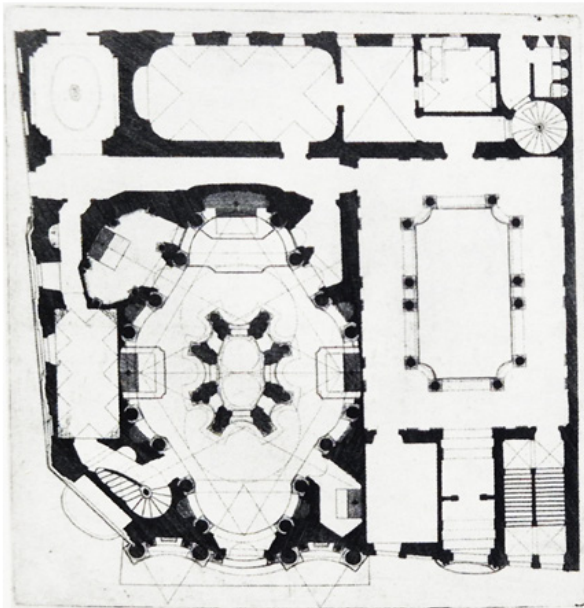
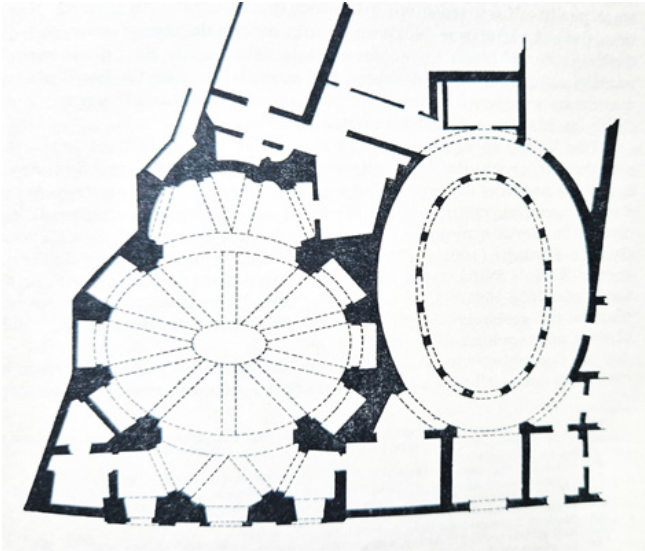


Figura 1. Confronto tra la pianta del complesso di Sant'Antonio a Palma di Maiorca e il convento di San Carlino alle Quattro Fontane a Roma (elaborazione M.R. Nobile 2025).

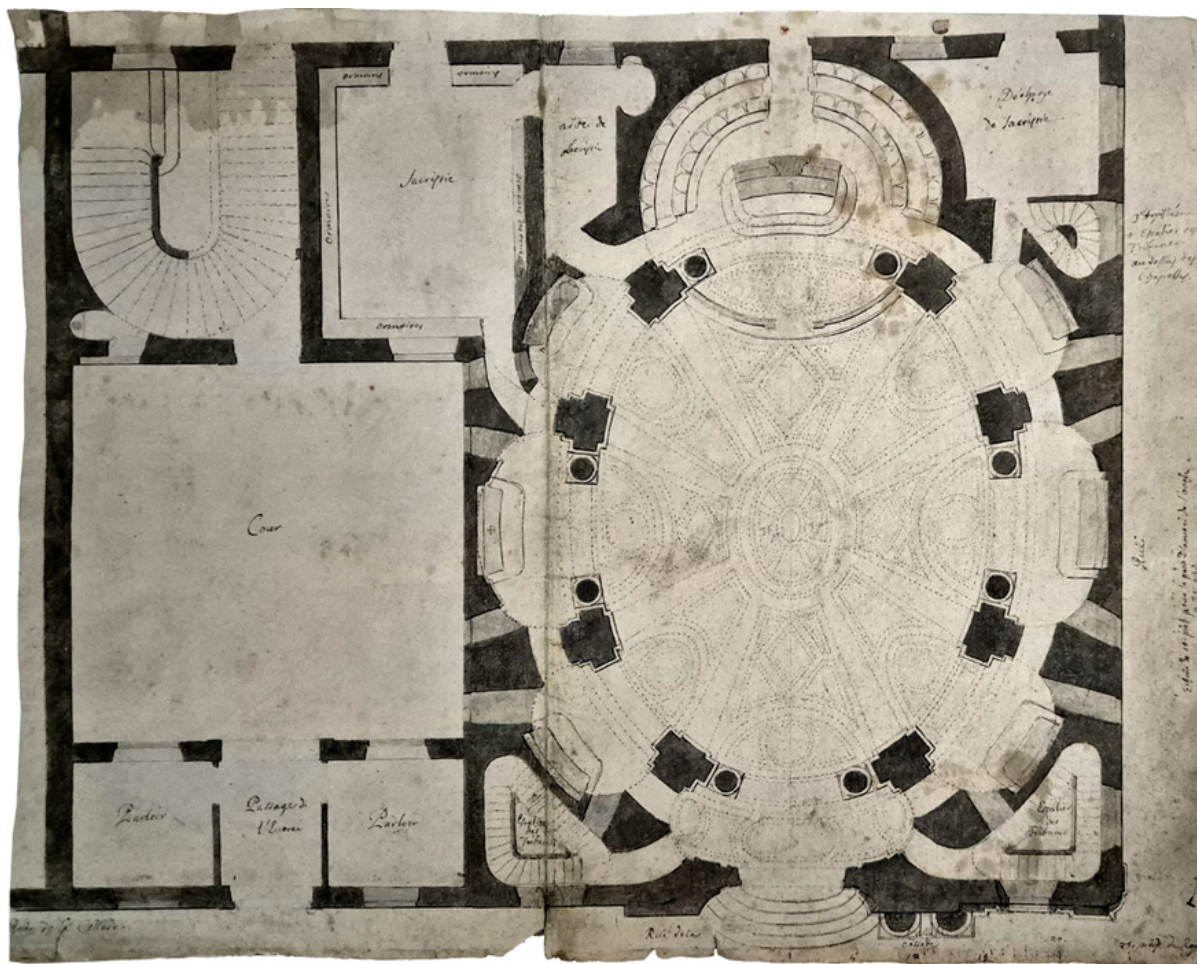


Figura 2. Ferdinand Delamonce (?), progetto per il complesso degli Oratoriani ad Avignone. Collezione privata.

della cupola della Certosa di Lione e ad altri disegni della medesima area geografica lo riconduce all'interno di un processo di dispersione e di svendita di un medesimo nucleo: originariamente riferibile all'atelier Delamonce. Il disegno non è comunque l'elaborato indicato nei documenti come «le plan signé par les parties», probabilmente si tratta di una copia rimasta in mano all'architetto, da riferire a una prima fase (si vedano le due alternative in pianta per la facciata). Gli alzati, le sezioni e i profili non sono ancora rintracciabili. Resta oggi impossibile comprendere attraverso quali mani siano passate queste tavole e come del nostro autore (o del suo atelier), abbastanza noto e quotato per i disegni di figura, si sia persa memoria. La genealogia tutta “francese” del progetto, proposta da Vallery-Radot e ribadita da von Kalnein, non sembra sufficiente⁷: una derivazione dal modello della cappella della Charité di Marsiglia non può completare la casistica, innanzitutto perché non ci sono dubbi sulla fase di tracciamento, che corrisponde all'incarico a un Delamonce appena tornato da Roma, alle prese con un progetto che cela una sotterranea carica di rivincita e di affermazione, dopo che dieci anni prima aveva dichiarato di volere abbandonare l'architettura⁸, in secondo luogo per motivi più squisitamente formali. Un confronto con il disegno del 1722/23 dell'architetto Soratini per la chiesa del Suffragio di Forlì (fig. 3) appare inquietante⁹. In questo caso gli interrogativi che pongono due proposte distanti solo pochi anni l'una dall'altra si riducono all'alternativa di una relazione diretta ovvero mediata da un modello comune. Ci troviamo nell'orbita di uno schema ben noto, per citare Carlo Ginzburg: genealogia o semplice aria di famiglia¹⁰? Gli indizi formali si sommano a quelli tecnici se, persino la stesura ad acquerello con toni di grigio e campitura scura, quasi nera, delle sezioni sembrano avvicinare i due grafici. Eppure, il modello comune esiste, ma non è quello che ci si attenderebbe. La possibilità che entrambi i progetti siano stati ispirati dal rilievo (o da una copia ignota) di Gaetano Farina (1695) – inserito in una copia dei *Disegni d'architettura civile, et ecclesiastica*, della Biblioteca Apostolica Vaticana – della chiesa di Santa Maria Aracoeli a Vicenza (fig. 4) va presa seriamente in considerazione¹¹. Dal modello Soratini copio anche la collocazione delle scale a chiocciola. Che il progettista tenesse a mente anche l'impianto di Sant'Andrea al Quirinale è scontato, che nelle sue relazioni abbia evocato più volte, in modo ridondante, la chiesa berniniana è comprensibile, specialmente se commisurato alle aspettative e alla cultura di interlocutori che non possedevano il suo stesso orizzonte. Qui non si tratta banalmente

