

LA DECORAZIONE IN MARMI POLICROMI IN SICILIA IN ETÀ MODERNA: COMPETENZE E COMPETIZIONI PROFESSIONALI

DOI: 10.17401/lexicon.s.7-piazza

Stefano Piazza

Professore Ordinario, Università degli Studi di Palermo
stefano.piazza@unipa.it

Abstract

Polychrome Marble Decorations in Sicily During the Early Modern Period: Expertise and Professional Rivalries

The use of polychrome marble in the religious architecture of the capitals of the Kingdoms of Naples and Sicily represents one of the most striking manifestations of seventeenth century art in southern Italy. Despite their shared origins, which can be traced back to the second half of the sixteenth century, Palermo and Naples developed distinct approaches to this practice, differing in aesthetic intentions and the technical expertise of both designers and craftsmen. It was particularly in the artistic milieu of Palermo that, over the course of the seventeenth century, complex collaborations between designers and executors emerged. These collaborations ultimately led to open professional rivalries and strategic attempts to monopolize the artistic market associated with this refined architectural decoration technique. This study offers a detailed analysis of the progressive transformation of design and execution processes, as well as the evolving professional competencies involved.

Keywords

Polychrome marble decoration; artistic collaborations; Sicilian architecture.

Introduzione

L'impiego dei marmi policromi nell'architettura religiosa delle capitali dei regni di Napoli e Sicilia costituisce, come è noto, una delle manifestazioni più eclatanti dell'arte del Seicento nell'Italia meridionale. Napoli e Palermo vanno considerate in realtà i centri emergenti di una più ampia circolazione che sembra coinvolgere altre principali città portuali del Tirreno e della Sicilia, quali Genova, Trapani e Messina, attraverso anche uno spiccato interesse per questa forma decorativa da parte della Compagnia di Gesù¹.

Il fenomeno siciliano, tuttavia, è stato tradizionalmente interpretato come una filiazione di quello napoletano, definendolo in alcuni casi "dialetto" della lingua napoletana², in un'idea preconstituita di svalutazione del fenomeno in sé, inteso come risultato del folclore popolare³. Studi più recenti non solo lo hanno ricondotto nella sfera dell'arte elitaria³, valutando con più attenzione i committenti e gli artisti coinvolti, ma hanno posto in luce sostanziali gradi di libertà rispetto alle vicende napoletane che, nel corso del XVII secolo, comportarono evidenti e progressive differenze nel processo ideativo e quindi disegnativo delle opere⁴.

L'approfondimento analitico dell'*iter* progettuale ed esecutivo e delle competenze artistiche e professionali coinvolte, che costituisce il tema di questo saggio, risulta, nell'ambito dell'impiego dei marmi policromi in architettura, particolarmente complesso per tre motivi principali:

- 1) La perdita quasi totale del patrimonio di disegni. Al di là della estrema rarità dei grafici riconducibili a questo ambito, per nessuna opera si è conservato l'intero *corpus* di disegni che condussero dall'idea all'esecuzione.
- 2) La variabilità delle competenze coinvolte in relazione alle caratteristiche dell'opera, al luogo e al periodo in cui fu realiz-

zata. Da questo punto di vista si registrano, tra l'altro, le maggiori differenze tra le esperienze napoletane e quelle siciliane.

3) La difficile interpretazione dei documenti archivistici, nella maggioranza dei casi parziali, eccessivamente sintetici, e molto spesso riferiti solo ad alcuni dei personaggi effettivamente coinvolti. La documentazione archivistica, tuttavia, risulta, ovviamente, uno strumento analitico fondamentale grazie soprattutto alla ricorrente citazione dei «disegni piccoli», o di massima, allegati in genere agli atti contrattuali, e dei «disegni grandi», da intendere invece come grafici esecutivi, oltre che degli altri strumenti progettuali, quali i modelli in legno e in creta.

In questa sede ci limiteremo a esporre opere e momenti ritenuti significativi, in relazione alle diverse fasi individuabili tra il XVI e il XVIII, distinte per finalità estetiche e competenze tecniche degli ideatori e degli esecutori.

Gli esordi

Una prima fase, riconducibile al periodo compreso tra gli anni sessanta del Cinquecento e il primo ventennio del Seicento, è caratterizzata dall'introduzione della tecnica dell'inserito policromo su manufatti in marmo di Carrara, ad opera di scultori e maestranze di origine prevalentemente toscana. Mi limito a citare, per Napoli, gli scultori Gian Antonio Dosio (San Gimignano 1533 - Caserta 1611), Michelangelo Naccherino (Firenze 1550 - Napoli 1622) e, per la Sicilia, Giovanni Angelo Montorsoli (Poggibonsi 1507 - Firenze 1563), Andrea Calamech (Carrara 1524 - Messina 1589) e Camillo Camiliani (Firenze? Post 1540 - Palermo 1603).

In questa fase l'uso dell'intarsio è limitato sostanzialmente a lastre tombali e sarcofagi⁵ secondo motivi decorativi geome-

trici, che rendono le opere siciliane perfettamente accostabili a quanto veniva realizzato in quest'ambito in numerosi altri centri peninsulari. Il più antico sarcofago con inserti in marmo policromo fin oggi individuato a Palermo è la tomba Campo in San Francesco d'Assisi, datata 1563 [fig. 1].



Fig. 1. Palermo. Chiesa di San Francesco d'Assisi, tomba Campo.



Fig. 2. G. A. Montorsoli (attr.), progetto per lapide tombale, 1550 c. (disegno su carta, Madrid, BNE, Raccolta delle Stampe e Belle Arti, Album di Fra Giovanni Vincenzo Casale, B.16-49. Fol.106, núm.108 moderno).

Nella prassi professionale sono coinvolte due figure fondamentali i cui limiti delle competenza non sono sempre netti: da una parte lo scultore, con una formazione specifica nella statuaria e nel disegno, che delinea i grafici di progetto e realizza gli elementi figurati e, dall'altro, il marmoraro specializzato nei lavori più faticosi, seriali e meno raffinati, senza apporti creativi quali, colonne, balaustre, capitelli, zoccolature, modanature architettoniche e, nel caso specifico, lastre e tarsie marmoree. Considerando la sostanziale semplicità dei decori policromi e la loro limitata estensione il «disegno piccolo» poteva già contenere tutte le indicazioni necessarie al «disegno grande». Ne sono una rara testimonianza i disegni di lastre tombali attribuiti a Giovanni Angelo Montorsoli, uno dei quali datato 1550, e riferibile quindi al suo soggiorno a Messina [fig. 2], conservati nella Biblioteca Nazionale di Madrid⁶. Il loro formato abbastanza grande rispetto all'opera da realizzare (282x425 mm, quindi in scala 1:5 circa) e la loro precisa definizione, oltre a non lasciare margine discrezionale nell'esecuzione, si prestavano a realizzare veri e propri cataloghi da mostrare ai committenti.

