

Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura

ISSN: 2530-4887

ISSN-e: 2990-367X

<https://dx.doi.org/10.5209/ABAT.57011>



EDICIONES
COMPLUTENSE

Collaborazione artistica nel tardo barocco romano e siciliano: il disegno della scultura nei progetti d'architettura di Giacomo Amato

Sabina de Cavi¹

Recibido: 4 de septiembre de 2019 / Aceptado: 19 octubre de 2019

Resumen. Questo breve saggio cercherà di mettere in evidenza come un architetto siciliano, Giacomo Amato, abbia stabilito, tra il 1670 e il 1700, di affidare integralmente l'immagine figurativa delle sue architetture e arredi mobili a due pittori maratteschi: i siciliani Pietro Aquila e Antonio (o Antonino) Grano, entrambi conosciuti a Roma.

Palabras clave: Scultura; architettura; barocco; Giacomo Amato.

[en] Artistic collaboration in the late Roman and Sicilian baroque: Giacomo Amato's design of sculpture and architectural design

Abstract. This short essay will try to highlight how a Sicilian architect, Giacomo Amato, established, between 1670 and 1700, to entrust the figurative image of his architecture and mobile furnishings in full to two marattisque painters: the Sicilians Pietro Aquila and Antonio (or Antonino) Grano, both known in Rome.

Keywords: Sculpture; architecture; baroque; Giacomo Amato.

Cómo citar: de Cavi, S. (2023). Collaborazione artistica nel tardo barocco romano e siciliano: il disegno della scultura nei progetti d'architettura di Giacomo Amato. *Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura* 1(1), 105-118.

«...les grands programmes sculptés du baroque romain tardif ont été souvent — sinon la plupart du temps — des entreprises collectives, dont le projet était dû à un maître, et l'exécution à quelqu'un d'autre. Il est impossible de comprendre la véritable signification d'un monument, ou l'évolution stylistique des artistes concernés, si l'on ne tient pas compte de cette collaboration...»²

In uno storico saggio del 1976 su *Revue de l'Art*, Robert Enggass offriva delle preliminari ma fondamentali osservazioni sulla collaborazione

artistica tra architetti, scultori e pittori nel tardo barocco romano³. Segnalava inoltre l'importanza dello studio comparato di disegni di progetto e opere finite per l'attribuzione della scultura applicata (o allocata) nell'architettura, mettendo a fuoco, con estrema chiarezza e una certa spregiudicatezza, la dinamica corale dei grandi progetti romani successivi alla morte del Bernini (1680), riflettendo sullo scarto tra progetto e messa in opera, e aprendo in questo modo un vivace dibattito sul concetto stesso di *autografia*. Riscontrava inoltre — nella regia del progetto — il predominio degli architetti e dei pittori rispetto agli scul-

¹ Sabina de Cavi è ricercatore B Ramón y Cajal del Ministerio de Economía y Competitividad, Subprograma Ramón y Cajal di Spagna. Dal 2012 insegna presso il Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música dell'Universidad de Córdoba (progetto: RYC-2011-09058: *Surface Baroque: Practice and Aesthetics of the Southern Baroque/ 1550-1750*). <https://orcid.org/0000-0002-9866-1813> Universidade Nova de Lisboa
scavi@fcsh.uni.pt

² ENGASS 1976, 21-32.

³ Sul tema, recentemente, anche MONTAGU 2015.



Anonimo, *Ritratto di Giacomo Amato*, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, olio su tela 92,5 x 63 cm (GRSPA, Inv. n. 1040)

tori, segnalando la crescente ribellione di alcuni giovani e promettenti francesi residenti a Roma come Jean Baptiste Theodon (1645-1713) e Pierre II Le Gros (1666-1719), e additando al disegno di scultura (o per la scultura) come un fruttifero campo di ricerca per lo studio della collaborazione artistica. Era lungimirante, dacchè l'argomento è attualmente uno dei più vivaci campi di ricerca internazionale per l'approfondimento degli studi sulla prassi artistica⁴.

