

The sculptures of David and Abigail in the apse of Casa Professa in Palermo: a dialogue between Grano, Tancredi, Calandrucci, Vitagliano and Serpotta

Nicola Attinasi

Università degli Studi di Siena
Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici
Contact n.attinasi@student.unisi.it

The paper explores the ideational process behind the decoration of the apse of the Chiesa del Gesù in Palermo. In particular, the article focuses on the sculptures in the left niche depicting the biblical episode of David and Abigail. These were made, based on clay sketches by Giacomo Serpotta, between 1706 and 1709 by Gioacchino Vitagliano. Several iconographic references to coeval artists such as the painters Filippo Tancredi or Giacinto Calandrucci are thus proposed. Indeed, some of their works show close affinities with the sculptural group in this church. An attempt is therefore made to trace the formal genesis of the work, placing these iconographic and figurative cues within a dialectic in which the protagonists, in addition to the mentioned artists, include the palermitan painter Antonino Grano. He was responsible for the design of the apse from 1703 onwards. The article is the result of in-depth research work carried out for the author's master's thesis at the University of Palermo.

Keywords: Sicilian Baroque, Antonino Grano, Giacinto Calandrucci, Filippo Tancredi, Giacomo Serpotta, Gioacchino Vitagliano.

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 29 April 2023; **Accepted** 15 July 2023;
First Published November 2023

Citation Nicola Attinasi, *Il complesso scultoreo di David e Abigail dell'abside di Casa Professa a Palermo: Grano, Tancredi, Calandrucci, Vitagliano e Serpotta in dialogo*, «La Diana», 5, 2023, pp. 79-96.
DOI 10.36253/ladiana-2383

Copyright © 2023 Nicola Attinasi

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Il complesso scultoreo di David e Abigail dell'abside di Casa Professa a Palermo: Grano, Tancredi, Calandrucci, Vitagliano e Serpotta in dialogo

Nicola Attinasi

A cavallo tra Seicento e Settecento, il cantiere per la decorazione della chiesa del Gesù di Casa Professa di Palermo continua ad essere in pieno fermento. Nel 1678, e nuovamente nel 1687, il pittore palermitano Antonio Grano si occupa della ridipintura degli affreschi di Pietro Novelli sui pennacchi della cupola della cappella di Sant'Anna, collocata alla sinistra del presbiterio.¹ Nel giugno del 1695 l'artista riceve un pagamento per «li figuri e cartoni» per i complessi scultorei collocati sulle pareti laterali della stessa cappella, all'interno di nicchie prospettiche simulanti una breve galleria cassettonata aperta su dei fondi paesaggistici in tarsie marmoree (fig. 1).² Negli anni successivi il pittore sarà attivo in altri cantieri gesuitici.³

Quando nel 1702 muore Lorenzo Cipri, architetto gesuita cui era spettata negli ultimi anni la direzione dei lavori di Casa Professa, gli subentra proprio con il titolo di *architetto* Antonio Grano, pagato nel 1703 «[...] in conto delle fatiche d'esso fatte, ed assistenza così ne modelli dell'inventione dello stucco come dei modelli del disegno del Cappellone Maggiore a tirare la pianta di essa cappellone», ossia per il progetto delle nicchie dietro l'altare maggiore.⁴ All'interno di queste nicchie trovano posto gruppi scultorei che danno vita, con le loro figure aggettanti, ad un articolato dialogo con le strutture architettoniche, accentuato dalle vivaci cromie degli intarsi marmorei (fig. 2).⁵

La nicchia di destra, che accoglie le statue raffiguranti *David e Achimelec*, viene completata nel 1708. Nello stesso anno lo scultore Giacomo Serpotta riceve un pagamento per «haver fatto un modello di creta per servitio dell'opera marmorea (della parte del Vangelo)», vale a dire per il gruppo della nicchia di sinistra, iniziata nel 1706 e che sarà terminata nel 1709.⁶ Il complesso di sculture in questione, realizzato dallo scultore Gioacchino Vitagliano, cognato di Giacomo, raffigura l'episodio dell'Antico Testamento che vede protagonisti David e Abigail (fig. 3).

La vicenda biblica è presto detta: re David, al rifiuto del ricco Nabal di fornirgli provviste e protezione, decide di muovere contro di lui la sua vendetta. Abigail, moglie di Nabal, venuta a conoscenza del pericolo, raccoglie all'insaputa del marito vettovaglie di ogni tipo e va incontro al re d'Israele. Viene quindi raffigurato il momento in cui la donna,



1. Lorenzo Ciprì, Antonio Grano, Baldassarre Pampillonia, Pietro Nucifora, Giovan Battista Ferreri, et al., *Ringraziamento di Gioacchino, Anna e Maria*, [post 1695], marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

alla vista di David, si getta a terra e si prostra ai suoi piedi implorandone il perdono.⁷ È chiara l'allusione eucaristica, nell'offerta del vino e dei pani che caratterizza questo episodio insieme a quello della nicchia opposta: il programma iconografico dell'abside di Casa Professa, che spetta ai gesuiti e non al Grano, è d'altronde in logica coerenza con la dedicazione del tempio al Nome di Gesù.⁸

Nello stesso 1702, oltre a essere morto l'architetto Lorenzo Ciprì, era scomparso anche Giovan Battista Ferreri, che insieme a Pietro Nucifora e Baldassarre Pampillonia, era stato uno dei principali scultori impegnati nel cantiere della chiesa. Si tratta dunque di un anno di mutamenti che si concretizzano in questi passaggi di testimone, da Ciprì a Grano, e da Ferreri a Vitagliano.⁹