7. VALLERY-RADOT 1963; KALNEIN 1995, pp. 116-117.

8. Lettera a Pierre Mariette del 19 aprile 1719, trascritta in appendice a SCHWED 2006.

9. Sulla chiesa: RIMONDINI 1983; BENICAMPI 2016. Ringrazio Iacopo Benicampi per avere offerto alla mia attenzione le sue importanti riflessioni.

10. GINZBURG 2005.

11. KLAIBER 2002; KLAIBER 2006.

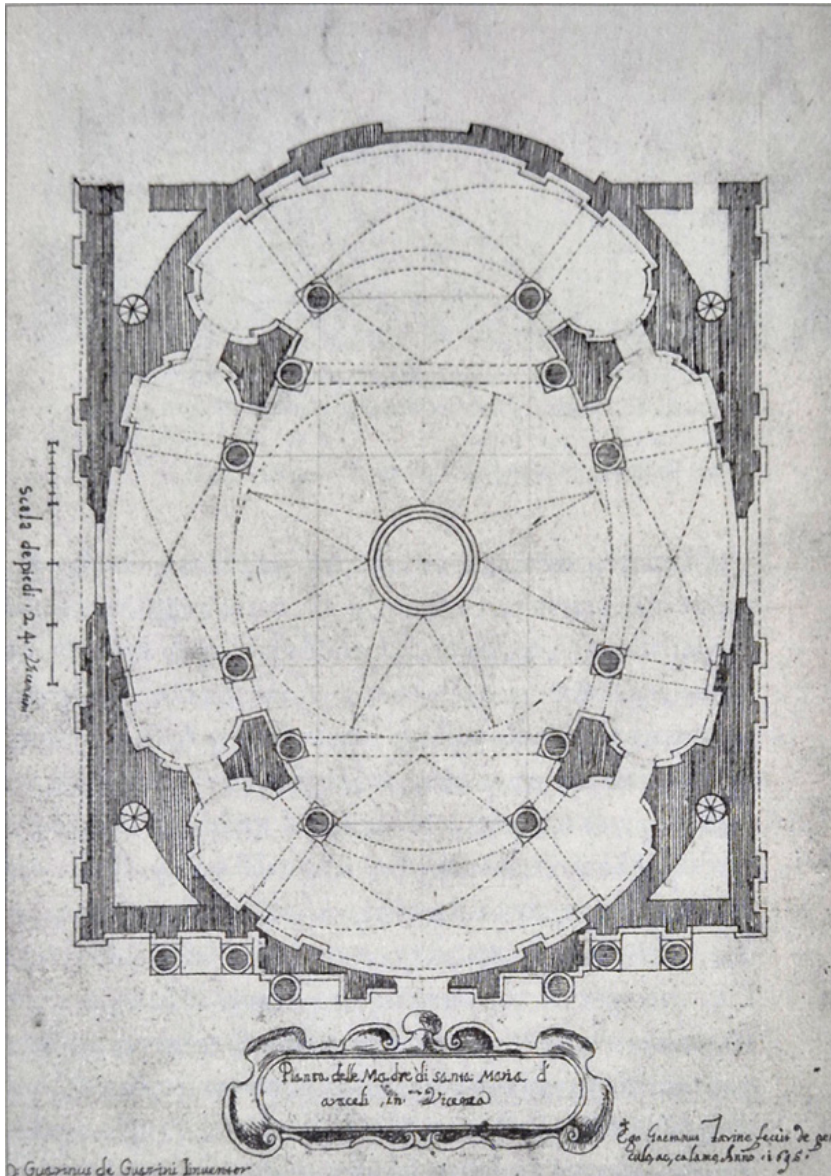


Figura 4. Gaetano Farina (1695), pianta della chiesa di Santa Maria Aracoeli a Vicenza. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (da KLAIBER 2002, p. 6, fig. s.n.).

di sostituire un modello con un altro, quanto piuttosto di rammentare e fare emergere le crepe, le omissioni e il non detto all'interno di una dichiarazione volontaria. Nel caso della chiesa dell'*Oratoire* di Avignone la dipendenza genericamente guariniana è ancora più evidente per l'intersezione nella parte absidale di un ovale minore. Anche qui si potrebbe avanzare il problema dell'accessibilità del testo contenente i disegni di Farina, ma Ferdinand Delamonce poteva avere ulteriori ragioni per prendere in considerazione la chiesa vicentina, magari avere visto direttamente a Roma una copia del rilievo effettuato da Gilles Marie Oppenord¹², ma sappiamo anche che in una data imprecisata (primi anni Venti?) era stato a Venezia¹³: una conoscenza diretta non è quindi da escludere.

Due sezioni tra autorialità celate e indeterminazioni

Attualmente presso l'Archivio Provinciale dei Cappuccini di Messina, ma in precedenza conservati nell'archivio del convento dello stesso Ordine di Nicosia (EN) si trovano alcuni faldoni contenenti molteplici stampe e rari disegni, raccolti da un architetto religioso attivo tra la fine del XVIII secolo e i primi decenni del successivo: Padre Gaetano da Nicosia, al secolo Pietro Cipolla (1751-1839)¹⁴. Sappiamo certamente che questo poco noto architetto aveva assunto anche la carica di ingegnere camerale, era stato missionario a Tunisi e aveva soggiornato in conventi isolani dell'Ordine, ma le notizie certe ricadono tutte in una fase tarda, a partire dal 1801, mentre resta oscura la prima parte formativa, a partire dalla professione di voto fatta nel 1767 a Mistretta (Me). Da quanto potremmo dedurre indirettamente e sbrigativamente dalla raccolta, deve anche avere viaggiato in Italia centrale e meridionale o, in alternativa, essere entrato in contatto con un mediatore che gli ha fornito alcuni disegni.

La raccolta di incisioni e di disegni, non strettamente personali, rientra integralmente nella pratica di aggiornamento di ogni professionista del tempo, ma la dimensione operativa forse qui si mescola con un vago interesse collezionistico. L'intera raccolta comunque non è ancora stata schedata integralmente e risulta essere stata smembrata già nel secondo XIX secolo. Emanuela Garofalo ha avuto modo di studiare una serie di stampe e disegni, rilegati in un taccuino anonimo, conservato alla Biblioteca Comunale di Nicosia¹⁵ che oggi possiamo con certezza ricondurre a Padre Gaetano. Si può

12. *Ivi*.

13. PEREZ 2003, p. 47.

14. Devo la conoscenza dei dati biografici essenziali alla gentilezza dell'Archivista Padre Fiore Fiorenzo che qui si ringrazia. Ringrazio anche l'amico dottor Paolo Russo della Soprintendenza ai Beni culturali e ambientali di Enna che ha agevolato i contatti e la ricerca.