Il *corpus* dei disegni dell'architetto Giacomo Amato (Palermo, 1643-1732), conservato presso la Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis a Palermo (Inv. 15753-15759), di cui ho recentemente curato il catalogo generale⁵, consente di gettare nuova luce sullo stesso tema, ma attraverso una prospettiva diversa, puramente grafica e progettuale, e pertanto concettuale, che prescinde da un discorso attri-

butivo della messa in opera, per riflettere invece sull'autografia grafica dei progetti d'architettura, un tema oggi ancora intonso, e per discutere l'impatto esercitato dai pittori non tanto in qualità di registi e progettisti d'insieme (come nel caso di Carlo Maratti a Roma), quanto come *partners* e primi artefici di quell'esperienza visuale e pittorica dell'architettura che costituì una delle attrattive principali di gran parte dell'architettura tardo seicentesca e rococò in Italia e in Europa, e che interessa in questa sede.

Vogliamo dunque chiederci in queste pagine: è possibile parlare di scultura *pittorica*, o di *pittoricismo* nei progetti architettonici? E in che termini? Osservando l'oggetto architettonico attraverso un esercizio di purovisibilismo, o riscontrando nella composizione i cimenti della Pittura? O addirittura scoprendo la mano dei pittori nel progetto architettonico? E se così fosse, in che modo è possibile conciliare, su un foglio di carta, ancor prima che in un prospetto e in una facciata, l'austerità e la tettonica del disegno ortogonale d'architettura con i principi costitutivi della Pittura?: invenzione, composizione, disegno e colore? Se Vincenzo Scamozzi, seguendo Leon Battista

⁴ Sul disegno per la scultura, un tema recentemente molto in auge: COLE 2014, la mostra curata da AYMONINO 2015 e il recente convegno *Disegni del Rinascimento per e dalla scultura* (in corso di pubblicazione).

⁵ CABI 2016.



Roma, insula di S. Maria del Trivio, già noviziato dei Chierici Regolari Ministri degli Infermi, stato attuale

Alberti, abiurava le facciate disegnate, dipinte e pasticciate dai pittori, raccomandando l'uso di materiali sobri, l'astinenza dal pittoricismo e l'aderenza al monocromo di memoria scultorea per i dettagli decorativi dipinti e ai motivi ornamentali già geometrizzati e standardizzati, come accadde che, a fine Seicento, tra Roma e Palermo, ai pittori venisse deliberatamente delegata la concezione e il disegno della scultura architettonica, su carta (ossia, nel progetto)? Se non addirittura — in alcuni casi — la trasformazione di antichi progetti d'architettura con interventi decisamente a-tettonici?

Questo breve saggio cercherà di mettere in luce come un architetto siciliano di spirito albertiano e di indole severa, classicista e soprattutto razionalista, stabilisse, tra 1670 e 1700, di affidare *in toto* l'immagine figurativa della sua architettura e dei suoi arredi mobili, a due pittori maratteschi: i siciliani Pietro Aquila (o Dell'Aquila, Marsala, ca. 1630-Álcamo, 1692)⁶ e Antonio (o Antonino) Grano (Palermo, 1660 ca.— Palermo, 1718)⁷, entrambi conosciuti a Roma⁸. Vedremo come in questo modo inaugurasse, rispetto al mo-

dello romano, un sistema nuovo di collaborazione e convivenza professionale: elastico, dinamico, funzionale, e soprattutto onesto, i cui risultati esercitarono un impatto a lungo termine sull'estetica barocca della città e forse del Meridione italiano. Nelle mie conclusioni cercherò inoltre di aprire brevemente il dibattito sull'importanza della progettazione pittorica dell'architettura in Sicilia, suggerendo che in molti casi l'orchestrazione delle masse barocche nei rivestimenti delle facciate e degli interni interni vada riferita all'invenzione e all'immaginazione di pittori, piuttosto che degli architetti o degli scultori. In questo senso, nel Settecento Palermo rinnovò e radicalizzò la lunga tradizione cinquecentesca isolana e locale del predominio professionale dei pittori nella progettazione d'architettura