Vitagliano aveva inoltre già intrapreso nel 1696 la decorazione della cappella del Rosario della chiesa di Santa Cita. I rilievi in marmo sulle pareti della cappella riproducevano in scala naturale i bozzetti realizzati, anche in quel caso, dal cognato Giacomo.¹⁰ La creazione di modelli per opere proprie o altrui era infatti prassi usuale per Serpotta, confermata, oltre che dalle poche prove rimaste, anche dal testamento dello scultore, nel quale si legge: «lego al sud. Procopio Sirpotta mio figlio naturale tutti li studi miei, cioè li modelli di gesso e di creta [...] tutti li carti stampati e li miei disegni che sono nel mio casciarizzo».¹¹

2. Antonio Grano (progetto), *Abside*, [post 1703], marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

3. Gioacchino Vitagliano (da Giacomo Serpotta), *David e Abigail*, [1706-1709], marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.



4. Antonio Grano, *L'incontro di Abramo e Melchisedech*, disegno a inchiostro bruno. Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, volumi Amato, tomo III, inv. 15755/ dis. 13. Crediti: Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.

Fornire i modelli per opere successivamente realizzate da altri permetteva inoltre all'artista di dare un significativo contributo alla fase progettuale di queste opere.¹² E questo potrebbe essersi verificato anche nel caso di Casa Professa. È arduo determinare quanto Serpotta, per la realizzazione dei suoi bozzetti, abbia guardato ai disegni di Antonio Grano del 1703, non essendoci questi ultimi pervenuti. Come scrive Donald Garstang, questi avranno sicuramente fornito delle indicazioni. Lo stesso Grano aveva realizzato disegni per figure simili all'interno della cappella di Sant'Anna (fig. 1). Inoltre, la familiarità dell'artista con questo tipo di scene sarebbe confermata dall'esistenza di un disegno raffigurante *L'incontro di Abramo e Melchisedech* (fig. 4), presumibilmente una creazione pittorica realizzata nell'ambito degli apparati effimeri.¹³

Garstang, infatti, rintracciando delle affinità tra le figure di questo disegno e le sculture delle nicchie, ritiene sia le une che le altre disegnate dalla stessa persona.¹⁴ Tuttavia, il peso rivestito da Serpotta anche a livello progettuale non dovette essere indifferente. Lo dimostrerebbe tutta una serie di suggestioni nel solco della temperie culturale di stampo classicista che, già dal momento dell'arrivo nel 1695 della pala di Maratti per l'oratorio di Santa Cita, trionfa nella Palermo di inizio Settecento.¹⁵

Tra gli interpreti di questo clima culturale, vi fu il pittore messinese Filippo Tancredi. Dopo una prima formazione nella sua città natale, l'artista ha modo di conoscere la lezione giordanesca grazie a un soggiorno napoletano, a cui segue un viaggio a Roma tra il 1689 e il 1690 e il contatto proprio con Carlo Maratti.¹⁶ La formazione romana gli permette inoltre di avvicinarsi alla grande decorazione del Cortona e

del Gaulli. L'esito più immediato della mescolanza tra queste esperienze lo si ritrova negli affreschi del 1693 per la volta della chiesa di San Giuseppe dei Teatini a Palermo, ma ancor di più nell'affresco del 1698 per la chiesa dei Santi Pietro e Paolo dell'Infermeria dei Sacerdoti, adiacente al Palazzo Arcivescovile, all'interno della quale lavora insieme a Giacomo Serpotta.¹⁷

Si chiama qui in causa la figura di Tancredi poiché, nei primissimi anni del Settecento, aveva realizzato un'opera raffigurante lo stesso soggetto biblico di David e Abigail per la chiesa del Santissimo Salvatore di Palermo (fig. 5).

La tela, per anni nei depositi della Galleria di Palazzo Abatellis, è stata ricollocata nel 2019 sulla parete della cappella dove in origine era situato l'altare maggiore. Sulla parete opposta è stato ricollocato anche l'altro quadro di analoghe dimensioni raffigurante Mosè che conduce il popolo ebreo nel deserto. Sono opere da inserire nel contesto dei lavori che l'artista svolge per la chiesa a partire dal 1704: oltre alle due tele, il pittore realizza infatti l'affresco del cupolino con l'Adorazione dell'Agnello Mistico, una tela con una Trasfigurazione e una con un San Basilio.¹⁸

5. Filippo Tancredi, *David e Abigail*, [1704], olio su tela, Palermo, chiesa del Santissimo Salvatore. Crediti: archivio dell'autore.





6. Giacinto Calandrucci, *David e Abigail*. Norfolk, Hokham Hall. Crediti: Reproduced with permission of the Earl of Leicester and the Trustees of the Holkham Estate.

