

Un artista per i Gesuiti: Antonio Grano. Orientamenti del gusto e della committenza della Compagnia nei confronti di un protagonista dell'arte a Palermo tra XVII e XVIII secolo

NICOLA ATTINASI

Antonio Grano (1660-1718) fu sicuramente una delle figure di spicco nel panorama artistico del capoluogo siciliano, da annoverare tra i protagonisti più significativi della pittura barocca palermitana tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo¹. La sua attività si collocò all'interno di un contesto animato da una fervente produzione artistica cui contribuirono pittori, scultori e architetti di rilievo, sotto la vivace spinta dei vari ordini religiosi, la cui azione, già dal secolo precedente, era stata determinante nel plasmare indelebilmente il tessuto artistico e culturale della città. Particolarmente incisivo in tal senso fu il ruolo della Compagnia del Gesù, insediatasi in Sicilia con l'arrivo a Palermo nel 1547. Dopo il *Primum ac Prototypum Collegium* di Messina, già nel 1549 fondò il Collegio palermitano, stabilitosi alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento in prossimità della Cattedrale, lungo il principale asse urbano del Cassaro². Dal 1564 aveva dato il via alla costruzione, sul sito dell'antica Abbazia di Santa Maria della Grotta, dell'attuale chiesa del Gesù che, scelta come sede della casa professa, fu consacrata nel 1636³. Al Collegio fu invece edificata una nuova chiesa, consacrata, dopo vari rifacimenti, nel 1646, presso la quale vennero trasferite rendite, titoli e arredi della prima Abbazia⁴. Nel 1591 la Compagnia aveva intrapreso frattanto i lavori per la casa di prima probazione, il Noviziato, nel quartiere del Seralcadio, zona periferica ma comunque entro le mura, non lontana né dalla Cattedrale né dal Collegio. La chiesa

¹ Per un profilo generale sull'artista: M.G. Paolini, *Antonio Grano*, Palermo 1974; Eadem, *Aggiunte al Grano e altre precisazioni sulla pittura palermitana tra Sei e Settecento*, Catania 1982, pp. 309-360; C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, pp. 180-186; F. Mineo, *Antonio Grano*, in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, II, Palermo 1993, pp. 241-242.

² G. Scuderi, *Dalla Domus studiorum alla Biblioteca centrale della Regione siciliana. Il Collegio Massimo della Compagnia di Gesù a Palermo*, Palermo 2012, pp. 13-22.

³ Sull'argomento si rimanda a: M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme: il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo*, Milano 2001 con relativa bibliografia. Si veda anche *Chiesa del Gesù a Casa professa di Palermo. Da teatro effimero a palinsesto sotterraneo*, a cura di L. Agus, Palermo 2020.

⁴ G. Scuderi, *Dalla Domus...*, 2012, p. 34.

fu decorata soprattutto alla fine del XVII secolo, con modifiche successive fino agli anni Sessanta del secolo seguente⁵. Nel quartiere dell'Albergheria fu istituita nel 1634 la quarta sede – la casa di terza probazione – intitolata a San Francesco Saverio, la cui chiesa fu edificata solo a partire dal 1684 su progetto dell'architetto gesuita Angelo Italia, ed aperta al culto nel 1711⁶. Una quinta casa sorse infine nel 1715 al Molo, oltre la cinta muraria⁷. La disposizione dei luoghi d'insediamento dei Gesuiti entro il tessuto urbano rivela una certa accortezza nella loro scelta, orientata tanto alla vicinanza con le strutture di altri ordini quanto, soprattutto, con i centri di potere religioso e dell'amministrazione civica come la sede arcivescovile, il Palazzo Reale, e il Palazzo Pretorio⁸. Una simile strategia insediativa, come si vedrà, non rimase priva di ripercussioni nelle modalità con cui l'Ordine esercitò la propria committenza. Un'analisi esaustiva dell'argomento nei contesti sopra delineati risulterebbe di troppo ampio respiro rispetto agli obiettivi del presente contributo. Tale rapida e sommaria panoramica sulle principali sedi della Compagnia a Palermo fino ai primi anni del XVIII secolo, di certo non esaustiva, mira piuttosto a delineare l'orizzonte spaziale e culturale entro cui si articolò la committenza dell'Ordine nei confronti di Antonio Grano, così da leggere il suo percorso sotto l'obiettivo del mecenatismo ignaziano. Spesso a fianco dei principali artisti e architetti operanti in città, gli incarichi ricevuti dall'artista furono chiaramente molteplici e di varia provenienza, a conferma della sua articolata attività professionale. Non si intende, pertanto, attribuire alla Compagnia una prerogativa nelle commesse a lui affidate, bensì sottolinearne la frequenza e la rilevanza sia nell'evoluzione del suo linguaggio espressivo, sia nel contesto delle articolate reti di maestranze in cui operò.

Della sua primissima produzione non si conservano opere. Una nota di pagamento dell'ottobre 1677 documenta il suo primo intervento noto, relativo alla realizzazione di affreschi, non più esistenti, sulla volta della cappella di san Francesco Saverio all'interno della chiesa del Noviziato⁹. Grano avrebbe dunque fatto il suo ingresso nella scena artistica palermitana in un contesto gesuitico. Una *prima probazione*, si direbbe, che lo impegnò sin da subito anche nel principale cantiere della Compagnia in città, quello del Gesù, dove nel novembre dello stesso anno fu compensato per le pitture, anche queste perdute,

⁵ D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990, p. 291-293; G. Davì, *La chiesa del Noviziato dei Gesuiti a Palermo*, in "Antichità Viva", XIX, 4, 1980, pp. 24-29.

