

## DISEGNI COLLEZIONATI, DISPERSI E RICONGIUNTI PER UNA RESTITUZIONE DEL PERDUTO APPARATO PITTORICO DELLA CHIESA DI SANT'ANDREA DELLE VERGINI DI PALERMO (1703-1718): L'OPERA DI ANTONIO GRANO TRA INEDITE FONTI GRAFICHE E FOTOGRAFICHE

DOI: 10.17401/lexicon.40-41.2025-attinasi

Nicola Attinasi

Dottorando, Università degli Studi di Palermo

nicola.attinasi@unipa.it

### Abstract

#### Drawings Collected, Dispersed, and Reunited: Reconstructing the Lost Pictorial Decoration of the Church of Sant'Andrea delle Vergini in Palermo (1703–1718): Antonio Grano's Work Through Unpublished Graphic and Photographic Sources

*This paper aims to reconstruct Antonio Grano's work for the church of Sant'Andrea delle Vergini in Palermo, which – along with most of the adjoining benedictine monastery – was destroyed during the wartime bombings of 1943. Particular attention is given to the reconstruction of the lost pictorial decoration executed by the artist in the first two decades of the eighteenth century. This reconstruction is made possible through a set of photographic documents, which have also allowed the identification of a group of drawings from various collections – some previously unpublished and some not yet attributed to Grano – as belonging to this specific context. As a part of a broader reflection on cultural heritage preservation, this study provides, on the one hand, a more precise analysis of the lost decorative program and, on the other, an enrichment of Grano's already substantial corpus of drawings related to architectural projects in Palermo. From a methodological standpoint, the case study underscores the essential role of graphic and photographic sources in reconstructing lost works, thereby recovering and preserving their memory.*

### Keywords

*Antonio Grano; church of Sant'Andrea delle Vergini in Palermo; collecting 18th-century Sicilian drawings; photographic and graphic sources; cultural heritage preservation.*

«Intanto la gente andava sfollando la città, la vita cittadina si affievoliva ed anche gli operai andavano a poco a poco scarseggiando. Con non lieve sollievo la estenuante serie dei bombardamenti aerei su Palermo subiva per vari giorni una sosta. Si sperava che l'ira bellica si fosse calmata sulla città stanca e disseminata di rovine. Falsa illusione questa! [...] Ed infatti al tocco del pomeriggio veniva sferrata su tutta la città una fortissima, eccezionale incursione aerea [...]. Giornata tragica ed indimenticabile per chi si trovò presente. Gravissimi i danni in genere e molto gravi, quindi, anche quelli al patrimonio artistico»<sup>1</sup>.

Con queste parole Mario Guiotto, allora Soprintendente ai Monumenti in Sicilia occidentale, ricordava i drammatici momenti che precedettero il bombardamento del 9 maggio 1943, data di una delle più estese e distruttive incursioni aeree che dal gennaio al giugno di quell'anno devastarono il tessuto urbano del centro storico di Palermo<sup>2</sup>. Tra i monumenti gravemente colpiti, anche la chiesa di Sant'Andrea Apostolo detta delle Vergini fu

«centrata da bomba dirompente e ridotta ad un cumulo di macerie»<sup>3</sup>. Ingenti danni subì anche l'annesso monastero che, terminata la guerra, venne parzialmente ricostruito, a differenza della chiesa rimasta nel più completo abbandono<sup>4</sup>. Come affermò monsignor Filippo Pottino, si trattò di «una delle perdite più deplorabili causate dalla furia bellica»<sup>5</sup>. La storia del complesso risale al XIV secolo quando, nel dicembre 1366, per volontà della nobildonna trapanese Preziosa Abbate, venne fondato il monastero sotto la regola di San Benedetto<sup>6</sup>. Il primitivo nucleo era legato alla chiesa di Sant'Andrea Apostolo, situata nei pressi dell'antica Porta Oscura<sup>7</sup>. Tuttavia, a seguito dell'incremento del numero delle monache e della conseguente necessità di ampliare gli spazi, nel 1454 venne concesso l'uso della vicina, e altrettanto antica, chiesa di San Teodoro<sup>8</sup>. La prima fu in parte inglobata nella clausura, in parte trasformata in parlatorio. La seconda venne invece demolita nel 1626 per far posto a un nuovo edificio, a navata unica, che assunse a quel punto il doppio titolo di



Fig. 1. Giacomo Amato e Antonio Grano, decorazioni in stucco per una cappella nella chiesa delle Vergini, 1700 ca., matita nera e acquerello in toni grigio-bruni, 344 x 500 mm (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 15756/dis.6).



Fig. 2. Giacomo Amato e Antonio Grano, cornice in stucco per un quadro in una cappella della chiesa delle Vergini, 1700 ca., matita nera e acquerello in toni grigio-bruni, 337 x 246 mm (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 15756/dis.7).

Sant'Andrea delle Vergini, nel quale le religiose iniziarono a celebrare ufficialmente a partire dal mese di luglio dello stesso anno<sup>9</sup>. Dal 1699, tanto il complesso monastico quanto la nuova chiesa furono oggetto di una serie di interventi eseguiti sotto la direzione dell'architetto Giacomo Amato (1643-1732)<sup>10</sup>, che videro significativamente coinvolto, su più fronti, anche il pittore Antonio Grano (1660-1718), tra i suoi più assidui e stretti collaboratori<sup>11</sup>.

Una ricognizione, sia pur sintetica, di tali interventi consente dunque di introdurre il tema - oggetto del presente studio - del ruolo rivestito da Antonio Grano all'interno del cantiere benedettino. In quest'ottica, i sette volumi di disegni dell'architetto crocifero, oggi conservati presso la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, si rivelano una fonte preziosa per ricostruire l'entità e la varietà del contributo del pittore<sup>12</sup>.

All'interno della collezione grafica - eccezionale lente di ingrandimento sul funzionamento di una bottega capace di spaziare dall'architettura alla progettazione di apparati effimeri, arredi, oreficerie e decorazioni per ogni genere di committenza<sup>13</sup> - ben venticinque progetti sono infatti riconducibili al cantiere delle Vergini<sup>14</sup>. Il quarto volume, in particolare, si distingue per la presenza di un cospicuo insieme di elaborati riferibili a diverse aree del complesso monastico, alcuni autografi dell'architetto, altri realizzati in collaborazione con Grano<sup>15</sup>. Relativamente alla decorazione della chiesa, il medesimo volume contiene due fogli, nei quali è riconoscibile la mano del pittore, relativi all'ornamento in stucco di una delle cappelle [figg. 1-2]<sup>16</sup>. In occasione della festa delle Quarantore del 1699, Amato e Grano idearono, inoltre, la decorazione per il tabernacolo, caratterizzata da una grande corona sorretta da un gruppo di angeli e da una pesante cortina tenuta aperta da alcuni piccoli putti<sup>17</sup> [fig. 3]. I due furono anche gli autori del progetto di un apparato ideato per la medesima occasione, affine per tipologia ad altre macchine celebrative concepite dall'architetto per diverse chiese palermitane<sup>18</sup> [fig. 4]. Il motto «Refetio et Virginitatis splendor», accompagnato dalla sua spiegazione in basso, ne chiarisce il significato: un globo, sorretto da due angeli, su cui campeggia il segno zodiacale della vergine, illuminato dal sole divino del Sacramento, definito «formento e cibo degli eletti». Per concludere questa breve ricognizione tra i progetti dei volumi di Amato riferibili al monastero, risulta particolarmente degno di nota un nucleo di disegni per un prezioso tabernacolo in oro e lapislazzuli con figure in argento, realizzato tra il 1700 e il 1702 per l'altare maggiore della chiesa<sup>19</sup>. L'opera, purtroppo perduta, si distingueva per la straordinaria ricchezza decorativa e cromatica, espressa attraverso la combinazione di tali materiali

preziosi, in linea con altri illustri esempi nel contesto palermitano<sup>20</sup>. Un elaborato, attribuibile unicamente all'architetto e conservato nel primo volume, ne delinea la struttura architettonica<sup>21</sup>. La pianta del tabernacolo, anch'essa di mano del solo Amato, è custodita invece nel sesto volume, insieme a due ulteriori studi in cui è ravvisabile, come indicato anche dalle iscrizioni apposte sui fogli, l'intervento di Grano, finalizzato a precisare i dettagli ornamentali e figurativi del manufatto<sup>22</sup>. In base a quanto ricostruibile da tali documenti grafici, la porticina centrale accoglieva la figura del Cristo, raffigurato secondo l'iconografia eucaristica dell'*Effusio Sanguinis*, affiancata lateralmente dalle immagini dei due santi Benedetto e Scolastica, fondatori dell'ordine titolare del complesso monastico [fig. 5].