Giacomo Amato (Fig. 1)⁹, un giovane frate dell'Ordine dei Chierici Regolari Ministri degli Infermi e probabilmente figlio di un *capomastro*¹⁰, arrivò a Roma nell'Agosto del 1673 per ampliare la sua educazione pittorica e per studiare le proporzioni dell'Antico nei Fori. Vicino a Carlo Fontana (1634 or 1638-1714) e a Carlo Rainaldi (1611-1691) tra 1673 e 1685, Amato seguì quasi sicuramente le lezioni di Architettura e di Prospettiva appena inaugurate all'Accademia di S. Luca dal 1673¹¹. Tra quella data e

⁶ SARULLO, SPADARO, DI NATALE 1993, 149-151.

⁷ NATOLI, E. 1977, 44-46; SARULLO, SPADARO, DI NATALE, 1993 (nota 6), 241-242.

⁸ BIAGI 1939, 244-253. Ricorda come Amato entrasse nel cantiere di S. Maria Maddalena dei Minimi grazie a una presentazione al Padre Generale Francesco Monforte di Pietro Aquila, più anziano del nostro. La presenza di Grano in città intorno al 1680 è inoltre sostenuta a più riprese in PAOLINI 1982, 309-360, figs. 175-200 y PAOLINI 1982, 310-311 e 317.

⁹ Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (from now on GRSPA), Inv. n. 1040.

¹⁰ SARULLO, RUGGIERI TRICOLI, SPADARO 1993; NOBILE 2016: 13-17; TUSA 1987 y TUSA 1992.

¹¹ GUADAGNA 2016, 553-556. Per l'esatta data di arrivo di Giacomo a Roma: DE CAVI (2018, in preparazione).



Roma, insula di S. Maria Maddalena, già casa generalizia dei Chierici Regolari Ministri degli Infermi, stato attuale

il 1685 visse sempre nel convento di S. Maria del Trivio, sede del noviziato del suo ordine, i Clerici Regolari Ministri degli Infermi (Fig. 2), nei cui registri sono annotate le sue spese, lavorando nel complesso come pittore e architetto¹².

Dopo aver dipinto ad affresco la volta dell'antisacrestia della chiesa nel giugno 1677, Amato abbandona l'attività pittorica giovanile di quadraturista — che non riprenderà mai più — per dedicarsi alla progettazione architettonica a tempo pieno. Il suo studio/bottega, attivo a partire dal suo rientro a Palermo (Amato è documentato a Palermo il 12 settembre, 1686 e dovette giungervi tra il 1685 e il 1686), riunirà artisti talentuosi tra i più disparati, eccellendo anche nella produzione di mobili, arredi per interni ed apparati effimeri⁰⁰⁰⁰: ossia nella costruzione in legno, stucco e/o metalli. Oltre al Grano e ad Aquila, tra i migliori collaboratori dell'Amato a Palermo si ricordano lo scultore Giacomo Serrapotta (Palermo, 1652-Palermo, 1732)¹³, il pittore Filippo Tancredi (Messina, 1755-Palermo, 1722)¹⁴ e l'argentiere Francesco Juvarra (Messina, 1673-Roma, 1759)¹⁵, anch'egli vissuto a cavallo tra le due capitali per molti anni.

A Roma, dal 29 ottobre 1678 al maggio 1684 l'Amato risulta attivo come *padre consultore*

generale all'interno dell'ordine (sempre al Trivio)¹⁶, mentre un buon numero di sezioni e prospetti del secondo volume della sua collezione (Inv. 15354) dimostra la sua partecipazione ai lavori del convento e chiesa di S. Maria Maddalena (Fig. 3), dove disegna portali e soprattutto molte sezioni dello scalone principale, e la sua radicale attività come architetto del convento del Trivio, che qui più ci interessa.