⁶ A. Grönert, *Funzione e architettura della Casa di Terza Probazione dei Gesuiti a Palermo*, in "Lexicon", 2, Palermo 2006, pp. 51-59.

⁷ G. Scuderi, *Dalla Domus...*, 2012, p. 37.

⁸ G. Scuderi, *Dalla Domus...*, 2012, pp. 19-20; Per un generale inquadramento sull'architettura dei Gesuiti in Sicilia: A.I. Lima, *Architettura e urbanistica della Compagnia di Gesù in Sicilia*, Palermo 2001.

⁹ Archivio di Stato Palermo, *Fondo ex case gesuitiche, Casa del Noviziato, Libri di Scrittura*, v. 62, f. 220; D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 1990, pp. 291-292. Gli stucchi risultavano compromessi a causa dell'umidità già intorno al 1716 (G. Davì, *La chiesa del Noviziato...*, 1980, p. 28). È plausibile dunque che, sin da quelle date, andarono perduti anche gli affreschi. Come Grano, eseguirono nella medesima chiesa i loro primi interventi architetti quali Andrea Palma e Giuseppe Diamante, quest'ultimo coinvolto in quegli anni anche a Casa Professa. Circostanza che costituisce certamente un indicatore significativo dell'attenzione riservata dalla Compagnia alle giovani generazioni di professionisti nel panorama artistico palermitano (M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, pp. 121-122).

della cappella di san Francesco Saverio¹⁰. Un incarico, quindi, analogo nel tema a quanto realizzato al Noviziato. Tra i progettisti della decorazione a stucco figurava Paolo Amato, futuro architetto del Senato di Palermo, all'epoca già impegnato nella decorazione di altre parti dell'edificio¹¹. Non appare azzardato ipotizzare che l'introduzione del giovane artista nell'ambiente gesuitico sia avvenuta grazie alla sua mediazione, considerati gli stretti legami professionali che continuarono a unirli anche negli anni successivi. A tal proposito è opportuno menzionare anche il pittore Francesco Calamoneri – tradizionalmente ritenuto maestro di Grano, benché nulla sia sopravvissuto della sua produzione – esecutore nel 1671, insieme con il trapanese Pietro Castro, degli affreschi della volta di Casa Professa, poi sostituiti nel secolo successivo dall'intervento di Filippo Randazzo¹². Tale circostanza ha indotto a non escludere del tutto una presenza in cantiere, di certo assai precoce, del giovanissimo Grano in qualità di garzone sin da quelle date¹³. D'altronde, lo stesso Calamoneri era stato autore nel 1666 di una pala per la cappella di san Francesco Saverio al Noviziato¹⁴, contesto, come visto, del primo intervento documentato del pittore. L'ipotesi che abbia introdotto il suo allievo in tali cantieri non pare dunque infondata. In ogni caso, l'esordio dell'artista in un contesto gesuitico gli consentì di trovare terreno fertile per una prima formazione e per una progressiva affermazione professionale. La sua presenza al Gesù risulta infatti documentata ancora nel 1678, quando fu pagato «per rifare la pittura delle vele in parte guasta per l'umidità» all'interno della cappella di Sant'Anna, i cui affreschi erano stati realizzati da Pietro Novelli nei primi anni Quaranta del Seicento¹⁵. Fu un'esperienza senz'altro determinante per la definizione della fisionomia stilistica del giovane Grano che dimostrò di aver recepito la lezione del Monrealese già pochi anni dopo, tra il 1684 e il 1685, nella decorazione della cupola della chiesa palermitana di Santa Maria dell'Ammiraglio¹⁶.

Intorno al 1686 si può presumere un suo ulteriore intervento al Noviziato, consistente nella realizzazione degli affreschi delle cappelle del Crocifisso e dell'Immacolata. I documenti relativi ai lavori di decorazione delle due cappelle, protrattisi fino agli ultimi mesi del 1686, non lo menzionano in realtà esplicitamente, al contrario invece dell'autore degli stucchi Giuseppe Palumbo, e dello scultore Francesco Scuto, cui si deve la pregevole statua

¹⁰ D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 1990, p. 271. Nella cappella opposta, quella di Sant'Ignazio, aveva realizzato gli affreschi nel 1671 Francesco Calamoneri (M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, pp. 121-122).

¹¹ M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, pp. 115-116 e 121-122; D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 1990, pp. 271-273; S. Piazza, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Palermo 2007, p. 55.

¹² Cfr. *oltre*, nota 52.

¹³ D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 1990, pp. 271-273; M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 118.

¹⁴ D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 1990, p. 292.

¹⁵ G. Macaluso, *Nota sulla cappella di S. Anna nella Chiesa di Casa Professa a Palermo* in *X mostra di opere d'arte restaurate*, Palermo 1977, p. 109.

¹⁶ G. Mazzola, *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane*, in "Storia dell'Arte", 36/37, Roma 1979, pp. 208, 233.



Fig. 1. Antonio Grano, 1686 (?), *Deposizione*, affresco, Palermo, Chiesa del Noviziato dei Gesuiti.