I due santi figurano anche in un interessante disegno di grande formato conservato presso il Dipartimento di

Arti Grafiche del Louvre [fig. 6]<sup>23</sup>, che offre l'opportunità di avviare una riflessione sul tema della produzione autografa del pittore destinata alla chiesa delle Vergini. L'opera, esposta in occasione della mostra *Splendeurs baroques de Naples* (Poitiers 2006-2007), con attribuzione al cosiddetto Pseudo Nicola Maria Rossi<sup>24</sup>, è stata in seguito convincentemente ricondotta da Catherine Monbeig Goguel alla produzione grafica di Grano<sup>25</sup>. La studiosa, difatti, a partire dal 2010 ha delineato un consistente gruppo di opere grafiche riconducibili al pittore siciliano, prendendo le mosse dalla revisione di una serie di disegni del museo parigino, già raggruppati da Walter Vitzhum sotto il nome del napoletano Nicola Maria Rossi (1690-1758), allievo del Solimena. Attraverso un loro attento riesame, Monbeig Goguel non soltanto ha esteso tale attribuzione a ulteriori fogli presenti nello stesso museo e in altre collezioni interna-



Fig. 3. Giacomo Amato e Antonio Grano, decorazione del tabernacolo della chiesa delle Vergini per la festa delle Quarantore, 1699, matita nera e acquerello in toni di grigio, 635 x 415 mm (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 15757/dis.32).



Fig. 4. Giacomo Amato e Antonio Grano, apparato per la festa delle Quarantore nella chiesa delle Vergini, 1699, matita nera e acquerello in toni di grigio, 433 x 313 mm (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 15757/dis.33).

zionali, ma è giunta inoltre alla conclusione dell'incompatibilità tra tali prove grafiche e l'opera di Rossi, suggerendo una necessaria riassegnazione a favore di Grano, dato il chiaro legame di alcuni di questi disegni con le realizzazioni dell'artista palermitano. Il suo contributo si configura pertanto come un punto di partenza imprescindibile per una qualsiasi ulteriore indagine sulla questione. Il disegno preso in esame, dunque, recentemente ripubblicato da Sabina de Cavi, «rappresenta il fronte architettonico di un loggiato ad arcate impostate su gruppi tetrastili [...] che aprono su uno sfondo di paesaggio»<sup>26</sup>. All'interno dell'arcata centrale si staglia la figura dell'Immacolata, in quelle laterali, secondo uno schema affine al tabernacolo appena menzionato, campeggiano le figure di Benedetto e Scolastica, chiaro indizio di come il foglio, da intendersi



Fig. 5. Giacomo Amato e Antonio Grano, alzato per il tabernacolo in oro, argento e lapislazzuli per la chiesa delle Vergini, 1700, matita nera e acquerello in toni di grigio, 522 x 362 mm (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 15758/dis.18).

quale progetto *in fieri* per un fastoso paliotto, fosse destinato a una committenza di ambito benedettino<sup>27</sup>. Appare opportuno richiamare, a questo punto, quanto riferito da Maria Concetta Di Natale in merito ai pagamenti effettuati dalle monache, tra il luglio del 1720 e il gennaio 1721, all'argentiere Placido Carini (1661?-1734) per la manifattura di un perduto paliotto d'argento destinato all'altare maggiore<sup>28</sup>. Come osservato, «Il mancato ritrovamento dell'atto di committenza del perduto paliotto delle Vergini non consente di ipotizzarne l'impostazione», che comunque dovette essere conforme ad altre realizzazioni del citato argentiere, assimilabili per tipologia e impostazione anche al progetto grafico qui preso in esame<sup>29</sup>. Qualora il disegno fosse da intendere quale progetto per questo perduto paliotto – ipotesi più plausibile – la sua ideazione andrebbe collocata necessariamente a ridosso della scomparsa di Grano, avvenuta nel 1718. D'altronde, ciò coinciderebbe con un periodo in cui, in effetti, l'artista fu nuovamente impegnato per il monastero, come si specificherà meglio in seguito<sup>30</sup>. Si potrebbe supporre, di contro, una sua realizzazione contestuale ai menzionati progetti grafici eseguiti insieme a Giacomo Amato, nei primi anni del secolo. In questo caso, si tratterebbe di uno studio per un ulteriore paliotto, da intendersi come possibile modello per quello realizzato due decenni più tardi<sup>31</sup>. Secondo tale ipotesi, si potrebbe quindi immaginare un'elaborazione congiunta tra l'architetto, responsabile del disegno architettonico, e il pittore, autore delle parti figurative e ornamentali. Una prassi, d'altra parte, ben consolidata, come documentato non solo dal caso del tabernacolo di cui si è detto, ma dalle stesse didascalie apposte su numerosi altri disegni dell'*équipe* Amato: una consapevole delega alla figurazione, per cui fu determinante il dialogo con i pittori – tra questi va senz'altro menzionato anche Pietro Aquila (1630-1692) – in un'ottica non già di subordinazione, ma di una collaborazione alla pari fondata sulla complementarità degli apporti progettuali<sup>32</sup>. Tuttavia, l'ipotesi di una realizzazione a quattro mani sarebbe da scartare in ragione non solo delle caratteristiche tecniche, che inseriscono l'opera coerentemente all'interno del corpus autografo di Grano, ma anche dell'assenza di ulteriori elaborati relativi al progetto in questione nei volumi dell'architetto<sup>33</sup>. L'apporto del pittore nel corpus di Amato si caratterizza, infatti, per l'impiego di una matita nera densa e pastosa, dagli effetti simili al carboncino, accompagnata da diluizioni su tonalità grigio-brune. L'uso di tale tecnica è più raro nei disegni realizzati individualmente, dove prevale, invece, tendenzialmente, un tratto a penna con inchiostro bruno, arricchito da velature ad acquerello grigio-blu, come avviene nello studio per il paliotto e nelle altre prove grafiche che verranno in seguito prese in esame. Più plausibile appare,

dunque, rivendicarne l'autografia esclusivamente di Grano, che dimostrerebbe non solo la sua trasversalità nel disegno architettonico, figurativo e di paesaggio, ma anche la sua indipendenza operativa nella progettazione di opere d'arte decorativa<sup>34</sup>. Il foglio, effettivamente un *unicum* nella sua produzione, aprirebbe così una riflessione più ampia sul profilo del pittore/architetto<sup>35</sup> nella Palermo di inizio Settecento – tema senz'altro meritevole di ulteriori approfondimenti – che, in questa sede, consente quantomeno di delineare con maggiore precisione il ruolo rivestito da Grano in un contesto come quello delle Vergini.

Le opere fin qui menzionate costituiscono, infatti, una piccola parte del suo contributo all'interno del complesso benedettino. L'artista fu autore non solo degli affreschi della volta della chiesa, ma anche di una serie di sei dipinti raffiguranti episodi della vita della Vergine, dei quali, come si approfondirà più avanti, solo tre furono effettivamente da lui realizzati<sup>36</sup>. La paternità degli affreschi, registrata già dal contemporaneo Mongitore, fu poi ribadita dal marchese di Villabianca e dalla successiva letteratura erudita ottocentesca<sup>37</sup>. Lo studioso e collezionista Agostino Gallo osservava in particolare come «precipualemente ne' freschi della volta del monastero delle Vergini [...] e nella parete sopra il coro» potesse osservarsi la facilità e l'abilità pittorica di Grano<sup>38</sup>. Come documentato da Filippo Meli, l'impegno

nei confronti del monastero fu formalizzato nel gennaio del 1703, quando questi si impegnò, in collaborazione con Giacomo Amato, a realizzare le pitture della nave e del coro e a progettare la decorazione in stucco, eseguita da Procopio Serpotta (1677-1756)<sup>39</sup>. La partecipazione al cantiere del giovane Serpotta, figlio del più celebre Giacomo (1656-1732), offre lo spunto per aprire una rapida ma utile parentesi intesa a precisare ulteriormente quanto accennato sulla natura dei rapporti professionali tra l'architetto e i suoi collaboratori.