È infatti proprio nel contesto dei rinnovamenti al Trivio (iniziati con la concessione della chiesa ai Ministri degli Infermi nel 1657 e terminati con la consacrazione della chiesa nel 1676), che — a mio parere — Amato apprende a collaborare quotidianamente e intensamente con ogni sorta di manovalanza, ma soprattutto con falegnami, stuccatori e pittori¹⁷. Avendo rilevato l'intero complesso dell'insula conventuale (Inv. 15754/dis. 36) e progettato pianta e alzato del cortile d'uso dei frati (Inv. 15754/dis. 37 e 38), Amato provvede un'esattissima e finissima sezione del convento per dettagliare coperture e scale (Inv. 15754/dis. 39), ed un'altra sezione altrettanto elegante della navata della chiesa — vista longitudinalmente — con tutti i dettagli delle coperture (Inv. 15754/dis. 40). Un alzato di finestra attualmente inesistente nel complesso (Inv. 15754/dis. 42), è forse un progetto (non realizzato) di allarga-

¹² Sulla fase romana di Amato: MAZZEO 2008: 54-59 (accettando una nota di Antonio Mongitore che lo dice pittore).

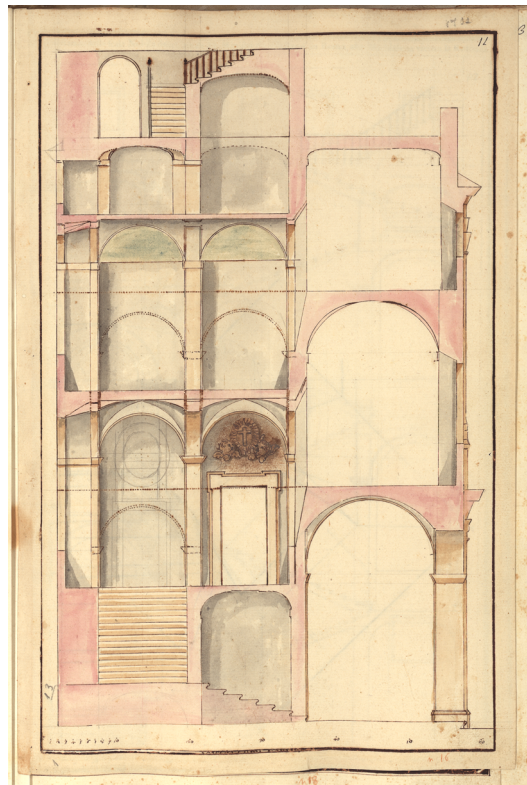
¹³ SARULLO, PATERA 1994, 302-304.

¹⁴ SARULLO, SPADARO, DI NATALE, 1993, nota 6, 518-519; SARULLO, PATERA 1994, nota 13.

¹⁵ DI NATALE 2014.

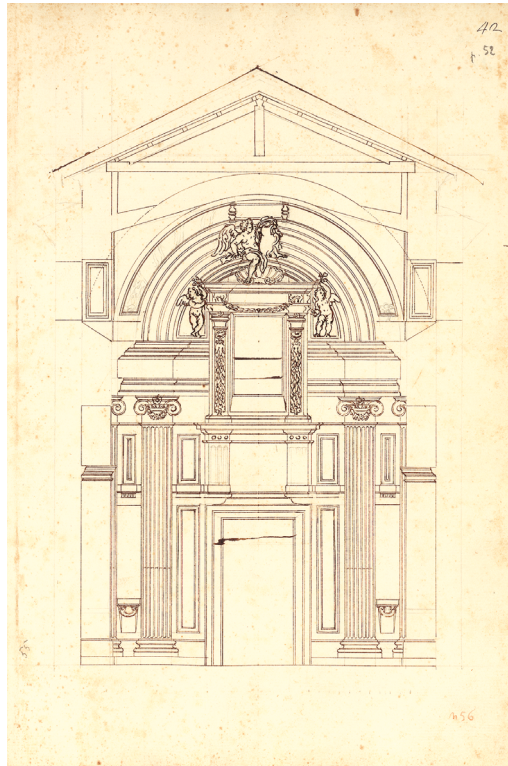
¹⁶ CAVI 2016, nota 11.