Fig. 2. Antonio Grano, 1686 (?), *Deposizione*, disegno a sanguigna, Parigi, Museo del Louvre – Dipartimento di Arti Grafiche © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Madeleine Coursaget.

dell'Immacolata¹⁷. L'assegnazione delle pitture al nostro artista si rintraccia tuttavia nella tradizione erudita locale, come ad esempio gli scritti dello studioso ottocentesco Lazzaro di Giovanni che ritenne infatti «i quadri a fresco [...] delle cappelle [...] di mano di Antonio Grano»¹⁸. Considerazioni di carattere stilistico, oltre alla pregressa presenza del pittore all'interno del cantiere hanno indotto la successiva letteratura a ritenere plausibile tale attribuzione¹⁹. Le pitture versano oggi, purtroppo, in uno stato conservativo alquanto compromesso, in particolare quelle della cappella dell'Immacolata raffiguranti le scene della *Visitazione* e della *Nascita della Vergine*. I riquadri della cappella opposta, che ospitano gli episodi della *Salita al Calvario* e della *Deposizione*, si presentano in una condizione, pur sempre precaria, ma tale da consentire una loro piena leggibilità che ha permesso di tracciare così un diretto collegamento – qui proposto per la prima volta – tra l'affresco della *Deposizione* ed un inedito disegno a sanguigna conservato presso il Dipartimento di Arti Grafiche del Louvre (Figg.

¹⁷ Garstang non esclude che Paolo Amato sia stato l'autore dei disegni delle due cappelle dove si riscontrerebbero, a suo giudizio, evidenti «impronte del suo stile florido» (D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 1990, pp. 292-293).

¹⁸ L. Di Giovanni, *Le opere d'arte nelle chiese di Palermo*, a cura di S. La Barbera, Palermo 2000, p. 200.

¹⁹ M.G. Paolini, *Aggiunte al Grano...*, 1982, p. 323; C. Siracusano, *La pittura...*, 1986, p. 181.

1-2)²⁰. Un rapido confronto è sufficiente per cogliere, al di là di alcune divergenze, la notevole prossimità tra le fisionomie dei volti e l'impianto compositivo generale. Particolarmente significativi in tal senso il personaggio in lacrime sul lato destro della scena e il Cristo deposto dalla croce, entrambi perfettamente sovrapponibili alle rispettive figure nel disegno. Attualmente assegnato al napoletano Giuseppe Mastroleo²¹, il foglio in questione si configurerebbe con tutta probabilità come uno studio preparatorio per l'affresco. La realizzazione a sanguigna – tecnica non frequente nel corpus grafico di Grano²², caratterizzato piuttosto da un uso più generalizzato di rifiniture ad acquerello, qui assenti – lascia ipotizzare che si tratti di un'idea preliminare, verosimilmente rielaborata in seguito con maggiore precisione in altri progetti grafici. In merito al linguaggio stilistico degli affreschi, è stato evidenziato un legame con la cultura figurativa romana d'impronta classicista²³. La *Visitazione* e la

Nascita della Vergine rivelano infatti una dipendenza da modelli grafici maratteschi di analogo soggetto²⁴; le scene della cappella opposta risalgono invece, in maniera ancora più diretta, a schemi e motivi di matrice raffaellesca. Nel caso della *Salita al Calvario*, il rimando al celeberrimo *Spasimo di Sicilia* dell'Urbinate appare, come è ovvio, il più immediato e plausibile. Per quanto concerne invece la scena della *Deposizione* si notano significative consonanze con alcune opere di analogo soggetto di Vincenzo degli Azani da Pavia, artista attivo a Palermo nella prima metà del XVI secolo, la cui maniera riflette una chiara assimilazione, e insieme una personale rilettura, di moduli raffaelleschi²⁵. Le corrispondenze più pregnanti emergono soprattutto dal confronto con una *Deposizione*, già nella distrutta chiesa di San Pietro Mar-



Fig. 3. Vincenzo degli Azani da Pavia, prima metà XVI secolo, *Deposizione*, olio su tavola, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia.

²⁰ Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 9706, 263x266 mm. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020006823>

²¹ Sulla figura del pittore, allievo di Paolo de Matteis, si veda M. Epifani, *Mastroleo Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 72, Roma 2008.

²² Per una panoramica sulla produzione grafica di Grano si rimanda a: C. Monbeig Goguel, *Dans le sillage de Walter Witzthum. De Naples à Palerme: l'identification du "Pseudo Nicola Maria Rossi", Antonio Grano*, in *Le Dessin Napolitain*, Roma 2010, pp. 153-168; S. De Cavi, *I disegni di Giacomo Amato (1643-1732) di Palazzo Abatellis: Architettura e decorazione nella Sicilia barocca*, Roma 2017.

²³ M.G. Paolini, *Aggiunte al Grano...*, 1982, p. 323.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ M.G. Paolini, *Azani Vincenzo degli*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 4, Roma 1962.