Nel documento di obbligazione del 1703, un'annotazione finale stabiliva, a tal proposito, che i pagamenti allo stuccatore sarebbero stati effettuati settimanalmente secondo quanto «arbitrato» da Amato e Grano, definiti entrambi «architetti di detta opera»<sup>40</sup>. Questo genere di clausole suggerisce, qui come in altri cantieri, un deciso controllo da parte dell'architetto nella fase esecutiva, in particolare nei confronti degli scultori. Nel 1708 lo stesso Procopio intraprese, infatti, insieme al padre Giacomo e allo zio Giuseppe (1653-1719), i lavori per la volta della chiesa della Pietà, altro cantiere diretto dall'architetto crocifero, che si riservava un'ancora più stringente valutazione dell'opera, anche in quel caso insieme a Grano, autore degli affreschi<sup>41</sup>. L'appellativo di «architetto» riservato anche a quest'ultimo nel contesto delle Vergini, in associazione ai ragionamenti presentati in merito alla sua collaborazione con Amato,



Fig. 6. Antonino Grano, progetto per paliotto mobile in argento con l'Immacolata Concezione tra San Benedetto e Santa Scolastica, penna a inchiostro bruno e acquerello grigio-blu, 407 x 757 mm (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 12606 recto, © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Thierry Le Mage).

lascia intendere dunque una posizione nel cantiere caratterizzata da una certa autonomia, e uno status certo non inferiore a quello dell'architetto crocifero. Il lavoro agli affreschi della volta, ad ogni modo, si protrasse per diversi anni<sup>42</sup>. Solo nel febbraio del 1710 l'artista ricevette il compenso di 160 onze per «tutta la pittura per esso fatta nella chiesa del Monastero così al dammuso come nel muscaloro»<sup>43</sup>.

Di questo importante apparato pittorico nulla sopravvisse alle devastazioni belliche. L'unica memoria che ne resta è affidata ad un gruppo di preziosissime fotografie dell'archivio della Soprintendenza di Palermo, utilissimi strumenti non solo per una restituzione del perduto ciclo decorativo, ma anche per un diretto confronto – proposto qui per la prima volta – tra una serie di disegni e l'opera dell'artista nella chiesa benedettina. Tali immagini consentono innanzitutto di avere uno sgar-

do di insieme sull'intera volta della navata [fig. 7]. Questa si articolava in tre grandi scomparti: uno centrale, di dimensioni più ampie, e altri due situati rispettivamente in prossimità dell'arco maggiore e delle grate del coro. Lateralmente, una successione di lunette con figure di sante si alternava a riquadri con altri personaggi legati all'ordine benedettino. L'impatto visivo generale doveva risultare particolarmente suggestivo, in ragione del gioco di contrasti che la decorazione in stucco creava tra la doratura dei motivi ornamentali fitomorfi, ad incorniciare le scene, e il candore delle figure di angeli e di piccoli putti<sup>44</sup>. A completare l'insieme, le vivaci cromie degli affreschi, intuibili oggi, purtroppo, solo attraverso una comparazione con le coeve realizzazioni a fresco dell'artista a noi pervenute. Il vasto scomparto principale accoglieva una movimentata scena celeste, interpretabile come una solenne glorificazione dell'Ordine Benedettino, in cui appaiono riconoscibili anche il santo titolare Andrea, assiso su nubi in alto al centro e, poco sotto di lui, con un elmo sul capo, San Teodoro, al quale, come citato, era dedicata la preesistente fabbrica su cui venne edificata la nuova chiesa.

Il riquadro in prossimità dell'arco maggiore presentava, al centro, una figura circondata da una moltitudine di angeli e da una nutrita schiera di santi [fig. 8]. Lo schema compositivo della scena trova evidente riscontro in un disegno [fig. 9] appartenuto al collezionista marchigiano Alessandro Maggiori (1764-1834), che lo acquistò a Roma nel 1816, come indicato da un'annotazione apposta da quest'ultimo sul verso del foglio. Confluito in seguito nel mercato antiquario, il disegno è stato più recentemente attribuito a Grano da Laurie Marty de Cambiaire, che ne ha ipotizzato, in virtù del soggetto rappresentato, una generica destinazione a un contesto benedettino<sup>45</sup>. Diverse iscrizioni sull'opera riportano, difatti, i nomi dei principali santi raffigurati, appartenenti tutti all'ordine di San Benedetto. A partire dalla sinistra, dunque, sono riconoscibili Santa Scolastica e Santa Gertrude, monaca cistercense, accanto alle quali, in primo piano, è rappresentato il santo fondatore nelle vesti di abate di Montecassino, con una mitria sul capo e in mano il libro della sua Regola. Alle spalle di questo, a chiudere il gruppo, si distingue San Mauro, suo principale discepolo insieme a San Placido, con in mano la palma del martirio, affiancato, nel gruppo di destra, da Sant'Anselmo d'Aosta, arcivescovo di Canterbury, e da San Bernardo di Chiaravalle. L'evidente affinità qui proposta con lo scomparto della volta delle Vergini non solo conferma la paternità del disegno ma consente anche una più precisa identificazione del soggetto rappresentato, nonostante non tutte le figure previste nello studio abbiano poi trovato concreta realizzazione nella versione definitiva. Al centro dell'affresco campeggiava una figura femminile,

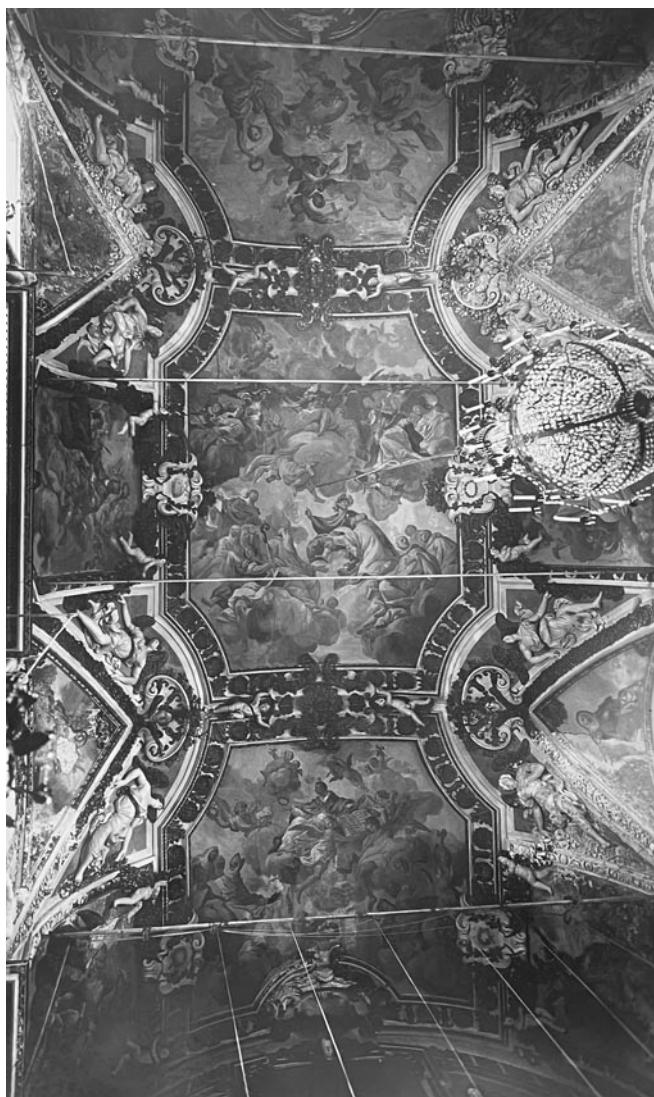


Fig. 7. Antonio Grano e Procopio Serpotta, volta della chiesa delle Vergini, 1703-1710 (fotografia ante 1943 - Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Archivio Fotografico).

dai capelli sciolti sulle spalle e accompagnata da una serie di attributi che permettono di identificarla come allegoria della Chiesa. Con una mano stringe infatti le chiavi petrine, mentre con l'altra solleva, nello studio preparatorio, una sfera luminosa, sostituita poi in fase esecutiva da una semplice corona. In alto, un piccolo cherubino si appresta a incoronarla con il triregno. Al suo fianco, invece, due angeli – uno dei quali mostrato in una versione di studio alternativa sul verso [fig. 10] – sorreggono un libro aperto, verosimilmente identificabile con le Sacre Scritture. L'annotazione «Il Corrado fece» in calce al foglio, apposta verosimilmente da Maggiori come quella già citata sul verso, indica una vecchia attribuzione dell'opera a Corrado Giaquinto (1703-1766).



Fig. 8. Antonio Grano, *Allegoria della Chiesa tra santi benedettini, chiesa delle Vergini*, 1703-1710 (fotografia ante 1943 - Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Archivio Fotografico).