15. GAROFALO 2010.

prendere in considerazione l'ipotesi che ne esistano o ne siano esistiti altri. Nonostante la rilegatura in un album, sembra che Padre Gaetano non avesse inventariato i materiali in suo possesso e l'attuale indeterminazione è frutto quindi di una accumulazione e di una successiva dispersione. Per entrambi i processi non abbiamo dati. Si può certamente auspicare un futuro esame complessivo di una raccolta eterogenea, per alcuni versi caotica e spiazzante, ma in questo momento ci si limitiamo a porre l'attenzione solo su un elaborato, un foglio che rappresenta la sezione della chiesa dell'Annunziata di Napoli (fig. 5). La qualità grafica e la padronanza nella stesura dell'acquerello rende plausibile l'appartenenza a un affermato studio professionale: un disegno di presentazione, probabilmente redatto per mostrare la definizione decorativa dell'interno, cioè la conclusione del cantiere. Eppure, nel foglio proprio la parte che conteneva il nome dell'autore risulta abrasa e illeggibile. Operazioni di questo tenore sono comuni nel mondo del mercato dell'arte, finalizzate a cancellare un nominativo poco attraente o sconosciuto, indurre l'acquirente a ipotizzare una autorialità più alta, in definitiva per incrementare il valore economico del foglio. Naturalmente possono esserci anche motivi imperscrutabili, ma certamente Padre Gaetano conservò un disegno di una chiesa famosa che deve avere acquisito da qualche occasionale svendita. Chi è quindi l'estensore del disegno? In assenza di strumenti adeguati non è facile rispondere e nel mondo governato dalle accademie, le pratiche più o meno divinatorie su *ductus* o altro restano di difficile applicazione. In questo caso specifico, poi, la domanda mi sembra rispondere a logiche che tra le righe ho già criticato. È veramente importante che si tratti direttamente di Luigi o di Carlo Vanvitelli, di un aiutante o di un copista? L'indicazione di un nome è sufficiente per soddisfare le attese del lettore e legittimare il nostro lavoro? Oppure la vera questione è la storia del disegno e del suo fortuito arrivo nelle mani di un oscuro architetto siciliano? Certamente la sezione oggi a Messina non appartiene alle serie già note, cioè i disegni legati a Carlo Vanvitelli o a quelli conservati nella Biblioteca Comunale di Foligno¹⁶, e non ci sono (o io non li colgo) appigli formali per chiarire la questione. Tra i pochi disegni della raccolta di Padre Gaetano emergono due tavole siglate da Cosimo Morelli (1732-1812): la pianta dell'ex complesso gesuitico di Senigallia (oggi conservato a Messina), la porta di Sant'Arcangelo di Romagna (nel taccuino di Nicosia). Forse anche il disegno di Napoli giunse dalle Marche? Se così fosse, potrebbe trattarsi di un elaborato legato ad Andrea Vici (1743-1817), come è noto coinvolto nel cantiere napoletano¹⁷ e il cui profilo biografico può essersi intersecato con quello di Morelli?

16. Pubblicati più volte, mi limito a rimandare all'essenziale contributo di GARMS 1992, e al più recente CIRILLO 2008, pp. 24-26. I disegni di Piermarini sono consultabili online in <https://opac.umbriacultura.it/SebinaOpac/.do> (ultimo accesso 24 settembre 2024).

17. GARMS 2009.

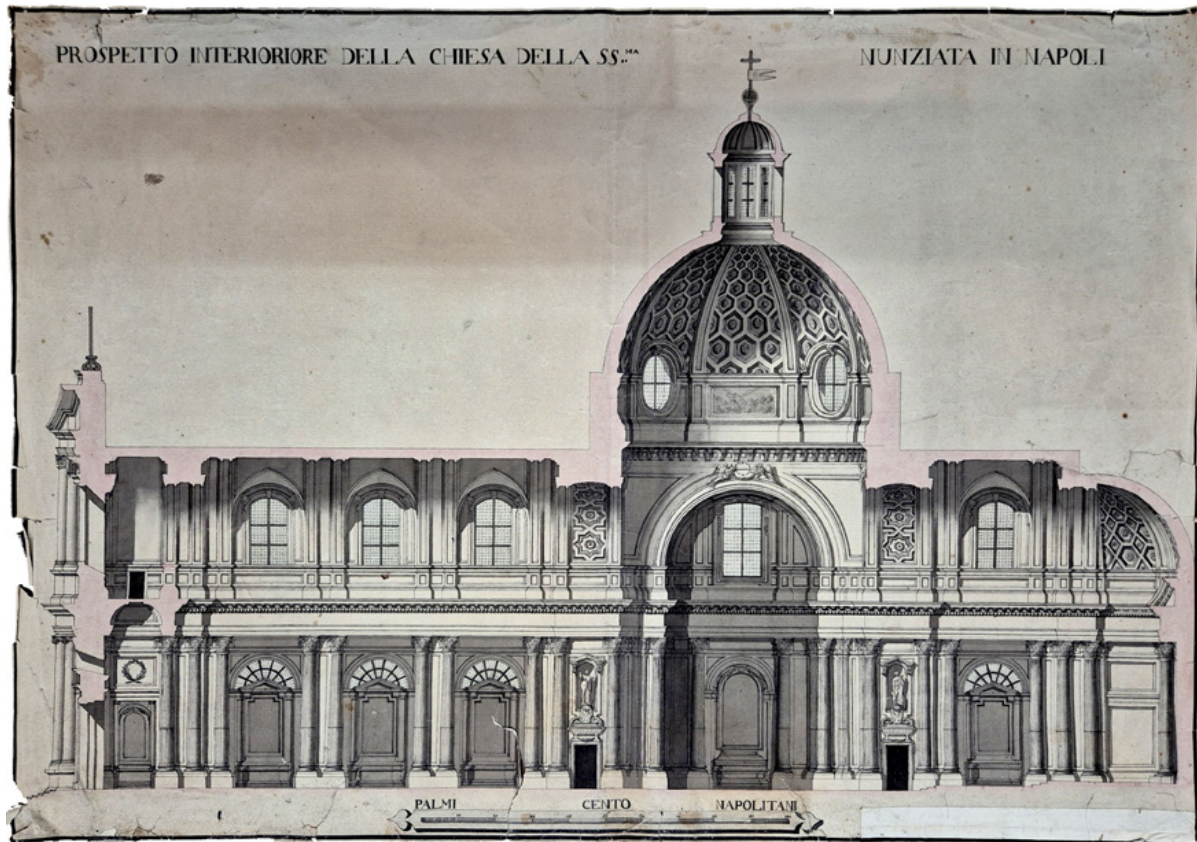


Figura 5. Ignoto (XVIII sec.), sezione della chiesa dell'Annunziata a Napoli. Messina, Archivio Provinciale dei Frati Minori Cappuccini, Fondo delle Stampe, Carpetta 5. N. 100 (autorizzazione del 20 luglio 2025).

Si prenda adesso in considerazione una ulteriore sezione che risulta stranamente isolata, nonostante l'archivio che la custodisce possieda una lunga e solida tradizione di inventariazione e di conservazione: il disegno dell'Accademia di San Luca, firmato dall'architetto Francesco Nicoletti (Trapani 1703/9 - Roma 1776)¹⁸, datato 20 aprile 1758, relativo alla sezione di un palazzo (fig. 6). Convergenze cronologiche e corrispondenze formali mi hanno spinto a ipotizzare che si tratti di un primo stadio progettuale per il palazzo Belmonte di Palermo¹⁹. Il confronto con la tavola di Hittorff e Zanth, rappresentante il palazzo (1835)²⁰ indica chiaramente una relazione (fig. 7). La configurazione degli alzati presenta evidenti riscontri proporzionali, sia per i due livelli del palazzo, che per il terzo piano, coperto a tetto, che si arresta, a livello di falda, in corrispondenza del passetto, quest'ultimo a due piani e con la stessa copertura in entrambe le rappresentazioni. Un'ulteriore equivalenza formale sta nella organizzazione tripartita di campate del vestibolo, fermo restando che, nel disegno dell'Accademia, si sacrificava la porzione di proprietà occupata dal palazzetto Afflitto, probabilmente per ottenere uno slargo prospiciente l'ingresso.