tire e oggi custodita presso la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (Fig. 3)²⁶. Il dettaglio delle gambe allungate del Cristo deposto nella tavola del da Pavia trova un puntuale richiamo tanto nel foglio francese, quanto nell'affresco; analogamente il personaggio dolente sulla destra manifesta una notevole consonanza con le rispettive figure del disegno e del dipinto murale. Che Grano fosse a conoscenza della produzione di Vincenzo da Pavia è d'altra parte naturale, non solo, chiaramente, per l'ovvia prossimità geografica, ma anche in ragione di un più diretto confronto con il suo lavoro. Nel 1682 fu incaricato, infatti, di sostituire un grande telone quaresimale realizzato dal da Pavia più di un secolo prima per la Cattedrale di Palermo. La nuova opera, menzionata dal canonico Mongitore e ancora più dettagliatamente descritta dal gesuita Giovanni Maria Amato, rappresentava, in monocromo, il Cristo tra le braccia della Vergine, attorniato da angeli intenti a mostrare i simboli della Passione²⁷. Grano dovette introdurre alcune varianti rispetto al telone precedente, stando alla descrizione che di quest'ultimo fornì nel 1870 l'erudito e custode della Biblioteca Comunale di Palermo Gioacchino di Marzo, la cui analisi si basò su uno schizzo che egli visionò nel 1862 e che ritenne riconducibile all'opera, essendo questa chiaramente perduta ormai da tempo al momento del suo resoconto²⁸. In quel disegno disegnato su carta turchina e terminato ad acquerello – appartenuto a Mons. Giovanni Cirino e oggi purtroppo irreperibile, come lo stesso Di Marzo ricordò in un successivo scritto del 1916²⁹ – il Cristo morto era infatti rappresentato tra la Madonna, le Pie Donne, san Giovanni e altri astanti, tra cui la Maddalena in ginocchio con le braccia aperte. Una composizione che, osservava, palesava una notevole somiglianza con varie *Deposizioni* del medesimo autore, tra cui quella, già citata, un tempo nella chiesa di San Pietro Martire³⁰. Le affinità appena osservate tra quest'ultima e l'affresco del Noviziato offrono dunque utili spunti di riflessione per meglio intendere gli indirizzi della committenza gesuitica. La realizzazione dell'affresco si collocerebbe infatti appena pochi anni dopo la commissione a Grano del telone per la Cattedrale. Appare dunque del tutto plausibile ipotizzare una meditata volontà dei Gesuiti del Noviziato di tracciare un filo diretto con l'antica tela cinquecentesca di Vincenzo da Pavia, sostituita dallo stesso autore a cui loro adesso si rivolgevano. Una nota di vanto, senz'altro, per la Compagnia, che attraverso questa continuità linguistica con un'opera di committenza arcivescovile confermava il proprio, ormai più che radicato, inserimento tra i principali attori del mecenatismo cittadino.

Gli impegni dell'artista per l'Ordine, ad ogni modo, proseguivano: nel 1687 questi tornò nuovamente nelle vesti di restauratore nella cappella di S. Anna di Casa Professa, dove fornì inoltre nel 1695, sotto la direzione dell'architetto gesuita Lorenzo Cipri, «li figuri e cartoni» per i complessi scultorei delle nicchie laterali³¹. Già dalla metà del XVII secolo la

²⁶ *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra a cura di T. Viscuso, Siracusa 1999, pp. 394-395.

²⁷ A. Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti e artefici in cera Siciliani*, a cura di E. Natoli, Palermo 1977, p. 46; G.M. Amato, *De Principe Templo Panormitano Libri XIII*, Palermo 1728, p. 166.

²⁸ G. Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia*, 3, Palermo 1870, p. 256.

²⁹ *Vincenzo degli Azani...*, 1999, p. 456; G. Di Marzo, *Vincenzo da Pavia detto il Romano, pittore in Palermo nel Cinquecento*, Palermo 1916, pp. 70-71.

³⁰ G. Di Marzo, *Delle belle arti...*, 1870, p. 244.

³¹ G. Macaluso, *Nota sulla cappella di S. Anna...*, 1977, pp. 109-110; S. Piazza, *I colori del Barocco...*, 2007, p. 56; C. Siracusano, *La pittura...*, 1986, pp. 180-181.

Chiesa del Gesù aveva iniziato a rivestirsi di una complessa decorazione in marmi policromi utile a tradurre il complesso programma teologico e didascalico ignaziano. L'apporto creativo e progettuale di abili pittori nella definizione di tale decorazione non fu certo marginale³², pur entro una generale orchestrazione e un vigile controllo da parte degli architetti Cipri e Italia³³. Questi, insieme al crocifero Paolo Amato, rivestirono in quegli anni un ruolo di primaria importanza nella progettazione degli apparati marmorei delle chiese palermitane. Cipri in particolare fu determinante nella definizione del programma decorativo di Casa Professa, oltre che nel dettare gli indirizzi, insieme con le maestranze attive al Gesù, di altri cantieri cittadini che lo coinvolsero per la sua comprovata esperienza nel campo³⁴. I risultati già visibili del principale tempio ignaziano costituirono infatti motivo di emulazione per altri ordini in città³⁵: chiaro segnale del grado di influenza e di controllo, tanto diretto quanto indiretto, della Società del Gesù nell'ambito artistico palermitano³⁶.

Sempre all'interno di Casa Professa, Grano collaborò con il pittore Antonio Vazquez alla realizzazione degli apparati per il Giovedì Santo nel 1690, nel 1691 e poi nuovamente dal 1694 al 1696³⁷. Quanto in quegli anni la sua esperienza nel campo dell'effimero maturasse significativamente anche nell'alveo della committenza gesuitica lo dimostra l'assistenza che i Padri Gesuiti fornirono per l'elaborazione, nel 1692 e nel 1694, dei programmi iconografici degli apparati per il Corpus Domini voluti dal Vicerè Duca di Uceda e realizzati dall'artista insieme all'architetto Giacomo Amato³⁸. I due, nel 1691, avevano altresì elaborato un progetto per un paliotto «da farsi d'argento sopra velluto per una delle Congregazioni della Casa Professa dei PP Gesuiti»³⁹.

Nel 1692 la Compagnia incaricò inoltre Grano di realizzare un nuovo telone quaresimale, destinato questa volta alla chiesa del Gesù⁴⁰. Si può ragionevolmente supporre una continuità for-

³² Nel caso della cappella di Sant'Anna, vennero pagati, oltre a Grano, anche i pittori Antonio Puzzillo e Antonio Vazquez (cfr. *supra*, nota 31). Quest'ultimo fornì nel 1690, tra l'altro, i disegni per le quattro paraste del presbitero insieme al pittore Vincenzo Marchesi (M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 129; S. Piazza, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Palermo 1992, p. 28).

³³ S. Piazza, *I marmi mischi...*, 1992, pp. 28, 39.