Una circostanza che testimonia la precoce perdita della connessione con il suo autore e che, tuttavia, non sorprende: l'analisi del corpus grafico di Grano mostra, difatti, con una certa frequenza, come la paternità dei suoi disegni fosse assegnata ad altri artisti. I nomi più ricorrenti – Nicola Maria Rossi, Francesco Solimena (1657-1747), Carlo Maratti (1625-1713), Benedetto Luti (1666-1724) e Francesco Trevisani (1656-1746) – riconducono, d'altronde, ai due grandi ambienti culturali cui il linguaggio artistico del pittore palermitano risultava legato. Da un lato il clima della cerchia del marattismo, capace di mescolare le forme più equilibrate del classicismo con l'esuberanza più schiettamente barocca di derivazione cortonesca e gaullesca; dall'altro il linguaggio figurativo



Fig. 9. Antonio Grano, *Allegoria della Chiesa tra santi benedettini*, 1703-1710, matita nera, penna a inchiostro bruno e acquerello su toni di grigio, 246 x 297 mm, recto (Marty de Cambiaire Fine Arts).



Fig. 10. Antonio Grano, *studio di angelo*, penna a inchiostro bruno, 246 x 297 mm, verso (Marty de Cambiaire Fine Arts).



Fig. 11. Antonio Grano, *Allegoria della Chiesa tra angeli che sorreggono strumenti di martirio*, 1703-1710, penna a inchiostro bruno e acquerello su toni di grigio, 210 x 275 mm (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1277 recto, © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Michel Urtado).

napoletano a cavallo tra Sei e Settecento del Giordano, del Solimena e dei loro epigoni<sup>46</sup>.

L'opera grafica indagata presenta stringenti affinità con un altro studio, appartenuto un tempo al collezionista francese Conte di Saint-Morys (1743 - 1795) e oggi conservato presso il Dipartimento di Arti Grafiche del Louvre, che lo acquistò nel 1793. Il disegno, raffigurante, secondo quanto indicato già dall'inventario del Museo Napoleonico, «l'Eglise personnifiée, et les anges tenant les instruments de la passion et du martyre»<sup>47</sup> [fig. 11], aveva conosciuto delle vecchie assegnazioni al marattesco Benedetto Luti e a Nicola Maria Rossi, più recentemente ricondotte, per ragioni stilistiche, alla mano di Grano da Catherine Monbeig Goguel<sup>48</sup>. Le evidenti consonanze tra i due prodotti grafici, sia sotto il profilo compositivo che tecnico, trovano una chiara spiegazione nella comune destinazione - che qui si suggerisce - al medesimo contesto palermitano. Questo secondo foglio parigino è, difatti, da porre in diretta relazione con l'affresco della volta delle Vergini situato in prossimità



Fig. 12. Antonio Grano, *Allegoria della Chiesa tra angeli che sorreggono strumenti di martirio e San Benedetto incontra lo scudiero di Totila*, chiesa delle Vergini, 1703-1710 (fotografia ante 1943 - Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Archivio Fotografico).

mità del coro, di cui conosciamo l'aspetto nella sua interezza grazie a un'immagine rintracciata nell'archivio della Soprintendenza di Palermo, che documenta anche la scena dipinta sull'arco al di sopra delle grate<sup>49</sup> [fig. 12]. Gli elementi iconografici del disegno non lasciano dubbi circa il collegamento qui proposto: nonostante alcune divergenze nella definitiva disposizione delle figure, il legame con il riquadro adiacente alle grate del coro risulta, infatti, difficilmente equivocabile. La personificazione della Chiesa, riconoscibile anche in questo caso grazie agli attributi canonici, appare qui circondata da angeli intenti a sorreggere standardi e armi. Nell'elaborato grafico, così come nell'affresco, si riconoscono chiaramente, in basso, due piccoli angioletti: il primo sembra soccombere sotto il peso di un grande scudo, il secondo è impegnato a reggere un elmo e delle catene. A sinistra, un angelo appoggia sulla spalla una ruota dentata, mentre con la mano destra tiene una corona di spine, sostenuta invece da un'analogha figura sulla destra nella versione definitiva. Un altro piccolo putto, nella porzione superiore del foglio, solleva una seconda corona insieme alla palma del martirio. Altre figure angeliche, infine, reggono un fascio d'armi, uno stendardo e il libro dei sette sigilli, su cui la Chiesa poggia la mano destra. La scena, di non immediata interpretazione, potrebbe intendersi come una celebrazione del trionfo della Chiesa fondato sul sacrificio di Cristo e dei santi martiri, nel più ampio piano salvifico ed escatologico cui alluderebbe il riferimento apocalittico. La scena assumerebbe così il valore di *exemplum virtutis* per le monache delle Vergini. Tale interpretazione potrebbe trovare supporto nel resoconto fornito dal Villabianca di un episodio emblematico della complessa stratificazione del monastero:

«Oltre poi ad antichità così pregevoli, che di sè vanta il posto di detto tempio monastico delle Vergini, tiene altro pregio, che è sacrosanto, cioè di venir santificato dalle venerande memorie di quei gloriosi trentaquattro martiri, che quai discepoli di San Mamiliano ebbero levata la testa per la fede di Gesù Cristo dal fero tiranno Aureliano, proconsole in Palermo de' Romani e padre barbaro di Santa Ninfa, vergine e martire palermitana. Le manette per altro di ferro ed altri strumenti tirannici, e anche molte ossa umane, che si son trovate in un luogo di questa chiesa, cavandosene i fondamenti sul 1618, quando ella, dalle sue rovine dell'età già lacera, reedificata di pianta di bel nuovo videsi, nobilitata e ridotta allo stato presente, fanno la prova più costante ed autentica fede di questa sua sacra sifatta istoria»<sup>50</sup>.

La memoria storica del complesso si intreccerebbe dunque al messaggio celebrativo dell'affresco, rafforzando così l'idea di una continuità spirituale tra l'esempio dei

martiri e la vita religiosa delle monache. La scena collocata sopra le grate del coro potrebbe invece alludere a uno degli episodi della vita di San Benedetto narrato da papa Gregorio Magno nel secondo libro dei suoi *Dialoghi*, in cui si racconta della visita al santo da parte del re dei Goti Totila. Quest'ultimo avrebbe tentato di metterne alla prova lo spirito profetico, inviandogli inizialmente il suo scudiero Riggo, accompagnato dal corteo e dissimulato sotto false sembianze regali. Il santo, smascherandolo immediatamente, si sarebbe rivolto a lui esclamando: «Pone, fili, pone hoc quod portas: non est tuum»<sup>51</sup>. Parole che, rievocate proprio sulla parete che separa lo spazio della navata da quello della chiusura, assumerebbero un significato allegoricamente pregnante, allusivo, in tale lettura, al tema della rinuncia ai beni materiali in favore della vita monastica.

Lungo la navata erano disposte, tre per ogni lato, le già menzionate tele raffiguranti episodi tratti dalla vita della Vergine. L'esecuzione di questo ciclo pittorico è da riferire, con ogni probabilità, a un ulteriore intervento di Grano all'interno della chiesa, successivo alla realizzazione degli affreschi. Alcune fonti della letteratura artistica attestano infatti una sua attività nel chiostro del monastero intorno al 1717, poco prima della morte, sopraggiunta l'anno seguente, nel 1718<sup>52</sup>. È plausibile ipotizzare che proprio in tale circostanza l'artista abbia ricevuto anche l'incarico di eseguire la serie delle tele mariane, che rimase, per l'appunto, incompiuta a causa della sua scomparsa e fu quindi portata a termine dal pittore Vincenzo Bongiovanni (metà sec. XVII - 1730 ca)<sup>53</sup>. Sulla scorta della dettagliata descrizione dell'aula fornita da Gaspare Palermo, riprodotta nel 1858 da Girolamo di Marzo Ferro, le tre tele realizzate da Grano sarebbero state collocate lungo la parete opposta al lato del vangelo, quest'ultima, come specifica l'autore, corrispondente al lato destro per chi rivolge lo sguardo dall'altare verso l'ingresso, secondo la tradizionale orientazione liturgica<sup>54</sup>.