La relativa semplicità delle opere e la netta distinzione tra tarsie geometriche ed elementi scultorei, consentiva potenzialmente una progettazione dettagliata anche ad architetti e pittori ma anche ad alcuni marmorari che avevano appreso l'arte del disegno decorativo. I marmorari più esperti potevano quindi realizzare progetti anche complessi e affidare poi agli scultori i rilievi figurativi, ribaltando quindi il rapporto tra esecutore e progettista. È il caso, a titolo esemplificativo, della cappella Del Balzo nella chiesa di Santa Chiara a Napoli (1616-17) disegnata, sembrerebbe, dal marmoraro Jacopo Lazzari (Firenze 1574 c. - Napoli 1640) e completata nei toni in rilievo e nella statua dagli scultori Giovan Marco Vitale e Michelangelo Naccherino⁷.

Con il procedere delle ricerche, l'attività progettuale dei marmorari "disegnatori" emergere con maggior chiarezza e sembra incrementarsi nel corso del secolo, seguendo sincronicamente l'aumento delle occasioni di lavoro. Di certo, tuttavia, l'apprendimento da parte dei marmorari dell'arte del disegno seguiva iter formativi diversi da quelli dei pittori e degli scultori, da ricondurre all'interno delle stesse botteghe specializzate nel taglio dei marmi, e legate pertanto alla pratica artigianale piuttosto che alla formazione artistica vera e propria.

L'impiego dei motivi naturalistici

Una seconda fase, come è ormai risaputo, si caratterizza, sincronicamente in Sicilia e a Napoli — che acquisiscono così delle connotazioni distintive rispetto al resto d'Italia — per l'avvento di motivi naturalistici al posto di quelli geometrici e per il progressivo infittirsi e complicarsi del disegno⁸.

L'affermarsi di questa tendenza, già a partire dal secondo decennio del Seicento, corrisponde a Napoli agli esordi dell'attività dello scultore e architetto di origini bergamasche Cosimo Fanzago (Clusone 1591 - Napoli 1678), figura dominante l'ambiente napoletano e protagonista indiscusso della decorazione architettonica in marmi policromi, alla quale

conferì caratteri di grande originalità lessicale. Attraverso l'opera di Fanzago, Napoli assiste, nel corso degli anni trenta, all'estensione della decorazione in intarsi marmorei a intere strutture chiesastiche⁹. Questo salto di scala nell'uso degli apparati in marmi policromi a Palermo — per quanto già anticipato nei rivestimenti dei bracci del transetto della chiesa del Gesù di Casa Professa negli anni venti del Seicento — sembra invece avere avuto uno sviluppo più graduale.

Dal punto di vista esecutivo, rispetto alla prima fase, si assiste a uno scarto sostanziale — già evidenziato da Renato Ruotolo per l'ambiente napoletano — tra il «disegno piccolo» e il «disegno grande», dovuto sia al complicarsi dei motivi decorativi che all'incremento dimensionale del progetto. Ne è una chiara dimostrazione la differenza già notata tra il disegno "piccolo" dell'architetto Francesco Antonio Picchiatti (Napoli 1619 – Napoli 1694) per l'altare della chiesa di Monteverginella del 1656, allegato all'atto notarile,¹⁰ e l'opera effettivamente realizzata [fig. 3].

In progetti più strettamente architettonici bisogna poi immaginare una sequenza più complessa di disegni che, dalle indicazioni generali fosse in grado di scendere progressivamente di scala parzializzando il progetto in disegni precisi e dettagliati al vero, che non davano spazio ad arbitrii esecutivi. Il numero di questi, in realtà era fortemente ridotto dalla replica, specularità e ribaltamento del disegno. Questo criterio, adottato a Napoli in modo sistematico, consentiva la drastica riduzione numerica delle forme delle tarsie, e la collocazione in diversi punti di tarsie identiche che potevano quindi essere prodotte in serie, ottimizzando il lavoro di cantiere e i tempi di realizzazione. A titolo esemplificativo, il progetto di Fanzago per le tarsie del telaio architettonico della cappella di Sant'Antonio in San Lorenzo Maggiore¹¹ (1638-49), richiese solo tre disegni esecutivi al vero di dimensioni relativamente modeste [fig. 4]. Lo stesso si può dire per tutte le tarsie della navata di San Martino (1631-1656)¹². Un unico disegno di circa 33x340 cm fu adottato per le paraste della navata, replicandolo quattro volte in ogni specchiatura e quindi 32 volte per tutta la navata¹³. Questa pratica in Sicilia ebbe una applicazione moderata, optando solo per il ribaltamento speculare, come avremo modo di precisare in merito alla cappella dell'Immacolata.

Da quello che possiamo dedurre dai documenti, in ambito siciliano il passaggio dalle forme geometriche a quelle naturalistiche segnò l'ingresso nel circuito delle opere in marmo, accanto agli scultori, anche di pittori-architetti, mentre i marmorari mantennero una posizione subalterna e meramente esecutiva. La doppia qualifica pittore-architetto (o anche scultore-architetto) che si associa all'attività di esponenti di rilievo dell'ambiente artistico palermitano del tempo merita in questa sede alcune precisazioni. Tenendo ovviamente presente la permeabilità delle competenze artistiche propria della cultura artistica del Classicismo e del primato riconosciuto ai pittori e scultori di figura, depositari dell'idea di bellezza legata alla figura umana, in ambito palermitano la formazione di pittore sembra essere stata, almeno fino ai primi del Settecento, praticamente imprescindibile per accedere a importanti cariche istituzionali, prime tra tutte quella di architetto del Senato cittadino.

Se seguiamo il *cursus honorum* dei personaggi che ricoprirono questa carica nel corso del Seicento, sembra infatti praticamente costante l'esordio professionale in ambito pittorico¹⁴. Se si esclude tuttavia il ben noto caso di Pietro Novelli — nominato architetto del senato nel 1636, eccelso pittore ma con dubbie competenze tecniche e per questo anche contestato — dietro il



Fig. 3. In alto: Napoli. Chiesa di Santa Maria di Monteverginella, altare maggiore (su disegno di F. A. Picchiatti, 1657 ca).

In basso: F. A. Picchiatti (attr.) Progetto per l'altare della chiesa di Santa Maria di Monteverginella a Napoli, 1665 (Napoli ASN, Corporazioni religiose soppresse, 1751)



Fig. 4. Napoli. Chiesa di San Lorenzo Maggiore, telaio architettonico della cappella di Sant'Antonio (su disegno di Cosimo Fanzago, 1638-49). In rosso sono evidenziati i disegni esecutivi necessari per la realizzazione dell'intero apparato marmoreo.



Fig. 5. Palermo. Santuario di Santa Rosalia su Monte Pellegrino, particolare dell'altare (su disegno di M. Smiriglio, 1626).

termine *pictor*, e più raramente di *sculptur*, in effetti si celarono professionisti più completi, in grado cioè di associare alle abilità pittoriche e disegnative, spesso non eccelse o in alcuni casi mediocri, più solide competenze architettoniche e tecniche.