Gli spazi congetturali che si aprono e che ci si può permettere nel nostro lavoro non danno certezze assolute. Solo l'eventuale ritrovamento di un carteggio o della pianta del progetto potrebbero chiarire le questioni. Secondo Tommaso Manfredi²¹, la sezione ("spaccato") venne offerta all'Accademia da parte dello stesso Nicoletti, ma doveva essere accompagnata da qualche altro elaborato, sicuramente una pianta, come si arguisce dalla didascalia. L'incompletezza dell'archiviazione e i processi di disgregazione documentaria si annidano e si presentano anche all'interno di istituzioni forti e controllate.

18. MARCONI, CIPRIANI, VALERIANI 1974, II, 3211. Vedi inoltre la scheda della biblioteca Hertziana <http://lineamenta.biblhertz.it:8080/Lineamenta/1033478408.39/1035196181.35/Kx-rv8MLI/Sh-rv96E9/view>. Si ringraziano il professore Francesco Cellini e la dottoressa Valentina Oodrah.

19. Ho già affrontato il tema del "riconoscimento" in NOBILE 2022. Sul palazzo rimando alla bibliografia più recente: BELVEDERE, MONTANA 2016; PALAZZOTTO 2020.

20. HITTORFF 1835, pl. 54. Vedi inoltre KIENE 2013, disegno 184, p. 127. Gli schizzi di rilievo del primo Ottocento, conservati al RIBA di Londra e redatti da architetti come Cockerell (vedi <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/palazzo-riso-corso-vittorio-emanuele-palermo-sicily-ground-floor-plan-perspectives-of-courtyard-and-o/posterid/RIBA67133.html>, ultimo accesso 10 ottobre 2024) o Goldicutt, mostrano la ripetitività delle copie, interpretabile non solo come interscambio tra architetti viaggiatori, ma anche con l'esistenza di un originale che non conosciamo.

21. MANFREDI 2013.

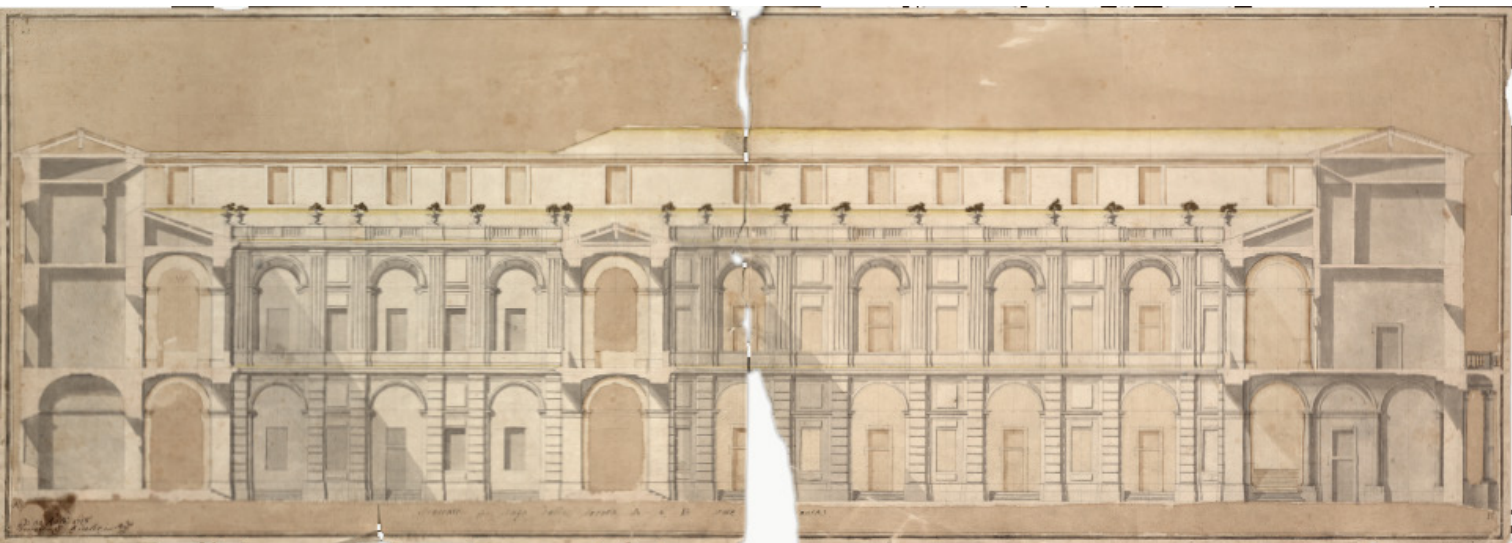


Figura 6. Francesco Nicoletti, sezione di un palazzo.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 3211r
(autorizzazione del 21 luglio 2025).

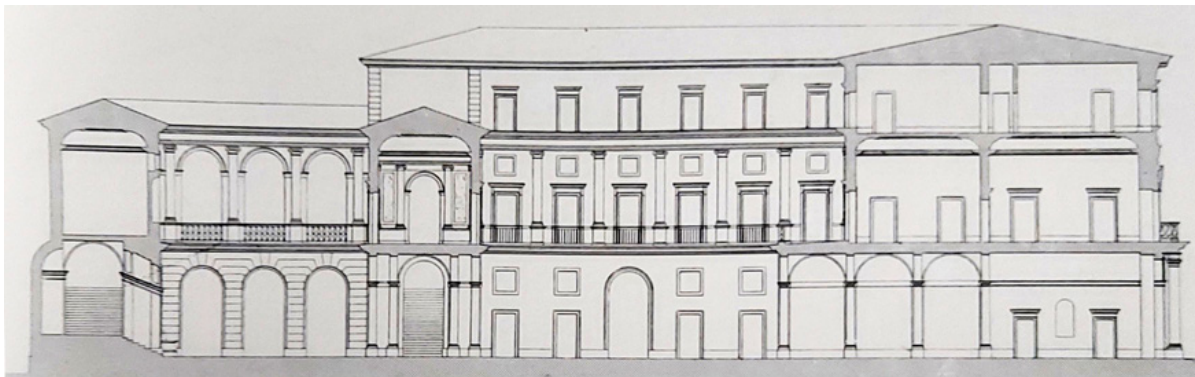


Figura 7. Sezione del palazzo Belmonte. La sezione è stata ribaltata orizzontalmente per agevolare il confronto con il disegno di Francesco Nicoletti (da HITTORFF 1835, planche 54).

Autorialità certe? Trappole nell'archiviazione e fraintendimenti

La raccolta di disegni della bottega di Giuseppe e Orazio Greco (padre e figlio) è conservata da oltre cento anni, per lascito dell'ultimo erede della famiglia, presso l'Istituto Nazionale per la Grafica. A parte una segnalazione²², i disegni non sono mai stati studiati. In realtà alcuni tra gli elaborati risultano ripetutamente pubblicati, talora anche accompagnati da utili informazioni, ma tacendo inspiegabilmente la loro provenienza e il luogo di conservazione²³. A dispetto dei silenzi, delle singolarità e talora delle superficialità che connotano ogni approccio fideistico per documenti scritti e grafici, va ricordato che si tratta di una delle raccolte più ricche di disegni dell'intero Meridione d'Italia. In questa sede, mi limiterei a segnalare il pericolo di un appiattimento dell'attività di una bottega nel paradigma olimpico dell'autorialità.