Il medesimo resoconto permette inoltre di ricostruire l'originaria disposizione delle altre opere pittoriche nelle cappelle laterali. Sul lato del vangelo, dunque, si succedevano nell'ordine: un *Sant'Andrea Apostolo* «di buona mano ma di antico ed incognito autore»<sup>55</sup>; una *Madonna del Rosario* «co' misterii attorno» dipinta dallo stesso Bongiovanni<sup>56</sup>; infine «nella terza cappella sotto il coro, dedicata a San Teodoro» una tavola di Tommaso di Vigilia del 1488 raffigurante il santo eponimo insieme alla Vergine con il Bambino e San Girolamo<sup>57</sup>. In corrispondenza di quest'ultima cappella, sul lato opposto - «Nell'estremità del fianco sinistro» come recita la fonte - si apriva invece l'ingresso laterale della chiesa<sup>58</sup>. Le cappelle aperte su questa parete erano, di conseguenza, soltanto due. Su uno di questi altari, riferisce

Gallo, sarebbe stata collocata «una mezza figura in tela di palmi quattro di una Vergine Addolorata» del pittore Antonio Manno (1739-1810)<sup>59</sup>. La cappella centrale ospitava, invece, la *Morte di San Benedetto* di Pietro Aquila<sup>60</sup>.

La collocazione delle tele mariane sulle porzioni di parete non occupate dalle cappelle laterali è apprezzabile in una fotografia dell'interno della navata [fig. 13]. Il supporto di ulteriore documentazione fotografica, oltre che di alcuni disegni inediti, ha permesso di risalire alla configurazione iconografica di almeno quattro dei sei dipinti del ciclo pittorico. Due immagini mostrano, innanzitutto, i dipinti raffiguranti rispettivamente *l'Immacolata tra le braccia di Dio Padre* [fig. 14], da ritenere verosimilmente eseguita da Bongiovanni, e la scena della *Nascita della Vergine* [fig. 15], quest'ultima invece riferibile a Grano<sup>61</sup>. Le opere presentavano il profilo superiore convesso, leggermente sporgente, mentre il bordo inferiore, al contrario, interessato da una concavità verso l'interno, utile ad accogliere gli elementi della decorazione in stucco. I quadri erano impreziositi, difatti, da cornici con motivi ornamentali, ed elegantemente incastonati entro paraste scanalate al di sotto delle gelosie. La foto del quadro della *Nascita della Vergine*, in particolare, si è rivelata uno strumento essenziale per stabilire un collegamento tra il cantiere benedettino e un disegno, inedito, conservato anch'esso presso il Museo del Louvre [fig. 16]. Il foglio, in passato assegnato a Francesco Trevisani e successivamente a Nicola Maria Rossi, è stato correttamente ricondotto alla mano di Grano da Catherine Monbeig Goguel<sup>62</sup>. Un



Fig. 13. Navata della chiesa delle Vergini (fotografia ante 1943 - Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Archivio Fotografico).

rapido confronto con il dipinto mette subito in evidenza il palese legame tra le due opere, non solo per il medesimo profilo mistilineo, ma anche per la pressoché identica trasposizione dell'immagine dal progetto grafico alla tela. Lo studio, tuttavia – bisogna precisarlo – rappresenta in realtà l'episodio della nascita di San Giovanni Battista, come indicato dal museo parigino e come suggerisce chiaramente la presenza di Zaccaria, sulla destra, intento a scrivere il nome del figlio, conformemente al racconto evangelico. La medesima scena ricorre anche in un altro disegno di collezione privata, già appartenuto al collezionista Émile Calando (1840-1898), recentemente pubblicato dalla stessa Monbeig Goguel<sup>63</sup> [fig. 17]. In tale versione, il tratto si presenta più rapido e sommario nei dettagli, mentre la composizione risulta articolata in maniera più ariosa, sfruttando le proporzioni del foglio rettangolare. La marcata differenza del formato potrebbe forse identificarlo come un progetto autonomo per un'ulteriore opera di analogo soggetto, ma non sarebbe da scartare l'ipotesi di una

prima idea, poi rielaborata e riorganizzata nelle forme mistilinee della tela destinata alla chiesa delle Vergini. La figura di Zaccaria risulterebbe, comunque, modificata nel dipinto finale, in ragione probabilmente di un adattamento del soggetto, successivo all'ideazione grafica. D'altra parte, il modello iconografico verosimilmente preso a riferimento sembra ricondurre a una stampa di invenzione marattesca, raffigurante proprio l'episodio della *Nascita della Vergine*<sup>64</sup> [fig. 18], rimando che consentirebbe di individuare, nella scena poi effettivamente realizzata, i prodromi di una differente formulazione iconografica, sottesa sin dalle prime fasi progettuali. In ogni caso, il disegno qui preso in esame, da ritenersi come studio preparatorio per la tela palermitana, ha permesso di riferire al medesimo contesto benedettino altri tre fogli inediti, accomunati da analoghe soluzioni stilistiche, tecniche e compositive.

Il primo di questi, raffigurante l'*Assunzione della Vergine* [fig. 19], e ugualmente custodito presso il museo parigino, si caratterizzava anch'esso per una vecchia assegni-



Fig. 14. Vincenzo Bongiovanni (attr.), *L'Immacolata tra le braccia di Dio Padre*, chiesa delle Vergini, 1717-1718 (fotografia ante 1943 -Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Archivio Fotografico).



Fig. 15. Antonio Grano, *Nascita della Vergine*, chiesa delle Vergini, 1717-1718 (fotografia ante 1943 Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Archivio Fotografico).

zione a Nicola Maria Rossi, poi rettificata, allo stesso modo, dalla studiosa francese sulla base delle evidenti affinità compositive e stilistiche con il foglio precedente e con altri del catalogo di Grano<sup>65</sup>. Alla luce di tali riscontri, l'opera può essere quindi considerata il progetto per la rispettiva tela della chiesa palermitana, che denuncerebbe, anche in tale circostanza, un chiaro richiamo alla cultura figurativa romana: la composizione sembra trarre ispirazione, infatti, dalla stampa di analogo soggetto ideata dal fiammingo Jan Miel [fig. 20], opera contenuta all'interno del *Missale Romanum*, edito a Roma nel 1662, insieme a numerose altre incisioni dovute a un'équipe di artisti diretti da Pietro da



Fig. 16. Antonino Grano, *Nascita del Battista*, 1717-1718, penna a inchiostro bruno e acquerello sui toni del blu, 283 x 150 mm, (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5479 recto, © GrandPalaisRmn).



Fig. 17. Antonio Grano, *Nascita del Battista*, penna a inchiostro bruno e acquerello sui toni del blu, 192 x 260 mm, recto, collezione privata (da Monbeig Goguel, 2022, p. 152).



Fig. 18. Carlo Maratti (inv.), *Nascita della Vergine*, stampa, 215 x 145 mm (The Metropolitan Museum of Art - New York).

Cortona<sup>66</sup>. Ad ogni modo, il legame qui messo in luce tra il disegno e la tela dell'*Assunzione della Vergine* risulta maggiormente significativo, in quanto di quest'ultima opera non si conserva, purtroppo, alcuna documentazione fotografica che ne documenti l'aspetto.

Una circostanza analoga si verifica anche con il dipinto raffigurante il momento dell'*Annunciazione*, ugualmente manchevole di una testimonianza fotografica. Nonostante ciò, è possibile apprezzarne la configurazione iconografica grazie a due disegni conservati presso la Biblioteca Nacional de España di Madrid, da intendere quali progetti alternativi per il dipinto in questione [figg. 21-22]. Entrambe le opere grafiche presen-

tano non solo tecnica e misure analoghe a quelli parigini, ma raffigurano lo stesso episodio entro una cornice mistilinea del tutto assimilabile a quella delle altre tele della chiesa. I due progetti grafici vennero descritti, tra le opere di attribuzione anonima, dal pittore, archivista e capo della sezione di Belle Arti della Biblioteca Ángel María de Barcia y Pavón, nel relativo catalogo dei disegni pubblicato nel 1906<sup>67</sup>. Il primo, un tempo appartenuto alla collezione del pittore neoclassico José de Madrazo (1781-1759) e acquisito dalla Biblioteca nel 1898, raffigura la Vergine inginocchiata, le mani incrociate sul petto, rivolta e inclinata verso l'angelo alla sua destra. Quest'ultimo è rappresentato, proiettato in avanti, mentre indica la gloria dello Spirito Santo che, tra angioletti e teste di serafini, riempie la zona superiore della scena<sup>68</sup>. Il secondo, acquisito nel 1899, e già parte della collezione del pittore e collezionista



Fig. 19. Antonio Grano, *Assunzione della Vergine*, 1717-1718, penna a inchiostro bruno e acquerello sui toni del blu, 285 x 152 mm (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 14303 recto, © GrandPalaisRmn).