³⁴ S. Piazza, *I marmi mischi...*, 1992, p. 26.

³⁵ Si considerino ad esempio le benedettine dell'Immacolata Concezione o di Santa Maria dell'Ammiraglio, le basiliane del Santissimo Salvatore, le domenicane di Santa Caterina, o le carmelitane di Santa Maria di Valverde (S. Piazza, *I colori del Barocco...*, 2007, pp. 51-52).

³⁶ Nel 1685, ad esempio, Cipri fu coinvolto dalle benedettine della Concezione per valutare l'opera marmorea e per idearne alcune parti, affidandone l'esecuzione ai principali artefici attivi al Gesù. Ulteriore esempio del grado di controllo esercitato dai Gesuiti è dato dalla chiesa del Santissimo Salvatore, progettata da Paolo Amato, il cui cantiere vide alternarsi, oltre al progettista, anche l'Italia dal 1685 al 1689 e lo stesso Cipri dal 1694 al 1698 (S. Piazza, *I marmi mischi...*, 1992, pp. 45-47, 52; M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 109).

³⁷ La figura di Vazquez, pittore e architetto specializzato nell'effimero, esercitò verosimilmente, come sottolineato da Garstang, una notevole influenza su Grano (D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 1990, p. 270, 273-274), come anche le personalità di Paolo Amato e Calamoneri (M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 130).

³⁸ I Gesuiti avevano prestato la propria assistenza anche per gli apparati del 1689 e nel 1690, realizzati in quel caso da Pietro Aquila. (S. De Cavi, *I disegni di Giacomo Amato...*, 2017, pp. 366-375 e relativa bibliografia).

³⁹ M.C. Di Natale, *I disegni di opere d'arte decorativa di Giacomo Amato per i monasteri di Palermo*, in S. De Cavi, *I disegni di Giacomo Amato...*, 2017, p. 43.

⁴⁰ D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 1990, p. 270.



Fig. 4. Antonio Grano (progetto), post 1703, *Tribuna della chiesa del Gesù*, marmo, Palermo, Chiesa del Gesù di Casa Professa.

male e iconografica con il precedente telone eseguito per la Cattedrale. Ciò rifletterebbe, ancora una volta, un intento emulativo nei confronti dell'analoga committenza vescovile di dieci anni prima. Allo stesso anno risale anche il perduto affresco della cupola della Cappella del Crocifisso all'interno del Duomo di Monreale⁴¹. Anche in tale circostanza il legame con la Società del Gesù fu tutt'altro che marginale. Il disegno della ricchissima decorazione marmorea, voluta dall'Arcivescovo Giovanni Roano e Corrionero, fu elaborato infatti dal gesuita Angelo Italia, subentrato alla direzione del cantiere nel 1688, mentre alla sua realizzazione presero parte le stesse maestranze già impegnate a Casa Professa, tra cui il già menzionato Ciprì, cui fu affidata la stima finale dei lavori⁴². L'intervento del pittore va dunque letto nell'ottica di un sempre più assiduo coinvolgimento da parte della Compagnia, in vista di più impegnativi e prestigiosi ruoli.

Alla morte di Ciprì, responsabile dei lavori alla chiesa del Gesù, gli succedette infatti nel 1702 Grano proprio con il titolo di *architetto*⁴³. Nel 1700 era scomparso anche Italia. Risulta quindi particolarmente significativo il fatto che, dopo la guida di due confratelli, i quali pure avevano collaboratori interni alla Compagnia, questa affidasse a Grano la supervisione della fabbrica, a testimonianza del credito e del prestigio ormai conquistati agli occhi della commit-

⁴¹ A. Mongitore, *Memorie...*, 1977, p. 45; Un'incisione presente in M. Del Giudice, *Descrizione del Real Tempio e Monasterio di S. Maria la Nuova di Monreale*, Palermo 1702 permette di avere un'idea dell'aspetto del perduto affresco.

⁴² S. Piazza, *I marmi mischi...*, 1992, pp. 72-78; S. Piazza, *I colori del Barocco...*, 2007, pp. 70-72.

⁴³ M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 134.

tenza gesuitica⁴⁴. Tra i principali interventi che questi si trovò a dover affrontare vi fu la definizione della tribuna che attendeva ancora, in continuità con il resto della chiesa, una decorazione a commesso. Prima del progetto delle tre nicchie dell'abside (Fig. 4) – per cui l'artista ricevette un iniziale compenso nel 1703 – era stata infatti predisposta un'ornamentazione effimera «per accomodare il cappellone con marmi finti»⁴⁵. Anche in questa circostanza, come in altri casi all'interno del Gesù, diversi apporti progettuali ed esecutivi si intersecarono inevitabilmente. Per quest'opera Grano si avvale infatti del determinante contributo di due scultori di prim'ordine.

Da un lato Giacomo Serpotta, autore dei modelli in creta per le sculture della nicchia di sinistra, nonché del disegno per il gruppo della nicchia centrale; dall'altro Gioacchino Vitagliano, cognato dello stesso Serpotta e più volte “traduttore” in marmo delle sue invenzioni, che si occupò dell'esecuzione delle sculture⁴⁶. I gruppi scultorei rivelano nella loro iconografia una chiara allusione al tema eucaristico, sottolineata in particolare dal gesto dell'offerta del pane e del vino dei due episodi veterotestamentari laterali: a sinistra *Abigail placa il re David con l'offerta del pane e del vino*; a destra *Achimelech offre a David il pane consacrato e la spada di Golia*⁴⁷. Nell'ambito delle ipotesi sui possibili modelli alla base della definizione architettonica della tribuna, è stata suggerita la figura n.73 del secondo volume del *Perspectiva pictorum et architectorum* (1700) di Andrea Pozzo, che mostra una soluzione alternativa per l'altare della chiesa del Gesù di Roma (Fig. 5)⁴⁸. Tale modello, perfettamente coerente in un cantiere gesu-



Fig. 5. Andrea Pozzo, 1700, *Soluzione alternativa per l'altare della chiesa del Gesù di Roma*, incisione, *Perspectiva Pictorum et Architectorum II*, Fig. 73.