¹⁷ Sull'avvicinarsi delle maestranze nel cantiere del Trivio: CAVI 2016, nota 4.



Giacomo Amato, Sezione dello scalone principale in S. Maria Maddalena a Roma, ca. 1683-88? (GRSPA, Inv. 15754/ dis. 10r)

Giacomo Amato, Sezione dello scalone principale in S. Maria Maddalena a Roma, ca. 1683-88? (GRSPA, Inv. 15754/ dis. 12)



Giacomo Amato, *Sezione trasversale di S. Maria in Trivio a Roma (verso l'ingresso)*, ca. 1673-77 (GRSPA, Inv. 15754/ dis. 41)



Giacomo Amato, *Sezione trasversale di S. Maria in Trivio a Roma (verso il presbiterio)*, ca. 1673-77 (GRSPA, Inv. 15754/ dis. 43)

mento per le quattro finestre laterali della chiesa che aprono su via Poli. Tutti questi disegni, che documentano la scelta di un ordine dorico molto semplificato e quasi astratto, sono rigorosamente disegnati secondo la griglia architettonica, con una finissima linea a matita nera, dal tratto sicuro e raffinato, e solo in alcuni casi ripassati — interamente o parzialmente — a inchiostro bruno con il tiralinee.

Insieme ai disegni per la Maddalena, questi fogli documentano la personalità di un architetto preparato, accurato, che costruisce i progetti per ortogonali con grande precisione, astenendosi dal perdersi nell'ornamentazione. Rivela un professionista sostanzialmente interessato alla funzionalità dei vani, all'armonia dei rapporti spaziali tra i corpi architettonici (o le sale), alla plausibilità delle coperture (e pertanto degli spazi) e alla logica delle scale (o della viabilità). Indicative per un confronto sono le molteplici e talora belle sezioni dello scalone del convento della Maddalena (Inv. 15754/ dis. 4, 9r, 10r, 11, 12) prive, in un primo momento, di decorazione scultorea. Il bassorilievo di una croce raggianti affiancata da due cherubini da inserirsi come sopraporta in una nicchia, viene infatti pensato solo in seguito all'architettura, come un'aggiunta a penna e inchiostro bruno: unicamente in due disegni, e solo al momento del ripasso/finitura dei fogli (Inv. 15754/ dis. 10r e 12) (Figg. 4-5)¹⁸.

La maturazione nello stile grafico di Giacomo Amato si rende palese in altre due sezioni della chiesa del Trivio (Figg. 6-7)¹⁹. Nella prima, che rappresenta la controfacciata e il sistema di copertura della navata con una volta ribassata e il soprastante tetto a capriate, l'ornamento in stucco della finestra centrale, semplicemente delineato con lo stesso inchiostro bruno del tiralinee per le linee d'architettura, viene però dato a penna e a mano libera su un campo vuoto (senza sottotracciato a matita). Nella seconda, che dettaglia lo stesso sistema di copertura, concentrandosi però sulla decorazione dell'arco trionfale con angeli, cherubini e una croce raggianti, l'ornato scultoreo è liberamente e frivoltamente dato a penna e inchiostro bruno sopra al disegno architettonico già tracciato a matita nera, e poi elegantemente ritoccato con acquerelli in toni di giallo e gri-

gio. Dall'analisi diretta del foglio è possibile distinguere i punti dove le due mani si sovrappongono e si intrecciano, graficamente, sul foglio: quella sottostante dell'architetto, e quella sovrapposta del pittore. L'intervento di «finitura» del disegno architettonico di Giacomo Amato, autore del rifacimento integrale degli interni della chiesa così come delle miglorie nel convento seicentesco, è chiaramente percepibile come una «aggiunta» pittorica (e anche colorata) sulla griglia architettonica monocroma essenziale, disegnata a matita nera. Ma le mani sono distinte, e l'ornamento viene inteso come un «filling».