Tra il quadrone del Santissimo Salvatore e il gruppo scultoreo di Casa Professa si riscontrano alcune affinità. Si guardi in particolare la figura di David o l'apertura sul paesaggio di fondo. O ancora la posizione del personaggio dietro il re d'Israele che sembra coincidere con quella della scultura alle spalle di Abigail. Tali somiglianze potrebbero far sorgere l'ipotesi che Serpotta, per l'elaborazione dei suoi modelli, abbia forse gettato lo sguardo anche all'opera di Tancredi, considerando, peraltro, i contatti tra i due.¹⁹

Un'ulteriore suggestione è da collegare invece alla presenza a Palermo di Giacinto Calandrucci. L'artista, dopo alcune esperienze palermitane che lo vedono collaborare agli affreschi dell'abside di San Giuseppe dei Teatini, visse dal 1673 al 1706 a Roma dove divenne allievo del Maratti. Torna nella sua città natale tra la primavera e il settem-

bre del 1706 per affrescare la volta dell'oratorio di San Lorenzo.²⁰ Giacinto muore però nel febbraio del 1707 lasciando incompiuti gli affreschi che vengono completati dal fratello Domenico. Quest'ultimo, in assenza di un testamento e in comune accordo con altre due sorelle, decide di mantenere l'usufrutto di tutti i beni dell'artista.²¹ Domenico rimane a Palermo fino al 1709 quando ritorna a Roma dove muore nell'agosto dell'anno successivo.²² I beni appartenuti a Calandrucci vengono inseriti così in due inventari: il primo successivo alla morte di Domenico, il secondo del 1737 quando i nipoti, tra cui Giovan Battista anche lui pittore, decisero di dividere i beni dello zio in maniera equa tra di loro.²³ È interessante notare come all'interno dell'inventario del 1737 venga citato nella prima sezione relativa ai quadri di proprietà dell'artista un «David e Abigail abbozzo di Calandrucci».²⁴ Giacinto ha più volte affrontato il tema biblico, come dimostra una bozza di una composizione di grande formato, presumibilmente per una volta, conservata a Holkham Hall in Inghilterra (fig. 6).²⁵

Il disegno può essere messo in dialogo, a sua volta, con un'incisione, non datata, di Francesco Faraone Aquila, che cita come inventore Giovan Battista Datino (nipote di Giacinto e Domenico Calandrucci) e un «Calandruci» di cui non si specifica il nome (fig. 7).²⁶

7. Francesco Faraone Aquila da Giovan Battista Datino e Giacinto Calandrucci (?), *David e Abigail*, incisione. Crediti: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.





8. Francesco Faraone Aquila da Giovan Battista Datino e Giacinto Calandrucci (?), *David e Abigail*, particolare, incisione. Crediti: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

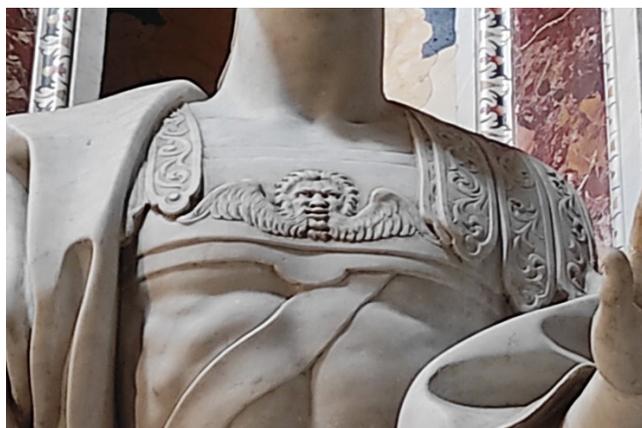
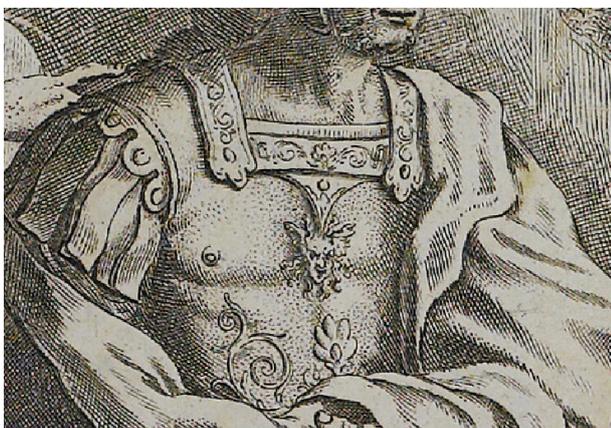
9. Gioacchino Vitagliano (da Giacomo Serpotta), *David e Abigail*, [1706-1709], particolare, marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

10. Francesco Faraone Aquila da Giovan Battista Datino e Giacinto Calandrucci (?), *David e Abigail*, particolare, incisione. Crediti: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

11. Gioacchino Vitagliano (da Giacomo Serpotta), *David e Abigail*, [1706-1709], particolare, marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

Il disegno inglese, a differenza dell'incisione, raffigura David a cavallo. Ma sono assimilabili, in maniera più o meno puntuale, alcuni dettagli. Tra questi, le figure dei due soldati armati a bordo della scena, o l'impostazione della figura di Abigail (figg. 13, 14), e ciò lascerebbe ipotizzare se non una diretta partecipazione di Giacinto all'invenzione dell'incisione, quantomeno un riferimento da parte di Giovan Battista alle opere dello zio. Tra queste non sarebbe da escludere il primo «abbozzo» citato. Tale incisione mostra inoltre tutta una serie di stringenti corrispondenze proprio con il gruppo scultoreo della nicchia sinistra di Casa Professa.

Per quanto riguarda il personaggio di David, analoghi sono i particolari dei calzari leonini, delle brache che scendono fino agli stinchi, del mantello che avvolge la figura, delle frange e dei decori della lorica



(figg. 8, 9, 10, 11). Oltre a questi piccoli dettagli, ben più manifesti risultano i legami con la figura di Abigail. La postura, il modo in cui il suo braccio destro è avvolto dall'ampio pannello della veste, il nodo con cui quest'ultima è agganciata al petto della donna sono tutti elementi che manifestano notevoli corrispondenze. Si possono avanzare così dei probabili collegamenti tra il gruppo scultoreo e l'Abigail dell'incisione, che a sua volta corrisponde in maniera inequivocabile con il disegno di Holkham Hall (figg. 12, 13, 14).