Fig. 20. Jan Miel (inv.), *Assunzione della Vergine*, *Missale Romanum* [Roma 1662], 339 x 225 mm (Archivio Storico Diocesano di Palermo).

Valentín Carderera (1796-1880), presenta – come segnalato nel catalogo del 1906 – una composizione analoga alla precedente, pur con alcune varianti. In questa versione la Vergine, con le braccia aperte, volge il capo verso l'angelo, raffigurato in volo, con i gigli nella mano sinistra e la destra tesa a indicare la gloria in alto<sup>69</sup>. L'autore del catalogo riconosceva già la medesima mano tra le due prove grafiche, ipotizzandone una comune destinazione che, a suo parere, «debía ser de retablo» per via dell'apertura semicircolare in basso, sopra cui si sarebbe montato il dipinto. Notava inoltre il «carácter muy jordanesco» di entrambi i fogli<sup>70</sup>. Le opere, difatti, risultano attualmente assegnate ad anonimo di ambito napoletano dai modi vicini a De Matteis,

Conca o De Mura. Alla luce dell'evidente connessione con il ciclo pittorico della chiesa delle Vergini, appare quindi opportuno proporre una revisione dell'attribuzione dei due fogli, che andrebbero così ad aggiungersi al nutrito corpus grafico del pittore palermitano. Del resto, la comunanza stilistica tra la sua produzione grafica e la cultura figurativa partenopea della prima metà del XVIII secolo è un dato ormai assodato: come più volte emerso, le frequenti ricorrenze, nel catalogo dei suoi disegni, di precedenti attribuzioni ad artisti di ambito napoletano confermano tale profonda aderenza linguistica.

In conclusione, il caso del complesso monastico delle Vergini, relativamente alla figura di Antonio Grano, si



Fig. 21. Antonio Grano, Annunciazione, 1717-1718, penna a inchiostro bruno e acquerello sui toni del blu, 282 x 152 mm (Madrid, Biblioteca Nacional de España, dib/15/16/20 recto).



Fig. 22. Antonio Grano, Annunciazione, 1717-1718, penna a inchiostro bruno e acquerello sui toni del blu, 273 x 149 mm (Madrid, Biblioteca Nacional de España, dib/15/16/21 recto).

dimostra particolarmente significativo nel mettere in luce innanzitutto la notevole versatilità dell'artista, e la sua capacità di spaziare dall'effimero alla progettazione di arredi e opere d'arte decorativa, dal disegno di architettura a quello di figura, dalla pittura su tela alla grande decorazione a fresco. Una professionalità, dunque, articolata e sfaccettata, esercitata tanto in collaborazione con altre figure di spicco del panorama palermitano come Giacomo Amato, quanto in piena autonomia. La serie degli elaborati grafici relativi al cantiere benedettino qui esaminata ha confermato, inoltre, quanto il suo linguaggio risentisse degli stimoli e delle suggestioni provenienti da centri culturali di primaria importanza come Roma e Napoli, secondo un processo di consapevole assimilazione e rielaborazione delle rispettive culture figurative, coerente con l'opera di altri esponenti di

primo piano dell'epoca, tra cui lo stesso Amato o Giacomo Serpotta<sup>71</sup>.

L'imprescindibile supporto del materiale fotografico presentato ha permesso, infine, di approfondire la conoscenza del corpus grafico dell'artista – permettendo sia una più precisa identificazione della destinazione delle opere analizzate, sia un arricchimento del catalogo dei disegni autografi – ma ha offerto soprattutto la possibilità di risalire all'aspetto di diverse componenti dell'originaria decorazione interna della chiesa, oggi perduta a causa delle devastazioni belliche. Un tema questo, che, al di là dei confini della singola vicenda qui trattata, può forse invitare a una riflessione sulla vulnerabilità del patrimonio artistico, tra la consapevolezza di ciò che è andato irrimediabilmente perduto e la responsabilità di ciò che resta da tutelare.

#### Note

<sup>1</sup> GUIOTTO, 2003, pp. 32-33.

<sup>2</sup> Su alcuni interventi di salvaguardia, recupero e restauro operati da Guiotto cfr. PALAZZOTTO, 2017.

<sup>3</sup> GUIOTTO, 2003, p. 35.

<sup>4</sup> Rimase in piedi solo un piccolo tratto del muro di prospetto. Vennero recuperate due antiche colonne con iscrizioni cufiche, reimpiegate nel corso dei rifacimenti secenteschi, oggi custodite presso la Galleria Regionale della Sicilia Palazzo Abatellis, *ivi*, p. 35, 80; D'ANGELO, 2021, p. 5.

<sup>5</sup> POTTINO, 1974, p. 35.

<sup>6</sup> SARDINA, 2019, pp. 66-69.

<sup>7</sup> PALERMO, 1858, p. 107.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> MELL, 1938-39, p. 370.

<sup>11</sup> Per un profilo generale dell'artista si vedano: PAOLINI, 1974; PAOLINI, 1982; SIRACUSANO, 1986, pp. 180-186; MINEO, 1993.

<sup>12</sup> DE CAVI, 2017 (B).

<sup>13</sup> DE CAVI, 2017 (C), p. 93.

<sup>14</sup> MELL, 1938-39, pp. 371-379.

<sup>15</sup> Il volume (inv. 15756) contiene il prospetto di un'ala del monastero, il progetto di una scala, nonché planimetrie e sezioni di diverse aree del fabbricato (diss. 12-21; 24). Il contributo del pittore è individuabile, inoltre: nel disegno della cornice di un'iscrizione nel parlatorio, commemorativa del ritrovamento nel 1690 di un antico affresco raffigurante il Crocifisso (dis. 3), cfr. PALERMO, 1858, p. 109; nel disegno per un candelabro ligneo per il rispettivo altare (dis. 63); in una serie di elaborati per gli arredi lignei del refettorio (diss. 8-11). Si veda DE CAVI, 2017 (B), pp. 301, 303-311, 335. La notevole somiglianza della perduta spalliera del refettorio con quella del Collegio Massimo dei Gesuiti viene segnalata già in RICCOBONO, 1985.

<sup>16</sup> GARSTANG, 1990, p. 298, e DE CAVI, 2017 (B), pp. 302-303.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 382.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 383; MALIGNAGGI, 1981, pp. 37-38; MALIGNAGGI, 2001, pp. 91, 93.

<sup>19</sup> GUADAGNA, 2016, pp. 70-72; DI NATALE, 2017, p. 37.

<sup>20</sup> Tra questi, in particolare, il tabernacolo progettato da Cosimo Fanzago per la Cattedrale (1652-1655), e quello, verosimilmente ideato da Paolo Amato, per Santa Maria dell'Ammiraglio (1700-1701), GUADAGNA, 2016 pp. 68-69. Quest'ultimo, non solo coevo al tabernacolo delle Vergini, ma anche di analoga committenza benedettina, che aveva, tra l'altro, già coinvolto Grano intorno al 1685. MAZZOLA, 1979, p. 233.

<sup>21</sup> Galleria Regionale della Sicilia Palazzo Abatellis (GRSPA), inv. 15753/dis.101 r; DE CAVI, 2017 (B), p. 234.

<sup>22</sup> GRSPA, inv. 15758/diss. 18-20; *Ivi*, pp. 421-422; FITTIPALDI, 1977, p. 99.

<sup>23</sup> <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020102768>.

<sup>24</sup> *Splendeurs baroques*, 2007, pp. 206-207.

<sup>25</sup> MONBEIG GOGUEL, 2010, p. 165.

<sup>26</sup> DE CAVI, 2022, p. 123.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 123-124.

<sup>28</sup> DI NATALE, 2017, pp. 37-38.

<sup>29</sup> *Ibidem*; DE CAVI, 2022, p. 126.

<sup>30</sup> Bisogna, tuttavia, tener conto che il monastero delle Vergini non fu l'unica fabbrica benedettina a coinvolgere Grano, cfr. nota 20.