In tal senso è molto più emblematica la figura del predecessore di Novelli, Mariano Smiriglio (Palermo 1561 - Palermo 1636), il primo a beneficiare della carica istituzionale di architetto del Senato, conferitagli nel 1602¹⁵, e anch'egli affermato come «peritissimo pittore», tanto che, nei cenni biografici che nel Settecento gli riservò Antonino Mongitore¹⁶, gli esordi professionali furono ricondotti alle quattro statue «egregiamente» dipinte all'età di 23 anni nell'arco eretto a Palermo in occasione dell'ingresso del viceré Enrique de Guzmán conte di Olivares nel 1592. Gli apparati effimeri, considerando anche le biografie di numerosi personaggi del tempo, costituivano in effetti un agevole campo di prova per il talento dei giovani, una sorta di temporanea vetrina pubblica da cui la carriera poteva prendere avvio.

Firmata e datata 1604 è la pala d'altare della Madonna degli Angeli per la chiesa madre di Salemi, la più integra e significativa tra le poche prove ancora tangibili della sua attività di pittore¹⁷. All'opposto del Novelli, di Smiriglio si conoscono soprattutto la sua intensa attività di architetto e la sua perizia tecnica, di certo agevolata dalla nomina ad ingegnere regio nel 1610, anche se sfugge la fase formativa in questo ambito. Oltre agli impegnativi cantieri del senato (Arsenale, Quattro Canti, Porta Felice), il pittore-architetto risulta impegnato nella maggior parte dei cantieri religiosi del tempo come quelli delle chiese di Santa Maria di Monte Oliveto (dal 1620) del Carmine (dal 1627), di San Matteo e di Santa Maria in Valverde (dal 1633). Resta invece un problema storiografico aperto la tradizionale attribuzione allo Smiriglio della serie disegni di fontane e arredi urbani¹⁸ - motivata dalla presenza in ogni foglio di una firma da ritenere non autentica¹⁹ - che risultano di certo non all'altezza dell'abilità disegnativa e pittorica della Madonna degli Angeli.

Nell'ambito dell'impiego architettonico dell'intarsio marmoreo, il passaggio dai repertori geometrici a quelli naturalistici, ben più complessi, si deve proprio ai disegni di Smiriglio per il santuario su Monte Pellegrino e la cappella in cattedrale di Santa Rosalia (dal 1626)²⁰ [fig. 5], opera che il gesuita Giordano Cascini nel 1651 così descrisse: «... dipinta, non con altri colori, che di varij marmi [...] il che è stato puntualmente eseguito, in guisa, che senza pennello sembra pure fatta a pennello»²¹.

Seguendo il tracciato delle esperienze palermitane sull'impiego architettonico delle tarsie marmoree, il salto di scala nell'uso degli intarsi è efficacemente testimoniato dalle cappelle del Rosario in Santa Cita (ante 1649) e dell'Immacolata Concezione [fig. 6] in San Francesco d'Assisi (1649), progettata da Gerardo Astorino (Palermo, not. 1625-1665), anch'egli pittore e architetto legato, a vario titolo, alla carica senatoriale²². Nel 1650 Astorino venne pagato per il disegno del modello e per la responsabilità nell'esecuzione. I "disegni grandi" furono invece affidati da Astorino ai suoi collaboratori, Giovanni Battista e Natale di Pietro²³, disegnatori "adornisti" e non di figura. Nell'elaborazione progettuale dell'opera, in questo caso, compare quindi un'ulteriore figura professionale, posta tra l'artista

che riceve l'incarico e il marmoraro che la esegue, che tuttavia ribadisce la tradizionale collaborazione tra pittori di figura e pittori decoratori. La perfetta reiterazione di un unico motivo decorativo nelle 8 paraste e nelle 16 mezze paraste dimostra che fu realizzato un unico disegno per le specchiature dell'ordine architettonico ma la decorazione fu replicata solo specularmente e non in altezza e richiese pertanto un disegno esecutivo alto quanto la parasta e molto più complesso delle soluzioni napoletane.

L'insero scultore nelle tarsie, che in questo periodo è limitato a pochi elementi, veniva risolto a parte spesso con l'intervento diretto dello scultore. Il tipo di rapporto che poteva esserci tra uno scultore e un marmoraro in questa fase emerge in un contratto del 1641, in cui lo scultore Nunzio La Mattina (Palermo, prima metà del XVII sec.) incaricava il marmoraro Paolo Frangipane (Palermo, prima metà del XVII sec.) di «lavorarci un tumulo [lapide tombale] et sue guarnecioni di lavoro di quatro esclusi li liuni et armi et tutto il rimanenti farlo esso Frangipani»²⁴. Dei due, fu ovviamente La Mattina ad eseguire il disegno, demandando poi l'esecuzione degli intarsi a Frangipane e riservando per sé le parti in rilievo (i leoni e le armi).

Nel corso del Seicento, una sorta di equilibrio tra le competenze sembra tuttavia essere la formula vincente per l'affermazione professionale connessa soprattutto alle cariche istituzionali e all'architettura. Più che l'artista eccelso in una disciplina, il mercato del lavoro palermitano offrì opportunità soprattutto all'artista *factotum*, che poteva dipingere un quadro di un santo, decorare a fresco un soffitto, disegnare in prospettiva, progettare grandi allestimenti effimeri, ma anche seguire un cantiere architettonico e occuparsi di idraulica e fortificazioni.

La prevalenza del rilievo scultoreo

Nel giro di qualche decennio a Palermo si delineò una terza fase delle esperienze condotte sugli intarsi marmorei, che segna la definitiva divergenza del fenomeno siciliano da quello napoletano. A partire infatti dagli anni Cinquanta del Seicento iniziò a prevalere la tendenza da parte di un gruppo di scultori — Carlo D'Aprile (Palermo 1621-1668), Gaspare Guercio (Palermo 1611-1679), architetto del Senato dal 1647 al 1679, e Gaspare Serpotta (Palermo 1634-1670) — a inserire in modo sempre più dominante il rilievo al posto delle tarsie, giungendo ad esiti di grande originalità. L'approccio progettuale e l'iter realizzativo divennero ovviamente molto più complessi e le diverse competenze, soprattutto quelle degli scultori e dei marmorari iniziarono a intrecciarsi, rendendo più difficile la stessa interpretazione dei documenti. Nelle prime opere d'avanguardia per questa nuova tendenza, tra le quali spicca la cappella Oneto (1664-68) in San Domenico [fig. 7], opera di Guercio e Serpotta, sembra tuttavia prevalere lo scultore sia nella fase ideativa che in quella realizzativa. Furono i Gesuiti di Palermo a trainare la sperimentazione decidendo, alla fine degli anni cinquanta del Seicento, di estendere questo tipo di decorazione a tutta la struttura architettonica della chiesa del Gesù [fig. 8], il più grande impianto gesuitico dell'isola, e caricando i cicli scultorei di complessi

rimandi concettuali²⁵. Considerando l'estensione e la complessità progettuale ed esecutiva, nell'ambito degli apparati in marmi policromi del Seicento la chiesa del Gesù di Palermo rappresenta un *unicum* italiano²⁶.