I vari disegni della raccolta presentano una incredibile varietà di tecniche rappresentative, non spiegabili solo con la differenza generazionale tra le due personalità che talora firmano le tavole. Anche in questo caso la costruzione della raccolta dei Greco, avvenuta in tempi che non conosciamo, incorporando e selezionando esclusivamente i disegni di un archivio di bottega, comporta innumerevoli distorsioni. Diciamo che la raccolta doveva rispondere a logiche interne all'esercizio professionale, contemplando non solo progetti ma anche l'aggregazione di materiali "esterni", quelli di collaboratori,

22. ANTINORI 1989.

23. CAZZATO 2015; CAZZATO 2024.

quelli acquisiti, gli esercizi di ricopiatura. A riprova, basta mettere a confronto il disegno con l'elaborazione di un centro tavola in metalli preziosi, collegato alle nozze tra Ferdinando di Borbone e Maria Carolina d'Asburgo-Lorena (1768), che riteniamo opera di un ignoto argentiere napoletano (Cartella 66, F.N. 9248)²⁴ (fig. 8), con l'incompleta copia, frutto di esercitazione e dalle qualità molto diverse (Cartella 66, F.N. 9397) (fig. 9). Come accade spesso, la padronanza nella stesura grafica all'interno di un atelier passava attraverso esercizi di ricopiatura. Le prove di questo diffuso training sono molteplici, come molteplici sono i fraintendimenti che si sono sedimentati²⁵. Una prevalente parte dei disegni della raccolta Greco è legata a progetti di altari, l'attività in cui Giuseppe risulta maggiormente coinvolto. Anche in questo caso "tipologico" le modalità grafiche sono discontinue, a riprova di una partecipazione di collaboratori oltre che di copie tratte da incisioni. I Greco, come altri protagonisti di questo periodo, rielaborano idee e modelli dalla straripante produzione a stampa del rococò bavarese. Ma anche all'interno di categorie apparentemente omogenee si annidano ulteriori tranelli. Si prenda il caso dei disegni "a metà", cioè tavole di altare, dove viene rappresentato metà dell'alzato. Si tratta verosimilmente di copie da incisioni di provenienza centroeuropea, e in ogni caso di una modalità di presentazione che si riscontra in varie occasioni. Il confronto tra due progetti di altari monocromi e delle stesse identiche dimensioni, oltre che con caratteri simili (cartella 67, FN 9288-30425 e FN 9274-30411) (fig. 10) ne denuncia l'appartenenza alla stessa serie, ma uno dei due disegni è chiaramente ritagliato (si notino la scala di misurazione e l'indicazione dove resta solo il cognome dell'estensore). Il taglio è stato elaborato in sede di archiviazione da un successivo collezionista? Oppure ci troviamo davanti a uno di quei procedimenti comuni negli atti di obbligazione dove – per cautela contrattuale – il disegno viene suddiviso tra committente e artefice? Come si può intuire, una risposta certa non è ancora possibile.

Disegno e parola scritta nella normativa contrattuale

Negli atti di obbligazione settecenteschi per realizzare altari in Campania o in Puglia ricorrono – oltre al riferimento al progetto siglato tra le parti – anche i riferimenti a ulteriori "variazioni convenute"²⁶, con l'inclusione eventuale di una "spiega". Si tratta di condizioni aggiuntive che vengono registrate

24. PASCULLI FERRARA 2008, p. 330, che ritiene il disegno di mano di Giuseppe Greco.

25. Si pensi al caso degli altari inseriti nella raccolta di Rosario Gagliardi (Siracusa Collezione Mazza), ma chiaramente ridisegnati a partire da incisioni di Pineau.

26. È il caso del contratto (7 aprile 1752) fra il marmoraro Gennaro Di Martino e gli Agostiniani di Capua per la realizzazione di sei altari nella chiesa della Maddalena: documento in DE LETTERIS 2013, p. 113.



Figura 8. Ignoto (XVIII sec.), disegno per centrotavola in materiali preziosi. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Raccolta Greco, Cartella 66, F.N. 9248 (per gentile concessione del Ministero della Cultura, autorizzazione del 7 agosto 2025).



Figura 9. Copia parziale del disegno della figura 8. Roma Istituto Centrale per la Grafica, raccolta Greco, Cartella 66, F.N. 9397 (per gentile concessione del Ministero della Cultura, autorizzazione del 7 agosto 2025).

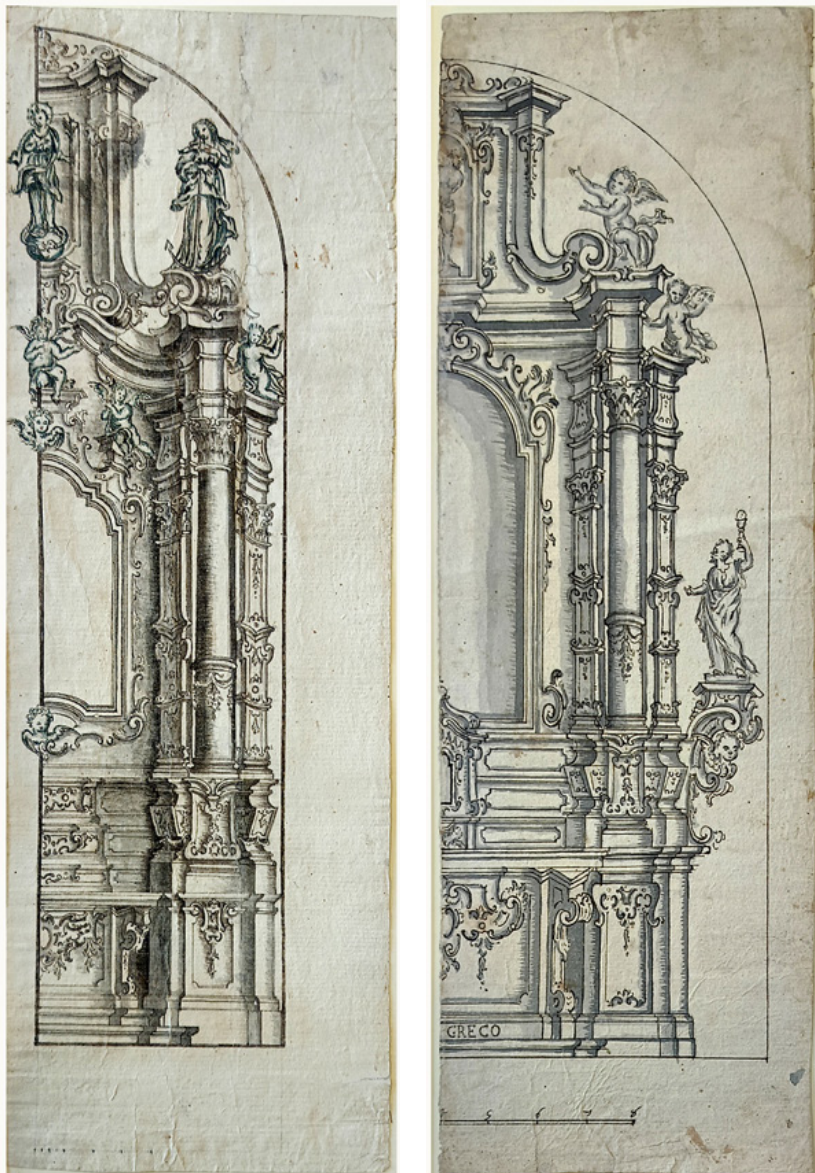


Figura 10. Ignoto (XVIII sec.), progetti per altare. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, raccolta Greco, Cartella 67, F.N. 9288-30425 e F.N. 9274-30411, (per gentile concessione del Ministero della Cultura, autorizzazione del 7 agosto 2025).