⁴⁴ Grano, tuttavia, in ragione della sua formazione pittorica, potrebbe non aver esercitato un controllo tecnico sulla fabbrica allo stesso modo di Cipri. Dai documenti emergono, infatti, diverse figure incaricate di affiancarlo negli aspetti più strettamente operativi (*Ibidem*).

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 135. Per i fondali paesaggistici furono coinvolti i marmorari Giovanni Piscatore e Domenico Magri. Si veda in merito L. Mansueto, *Un contributo per Gioacchino Vitagliano e Giacomo Serpotta: precisazioni sull'abside del Gesù di Casa Professa a Palermo*, in “Critica d’Arte”, 5/6, Lucca 2020, pp. 37-49.

⁴⁷ Sulla genesi iconografica della scena di sinistra si rimanda a N. Attinasi, *Il complesso scultoreo di David e Abigail dell'abside di Casa Professa a Palermo: Grano, Tancredi, Calandrucci, Vitagliano e Serpotta in dialogo*, in “La Diana”, 5, Siena 2023, pp. 79-96.

⁴⁸ Per una più attenta disamina sulla questione si veda S. Piazza, *I colori del Barocco...*, Palermo 2007, p. 84. Secondo Garstang, invece, altri riferimenti romani potrebbero rintracciarsi nella cappella Falconieri in San Giovanni dei Fiorentini e nella cappella Alaleona di Bernini in San Domenico e

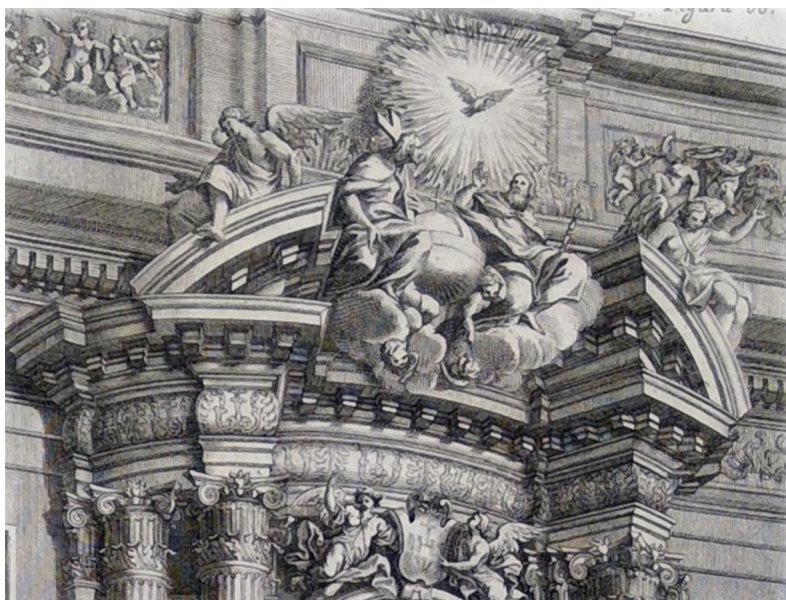


Fig. 6. Andrea Pozzo, 1700, *Altare di Sant'Ignazio della chiesa del Gesù di Roma*, incisione, *Perspectiva Pictorum et Architectorum II*, Fig. 60, part.

itico, sarebbe stato tuttavia profondamente rielaborato in conseguenza dell'accentuato sconfinamento della scultura rispetto alla struttura architettonica, dell'inserimento dei fondali policromi, e della moltiplicazione dell'unico sfondato prospettico concepito da Pozzo⁴⁹. Anche il rilievo della *Trinità* della nicchia centrale, disegnato da Serpotta, sembrerebbe evocare la parte sommitale dell'altare di Sant'Ignazio della stessa chiesa romana, ugualmente progettato da Pozzo e documentato nel medesimo trattato (Fig. 6). L'assetto compositivo dell'abside, completata nel 1721, dopo la morte di Grano, rispetto al precedente della cappella di Sant'Anna, si caratterizza da un lato per una riduzione del carico ornamentale del telaio architettonico, dall'altro per una più marcata intensità drammatica ed espressività delle sculture, che si impongono con maggiore evidenza ed incisività grazie alla più ampia profondità delle nicchie. La nota importanza attribuita al teatro negli intenti pedagogici ignaziani si intreccia qui alla consolidata esperienza del progettista nel campo dell'effimero, determinando così un'impostazione squisitamente scenica della tribuna. Si è visto, d'altronde, come l'ornamentazione effimera avesse fatto da battistrada per il successivo assetto dello spazio absidale di Casa Professa, che diven-

Sisto (D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 1990, p. 274). Modelli di certo noti a Grano e in ambiente gesuitico, in quanto riprodotti all'interno del volume di G.G. De Rossi, *Disegni di vari altari e cappelle delle chiese di Roma*, 1690 ca., presente nella biblioteca di Paolo e Giacomo Amato, oltre che del Collegio (D. Suter, *Teoria e architettura nell'Italia d'età barocca in La Biblioteca dell'Architetto. Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, Palermo 2007, p. 91).