Saltano all'occhio ulteriori parallelismi. L'immagine della serva alle spalle di Abigail sembra essere stata presa come riferimento per la postura della corrispondente figura nella nicchia di Casa Professa, con la sostituzione però del personaggio femminile con uno maschile (figg. 15, 16). Analogamente, il servo alle spalle di Abigail ricalca in maniera puntuale la posizione della figura raffigurata a destra nell'incisione (figg. 17, 18). Questo repertorio di riferimenti lascia credere che l'incisione possa avere ispirato la definizione delle sculture della nicchia. Ipotesi plausibile, come quella relativa alla successiva realizzazione dell'incisione rispetto al complesso scultoreo. Tuttavia ciò non esclude la possibilità di risalire a un'invenzione dovuta a Giacinto Calandrucci.

Dunque, è estremamente plausibile che il disegno di Antonio Grano per la nicchia di Casa Professa potesse avere corrispondenze con la tela di Tancredi. Le tangenze tra l'opera di Grano e quella del pittore messinese sono questione già nota. Lo dimostrerebbero gli affreschi per la chiesa di Santa Maria degli Angeli, dove entrambi lavorano, eseguiti una prima volta nel 1697 e poi nel 1706.²⁷ Il sostrato culturale marattesco è d'altronde lo stesso in ragione di un possibile alunnato di Antonio Grano presso il conterraneo Calandrucci in anni prossimi

12. Gioacchino Vitagliano (da Giacomo Serpotta), *David e Abigail*, [1706-1709], particolare, marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

13. Francesco Faraone Aquila da Giovan Battista Datino e Giacinto Calandrucci (?), *David e Abigail*, particolare, incisione. Crediti: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

14. Giacinto Calandrucci, *David e Abigail*, particolare. Norfolk, Holkham Hall. Crediti: Reproduced with permission of the Earl of Leicester and the Trustees of the Holkham Estate.





al 1680.²⁸ Secondo la Siracusano potrebbe essere proprio Grano quel «fedele compagno» che Liono Pascoli menziona insieme a Giacinto nel viaggio a Roma di quest'ultimo.²⁹

Nel corso di questo soggiorno, Grano sarebbe poi entrato in contatto anche con il pittore di Camerano.³⁰ La compartecipazione tra Tancredi e Grano, secondo Maria Grazia Paolini, si sarebbe manifestata anche in altre imprese decorative, tra cui, probabilmente, gli affreschi che il pittore palermitano realizza a Casa Professa proprio in anni precedenti alla messa a punto della nicchia con il gruppo scultoreo di David e Abigail.³¹ Dal 1703, l'artista, oltre ad assumere la direzione dei lavori nella chiesa, si occupa anche delle pitture a fresco di varie parti della navata destra.³² Dunque, gli ipotizzabili legami tra la tela di Tancredi del Santissimo Salvatore e il disegno di Grano per la nicchia dell'abside sarebbero più che ragionevoli e giustificati.

In ragione di quanto detto finora, si delinea così una rete di rimandi tra invenzioni di artisti diversi, costruitasi in funzione dei legami che questi avevano tra di loro. Da un lato, è verosimile quindi che i modelli di Grano del 1703 fossero molto simili anche all'incisione appena esaminata. Possibile che questo sia dovuto al discepolato del pittore presso il Calandrucci diversi anni prima, o che tali modelli siano stati rimaneggiati al rientro di quest'ultimo a Palermo nel 1706. Dall'altro, si spiegano così anche le analogie, in particolare per la figura di David, tra l'incisione e l'opera di Tancredi.

15. Gioacchino Vitagliano (da Giacomo Serpotta), *David e Abigail*, [1706-1709], particolare, marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

16. Francesco Faraone Aquila da Giovan Battista Datino e Giacinto Calandrucci (?), *David e Abigail*, particolare, incisione. Crediti: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

17. Gioacchino Vitagliano (da Giacomo Serpotta), *David e Abigail*, [1706-1709], particolare, marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

18. Francesco Faraone Aquila da Giovan Battista Datino e Giacinto Calandrucci (?), *David e Abigail*, particolare, incisione. Crediti: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

Un'ulteriore ipotesi sulla genesi del gruppo scultoreo potrebbe invece tenere in considerazione la possibilità che lo stretto colloquio tra l'invenzione calandrucciana e i modelli di Serpotta venga intrapreso in maniera più diretta nel momento in cui il pittore torna da Roma. In questo caso, se lo scultore realizza il suo bozzetto in creta avendo come riferimento diretto Calandrucci, senza alcuna mediazione, ciò significherebbe tener conto di una sovrapposizione progettuale nei confronti di Grano. Sicuramente non c'è dubbio che sia da riferire a quest'ultimo l'impostazione architettonica della nicchia, come lascia intendere l'identico impianto di quella opposta per le cui figure non si ritiene sia intervenuto Serpotta. Garstang sostiene infatti che le sculture della nicchia di destra siano stilisticamente inferiori a quelle di sinistra e che siano da ricondurre piuttosto alla collaborazione di Vitagliano con Baldassarre Pampillonia e Pietro Nucifora, che lo assistettero durante la prima fase dei lavori.³³

D'altronde, l'eventualità di una sovrapposizione progettuale si accorderebbe bene con quanto avviene nel settembre del 1710, a un anno dal completamento della nicchia di sinistra. Serpotta riceve infatti i pagamenti «per i suoi travagli e mercede [...], per aver fatto il disegno dell'opera marmorea che si deve fare dietro il Cappellone di nostra Chiesa».³⁴ Vale a dire il gruppo scultoreo della nicchia centrale, realizzato anch'esso da Gioacchino Vitagliano.