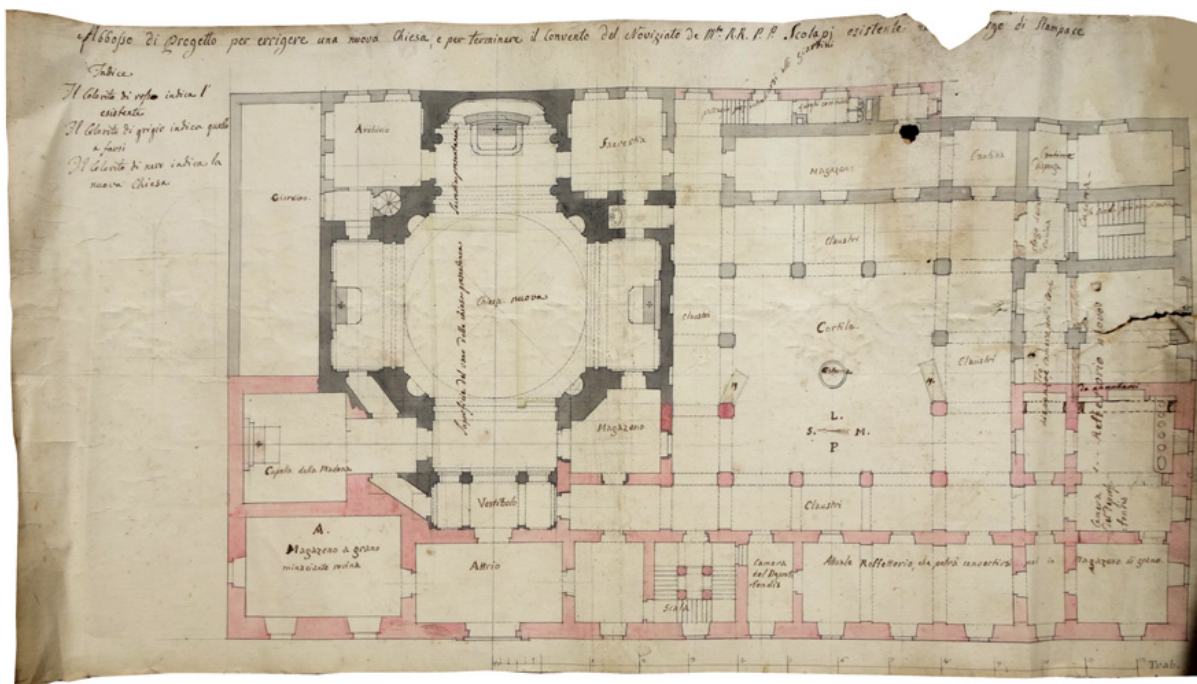
per iscritto, in alcuni casi sembra evidente che si trattasse di precise integrazioni scritte al disegno, e collocate a latere («giusta l'infra scritta spiega da farsi»²⁷), ma che dovevano integralmente fare parte del contratto. Si può agevolmente constatare che i committenti completassero le loro richieste indicando variazioni e mutazioni di dettagli o anche prescrivendo materiali e colori. Una conseguenza di questa prassi è che, rispetto all'opera realizzata, l'individuazione di un disegno e la sua correlazione con un'opera realizzata si fanno ardue se non si tengono in conto le richieste accessorie. Le disposizioni che completano una proposta non sembrano rare nel Meridione d'Italia e disintegrano l'idea sacrale del disegno di progetto come zoccolo solido di partenza di ogni una nuova architettura, dove le eventuali variazioni sono sempre frutto di tradimenti e di deviazioni successive.

In realtà, lo scarto è spesso indicato sin dal contratto, talora in una modalità quasi paradossale che, per logica, avrebbe dovuto comportare l'elaborazione di un nuovo disegno. Il disegno di progetto stesso diventa quindi oggetto di confronto e di negoziazione, obbligando a inserire una "spiega". Il caso, solo documentato, della facciata della chiesa di San Sebastiano a Palazzolo Acreide (SR) si pone forse al limite della procedura, ma risulta interessante proprio per questo. Nel contratto di obbligazione del 27 dicembre 1721 i maestri guidati dal magister Mario Diamanti si impegnavano a «fabricare e scolpire la prospettiva seu facciata d'innanti della venerabile chiesa di San Sebastiano (...) secondo il disegno fatto per detto Diamanti» con una serie di prescrizione aggiuntive, alcune delle quali segnate appositamente con lettera nella stessa tavola di progetto:

«che nel contrasegno fatto in detto disegno con la lettera A ove sono disegnati li nicchetti, siano obligati in cambio di tali nicchetti farci due occhialoni con l'angoli quadri e li angoli tondi, della conformità di quelli fatti nel coro di detta chiesa, e con l'aggiunta di dover scorniciare li pilastri; nella lettera B in luogo della pietra d'arme designata in detto disegno ci devono fare un nicchetto scorniciato con fogli nel quale ci devono fare dentro una statua del glorioso S. Sebastiano, con due angoli che tengono detto nicchetto; nella lettera C sopra li pilastri collaterali dove sono designate due piramidi ci devono collocare due statue da scolpirsi, dal detto Diamanti (...) Nella lettera D ci devono fare due modiglioni con foglie, in cambio degli sboscioletti e nel terzo ordine ove sta designato lo mediglione, ci devono fare detti sboscioletti. Parimenti la cornice della porta maggiore, la devono fare incagnolata e rosetata, e l'altra del primo e secondo ordine addentate, come pure le due colonne della porta maggiore stiano a beneplacito delli detti di Leone, Santoro e Infantino [reverendi e procuratore della chiesa] se li vorranno situate in faccia o pure differentemente. Di più li pilastri del primo ordine devono essere scorniciate, e quelli del secondo ordine scanellati»²⁸.

27. Come nel caso dei documenti relativi all'obbligazione per l'altare maggiore (2 dicembre 1773) e di quelli laterali (19 giugno 1775) per la chiesa delle benedettine di Andria o per l'altare di San Sebastiano nella stessa città (30 marzo 1773). In tutti i casi risulta coinvolto il maestro Marino Palmieri che forse può avere suggerito questa pratica. Documenti trascritti in DI GENNARO 2021, pp. 217-223.