⁴⁹ S. Piazza, *I colori del Barocco...*, 2007, p. 84.

ta così, nella sua ricchezza ornamentale e cromatica, vero e proprio dispositivo “teatrale” di comunicazione del messaggio religioso, elevandosi ad una delle più alte espressioni del barocco locale e non solo.

Negli stessi anni della realizzazione dell’abside Grano fu coinvolto in molteplici interventi all’interno dell’edificio, dedicandosi in particolare ad affrescare diverse aree (Fig. 7)⁵⁰. Diversi altri incarichi al di fuori della committenza gesuitica impegnarono nel frattempo l’artista in realizzazioni vicine non solo per cronologia ma anche per soluzioni formali agli affreschi di Casa Professa⁵¹. Nonostante questa intensa attività di freschista, e la crescente stima di cui ormai il pittore godeva agli occhi della Compagnia, un dato potrebbe apparire discordante rispetto al quadro finora delineato: vale a dire il suo mancato coinvolgimento nella realizzazione degli affreschi della volta del Gesù e, an-



Fig. 7. Antonio Grano, 1713-1714, *Elevazione della croce*, affresco, Palermo, Chiesa del Gesù di Casa Professa.

cora più significativamente, della chiesa di Santa Maria della Grotta al Collegio. Nel primo caso in realtà gli affreschi erano stati realizzati, come visto, nel 1670 da Calamoneri: la volontà di decorare nuovamente la volta si sarebbe ripresentata solo diversi anni più avanti, quando i Gesuiti avrebbero preso in considerazione, nel 1743, la possibilità di affidare l’incarico addirittura a Sebastiano Conca che, declinata l’offerta, avrebbe suggerito il nome del suo allievo siciliano Filippo Randazzo⁵². Ben più rilevante appare, invece, il secondo caso. Il Collegio costituiva infatti uno dei fulcri della presenza gesuitica a Palermo. A plasmarne l’aspetto contribuirono architetti e artisti quali i già citati Italia, Ciprì, Paolo Amato, Giuseppe e Giacomo Serpotta, solo per menzionarne alcuni⁵³. Tra questi anche il messinese Filippo Tancredi che, incaricato della decorazione pittorica della chiesa, realizzò una delle più significative testimonianze del barocco pittorico palermitano, di cui

⁵⁰ Sugli interventi di Grano a Casa Professa tra il 1703 e il 1714 si vedano C. Siracusano, *La pittura...*, 1986, p. 181; M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, pp. 134, 138; M. Guttilla, *Cantieri decorativi a Palermo dal tardo Barocco alle soglie del Neoclassicismo*, Palermo 2007, pp. 178-180.

⁵¹ Tra questi, gli affreschi per il monastero benedettino delle Vergini (1703-1710), per la chiesa domenicana di Santa Maria della Pietà (1708-1712), per l’oratorio delle Dame (1711) e per la chiesa dei SS. Paolo e Bartolomeo di Alcamo (1708-1710).

⁵² Cfr. *supra*, nota 12; M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, pp. 142-143.

⁵³ Sul Collegio si rimanda a G. Scuderi, *Dalla Domus...*, 2012.

purtroppo nulla è rimasto essendo stata distrutta nel corso degli anni Quaranta del secolo scorso⁵⁴. La memoria degli affreschi, firmati e datati al 1704, si conserva oggi in una foto della Biblioteca Regionale di Palermo, oltre che nella minuziosa descrizione che ne offrì il biografo messinese Francesco Susinno⁵⁵. Gli impegni che, come osservato, Grano andava progressivamente assumendo al Gesù potrebbero aver costituito un ostacolo alla sua partecipazione al cantiere. È tuttavia verosimile che una motivazione ancor più fondata risiedesse nel desiderio dei gesuiti del Collegio di conformarsi ad altre illustri committenze cittadine già rivoltesi a Tancredi⁵⁶. Il messinese Susinno appare prodigo, come ovvio, di parole d'elogio e di ampie lodi per il suo concittadino quando ne esalta la «facilità e franchezza» d'esecuzione, qualità che gli avrebbero fatto guadagnare il soprannome di «Giordano della Sicilia»⁵⁷. Sembra però che Tancredi considerasse Grano «un artiere miglior che lui»; una dichiarazione che suonerebbe in realtà come un'espressione di cortese modestia, subito contraddetta infatti dall'annotazione, prontamente riportata dal biografo, secondo cui il pittore messinese «pure in Palermo [...] veniva a lui preferito per la sua vaghezza»⁵⁸. Non sorprende, dunque, che il palermitano Mongitore definisca invece il conterraneo Grano «lodatissimo per la vaghezza del colorito»⁵⁹. Le pagine di Susinno fanno dunque emergere in filigrana una generale preferenza della committenza palermitana nei confronti del messinese Tancredi, piuttosto che di Grano. Ciononostante, è opportuno sottolineare, nell'ottica dei Gesuiti del Collegio, l'oculato approccio verso uno degli artisti più in voga in quel momento a Palermo che, al di là di ogni diatriba letteraria, determinò insieme a Grano una ripresa in città della grande decorazione a fresco. L'attenzione rivolta ai due rispecchia dunque il significativo ruolo che la Compagnia rivestì quale committente di riferimento per una produzione artistica di alto rilievo e di notevole impatto per gli orientamenti della cultura figurativa locale. Sebbene Grano non sia stato, quindi, l'unico artista tenuto in una certa considerazione dai Gesuiti, la frequenza e l'importanza degli incarichi affidatigli rappresentano un indicatore eloquente tanto del valore che l'Ordine attribuì alla sua opera, quanto del ruolo cruciale che questo rivestì nel suo percorso professionale.