L'elaborazione dell'intero sistema decorativo richiese l'interazione di diversi livelli ideativi: innanzi tutto il supporto teologico, finalizzato al programma concettuale, e il progetto architettonico — affidato ai gesuiti Lorenzo Cipri (Termini Imerese 1639 - Caltagirone 1702) e Angelo Italia (Licata 1628 - Palermo 1701) — per definire le scelte compositive di fondo. Seguivano poi altri "disegni piccoli" riferiti alle varie parti da allegare ai contratti e infine i disegni grandi dettagliati da stendere su ogni superficie. Le quarantotto paraste delle tre navate furono decorate con l'ausilio di sei disegni, alternati secondo la sequenza prospettica in modo da dare l'impressione di una maggiore varietà. Altri quattro disegni realizzati dal pittore Francesco La Barbera furono predisposti per le otto paraste dei pilastri della crociera, messi in opera negli anni 1666-67, e dedicati alle allegorie dei quattro elementi (terra, fuoco, aria, acqua). Un numero di grafici quindi sostanzialmente limitato, ma a differenza della prassi consolidata a Napoli di creare moduli decorativi ribaltabili (sopra-sotto) e replicabili specularmente (sinistra-destra), nella chiesa del Gesù — sulla scia



Fig. 6. Palermo. Chiesa di San Francesco d'Assisi, cappella dell'Immacolata Concezione.



Fig. 7. Palermo. Chiesa di San Domenico, cappella Oneto-Sperlinga, particolare.



Fig. 8. Palermo. Chiesa del Gesù a Casa Professa, veduta della navata centrale.

delle esperienze precedenti come la cappella dell'Immacolata in San Francesco — i decori sono speculari ma variano senza interruzione per tutta l'altezza; quindi, i disegni al vero dovettero essere della stessa dimensione dei pilastri. Per quelli della crociera [fig. 9], ideati da La Barbera, ne furono necessari quattro alti 220 cm, per il terzo medio inferiore, e quattro alti 530 cm per la restante parte delle paraste.

Il disegno, tuttavia, in questo tipo di decorazione e in questa fase storica, iniziò ad assumere un ruolo secondario, divenendo una sorta di schema di massima da approfondire con i modelli in creta. Le parti in rilievo così, anche se riferite allo stesso disegno presentano, in alcuni casi, delle differenze evidenti [fig. 10], fatto non osservabile nei decori a tarsia che presentano invece un'assoluta precisione seriale [fig. 11].

Ma la variabilità dei rilievi riferiti a uno stesso disegno dipende probabilmente anche da un altro fattore. Nel trentennio compreso tra gli anni sessanta e gli anni novanta del secolo, che corrisponde al periodo di più intensa attività, grazie all'avvio di grandi cicli decorativi in diverse altre chiese, si assiste a una singolare scomparsa di scultori veri e propri e al monopolio dell'intero mercato del marmo da parte delle botteghe dei marmorari (in particolare dei Travaglia, degli Scuto, e di Ferrera e Pampillonia associati), con un evidente abbattimento della qualità dei rilievi e delle statue prodotte in questo periodo. Gli stessi documenti forniscono indizi di uno sbilanciamento dell'attenzione, da parte dei committenti, su aspetti quantitativi piuttosto che qualitativi. Nel contratto per la cappella Roano del 1690, direttamente stipulato con i marmorari Giovan Battista Ferrera (Palermo, seconda metà del XVII sec.) e Baldassarre Pampilonia (Palermo 1646-1710), leggiamo: «sia da essere di marmi rabiscati [...] di colori ben compartiti di basso rilievo intagliati quanto più si può e che il relevo non habbia ad essere meno di onze tre ...»²⁷. O ancora, lo stesso Ferrera, nel 1684, per le decorazioni nella chiesa del Gesù, ricevette un compenso aggiuntivo «per avere nelle stesse facciate lavorato alcuni bassirilievi oltre alli disegni a quali non era obligato»²⁸. Il successo dei marmorari in questo periodo merita un'ulteriore riflessione. Si è infatti indotti a pensare che la rapidità con cui aumentò la richiesta di apparati marmorei per cappelle e intere chiese, incoraggiò la formazione di squadre organizzate di esecutori in grado di far fronte alle diverse competenze, garantendo così un lavoro più rapido ed economicamente vantaggioso. Lo sconfinamento dei marmorari in ambito scultoreo è leggibile in praticamente tutte le opere realizzate tra gli anni sessanta del secolo e i primi del Settecento, quando emergono come progettisti soprattutto i già citati gesuiti Angelo Italia e Lorenzo Cipri, quest'ultimo responsabile anche della decorazione della navata dell'Immacolata Concezione al Capo (1685-1692), e il pittore prospettico e incisore Paolo Amato (Ciminna 1634 - Palermo 1714), architetto del Senato dal 1687 al 1714 e perfetta personificazione dell'artista *factotum*, a cui vanno ricondotti i disegni dell'altare Libera Inferni della cattedrale (dal 1684), le decorazioni di Santa Maria in Valverde (1694-1716), del grande vaso ovale del SS. Salvatore (primi anni del Settecento), del presbiterio di Santa Maria dell'Ammiraglio (1695-1701), e, insieme ad Angelo Italia,

della già citata cappella del Crocifisso del duomo di Monreale (1687-1692)²⁹.

Vale la pena di ricordare che questo periodo corrisponde in buona parte all'attività del figlio del già citato Gaspare Serpotta, Giacomo (1656-1732), le cui opere, seppur confinate nell'arte dello stucco, tennero sempre vivo e chiaro nel contesto palermitano il confronto tra una plastica scultorea e decorativa eccelsa e quella di estrazione poco più che artigianale. Ciononostante solo al momento in cui i grandi cantieri degli apparati in marmi policromi tesero ad esaurirsi, registriamo il ritorno degli scultori di professione, quali soprattutto Giocchino Vitagliano (Palermo 1669-1739), cognato di Serpotta e fedele traduttore in marmo dei suoi modelli in creta, e Giovan Battista Ragusa (†1727), di formazione romana.

Sarebbe interessante comprendere se fu il cambiamento del mercato del lavoro a favorire l'ingresso degli scultori o, viceversa, fu l'affermarsi di nuove figure artistiche a modificare il gusto dei committenti. Tali riflessioni vanno in ogni caso inserite in un contesto caratterizzato da un mutamento significativo nella formazione artistica e un progressivo cambio di rotta culturale.



Fig. 9. Palermo Chiesa del Gesù di Casa Professa, pilastro della crociera con l'allegoria della terra.