28. LOMBARDO 2001, pp. 140-141.



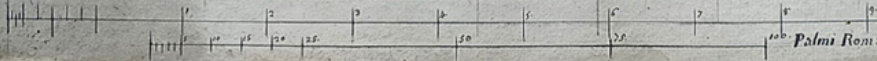
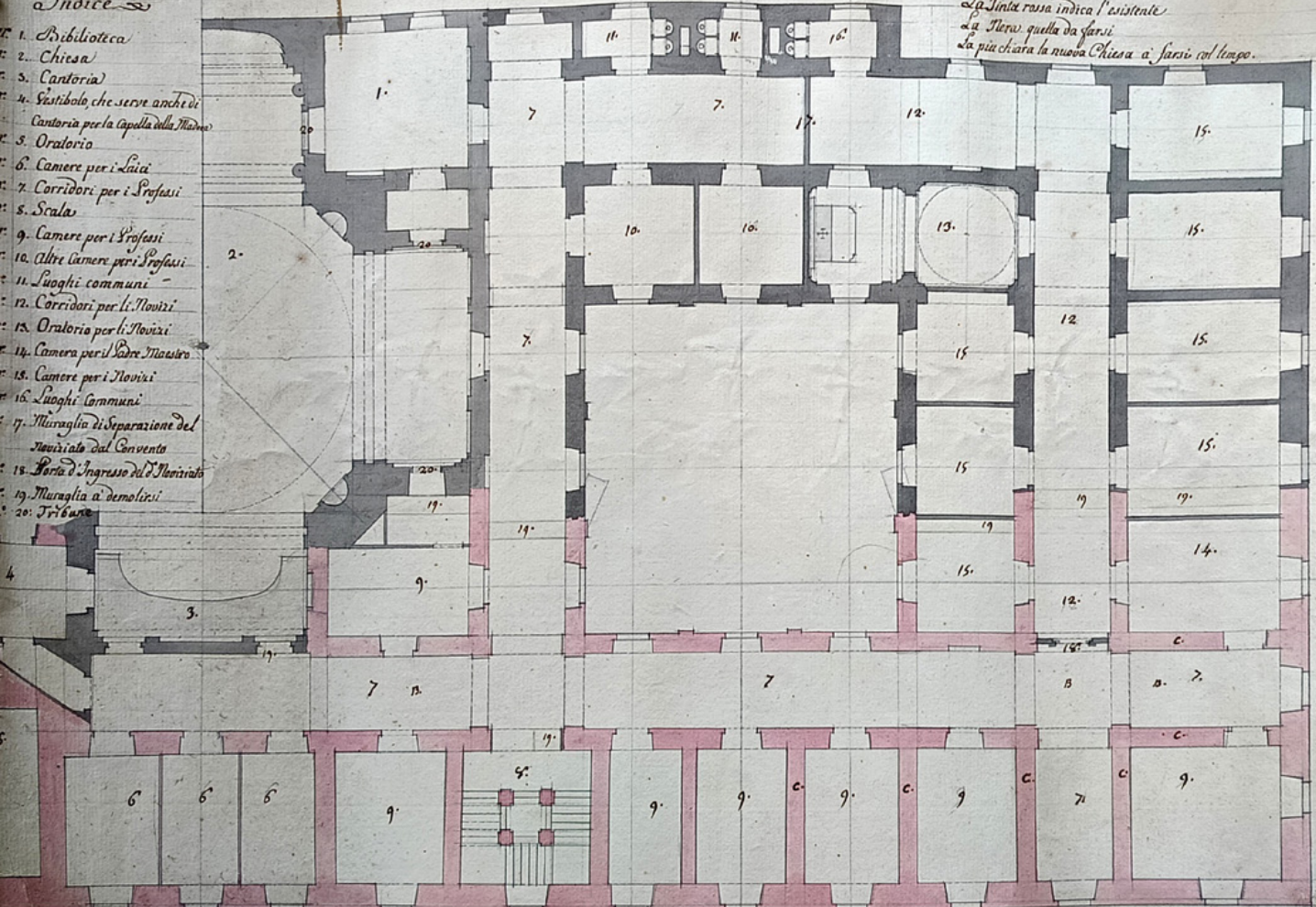
In questa pagina figura 11, in quella successiva figura 12. Giuseppa Viana (1779), progetto per il Noviziato dei Padri Scolopi a Cagliari, pianoterra e primo piano. Roma, Archivio Padri Scolopi, Reg. Prov. 31 (autorizzazione luglio 2025).

Progetto Generale per terminare il Convento del Noviziato de m.^{ra} A. A. P. P. Scolapij esistente nel Borgo di Stampace
 Pianta del Primo Piano

Indice

1. Biblioteca
2. Chiesa
3. Cantoria
4. Vestibolo che serve anche di Cantoria per la Capella della Madonna
5. Oratorio
6. Camere per i Laici
7. Corridori per i Professi
8. Scala
9. Camere per i Professi
10. Altre camere per i Professi
11. Luoghi comuni
12. Corridori per li Novizi
13. Oratorio per li Novizi
14. Camera per il Padre Maestro
15. Camere per i Novizi
16. Luoghi comuni
17. Muraglia di Separazione del Noviziato dal Convento
18. Porta d'Ingresso del Noviziato
19. Muraglia a demolirsi
20. Tribunale

La tinta rossa indica l'esistente
 La Tinta gialla da farsi
 La più chiara la nuova Chiesa a farsi col tempo.



Trabuchi piemontesi
 1779. A. Arch.
 V. M. G. S.

Il disegno di progetto in sé contiene informazioni decisive, ma la decifrazione del processo decisionale, almeno a queste latitudini, è molto più ardua di quanto si possa ottimisticamente immaginare. Il racconto, forse ogni racconto, si complica.

In forma di conclusione

La prolifica attività dell'architetto piemontese Giuseppe Viana nella Sardegna degli anni Settanta del XVIII secolo si può oggi arricchire di un progetto non noto e forse mai avviato per il completamento del Noviziato degli Scolopi, nel quartiere di Stampace a Cagliari: un coinvolgimento testimoniato da due tavole firmate – una delle quali contiene la data del 12 agosto 1779 – e conservate nell'Archivio dei Padri Scolopi in San Pantaleo a Roma (Reg. Prov. 31) (figg. 11-12). La segnalazione merita certamente un approfondimento²⁹, che affido a colleghi con maggiore conoscenza delle problematiche urbane e degli archivi cittadini, è per me particolarmente significativa dal momento che ai numerosi disegni dell'Archivio dei Padri Scolopi ho dedicato in passato, insieme a eccellenti studiosi, un consistente periodo della mia attività di ricerca³⁰. Quando abbiamo avviato lo studio, il processo di accorpamento dei grafici e talora di separazione dai documenti era stato compiuto da tempo: le tavole erano divise per Provincia, per Sede e incluse in cartelle, rendendo per molti versi più agevole un ragionamento che si proponeva di indagare le relazioni tra i disegni e il coinvolgimento ripetuto di alcuni professionisti, con convenzioni grafiche facilmente riconoscibili. Esistevano comunque i rimandi alla documentazione, ma solo per una parte dei casi. Durante la ricerca e, in modo del tutto casuale, si rinvenne una nuova vasta serie di grafici, con un titolo significativo: *Iconographiae sine titula*, cioè disegni anonimi che i precedenti archivisti non erano riusciti a individuare, ma avevano comunque accorpato, che ci ricostrinse a ricominciare. Quella scoperta in corso d'opera contribuì comunque a chiarire la storia di una serie di fabbriche, a coprire alcuni vuoti e sciogliere indeterminatezze. Scoprire oggi che, come in una fatica di Sisifo, l'archivio romano cela ulteriori faldoni di disegni da studiare, mi appare, tutt'altro che frustrante, quanto piuttosto una esaltante notizia.

29. Su Viana rimando a SCHIRRU 2016 e MEDDE 2020. Silvia Medde segnala una consulenza a Cagliari per la facciata della chiesa di San Giuseppe dei Padri Scolopi proprio nel 1779.