Un certo grado di libertà di invenzione da parte di Serpotta è del resto presumibile. Nel corso della sua carriera sono diversi gli architetti che si ritrovò ad affiancare. In tali occasioni si è talvolta manifestata esplicitamente una decisa autonomia dello scultore sia a livello esecutivo che progettuale.³⁵ Lo stesso potrebbe quindi essersi verificato con ogni probabilità anche nel caso di Casa Professa.

Ad ogni modo, il gruppo raffigurante David e Abigail dell'abside della chiesa del Gesù si dimostra così essere il risultato di un intreccio di suggestioni e rimandi, specchio della cultura figurativa di stampo marattesco delineatasi a Palermo a cavallo tra Seicento e Settecento.

Tutto ciò spinge inoltre ad alcune riflessioni sul ruolo di Grano come disegnatore di architetture e sul contributo delle maestranze coinvolte nel cantiere. A tal fine è necessario richiamare innanzitutto la personalità dell'architetto Giacomo Amato, con cui per anni il pittore si trovò a collaborare. La bottega dell'Amato, protagonista della scena architettonica palermitana dagli anni Ottanta del Seicento fino al primo trentennio del Settecento, si servì infatti in vario modo della collaborazione di pittori e scultori tra cui gli stessi Grano, Serpotta e Tancredi.

Sabina de Cavi, pubblicando l'intero catalogo dei disegni dell'Amato, ha delineato le modalità con cui si esplicavano le varie fasi progettuali della bottega, circostanziando in tal modo i caratteri di un sistema cooperativo che si manifestava nella progettazione di architetture, oggetti d'arte decorativa e soprattutto apparati effimeri. Dall'analisi dei fogli, è emerso come il vincolo professionale con i pittori coinvolti fosse un rapporto non di subordinazione, ma tutto sommato paritario. La prassi grafica prevedeva infatti un primo intervento dell'architetto a cui spettavano il concetto e l'architettura generale del progetto, mentre ai pittori venivano lasciati l'invenzione e il disegno delle parti scultoree o pittoriche (ornamentali e figurative).³⁶ Non si trattava quindi solo di una mera collaborazione grafica, quanto concettuale, secondo un approccio che integrava equamente gli apporti dei vari artisti.

Grano, nel momento in cui si trova, da architetto, a dover progettare le nicchie del catino absidale di Casa Professa, potrebbe essersi mosso secondo una simile direzione. Vale a dire: definito il profilo architettonico, l'ornato potrebbe essere stato concepito come un'aggiunta successiva.³⁷

A tal proposito risultano appropriate le osservazioni di Stefano Piazza sul fatto che non vi sia, per l'abside, un inscindibile intreccio tra scultura, architettura e tarsie marmoree, ma quasi una giustapposizione delle parti su di un telaio che mostra tutta la sua evidenza strutturale.³⁸ Dell'invenzione di tale aggiunta potrebbe essersi fatto carico a livello progettuale lo stesso Grano, considerato il suo ruolo nella bottega di Amato. Altrettanto plausibilmente il pittore/architetto potrebbe essere stato affiancato nell'ideazione dagli altri artisti coinvolti nel cantiere, capaci di muoversi con una certa autonomia. D'altra parte è stato sottolineato come Grano, proprio per la sua formazione da pittore, potrebbe non aver messo in atto un capillare controllo della fabbrica come era stato in grado di fare invece l'architetto Ciprì che lo aveva preceduto.³⁹ Oltretutto gli anni in cui Grano lavora a Casa Professa, lo vedono impegnato come frescante anche per altri ordini, come il Monastero benedettino delle Vergini o per la chiesa domenicana di Santa Maria della Pietà.⁴⁰

Un approccio di questo tipo spiegherebbe, quantomeno per il gruppo di David e Abigail, la menzionata ipotesi di un'intromissione da parte di Serpotta, che verrebbe a configurarsi, a questo punto, più come una cooperazione alla pari.

Si pensi, ad esempio, agli ornati al di sopra della cornice delle nicchie. Lungo l'estradosso dell'arco si trovano le figure degli evangelisti (Marco e Matteo per la nicchia di sinistra, Luca e Giovanni per quella



opposta), al centro, dentro una valva di conchiglia, i busti di Cristo a sinistra e della Vergine a destra. Attorniano i busti serafini e putti che reggono i trofei della Passione. Tutti questi elementi potrebbero essere stati ideati dallo stesso Vitagliano.⁴¹ Quantomeno quelli della nicchia di destra. Alcuni putti di quella opposta sono infatti da ricollegare alla tipica espressività dei fanciulli serpottiani, per cui è ipotizzabile che il modello sia dovuto, come per il gruppo scultoreo sottostante, allo stuccatore.

O ancora, la definizione dei paesaggi che fanno da sfondo alle figure potrebbe essere frutto di una libera realizzazione dei marmorari Baldas-

19. Giovan Battista Ferreri, *Paliotto*, 1685, particolare. Palermo, chiesa dell'Immacolata Concezione al Capo. Crediti: archivio dell'autore.