Fig. 10. Palermo. Chiesa del Gesù a Casa Professa, particolari dei pilastri delle navate. A confronto rilievi scultorei desunti dallo stesso disegno.



Fig. 11. Palermo. Chiesa del Gesù a Casa Professa, particolari dei pilastri delle navate. A confronto decorazioni a intarsio desunte dallo stesso disegno.

L'ultima stagione dei marmi policromi

Mentre i cantieri seguiti da Paolo Amato e Lorenzo Cipri erano in piena attività, rientrava a Palermo, dopo un decennio passato a Roma (1673c.-1684), l'architetto crocifero Giacomo Amato (1643-1732), destinato a tracciare un nuovo corso nelle consolidate consuetudini professionali della capitale del Regno di Sicilia. Come è già stato sottolineato, Giacomo Amato, formatosi all'ombra di Carlo Fontana e dell'accademia di San Luca, vive nella capitale pontificia un momento epocale per l'insegnamento dell'architettura³⁰, inaugurato con l'avvio, nel 1673, delle "letture" di architettura, pronta risposta romana all'istituzione, nel 1671, dell'Académie Royale d'Architecture a Parigi. Per quanto non si è ancora in grado di stabilire l'entità del coinvolgimento del giovane palermitano nell'*entourage* accademico, non vi è dubbio che l'ambiente romano del tempo, sotto il monopolio degli allievi di Bernini, deve avere incoraggiato Amato verso una più marcata e netta specializzazione architettonica, e fornirgli le competenze tecniche per divenire un raffinato disegnatore di architettura.

Ritornato a Palermo, formò una *équipe* di artisti, da lui coordinati, che prevedeva la costante collaborazione con i pittori di figura Pietro Aquila e Antonino Grano, entrambi con alle spalle un soggiorno a Roma, e con gli stuccatori Giacomo e suo figlio Procopio Serpotta, interpellati per i rilievi ma anche per i modelli in creta, affidati poi, per la trasposizione in marmo, agli scultori Gioacchino Vitagliano e Giovan Battista Ragusa³¹. All'artista *factotum* Giacomo Amato sostituì, insomma, il connubio di competenze e di specializzazioni artistiche diverse guidate comunque dall'architetto.

La relazione professionale che Giacomo Amato stabilì con Pietro Aquila e Antonino Grano fu proficua, costante e di certo basata sulla reciproca stima, ma non consentì ai due pittori di occuparsi di architettura, se non attraverso la sua regia. Tale rapporto emerge con chiarezza nella copiosa raccolta di disegni dell'architetto oggi custodita presso la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis³². I progetti che contemplano l'ausilio preponderante o quasi esclusivo della statuaria o di figurazioni umane, nonostante la ricorrente attribuzione ad Amato³³, sono in realtà, come in molti casi chiariscono puntualmente le didascalie dei disegni, di mano di Pietro Aquila e Antonino Grano, ma su idea dell'architetto. Altri disegni, caratterizzati anche da una struttura architettonica, sono invece realizzati a due mani. La separazione delle competenze trova quindi chiara testimonianza anche nella fase di elaborazione del progetto.

L'attività di Giacomo Amato e del suo *entourage* segna anche un evidente cambiamento di gusto, orientato a riportare il dibattito locale in un più ampia circolazione di idee a guida soprattutto romana.

Fu ancora una volta il cantiere della chiesa del Gesù ad assumere il ruolo di laboratorio delle nuove tendenze. Nel 1703, un anno dopo la morte di Lorenzo Cipri, Antonino Grano fu incaricato di disegnare la parte mancante del grande programma decorativo iniziato più di quarant'anni prima, costituita dalle tre campate dell'abside, destinate alla raffigurazione della Gloria dell'Incarnazione e due scene allegoriche della

messa tratte dal vecchio testamento [fig. 12], rappresentante con l'ausilio del sistema dei teatrini prospettici³⁴.

Nonostante la preponderante presenza della scultura, i criteri che regolano tutto l'apparato marmoreo si pongono come primo, eclatante atto di ostilità verso il perdurare della tradizione decorativa che aveva preso le mosse dalle opere degli anni venti e trenta del Seicento. L'inscindibile intreccio tra scultura, architettura e tarsie policrome, caratterizzante le esperienze precedenti, viene sistematicamente negato. Il telaio architettonico riassume tutta la sua chiarezza tettonica, liberandosi da preponderanti aggettivazioni decorative. Il gioco delle tarsie, allontanato dalle specchiature delle paraste, viene quasi esclusivamente utilizzato (in realtà attraverso la tecnica del commesso) per realizzare i pittorici scenari simulanti paesaggi agresti. I complessi scultorei "vivono" lo spazio circoscritto dall'architettura senza interferire con essa. Solo nei riquadri del basamento ritorna in parte la compenetrazione tra tarsie policrome, scultura e architettura, ma secondo composizioni più controllate e ricondotte all'interno dei



Fig. 12. Palermo. Chiesa del Gesù a Casa Professa, abside, Achimelech offre a David i pani della proposizione e la spada di Golia (su disegno di A. Grano, 1703-1721).

repertori del classicismo. Nel grande ovale centrale sorretto da putti [fig. 13] emergono richiami alla produzione incisoria francese [fig. 14] e italiana ma, questa volta, riconducibili non alla invenzioni più bizzarre, rintracciabili nelle opere di Paolo Amato, quanto piuttosto alle composizioni più canoniche e di ampia diffusione.

Nel raggiungere questi risultati, Antonino Grano fu aiutato in modo determinante dalla sensibilità estetica e dalla maestria disegnativa di Giacomo Serpotta che, entro il 1709, preparò disegni e modelli per i complessi scultorei, demandandone la traduzione in marmo a Gioacchino Vitagliano, impegnato nel cantiere fin dal settembre 1703. Nelle fasi iniziali dell'opera, furono coinvolti anche i marmorari Pietro Nucifora e Baldassarre Pampillonia a cui vennero affidati i fondali e le cornici, restando esclusi dall'esecuzione dei rilievi. Pampillonia aveva dominato per decenni, insieme ai suoi amici Scuto e Ferrera, la realizzazione delle principali opere in marmo della città ma, adesso, alla fine della sua carriera, si trovava relegato in un ruolo marginale. Le figure che aveva scolpito nelle paraste dell'abside [fig. 15], dieci anni prima, entravano ormai in



Fig. 13. Palermo. Chiesa del Gesù a Casa Professa, abside, riquadro inferiore sinistro, Re David vede l'angelo della Morte (Gioacchino Vitagliano su modelli di Giacomo Serpotta, dal 1703).



Fig. 14. Jean Lepautre, *Frises et ornements à la moderne* (Incisione, ante 1682), rielaborazione dell'autore, tramite ribaltamento speculare dell'originale.

stridente contrasto con gli eleganti putti di Vitagliano, senza concedergli appello agli occhi dei committenti.