30. DE MARI, NOBILE, PASCUCCI 1999.

Bibliografia

- ALONSO FERNÁNDEZ 1972 - A. ALONSO FERNÁNDEZ, *La iglesia de San Antonio Abad. Obra singular del barroco mallorquín*, in «Mayurca», 1972, 8, pp. 33-43.
- ANTINORI 1989 - A. ANTINORI, *I disegni della Raccolta Giuseppe Greco, architetto pugliese*, in «Il disegno di architettura», 1989, 0, pp. 10-11.
- BELVEDERE, MONTANA 2016 - A. BELVEDERE, S. MONTANA, *Palazzo Belmonte a Palermo*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 2013, 16, pp. 41-52.
- BENICAMPI 2016 - I. BENICAMPI, *Il Suffragio di Forlì e la diffusione periferica dei modelli del Barocco romano dell'Accademia di San Luca*, in «Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura», 2016, 2, pp. 81-86.
- CANTARELLAS CAMPS 1981 - C. CANTARELLAS CAMPS, *Transformación y pervivencia en el barroco mallorquín*, in «Revista d'Estudis Baleàrics», I (1981), 1, pp. 135-160.
- CAZZATO 2015 - M. CAZZATO, *Greco Giuseppe e Greco Orazio*, in V. CAZZATO, M. CAZZATO (a cura di), *Lecce e il Salento 1. I centri urbani, le architetture e il cantiere barocco*, De Luca, Roma 2015, pp. 624-628, con una nota di V. Cazzato e M. Calò.
- CAZZATO 2024 - M. CAZZATO, *Salento. L'arte del costruire dal Medioevo al Neoclassicismo*, Grifo, Lecce 2024, pp. 136-139.
- CIRILLO 2008 - O. CIRILLO, *Carlo Vanvitelli. Architettura e città nella seconda metà del Settecento*, Alinea, Firenze 2008, pp. 24-26.
- DAMETO, MUT, ALEMANY 1841 - J. DAMETO, V. MUT Y, G. ALEMANY, *Historia general del Reino de Mallorca*, adiciones de M. Moragues y J. M. Bover, 3 tomi, Imprenta Nacional á cargo de D. Juan Guasp y Pascual, Palma 1840-1841, II, 1841, p. 1035.
- DE LETTERIS 2013 - CH. DE LETTERIS, *Settecento napoletano in Puglia. Documenti inediti sulla chiesa di Santa Maria della Pietà a San Severo e altre storie di marmi*, Claudio Grenzi, Foggia 2013.
- DE MARI, NOBILE, PASCUCCI 1999 - N. DE MARI, M.R. NOBILE, S. PASCUCCI, *L'architettura delle scuole Pie nei disegni dell'Archivio della Casa Generalizia*, in «Archivum Scholarum Piarum», XXIII (1999), 45-46.
- DE SETA 1973 - C. DE SETA, *Disegni di Luigi Vanvitelli architetto e scenografo*, in R. DE FUSCO ET ALII, *Luigi Vanvitelli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1973, pp. 275-311.
- DE SETA 1998 - C. DE SETA (a cura di), *Luigi Vanvitelli*, Electa Napoli, Napoli 1998, pp. 279-280, schede 227-228-229.
- DI GENNARO 2021 - G. DI GENNARO, *Altari policromi marmorei del Settecento ad Andria e altri arredi sacri*, Schena Editore, Bari 2021.
- GARMS 1992 - J. GARMS, *The church of the Annunziata in Naples*, in J. CHENAULT PORTER, S. SCOTT MUNSHOWER (a cura di), *Parthenope's splendor: art of The Golden Age in Naples*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania State University 1992, pp. 396-429.
- GAROFALO 2010 - E. GAROFALO, *Una raccolta di modelli fra tardobarocco e neoclassicismo*, in G. CURCIO, M. R. NOBILE, A. SCOTTI TOSINI, *I Libri e l'ingegno. Studi sulla Biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, Caracol, Palermo 2010, pp. 108-114.
- GAUDIN DE VILLAIN 1984 - B. GAUDIN DE VILLAIN, *Jean et Ferdinand Delamonce, architectes lyonnais*, in «Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon», 1984, 7, pp. 13-23.

- GINZBURG 2005 - C. GINZBURG, *Somiglianze di famiglia e alberi genealogici. Due metafore cognitive*, in C.C. HÄRLE (a cura di), *Ai limiti dell'immagine*, Quodlibet, Macerata 2005, pp. 227-250.
- HITTORFF 1835 - J.I. HITTORFF, L. ZANTH, *Architecture moderne de la Sicile*, imprimé chez P. Renouard, Paris 1835.
- JURLARO 1967 - R. JURLARO, *Di alcuni architetti salentini e loro opere inedite*, in «Archivio Storico Pugliese», XX (1967), 1-4, pp. 211-223.
- KALNEIN 1995 - WEND VON KALNEIN, *Architecture in France in the Eighteenth Century*, The Yale University Press Pelican History of Art, New Haven 1995.
- KIENE 2013 - M. KIENE, *Die Alben von Jakob Ignaz Hittorff, Das Album "Sicile moderne"*, Biblioteca universitaria cittadina, Colonia 2013.
- KLAIBER 2002 - S. KLAIBER, *Guarini e il Veneto*, in M. BARAUSSÉ, F. BARBIERI, G. DARDANELLO, S. KLAIBER, A. ROCA DE AMICIS, *Guarini a Vicenza. Disegni per le chiese di San Gaetano Thiene e dell'Araceli*, in «Quaderni del Museo Palladio», 2002, 2, pp. 5-8.
- KLAIBER 2006 - S. KLAIBER, *Il progetto di Santa Maria d'Araceli a Vicenza*, in G. DARDANELLO, S. KLAIBER, H. A. MILLON (a cura di), *Guarino Guarini*, Allemandi, Torino 2006, pp. 392-397.
- LOMBARDO ET ALII 2001 - L. LOMBARDO, C. CORRIDORE, I. DI MARCO, M. PAPA, *Palazzolo Acreide. Memorare terremotus. Il terremoto del 1693 e la ricostruzione, la città, i quartieri, le chiese e le opere d'arte*, Gal Val d'Anapo, Canicattini Bagni 2001, pp. 140-141.
- MANFREDI 2013 - T. MANFREDI, *Nicoletti Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, <https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-nicoletti/> (ultimo accesso 13 aprile 2024).
- MARCONI, CIPRIANI, VALERIANI 1974 - P. MARCONI, A. CIPRIANI, E. VALERIANI, *I Disegni di Architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 2 voll., De Luca, Roma 1974.
- MARIAS 1999 - F. MARIAS, *Elocuencia y laconismo la arquitectura barroca española y sus historias*, in *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Fundación Argentaria, Madrid 1999, pp. 87-112.
- MASCOLI 1984 - L. MASCOLI, *Le «Voyage de Naples» (1719) de Ferdinand Delamonce*, Centre Jean Bérard, coll. "Bibliothèque de l'Institut français de Naples", Napoli 1984.
- MEDDE 2020 - S. MEDDE, *Viana Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 99, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2020, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-viana/> (ultimo accesso 15 maggio 2024).
- NOBILE 2022 - M.R. NOBILE, *Progettare a distanza: un disegno per palazzo Belmonte a Palermo?*, in P. PALAZZOTTO, G. TRAVAGLIATO, M. VITELLA (a cura di), *Il bello, l'idea, la forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, Palermo University Press, Palermo 2022, vol. 1, pp. 323-328.
- PALAZZOTTO 2020 - P. PALAZZOTTO, *Oltre il gusto barocco: note su un ipotetico intreccio romano tra Robert Adam e Giuseppe Venanzio Marvuglia (1755-1759)*, in F. MARCELLI (a cura di), *Storie dell'Arte. Studi in onore di Francesco Federico Mancini*, Aguaplano, Perugia 2020, pp. 27-45.
- PASCULLI FERRARA 2008 - M. PASCULLI FERRARA, *Teatri del Dolore e delle Quarantore: architettura effimera nella Puglia settentrionale*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Le capitali della festa. Italia centrale e meridionale*, De Luca, Roma 2008, pp. 328-352.
- PERELLÓ FERRER 1985 - A.M. PERELLÓ FERRER, *Esglésies dels segles XVII i XVIII a ciutat de Mallorca*, Editorial Moll, Mallorca 1985, pp. 123-131.
- PEREZ 2003 - M.F. PEREZ, *Note sur le séjour italien de Ferdinand Delamonce*, in V. POMARÈDE (a cura di), *Mélanges in omaggio a Dominique Brachlianoff*, Museo delle belle arti di Lione, Lione 2003, pp. 46-51.

PÉROUSE DE MONTCLOS 2001 - J.M. PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'architecture à la française, du milieu du XV^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Picard, Paris 2001.

RIMONDINI 1983 - G. RIMONDINI, *La chiesa del Suffragio di Forlì (1723-1748) su disegno di Fra' Giuseppe Antonio Soratini*, in «Romagna arte e storia», 1983, 7, pp. 59-78.

SCHIRRU 2016- M. SCHIRRU, *Il convento della Beata Vergine del Carmelo a Oristano*, in «Annali di Architettura», 2016, 28, pp. 109-124.

SCHWED 2006 - N. SCHWED, *The Drawings of Ferdinand Delamonce*, in «Master Drawings», vol. 44, 2006, 1, pp. 55-68.

VALLERY-RADOT 1963 - J. VALLERY-RADOT, *L'église de l'Oratoire*, in *Congrès archéologique de France*, 121^e session, Société Française d'Archéologie, Paris 1963, pp. 119-124.