20. Baldassarre Pampillonia e Pietro Nucifora, *Fondale della nicchia sinistra dell'abside di Casa Professa*, [1704-1705?], particolare. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

sarre Pampillonia e Pietro Nucifora.⁴² Questi fondali mostrano infatti fortissime analogie con le realizzazioni dell'entourage di Giovan Battista Ferreri, con cui i due marmorari si erano trovati più volte a collaborare. Si consideri qui, a livello esemplificativo, uno dei due paliotti marmorei realizzati nel 1685 da Ferreri per la chiesa dell'Immacolata Concezione al Capo (fig. 19).⁴³ Risultano palmari i confronti stilistici con il fondale della nicchia in Casa Professa (fig. 20).⁴⁴

Come sottolinea Garstang però, l'idea di allargare il paliotto fino a farlo diventare quasi uno sfondo scenografico potrebbe essere stata suggerita a Grano dalle decorazioni degli apparati effimeri, in cui si cimentò innumerevoli volte insieme a Giacomo Amato, e non solo.⁴⁵ Si consideri ad esempio come, negli anni Novanta del Seicento, Grano fosse stato impegnato proprio nella realizzazione degli allestimenti effimeri che i gesuiti preparavano lungo la via del Cassaro in varie occasioni come il giovedì santo.⁴⁶

E non furono gli unici incarichi legati all'ordine del Gesù. Tra questi, la Cappella Roano del duomo di Monreale, progettata dal gesuita Angelo Italia, per cui realizza nel 1692 i perduti affreschi della volta.⁴⁷ Anche in questo caso, come per la citata chiesa dell'Immacolata, le maestranze coinvolte erano le stesse di Casa Professa. Si intende quindi la centralità che ebbero i cantieri della chiesa del Gesù, e che continuarono ad avere anche negli anni della realizzazione dell'abside.

In conclusione, al di là del grado di controllo di Grano architetto, la decorazione dell'abside si configurerebbe quindi come il risultato di un complesso intersecarsi di maestranze.

Come sottolinea Sabina de Cavi, risulta strano che di questo imponente progetto non ci sia giunto nulla.⁴⁸ Attualmente l'unica prova della capacità di Grano nel campo della rappresentazione architettonica sarebbe infatti un progetto di un paliotto, conservato presso il Département des Arts graphiques del Louvre. Il foglio, ricondotto all'artista da Catherine Monbeig Goguel, rappresenta un fronte architettonico di un loggiato ad arcate che si aprono su di un paesaggio, al di sotto delle quali sono inserite delle figure di santi benedettini.⁴⁹ L'autografia di questo disegno potrebbe essere compartita, ipotizzando, ad esempio, la collaborazione di un architetto come Amato. Sabina de Cavi, tuttavia, propende per un'attribuzione interamente al pittore, riservandosi però di verificare tale lettura con altre prove disegnative che, auspicabilmente, potrebbero riaffiorare da ulteriori indagini d'archivio. Si spera dunque che queste e altre ricerche possano far riemergere le tracce anche del progetto per l'abside di Casa Professa.

¹ I documenti relativi a questi interventi sono pubblicati in Guido Macaluso, *Nota sulla cappella di S. Anna nella Chiesa di Casa Professa a Palermo* in *X mostra di opere d'arte restaurate*, a cura di Vincenzo Abbate, Galleria Nazionale della Sicilia, Palermo, 1977, pp. 105-106.

² Vengono pagati, oltre ad Antonio Grano, i pittori Antonio Vasquez e Antonio Puzzillo, il marmoraro Pietro Marino e l'indoratore Francesco Bartocelli (Macaluso, *Nota sulla cappella di S. Anna*, cit., p. 110; Stefano Piazza, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Flaccovio, Palermo, 2007, p. 56; Citti Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, De Luca Editore per Monte dei Paschi di Siena, Roma, 1986, pp. 180-181). Le statue sono attribuite agli scultori Baldassarre Pampillonia e Pietro Nucifora, mentre gli sfondi sono opera di Giovan Battista Ferreri (Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme: il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo*, Lybra Immagine, Milano, 2001, p. 131).

³ Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., p. 181; Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme*, cit., p. 133; Donald Garstang, *Marmi mischi a Palermo: dalla nascita del Vernacolo all'abside di Casa Professa*, in *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Maria Concetta Di Natale, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000-30 aprile 2001), Charta, Milano, 2001, p. 163.

⁴ *Ibidem*; Piazza, *I colori del Barocco*, cit., p. 83; Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme*, cit., p. 134.

⁵ Sui riferimenti verosimilmente adottati da Antonio Grano per la definizione dell'assetto architettonico dell'abside si vedano Garstang, *Marmi mischi a Palermo*, cit., p. 164; Piazza, *I colori del Barocco*, cit., p. 84; Stefano Piazza, in

Serpotta e il suo tempo, a cura di Vincenzo Abbate, catalogo della mostra (Palermo, Oratorio dei Bianchi, 23 giugno-1 ottobre 2017), Silvana Editoriale, Cinesello Balsamo (MI), 2017, p. 147.

⁶ Garstang, *Marmi mischi a Palermo*, cit., p. 164;

⁷ I Sam, 25, 2-43.

⁸ Garstang, *Marmi mischi a Palermo*, cit., p. 164.

⁹ Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme*, cit., p. 135. Nel settembre del 1704 inizia già ad occuparsi dell'assetto delle figure scultoree dei quadroni absidali.

¹⁰ Filippo Meli, *Giacomo Serpotta. La vita e le opere*, in *Secondo Centenario Serpottiano (1732-1932)*, Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo, 193, pp. 155-156.