⁵⁴ Per un orientamento generale sull'opera di Tancredi cfr. M. Guttilla, *Filippo Tancredi*, Palermo 1974; G. Scuderi, *Dalla Domus...*, 2012, pp. 117-118.

⁵⁵ *Ibidem*; F. Susinno, *Le vite dei pittori messinesi (1724)*, a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, pp. 278-281.

⁵⁶ Questi lavorò infatti per i francescani della chiesa della Gancia, le carmelitane dell'Assunta, per le Olivetane della vicina Badia Nuova, e le basiliane del Santissimo Salvatore, ma soprattutto per la chiesa di San Giuseppe dei Teatini, anch'essa prossima al Collegio, e per la committenza arcivescovile della chiesa dell'Infermeria dei Sacerdoti (si veda C. Siracusano, *La pittura...*, 1986, pp. 170-174).

⁵⁷ F. Susinno, *Le vite dei pittori messinesi...*, 1960 p. 284.

⁵⁸ F. Susinno, *Le vite dei pittori messinesi...*, 1960 p. 281.

⁵⁹ A. Mongitore, *Memorie...*, 1977, p. 44.

Bibliografia

Fonti manoscritte

Archivio di Stato Palermo, *Fondo ex case gesuitiche*, Casa del Noviziato, Libri di Scrittura, v. 62.

Testi a stampa

G. M. Amato, *De Principe Templo Panormitano Libri XIII*, Palermo 1728.

N. Attinasi, *Il complesso scultoreo di David e Abigail dell'abside di Casa Professa a Palermo: Grano, Tancredi, Calandrucci, Vitagliano e Serpotta in dialogo*, in "La Diana", 5, Siena 2023, pp. 79-96.

Chiesa del Gesù a Casa professa di Palermo. Da teatro effimero a palinsesto sotterico, a cura di L. Agus, Palermo 2020.

G. Davì, *La chiesa del Noviziato dei Gesuiti a Palermo*, in "Antichità Viva", XIX, 4, 1980, pp. 24-29.

S. De Cavi, *I disegni di Giacomo Amato (1643-1732) di Palazzo Abatellis: Architettura e decorazione nella Sicilia barocca*, Roma 2017.

M. Del Giudice, *Descrizione del Real Tempio e Monasterio di S. Maria la Nuova di Monreale*, Palermo 1702.

L. Di Giovanni, *Le opere d'arte nelle chiese di Palermo*, a cura di S. La Barbera, Palermo 2000.

G. Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia*, 3, Palermo 1870.

G. Di Marzo, *Vincenzo da Pavia detto il Romano, pittore in Palermo nel Cinquecento*, Palermo 1916.

M.C. Di Natale, *I disegni di opere d'arte decorativa di Giacomo Amato per i monasteri di Palermo*, in S. De Cavi, *I disegni di Giacomo Amato (1643-1732) di Palazzo Abatellis: Architettura e decorazione nella Sicilia barocca*, Roma 2017, pp. 33-56.

M. Epifani, *Mastroleo Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 72, Roma 2008.

D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990.

A. Grönert, *Funzione e architettura della Casa di Terza Probazione dei Gesuiti a Palermo*, in "Lexicon", 2, Palermo 2006, pp. 51-60.

M. Guttilla, *Cantieri decorativi a Palermo dal tardo Barocco alle soglie del Neoclassicismo*, Palermo 2007, in *Il Settecento e il suo doppio: Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, Palermo 2008, pp. 177-206.

- M. Guttilla, *Filippo Tancredi*, Palermo 1974.
- A.I. Lima, *Architettura e urbanistica della Compagnia di Gesù in Sicilia*, Palermo 2001.
- G. Macaluso, *Nota sulla cappella di S. Anna nella Chiesa di Casa Professa a Palermo* in *X mostra di opere d'arte restaurate*, Palermo 1977.
- L. Mansueto, *Un contributo per Gioacchino Vitagliano e Giacomo Serpotta: precisazioni sull'abside del Gesù di Casa Professa a Palermo*, in "Critica d'Arte", 5/6, Lucca 2020, pp.37-49.
- G. Mazzola, *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane*, in "Storia dell'Arte", 36/37, Roma 1979, pp. 205-251.
- F. Mineo, *Antonio Grano*, in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, II, Palermo 1993, pp. 241-242.
- C. Monbeig Goguel, *Dans le sillage de Walter Witzthum. De Naples à Palerme: l'identification du "Pseudo Nicola Maria Rossi", Antonio Grano*, in *Le Dessin Napolitain*, Roma 2010, pp. 153-168.
- A. Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti e artefici in cera Siciliani*, a cura di E. Natoli, Palermo 1977.
- M.G. Paolini, *Antonio Grano*, Palermo 1974.
- M.G. Paolini, *Azani Vincenzo degli*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 4, Roma 1962.
- M.G. Paolini, *Aggiunte al Grano e altre precisazioni sulla pittura palermitana tra Sei e Settecento*, Catania 1982.
- S. Piazza, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Palermo 1992.
- S. Piazza, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Palermo 2007.
- M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme: il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo*, Milano 2001.
- G. Scuderi, *Dalla Domus studiorum alla Biblioteca centrale della Regione siciliana. Il Collegio Massimo della Compagnia di Gesù a Palermo*, Palermo 2012.
- C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986.
- F. Susinno, *Le vite dei pittori messinesi (1724)*, a cura di V. Martinelli, Firenze 1960.
- D. Suter, *Teoria e architettura nell'Italia d'età barocca* in *La Biblioteca dell'Architetto. Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, Palermo 2007, pp. 89-94.
- Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra a cura di T. Viscuso, Siracusa 1999.