Pochi anni dopo anche Giovan Battista Ragusa, con ben altri risultati, ebbe modo di misurarsi con l'opera di Vitagliano. Nel 1715 lo scultore fu incaricato di scolpire i rilievi delle paraste poste ai lati dell'altare [fig. 16], rappresentanti le allegorie del pane e del vino eucaristico. In questo caso, per una evidente esigenza di uniformità, lo scultore dovette attenersi ai criteri già adottati nelle altre paraste, ma riuscì ugualmente a mostrare le sue doti sia nella modellazione delle figure che nella concertazione complessiva della composizione.

Mentre l'apprendistato romano condiziona il futuro di altri siciliani del tempo, quali Tommaso Maria Napoli (1659-1725) e il più celebre Filippo Juvarra (1678-1736), esclusivamente architetti, l'ambiente senatorio di Palermo, resterà ancorato, ancora per qualche decennio, alle consuetudini seicentesche. Alla morte di Paolo Amato, nel 1714, venne scelto come suo successore, non Giacomo Amato o lo stesso Tommaso Napoli, rientrato a Palermo nel 1711, architetti ormai di grande esperienza e stimati, ma il trapanese Andrea Palma (1664-1730), già collaboratore dell'anziano architetto del senato, che probabilmente non si era mai mosso dall'isola e, trasferitosi a Palermo nel 1688, aveva esordito come abile pittore di decorazioni e prospettive parietali³⁵. Alle sue capacità disegnative si deve il monumentale altare di Santa Caterina [fig. 17] nell'omonima chiesa (1697-1700)³⁶. Andrea Palma, in realtà, sembra essere l'ultimo testimone, anche dal punto di vista delle scelte lessicali, di un *iter* formativo e di una temperie culturale ancorata all'esperienza condotte dall'ambiente palermitano nel corso del XVII secolo. Alla sua morte, subentrerà il nipote, Nicolò Palma (1694-1779), architetto di professione, senza nessuna competenza pittorica, che chiude definitivamente la successione degli artisti *factotum* nella carica senatoriale, destinata a perdurare fino al 1854.

Nella capitale dell'isola, sono gli anni del generalizzato cambio di orientamento sull'utilizzo dei marmi policromi, veicolato da una chiara volontà di orientarsi verso i criteri decorativi circolanti in Italia e in Europa: le forme naturalistiche e le contorsioni plastiche vennero sostituite, nel giro di pochi anni, da sottili profilature mistilinee che riorganizzarono geometricamente le superfici in un sistema di pannelli costituiti da ampie lastre marmoree. L'elemento scultoreo, estromesso dal partito decorativo, venne ricondotto all'interno di figurazioni in rilievo entro riquadri incorniciati. Le intrinseche qualità decorative delle venature e delle modulazioni cromatiche dei marmi vennero sfruttate con il taglio delle lastre a macchia aperta, recuperando una tecnica, sconosciuta ai marmorari siciliani, che si era invece andata imponendo a Roma già nel corso del Cinquecento. Il progetto e i disegni esecutivi ritornarono nelle mani dell'architetto che riprese a esercitare un controllo assoluto dell'opera, potendo definire, fin dai disegni a scala ridotta, tutte le caratteristiche essenziali dei rivestimenti marmorei, come dimostrano significativamente i grafici di progetto, attribuiti a Nicola Michetti (Venezia 1675c. - Roma 1758), per il rifacimento dell'area presbiteriale della chiesa dei Teatini di Siracusa³⁷, al quale è possibile plausibilmente ricondurre anche il progetto per l'abside della chiesa teatina di San Giuseppe a Palermo [fig. 18]³⁸.



Fig. 15. Palermo. Chiesa del Gesù a Casa Professa, abside, particolare della parasta con l'allegoria della sconfitta del Diavolo (B. Pampillonia e G.B. Ferrera, 1690).



Fig. 16. Palermo. Chiesa del Gesù a Casa Professa, presbiterio, dettaglio del pilastro con l'allegoria del pane (G. B. Ragusa, 1715).



Fig. 17. Palermo. Chiesa di Santa Caterina, altare di santa Caterina (su disegno di Andrea Palma, 1697-1700).



Fig. 18. Palermo. Chiesa di San Giuseppe dei Teatini, abside.

Note

¹ Non è un caso quindi se, allontanandosi dal circuito tirrenico, la più rilevante applicazione degli intarsi marmorei come mezzo di qualificazione decorativa della struttura architettonica è rintracciabile nella chiesa di Santa Maria Assunta dei Gesuiti di Venezia. Cfr. BÖSEL, 1994; BACCHI, 2012, pp. 237-240.

² Di questa opinione è D. GARSTANG, 2001, in particolare p. 155. Sul pensiero di Garstang riguardo a questo tema cfr. anche, ID., 1984.

³ Cfr. HILLS, 1994; ID., 1996, ID., 1997; ID., 1999; PIAZZA, 2007; ID., 2010.

⁴ Cfr. PIAZZA, 2015.

⁵ Fanno eccezione le prime sperimentazioni dell'uso delle tarsie nei partiti murari rintracciabili nella chiesa del Gesù di Palermo che confermano il ruolo trainante dei gesuiti. Cfr. PIAZZA, 2007, pp. 7-8.

⁶ Cfr. BUSTAMANTE, MARÍAS, 1991, in particolare scheda c.95, p. 283.

⁷ Cfr. RUOTOLO, 1974; DIMAGGIO, 1984, in particolare scheda 4.36, pp. 205-206. Per ulteriori apporti documentali che ribadiscono il ruolo di responsabilità progettuale di LAZZARI IORIO, 2013, in particolare pp. 71-77.

⁸ Ci riferiamo solo all'intarsio marmoreo per la decorazione architettonica. Va ovviamente chiarito che tali repertori furono utilizzati in altri ambiti peninsulari, anche se limitandosi a opere di modeste dimensioni quali paliotti o elementi di arredo, attraverso il gesso scagliola o il commesso di marmi e pietre dure.

⁹ Si rimanda a PIAZZA, 2015.

¹⁰ Cfr. RUOTOLO, 2009. Il disegno è stato pubblicato anche in Napoli: Capitale europea..., 2012, in particolare scheda 35b di Anna Fasolino (non firmata), p. 79. Ringrazio Renato Ruotolo per la segnalazione.

¹¹ Per un ragionato seppur sintetico resoconto sulla nutrita bibliografia riferita alla cappella cfr. F. LENZO, 2006, p. 288.