¹¹ Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., p. 288. Tra i pochi bozzetti in creta rimasti, vi è quello per la figura della Carità dell'oratorio di San Lorenzo, oggi alla Galleria di Palazzo Abatellis (Vincenzo Abbate, in *Serpotta e il suo tempo*, cit., p. 258). Si sa anche di un modello di un reliquiario che lo scultore avrebbe realizzato proprio su disegno di Grano (Teodoro Fittipaldi, *Contributo a Giacomo Serpotta, opere inedite e rapporti culturali*, «Napoli Nobilissima. Rivista di arti figurative, archeologia e urbanistica», XVI, 3-4, maggio-agosto 1977, pp. 81-82). Per un ulteriore approfondimento sull'argomento si vedano: Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 150-152; Ciro D'Arpa, *Architettura e arte religiosa a Palermo: il complesso degli Oratoriani all'Olivella*, Caracol, Palermo, 2012, p. 122, pp. 46, 107, 142; Maria Concetta 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. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia barocca*, a cura di Sabina de Cavi, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2017, pp. 48-49; Abbate, in *Serpotta e il suo tempo*, cit., p. 48.

¹² Pierfrancesco Palazzotto, in *Serpotta e il suo tempo*, cit., p. 69.

¹³ Garstang, *Marmi mischi a Palermo*, cit., p. 165; Sabina de Cavi, *Giacomo Amato, Pietro Aquila e Antonino Grano: collaborazione grafica in uno studio/bottega del Barocco Siciliano* in *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia barocca*, a cura di Sabina de Cavi, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2017, p. 517.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Gaetano Bongiovanni, Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli, *Carlo Maratti la Madonna del Rosario e Santi*, Palermo University Press, Palermo, 2021.

¹⁶ Mariny Guttilla, *Filippo Tancredi*, in «Quaderni dell'Archivio Fotografico Regionale dell'Arte Siciliana», n. 3, Palermo, 1974, p. 10; Mariny Guttilla, in *Serpotta e il suo tempo*, cit., p. 137.

¹⁷ Per un approfondimento sulla cronologia dei lavori del pittore si rimanda a Guttilla, *Filippo Tancredi*, cit.; Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., pp. 170-179; Maria Genova, *Tancredi Filippo*, in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, II, Novecento, Palermo, 1993, pp. 518-519.

¹⁸ Guttilla, *Filippo Tancredi*, cit., p. 14; Genova, *Tancredi Filippo*, cit. Tancredi avrebbe inoltre affrontato il soggetto di David e Abigail in un disegno per un affresco non identificato, o forse distrutto, conservato a Palazzo Abatellis e pubblicato da Citti Siracusano (*La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., pp. 171, 177).

¹⁹ Guttilla, *Filippo Tancredi*, cit., p. 12.

²⁰ Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., p. 267; Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Giacinto Calandrucchi, commento alla biografia*, in Lione Pascoli, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Electa Editori Umbri, Perugia, 1992, p. 756. Nel corso di questo soggiorno, secondo M. G. Paolini, l'artista lavorò a Palermo con assistenti e aiuti, tra cui non è da escludere anche Antonio Grano (Maria Grazia Paolini, *Aggiunte al Grano e altre*

precisazioni sulla pittura palermitana tra Sei e Settecento, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Università degli Studi, Catania, 1982, p. 316).

²¹ Anne-Lise Desmas, *L'universo artistico di un allievo di Maratti: lo studio Calandrucci e le sue raccolte descritti da un nuovo inventario*, «Bollettino d'Arte», LXXXVI, VI-118, ottobre-dicembre 2001, p. 79.

²² Guerrieri Borsoi, *Giacinto Calandrucci*, cit., p. 756.

²³ Desmas, *L'universo artistico di un allievo di Maratti*, cit., p. 80.

²⁴ Ivi, p. 105. Lotto n. 238.

²⁵ Dieter Graf, *Die Handzeichnungen von Giacinto Calandrucci*, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf. III, 2 voll., Düsseldorf, 1986, p. 83, p. 508. Il Dipartimento di arti grafiche del Louvre conserva degli studi in matita rossa di David a cavallo (inv. 16049) del cavallo (inv. 15667) e delle gambe del soldato all'estrema sinistra del disegno (inv. 16027).

²⁶ Ivi, p. 525 (A 114).

²⁷ Guttilla, *Filippo Tancredi*, cit., p. 14; Paolini, *Aggiunte al Grano*, cit., pp. 331 sgg.; Diana Malignaggi, *Le arti figurative del Settecento in Sicilia*, in *La Sicilia nel Settecento*, atti del convegno (Messina, 2-4 ottobre 1981), Centro di Studi Umanistici, Messina, 1986, p. 722; Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., p. 171 sgg. Nello specifico, la quasi totalità di quegli affreschi sarebbe da attribuire a Tancredi, a eccezione delle figure francescane raffigurate lungo la navata e attribuibili al Grano. Un bozzetto, riferito a quest'ultimo, per la l'immagine di Santa Chiara confermerebbe tale attribuzione. Come sottolinea Citti Siracusano, una generale uniformità di stile e di formazione ha generato talvolta una certa confusione attributiva tra i due, nonostante Tancredi dimostri di possedere un lessico più raffinato che si traduce in una materia pittorica più leggera.

²⁸ Paolini, *Aggiunte al Grano*, cit., p. 312; Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., pp. 180.