- <sup>31</sup> DE CAVI, 2022, p. 126.
- <sup>32</sup> DE CAVI, 2017 (A), p. 509. Sul tema si veda anche DE CAVI, 2019.
- <sup>33</sup> DE CAVI, 2022, pp. 127-128.
- <sup>34</sup> *Ibidem*.
- <sup>35</sup> Cfr. PIAZZA, 2014; PIAZZA, 2017; NOBILE, 2017.
- <sup>36</sup> MONGITORE, 1977, p. 45; GALLO, 2005, pp. 416, 481.
- <sup>37</sup> Per un dettagliato regesto bibliografico sull'argomento si veda MAZZOLA, 1979, p. 238.
- <sup>38</sup> GALLO, 1830, p. 74.
- <sup>39</sup> MELI, 1938-39, p. 371; MELI, 1934, p. 297; MAZZOLA, 1979, p. 212; SIRACUSANO, 1986, p. 182; GARSTANG, 1990, p. 298. Ulteriori compensi gli furono poi accordati nel 1707 per due angeloni e per gli stucchi dell'arco maggiore: MELI, 1934, p. 116.
- <sup>40</sup> MELI, 1934, p. 297.
- <sup>41</sup> *Ivi*, pp. 270-271. Indicativo in tal senso anche il caso del palazzo del Duca di Cesarò a Palermo, dove l'intervento dello scultore Pietro Antonio Aversa (1702) doveva essere «benvisto a fratello Giac. Amato e Antonino Grano». Inoltre, nei casi in cui Procopio e/o Giuseppe Serpotta collaborarono con l'architetto, essi si ritrovarono il più delle volte a seguire i progetti da lui forniti, come nel caso di Santa Teresa alla Kalsa (1702), o della distrutta chiesa delle Stimate (1700), dove, al contrario, Giacomo intervenne nel 1703 in completa autonomia, senza controlli da parte di terzi. Analogamente, nell'oratorio di San Lorenzo (1700-1705), quest'ultimo seguì inizialmente le indicazioni di Amato, proseguendo poi secondo un proprio disegno. Sui contesti citati si vedano: MELI, 1934, pp. 260-266; MELI, 1938-39, p. 371. In tale quadro professionale, dunque, il senz'altro più celebre tra i Serpotta sembrerebbe aver goduto di un margine di libertà progettuale più ampio. Per una più ampia disamina sulla questione cfr. NOBILE, 2017; PALAZZOTTO, 2017.
- <sup>42</sup> È verosimile che altri incarichi rallentassero il pittore. Il più gravoso fu senz'altro quello che, dal 1702, lo vide architetto responsabile della fabbrica della chiesa del Gesù (RUGGIERI TRICOLI, 2001, p. 134).
- <sup>43</sup> MELI, 1938-39, p. 394. «Muscaloro» sta ad indicare la parte di volta sopra il coro (PAOLINI, 1982, p. 352).
- <sup>44</sup> MAZZOLA, 1979, p. 212.
- <sup>45</sup> MARTY DE CAMBIAIRE, 2014, pp. 56-57; BECCARINI, 2017, p. 501.
- <sup>46</sup> MONBEIG GOGUEL, 2010, p. 158.
- <sup>47</sup> BECCARINI, 2017, p. 501. Cfr. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020001892>
- <sup>48</sup> MONBEIG GOGUEL, 2010, p. 165.
- <sup>49</sup> Foto pubblicata già in LO DUCA, 2003, p. 241.
- <sup>50</sup> GAETANI MARCHESE DI VILLABIANCA, XIII, 1873, p. 307.
- <sup>51</sup> GREGORIO MAGNO, 1954, pp. 86-87.
- <sup>52</sup> AMATO, 1728, p. 181; MONGITORE, 1977, p. 44.
- <sup>53</sup> Sull'attività del pittore si veda PALAZZOTTO, 1993.
- <sup>54</sup> PALERMO, 1858, pp. 108-109. «Si avverte il lettore che, quando si accenna la man destra in una chiesa, si intende quella, che corrisponde alla parte del Vangelo dell'Altar maggiore, e la sinistra quella dell'Epistola», *ivi*, p. 6. Altri autori, come Lazzaro di Giovanni o Gioacchino di Marzo, sembrano invece tener conto dell'orientamento opposto, dunque, con lo sguardo rivolto verso l'altare: DI GIOVANNI, 2000, pp. 173-174; GAETANI MARCHESE DI VILLABIANCA, XIV, 1873, p. 264.
- <sup>55</sup> PALERMO, 1858, p. 108. La letteratura erudita riferisce di un «buon quadro» del pittore Filippo Randazzo (1695-1748) in una delle cappelle: FEDELE DA SAN BIAGIO, 1788, p. 241; GALLO, 2005, p. 59. A tal proposito si segnala un *Martirio di Sant'Andrea Apostolo*, di ubicazione ignota, attribuito da Teresa Viscuso proprio a Randazzo: VISCUSO, 1988 p. 240. Non si può escludere che tale opera – esemplata sul soggetto dell'incisione di Jakob Frey, derivata a sua volta da Maratti – fosse quella menzionata dal Palermo nella chiesa benedettina.
- <sup>56</sup> PALERMO, 1858, p. 108.
- <sup>57</sup> *Ibidem*.
- <sup>58</sup> *Ivi*, p. 107.
- <sup>59</sup> GALLO, 2005, p. 195.
- <sup>60</sup> PALERMO, 1858, p. 108; menzionano l'opera anche: FEDELE DA SAN BIAGIO, 1788, p. 166; MORTILLARO, 1836, p. 6; GAETANI MARCHESE DI VILLABIANCA, XIII, 1873, p. 308;
- <sup>61</sup> La foto della navata, pur nella ridotta leggibilità, lascia intravedere, sulla destra, una delle tele di Grano da identificare, a un confronto con la foto dell'intera opera, con la *Nascita della Vergine*. Ragionevole dunque ipotizzare che l'*Immacolata*, soggetto da intendere cronologicamente “distante” rispetto alla scena citata, fosse sulla parete opposta, tra le tele di Bongiovanni.
- <sup>62</sup> MONBEIG GOGUEL, 2010, p. 162, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020007836>.
- <sup>63</sup> MONBEIG GOGUEL, 2022, pp. 150-152.
- <sup>64</sup> Lo stesso Grano aveva già attinto al medesimo modello per uno degli affreschi della cappella dell'Immacolata nella chiesa del Noviziato dei Gesuiti. Si veda: PAOLINI, 1982, p. 323.
- <sup>65</sup> MONBEIG GOGUEL, 2010, p. 162. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020104577>.
- <sup>66</sup> Un volume dalla spiccata qualità artistica cui attinsero, nel contesto palermitano, anche altri artisti come Giacomo Serpotta. Si veda ATTINASI, 2021.
- <sup>67</sup> DE BARCIA, 1906, p. 613, nn. 8053-8054.
- <sup>68</sup> [https://catalogo.bne.es/permalink/34BNE\\_INST/f0q01i/alma991022800289708606](https://catalogo.bne.es/permalink/34BNE_INST/f0q01i/alma991022800289708606).
- <sup>69</sup> [https://catalogo.bne.es/permalink/34BNE\\_INST/f0q01i/alma991022801639708606](https://catalogo.bne.es/permalink/34BNE_INST/f0q01i/alma991022801639708606).
- <sup>70</sup> *Ibidem*.
- <sup>71</sup> Per quanto concerne le modalità di recezione di tali influenze, tra cui anche un ipotizzato alunnato romano presso il conterraneo Calandrucchi o persino Maratti, si vedano: FEDELE DA SAN BIAGIO, 1788, p. 232; GALLO, 1830, p. 74; SIRACUSANO 1986, p. 181; PAOLINI, 1982, pp. 310-312.