- ¹² Sulla Certosa di San Martino cfr. gli studi di J. Nicholas Napoli, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti bibliografici: NAPOLI, 2003, ID., 2012.
- ¹³ PIAZZA, 2015^a.
- ¹⁴ Sul tema cfr. PIAZZA, 2014
- ¹⁵ Su Smiriglio cfr. MELI, 1938-1939; RUGGIERI TRICOLI, 1993^a; DI FEDE, 1993; ID., 2010, a cui si rimanda per ulteriori indicazioni bibliografiche.
- ¹⁶ Mongitore (ms. del XVIII sec.), 1977.
- ¹⁷ Per un'esautiva disamina della sua attività pittorica cfr. PUGLIATTI, 2011.
- ¹⁸ Cfr. RUGGIERI TRICOLI, 1984, pp. 148-149 e 159-186.
- ¹⁹ Dubbi sull'autenticità della firma sono già stati posti in DI FEDE, 1996, in particolare nota n. 4.
- ²⁰ Si rimanda, anche per ulteriori rimandi bibliografici, a PIAZZA, 2007, pp. 14-17.
- ²¹ CASCINI, 1651, pp. 338-339.
- ²² Per un inquadramento dell'attività di Astorino cfr. BONGIOVANNI, 1995. Per ulteriori approfondimenti cfr. anche DI FEDE, 2010.
- ²³ Cfr. ROTOLO, 1998.
- ²⁴ Il documento è riportato in ZALAPÌ, 2001, in particolare p. 707.
- ²⁵ Decorazioni di questo tipo vennero poi "esportate" nelle chiese gesuitiche di Trapani e Messina.
- ²⁶ Per un orientamento sulle fasi realizzative degli apparati decorativi della chiesa del Gesù di Palermo si rimanda a *Sulla chiesa del Gesù di Palermo* cfr. PIAZZA, 1992; ID., 2007; RUGGIERI TRICOLI, 2001.
- ²⁷ MILLUNZI, 1907, p. 53. Sulla cappella cfr. anche SCIORTINO, 2006.
- ²⁸ PIAZZA, 1992, p. 31, 123, pagamento del 22 luglio 1684.
- ²⁹ Per un inquadramento sull'attività architettonica di Amato cfr. PIAZZA, 2017^a.
- ³⁰ Cfr. NOBILE, 1997, in particolare pp. 35-44; ID., 1999; Un apprendistato presso Carlo Fontana era già stato ipotizzato in BRAHAM, HAGER, 1977, p. 18. Su Giacomo Amato e la sua raccolta di disegni si rimanda ai contributi contenuti in *Giacomo Amato*, 2017.
- ³¹ Questa collaborazione emerge soprattutto nel cantiere degli appartati marmorei di Santa Caterina.
- ³² Per la pubblicazione ragionata della raccolta ci limitiamo a segnalare l'opera più completa e recente: *Giacomo Amato...*, 2017, a cui si rimanda per ulteriori indicazioni bibliografiche.
- ³³ In particolare cfr. MALIGNAGGI, 1981; ID., 1985.
- ³⁴ A sinistra *Abigail placa re David* con l'offerta del pane e del vino, a destra *Achimelech offre a David i pani della proposizione e la spada di Golia*, l'opera fu completata nel 1721. Cfr. PIAZZA, 2007, pp. 83-85; ID., 2015b; ID., 2017^b.
- ³⁵ La prima opera documentata sono le pitture monocrome a finto stucco eseguite nel 1689 per la chiesa del Noviziato dei Gesuiti. Cfr. RUGGIERI TRICOLI, 1993^b.
- ³⁶ Cfr. HILLS, 1999, p. 138; PIAZZA, 2012.
- ³⁷ Cfr. NOBILE, 2003; ID., 2005.
- ³⁸ Cfr. GUCCIONE, PIAZZA, 2008.

Bibliografia

A. BACCHI, *Giuseppe Pozzo e la magia del "bel composto"*, in *Andrea e Giuseppe Pozzo*, atti del convegno internazionale (Venezia, 22-23 novembre 2010) a cura di R. Pancheri, Marcianum Press, Venezia 2012, pp. 217-246.

G. BONGIOVANNI, *Astorino Gerardo*, in L. SARULLO, *Dizionario degli Artisti Siciliani*, II, *Pittura*, a cura di M. A. Spadaro, Novecento, Palermo 1995, pp. 20-21.

R. BÖSEL, *La chiesa dei Gesuiti a Venezia. Un'ipotesi di interpretazione tipologica*, in *I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù*, atti del convegno (Venezia, 2-5 ottobre 1990) a cura di M. Zanardi, Padova 1994, pp. 689-690.

A. BRAHAM, H. HAGER, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977.

A. BUSTAMANTE, F. MARÍAS, *Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale*, in *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional*, T.I, siglos XVI y XVII, a cura di E. Santiago, Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, Fundación Cultural C.O.A.M., Entracanales y Tavora, 1991, pp. 213-223 e catalogo dell'album pp. 225-312.

G. CASCINI, *Di S. Rosalia Vergine palermitana libri tre*, Cirilli, Palermo 1651, pp. 338-339.

M. S. DI FEDE, *Mariano Smiriglio architetto*, in «Bollettino della Biblioteca del Dipartimento di Storia e Progetto di Palermo», 2 (1993), pp. 75-80.

M. S. DI FEDE, *Un progetto di arredo urbano nella Palermo del Seicento: i disegni di Mariano Smiriglio per le fontane di Mezzo Monreale*, in *I disegni d'archivio negli studi di storia dell'architettura*, atti del convegno (Napoli, 12-14 giugno 1991) a cura di G. Alisio, G. Cantone, M. L. Scalvini, Electa Napoli, Napoli 1996, pp. 69-70.

M. S. DI FEDE, *Progetto e cantiere nella Palermo del Seicento: la facciata della chiesa di San Matteo al Cassaro*, in «Lexicon. Storie e architetture in Sicilia e nel Mediterraneo», 10-11, 2010, pp. 49-72.

P. DI MAGGIO, *Jacopo Lazzari*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985), 2 voll., Electa Napoli, Napoli 1984, II, pp. 203-207, in particolare scheda 4.36, pp. 205-206.

D. GARSTANG, *Marmi mischi a Palermo: dalla nascita del Vernacolo all'abside di Casa Professa*, in *Splendori di Sicilia, Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001), a cura di M. C. Di Natale, Charta, Milano 2001, pp. 152-169.

D. GARSTANG, *Cosimo Fanzago e le maestranze palermitane*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985), 2 voll., Electa Napoli, Napoli 1984, II, pp.387-393.

Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca, a cura di S. de Cavi, De Luca Editore, Roma 2017.