²⁹ Guerrieri Borsoi, *Giacinto Calandrucci*, cit., p. 752; Frieda Schultze, *Appunti su Giacinto Calandrucci*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, 3, 1973, p. 215; Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., p. 182.

³⁰ Paolini, *Aggiunte al Grano*, cit., pp. 317-318.

³¹ Ivi, pp. 347-348.

³² Nel 1704 riceve i pagamenti per le volte delle cappelle dei S.S. Martiri e di Nostra Signora di Trapani; nel 1705 per il cupolino della cappella di S. Giuseppe e alcuni elementi della cappella dei S.S. Confessori; Purtroppo questi, come gli altri affreschi della stessa navata eseguiti tra 1707 e 1711 e raffiguranti episodi dell'infanzia di Cristo, e soprattutto quelli della navata sinistra (1713-14) raffiguranti episodi della Passione, hanno subito grosse ridipinture, in particolare a seguito dei danni della Seconda Guerra Mondiale (Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., p. 181; Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme*, cit., p. 138).

³³ Donald Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Sellerio, Palermo, 1990, pp. 270-271. Fra il 1704 e il 1705 vengono infatti pagate diverse somme di denaro ai tre per il lavoro nell'abside e per l'acquisto di marmo statuario.

³⁴ Garstang, *Marmi mischi a Palermo*, cit., p. 164.

³⁵ Nel 1698, ad esempio, Serpotta viene chiamato a sostituire lo scultore Vincenzo Messina per il completamento della decorazione della chiesa dell'Infermeria dei Sacerdoti, progettata da Paolo Amato. Se al Messina la decorazione fu affidata su progetto già stabilito, al contrario Giacomo fu libero di presentare i suoi disegni che vennero approvati dall'architetto (Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 158-159). La questione porta

inoltre a considerare il ruolo di Serpotta, insieme a Grano, all'interno dell'équipe dell'architetto Giacomo Amato. Si consideri qui, a titolo esemplificativo, il caso della chiesa delle Stimate: nell'ottobre del 1703 lo scultore si impegna per la decorazione di due altari «giusta la forma del disegno fatto da detto di Serpotta» e senza controlli esterni, a differenza di quanto era avvenuto per altri due altari, realizzati qualche anno prima dal fratello Giuseppe, il cui disegno fu approvato da Amato, architetto della fabbrica decorativa, con delle clausole alquanto stringenti (Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 260-261). Per ulteriori approfondimenti sull'argomento si vedano Marco Rosario Nobile, in *Serpotta e il suo tempo*, cit., pp. 56-63; De Cavi, *Giacomo Amato*, cit., pp. 505-532.

³⁶ De Cavi, *Giacomo Amato*, cit., p. 509. È proprio nella produzione grafica di Grano, nella qualità e sveltezza del tratto dei suoi disegni, che emerge l'intrinseca qualità della sua attività. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a Catherine Monbeig Goguel, *Dans le sillage de Walter Vitzthum. De Naples à Palerme: l'identification du "Pseudo Nicola Maria Rossi"*, Antonio Grano, in *Le Dessin Napolitain*, a cura di Francesco Solinas e Sebastian Schütze, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2017, pp. 153-166.

³⁷ Ci si riferisce all'ornato delle nicchie. Altri elementi, come i quattro pilastri dell'abside, erano già stati decorati da Giovan Battista Ferreri e Baldassare Pampillonia prima dell'incarico di Grano. Si veda Garstang, *Marmi mischi a Palermo*, cit., p. 163.

³⁸ Piazza, *I colori del Barocco*, cit., p. 84.

³⁹ Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme*, cit., p. 134.

⁴⁰ Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., p. 182. La collaborazione di Grano con i diversi ordini cittadini emerge inoltre con chiarezza dai progetti per numerosissimi oggetti di arte decorativa conservati nei volumi di Giacomo Amato. Per un ulteriore ap-

profondimento si rimanda a Di Natale, *I disegni di opere d'arte decorativa*, cit.

⁴¹ Nell'agosto del 1705 lo scultore viene pagato per la «cornice di marmo, trofei, girlanda, e due mazzuoli fatti per servizio del Cappellone». Garstang, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 270-271.

⁴² Nei documenti relativi ai pagamenti tra il 1704 e il 1705 vengono menzionati anche i «due frontispizi lavorati e pietra di libici paragone bardiglio e Giallo». *Ibidem*; Piazza, *I colori del Barocco*, cit. pp. 84-85.

⁴³ Rosalia Francesca Margiotta, *Corporazioni, maestranze e mestieri d'arte*

a Palermo al tempo di Giacomo Amato, in Giacomo Amato, *I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia barocca*, a cura di Sabina de Cavi, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2017, p. 62.

⁴⁴ *Ibidem*. Per la realizzazione della decorazione marmorea della chiesa dell'Immacolata, tra il 1685 e il 1692, erano stati infatti chiamate, sotto la guida di Lorenzo Ciprì, le maestranze che avevano lavorato a Casa Professa, tra cui proprio Ferreri e Pampillonia.

⁴⁵ Garstang, *Marmi mischi a Palermo*, cit., p. 167.

⁴⁶ Ivi, p. 163.

⁴⁷ Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., p.181; Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme*, cit., p. 133.

⁴⁸ Sabina de Cavi, *Un rebus per Mari-cetta: 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 Pierfrancesco Palazzotto, Giovanni Travagliato, Maurizio Vitella, 2 voll., Palermo University Press, Palermo, 2022, p. 128.

⁴⁹ Ivi, pp. 123 sgg.; Monbeig Goguel, *Dans le sillage de Walter Vitzhum*, cit.