## Bibliografia

- G.M. AMATO, *De Principe Templo Panormitano Libri XIII*, ex Typographia Ioannis Baptistae Aiccardo, Palermo 1728.
- N. ATTINASI, *Il Missale Romanum del 1662: una fonte iconografica nell'opera di Giacomo Serpotta*, in «La Diana», II, 2021, pp. 77-90.
- D. BECCARINI, "Per vaghezza d'apprendere": il disegno di figura per gli artisti siciliani tra Roma, Palermo e Messina, in *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis*, a cura di S. De Cavi, De Luca Editori, Roma 2017, pp. 498-503.
- F. D'ANGELO, *Il Monastero di Sancte Marie de Verginibus di Palermo e le sue adiacenze. Quale futuro per questo monumento*, in «Notiziario Archeologico della Soprintendenza di Palermo», LVIII, 2021, pp. 1-7.
- A.M. DE BARCIA, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1906.
- S. DE CAVI (A), *Giacomo Amato, Pietro Aquila e Antonino Grano: collaborazione grafica in uno studio/bottega del Barocco Siciliano*, in *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis*, a cura di S. De Cavi, De Luca Editori, Roma 2017, pp. 505-532.
- S. DE CAVI (a cura di) (B), *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca*, De Luca Editore, Roma 2017.
- S. DE CAVI (C), *Giacomo Serpotta, Giacomo Amato e il peso dell'effimero: Roma, Napoli e Palermo tra Sei e Settecento*, in *Serpotta e il suo tempo*, catalogo della mostra (Palermo, oratorio dei Bianchi, 23 giugno - 1 ottobre 2017) a cura di V. Abbate, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 86-99.
- S. DE CAVI, *Collaborazione artistica nel tardo barocco romano e siciliano: il disegno della scultura nei progetti d'architettura di Giacomo Amato*, in «Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura», I, 1, 2019, pp. 105-118.
- S. DE CAVI, *Un rebus per Maricetta: il disegno di Antonio Grano per paliotto mobile in argento*, in *Il Bello, l'Idea e la Forma - Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto, G. Travagliato, M. Vitella, 2 voll., Palermo University Press, Palermo 2022, I, pp. 123-128.
- L. DI GIOVANNI, *Le opere d'arte nelle chiese di Palermo*, a cura di S. La Barbera, Flaccovio Editore, Palermo 2000.
- M.C. DI NATALE, *I disegni di opere d'arte decorativa di Giacomo Amato per i monasteri di Palermo*, in *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis*, a cura di S. De Cavi, De Luca Editori, Roma 2017, pp. 33-56.
- F.M.E. GAETANI MARCHESE DI VILLABIANCA, *Il Palermo d'oggi*, ms. QqE91-92 - Biblioteca Comunale di Palermo, in *Biblioteca Storica e Letteraria Di Sicilia*, a cura di G. Di Marzo, XIII, Luigi Pedone Lauriel, Palermo 1873.
- P. FEDELE DA SAN BIAGIO, *Dialoghi Familiari sopra la pittura*, Antonio Valenza Impress. Camerale, Palermo 1788.
- T. FITTIPALDI, *Contributo a Giacomo Serpotta: opere inedite e rapporti culturali*, in «Napoli Nobilissima», s. III-IV, XVI, 1977, pp. 81-116; 125-143.
- A. GALLO, *Elogio storico di Pietro Novelli da Morreale in Sicilia, Pittore, Architetto ed Incisore*, Reale Stamperia, Palermo 1830.
- A. GALLO, *Parte seconda delle notizie di pittori e musaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia*, ms. XV. H. 19 - Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, a cura di C. Pastena, Regione Siciliana, Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Palermo 2005.
- D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Sellerio, Palermo 1990.
- GREGORIO MAGNO, *Vita e miracoli di San Benedetto, volgarizzata da A. Fiorini*, Abbazia di San Paolo, Roma 1954.
- G. GUADAGNA, "Reca stupore al tempo" - Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo tra tardamaniera e neoclassicismo, in «OADI», a. VII, XIV, 2016, pp. 65- 82.
- M. GUIOTTO, *I monumenti della Sicilia occidentale danneggiati dalla guerra. Protezioni, danni, opere di pronto intervento*, [Palermo 1946], Fondazione Salvare Palermo, Palermo 2003.
- R. LA DUCA, *La città "passeggiata" Taccuino palermitano*, 3 voll., L'Epos, Palermo 2003, III.
- D. MALIGNAGGI, *L'effimero e il barocco negli studi, rilievi e progetti di Giacomo Amato*, in «BCA», III-IV, 1981, pp. 27-42.
- D. MALIGNAGGI, *Il disegno decorativo dal Rinascimento al Barocco*, in *Splendori di Sicilia - Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Albergo dei Poveri, Palermo, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001) a cura di M. C. Di Natale, Charta, Milano 2001, pp. 74, 99.
- L. MARTY DE CAMBIAIRE, *Dessins napolitains. Neapolitan Drawings, 1550-1800*, catalogo della mostra (Parigi, Marty de Cambiaire Fine Art, 25 marzo - 10 aprile 2014), Paris 2014.
- M.G. MAZZOLA, *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane*, in «Storia dell'Arte», XXXVI-XXXVII, 1979, pp. 205-251.
- F. MELI, *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, in «Archivio Storico per la Sicilia», 1938-39, pp. 305-470.
- F. MELI, *Giacomo Serpotta. Volume secondo. La vita e le opere*, Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo 1934.
- F. MINEO, *Antonio Grano*, in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, II, Palermo 1993, pp. 241-242.
- C. MONBEIG GOGUEL, *Dans le sillage de Walter Vitzthum. De Naples à Palermo: l'identification du "Pseudo Nicola Maria Rossi"*, *Antonio Grano*, in *Le Dessin Napolitain*, atti del convegno (Parigi, 6-8 marzo 2008), a cura di F. Solinas e S. Schutze, De Luca Editori, Roma 2010, pp. 153-168.
- C. MONBEIG GOGUEL, *Antonio Grano, autour de quatre dessins pour un festino de sainte Rosalie à Palerme*, in *Mélanges autour du dessin en l'honneur d'Emmanuelle Brugerolles*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2022, pp. 150-156.
- A. MONGITORE, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, ms. QqC63 - Biblioteca Comunale di Palermo, a cura di E. Natoli, Flaccovio, Palermo 1977.
- V. MORTILLARO, *Guida per Palermo e pei suoi dintorni*, Stamperia degli Eredi Graffeo, Palermo 1836.
- M.R. NOBILE, *Giacomo Serpotta e Giacomo Amato: una problematica collaborazione*, in *Serpotta e il suo tempo*, catalogo della mostra (Palermo, oratorio dei Bianchi, 23 giugno - 1 ottobre 2017) a cura di V. Abbate, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 56-63.
- P. PALAZZOTTO, *Vincenzo Bongiovanni*, in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, II, Palermo 1993, pp. 45-46.
- P. PALAZZOTTO, *Mario Guiotto Soprintendente ai Monumenti in Sicilia occidentale (1942-1949): tutela e restauro a Palermo nel secondo dopoguerra*, in *Critica d'Arte e Tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, atti del Convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte (SISCA) (Perugia, 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Aguaplano, Passignano s.T (PG) 2017, pp. 467-486.
- P. PALAZZOTTO, *Note sulla maniera di Giacomo Serpotta a Palermo: relazioni, influenze, cantieri*, in *Serpotta e il suo tempo*, catalogo della mostra (Palermo, oratorio dei Bianchi, 23 giugno - 1 ottobre 2017) a cura di V. Abbate, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 64-73.
- G. PALERMO, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo 1858.
- M. G. PAOLINI, *Antonio Grano*, in «Quaderni dell'AFRAS», II, Palermo 1974.
- M.G. PAOLINI, *Aggiunte al Grano e altre precisazioni sulla pittura palermitana tra Sei e Settecento*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania 1982, pp. 309-360.
- S. PIAZZA, *I pittori-architetti del Senato di Palermo tra Seicento e Settecento*, in *Los lugares del arte. Identidad y representación*, I, Barcellona 2014, pp. 291-304.
- S. PIAZZA, *I complessi scultorei dell'abside della chiesa del Gesù a Casa Professa (1703-1721)*, in *Serpotta e il suo tempo*, catalogo della mostra

---

(Palermo, oratorio dei Bianchi, 23 giugno – 1 ottobre 2017) a cura di V. Abbate, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 144-149.

F. POTTINO, *Chiese di Palermo distrutte a causa della guerra negli anni 1941-43*, Palermo 1974.

M.A. RICCOBONO, *Il refettorio del Collegio Massimo dei Gesuiti a Palermo*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento: studi in memoria di M. Accascina*, Regione Siciliana - Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 1985, pp. 251-273.

M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Costruire Gerusalemme. Il complesso gesuitico della Casa professa di Palermo dalla storia al museo*, Edizioni Lybra Immagine, Palermo 2001.

P. SARDINA, *Tra chiostro e secolo: le benedettine di S. Maria delle Vergini nella Palermo medievale*, in «*Mediaeval Sophia*», XXI, 2019, pp. 65-83.

C. SIRACUSANO, *La pittura del Settecento in Sicilia*, De Luca Editori, Roma 1986.

*Splendeurs baroques de Naples. Dessins des XVIIe et XVIIIe siècles*, a cura di C. Loisel, catalogo della mostra (Potiers, Musée Sainte-Croix, 2006-2007), Gourcuff Gradenigo, Montreuil 2007.

T. VISCUSO, *Per la pittura del Settecento. Orientamenti culturali degli artisti e preferenze della committenza: Filippo Randazzo*, in *Domenico Provenzani "pittore dei Lampedusa" e la pittura in Sicilia nel secolo XVIII*, Associazione culturale «Naro che rinasce», Palermo 1988, pp. 229-270.