I. GUCCIONE, S. PIAZZA, *San Giuseppe dei Teatini*, Caracol, Palermo 2008.

- H. HILLS, *Iconography and Ideology: Aristocracy, Immaculacy and Virginity in Seventeenth-Century Palermo*, in «Oxford art journal», vol. 17, 2, 1994, pp. 16-31.
- H. HILLS, *Centri e periferie: decorazioni ecclesiastiche in marmi intarsiati nella Palermo del XVII secolo*, in «Arte cristiana», LXXXIV, fasc. 777, 1996, pp. 405-419.
- H. HILLS, *Convent in the city: choirs in the convents. Aristocratic female convents and urbanism in early modern Palermo and Naples*, in «Annali del barocco in Sicilia», 4, 1997, pp. 61-75.
- H. HILLS, *Marmi Mischi Siciliani. Invenzione e identità*, Società Messinese di Storia Patria, Messina 1999.
- S. IORIO, *Jacopo Lazzari e l'arte del commesso marmoreo a Napoli. 1600-1640*, tesi di Dottorato in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, Università di Napoli Federico II, XXV ciclo, Napoli 2013, in particolare pp. 71-77.
- F. LENZO, *Cappella di Sant'Antonio in San Lorenzo Maggiore*, in A. BLUNT, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, edizione italiana a cura di F. Lenzo, Electa, Milano 2006, p. 288.
- D. MALIGNAGGI, *L'effimero barocco negli studi, rilievi e progetti di Giacomo Amato conservati nella Galleria regionale di Sicilia*, in «BCA. Sicilia», a.II, 3-4 (1981), pp. 27-42.
- D. MALIGNAGGI, *Influssi berniniani negli apparati di Giacomo Amato*, in *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Gangemi Editore, Roma 1985, pp. 283-292.
- F. MELI, *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, in «Archivio Storico per la Sicilia», IV-V (1938-1939), pp. 305-470.
- G. MILLUNZI, *La cappella del Crocifisso nel Duomo di Monreale*, Palermo 1907.
- A. MONGITORE, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, (ms. del XVIII sec.), ed. a cura di E. NATOLI, S. F. Flaccovio editore, Palermo 1977, p. 117.
- Napoli: Capitale europea. Tracce nel grande archivio*, catalogo della mostra (Napoli, marzo 2012), a cura di M. Azzinnari, Napoli 2012, in particolare scheda 35b di Anna Fasolino (non firmata), p. 79.
- J. N. NAPOLI, *Pianificare o indulgere nel capriccio? Cosimo Fanzago e la causa "ad exuberantiam" alla Certosa di San Martino*, in «Napoli Nobilissima», s. V, IV, fasc. V-VI, 2003, pp. 209-218.
- J. N. NAPOLI, *Artists, Patrons, and Trust in Seventeenth-Century Naples: The Case of the Certosa di San Martino*, «California Italian Studies Journal», 3, issue 1, 2012, pp. 1-31.
- M. R. NOBILE, *Il Noviziato dei Crociferi. Misticismo e retorica nella Palermo del Seicento*, Assessorato al Centro Storico, Palermo 1997.
- M. R. NOBILE, *Progetti di Carlo Fontana nei disegni di Giacomo Amato a Palermo*, in «Il disegno di architettura», 20 (1999), pp. 38-39.
- M. R. NOBILE, *Alcuni disegni per il complesso di Sant'Andrea dei Teatini a Siracusa*, in «Regnum Dei Collectanea Theatina», 23, 2003, pp. 265-270.
- M. R. NOBILE, *Siracusa. Chiesa e convento dei padri teatini*, in *Disegni di architettura della diocesi di Siracusa (XVIII secolo)*, a cura di M. R. Nobile, Caracol, Palermo 2005, pp. 28-31.
- S. PIAZZA, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Sellerio, Palermo 1992.
- S. PIAZZA, *I colori del Barocco. Architettura e decorazioni in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Flaccovio Editore, Palermo 2007.
- S. PIAZZA, *Le fonti editoriali della decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento: alcune riflessioni*, in *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, a cura di G. Curcio, M. R. Nobile, A. Scotti Tosini, Edizioni Caracol, Palermo 2010, pp. 71-76.
- S. PIAZZA, *L'influenza del trattato di Andrea Pozzo nell'architettura siciliana del XVIII secolo*, in *Andrea Giuseppe Pozzo*, atti del convegno internazionale (Venezia, 22-23 novembre 2010), a cura di R. Pancheri, Marcianus Press, Venezia 2012, pp. 296-305.
- S. PIAZZA, *I pittori-architetti del Senato di Palermo tra Seicento e Settecento*, in *Los lugares del arte: Identidad y representación*, a cura di S. Diéguez Patao, Laertes, Barcellona 2014, I, pp. 291-304.
- S. PIAZZA, *"In guisa che senza pennello sembra pure fatto a pennello": il ruolo del disegno nelle decorazioni in marmi policromi tra Napoli e Sicilia nel XVII secolo*, in *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, estudios en honor de Fuensanta García De la Torre, a cura di S. de Cavi, Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba 2015^a, pp. 442-449.
- S. PIAZZA, *Oltre l'illusionismo pittorico: i teatrini prospettici nell'architettura siciliana tra Seicento e Settecento*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di S. Bertocci, F. Farneti, Artemide, Roma 2015^b, pp. 341-348.
- S. PIAZZA, *Paolo Amato architetto (1634-1714)*, in *Paolo Amato, il genio di Ciminna nella felicissima Panormus*, a cura di V. Mauro, 2 voll., Ciminna 2017^c, I, pp. 197-222.
- S. PIAZZA, *I complessi scultorei dell'abside della chiesa del Gesù a Casa Professa (1703-1721)*, in *Serpotta e il suo tempo*, a cura di V. Abbate, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017^d, pp. 144-149.
- T. PUGLIATTI, *Pittura della tarda Maniera nella Sicilia occidentale (1577-1647)*, Palermo, Kalós, 2011, pp. 214-245.
- F. ROTOLO, *La cappella dell'Immacolata nella Basilica di S. Francesco a Palermo*, Palermo 1998.
- M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Le fontane di Palermo*, Linee d'Arte Giada, Palermo 1984.
- M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Smiriglio Mariano*, in L. SARULLO, *Dizionario degli Artisti Siciliani*, I, *Architettura*, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Novecento, Palermo 1993^e, pp. 402-404.
- M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Palma Andrea*, in L. SARULLO, *Dizionario degli Artisti Siciliani*, vol. I, *Architettura*, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Novecento, Palermo 1993^e, pp. 340-342.
- M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Costruire Gerusalemme. Il complesso gesuitico della Casa professa di Palermo dalla storia al museo*, Edizioni Lybra Immagine, Palermo 2001.
- R. RUOTOLO, *La decorazione in tarsia e commesso a Napoli nel periodo tardo manierista*, «Antichità Viva», XIII, 1974, pp. 48-58.
- R. RUOTOLO, *Dal progetto all'oggetto. Appunti su alcuni disegni per decorazioni ed oggetti di arte applicata a Napoli, tra Cinque e Settecento*, in *Le Dessin Napolitain*, Actes de colloque international (Paris, 6-8 mars 2008) a cura di F. Solinas, S. Schutze, De Luca Editori D'arte, Roma 2009, pp. 31-37.
- L. SCIORTINO, *La cappella Roano nel duomo di Monreale, un percorso di arte e fede*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 2006.
- A. ZALAPÌ, *Precisazioni e novità documentarie su alcuni maestri marmorari attivi a Palermo (1631-1666)*, in *Splendori di Sicilia, Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001), a cura di M. C. Di Natale, Charta, Milano 2001, pp. 704-713.