Negli anni di rifacimento della chiesa, erano presenti al Trivio numerosi pittori, tra i quali si segnalano Antonio Gherardi (1638-1702), documentato come attivo in chiesa nel 1669-70 e nel 1677, e Bartolomeo Merelli (Genova, 1644-1726), anch'egli membro dell'ordine dei Ministri degli Infermi, che vive e dipinge al noviziato dall'agosto 1670²⁰ e vi rimane almeno fino al 1683²¹. In passato Thomas Pickrel ha collegato Gherardi alla decorazione dell'arcone in virtù di alcuni documenti che, meglio contestualizzati, sembrerebbero escludere invece la sua attività di architetto o di scultore²². Al contrario, come decoratore della zona presbiteriale della chiesa, emerge dai documenti la figura dell'ormai anziano alunno di Bernini, Ercole Ferrata (1610-1686), che lavora alacremente nella zona del presbiterio (nella nuova cappella della Madonna) con pagamenti «allo scultore» tra l'autunno e l'inverno del 1677²³. Ma se Melchiorre Cafà (1636-1667), l'artista che spesso sottendeva alle opere di Ferrata con i suoi disegni e modelli era però già morto nel 1677, e se i pochi disegni attribuiti al Gherardi non sembrano stilisticamente affini alla grafica «aggiunta» sui fogli Amato²⁴, ciò non esclude che il tratto appartenga al Merelli o a uno degli innumerevoli anonimi pittori che vengono citati nei documenti, oppure a qualche abile disegnatore dello studio di Ferrata.

²⁰ Vedasi CAVI, 2016, nota 10.

²¹ VALENTINI MALAVOLTI 2017. Ringrazio Giuseppe Valentini per le piacevoli conversazioni e scambi che abbiamo potuto avere in questi mesi. Secondo le sue ricerche, Merelli vive al Trivio nel 1671-1683 mentre nel 1683-1701 viveva alla Maddalena.

²² PICKREL 1978; PICKREL 1981, 90-94; PICKREL 1983.

²³ DI GIOIA 2011; MONTAGU 2006.

²⁴ DIAZ GALLEGGO 1993; KIEVEN 2003; LOISEL 2014: 52-64; MOCHI ONORI 2003; SETTIMI 2003; MONBEIG-GOGUEL 2015.

¹⁸ CAVI, op. cit. (nota 5), catt. Inv. 15754/ dis. 10r, p. 243 e Inv. 15754/ dis. 12, p. 245.

¹⁹ CAVI, op. cit.: nota 5, catt. Inv. 15754/ didascale 41: 263 e Inv. 15754/ didascale 43: 264.



Giacomo Amato e Antonino Grano,
*Alzato frontale della
 cappella Vignolo in S. Giacomo
 della Carità a Palermo, post 1693
 (dett.) (GRSPA, Inv. 15757/ dis. 38)*



Giacomo Amato e Antonino Grano, *Sezione trasversale della cappella del Palazzo Spaccaforno a Palermo* (GRSPA, Inv. 15756/ dis. 93-94)



Giacomo Amato e Antonino Grano, *Macchina delle Quarantore in S. Mattia dei Crociferi a Palermo* (dett.) (GRSPA, Inv. 15757/ dis. 22)



Giacomo Amato e Antonino Grano, *Pianta e sezione trasversale della cappella del nome di Gesù in S. Domenico a Palermo* (dett.) (GRSPA, Inv. 15756/ dis. 97)

Ciò che interessa però, al di là dell'identificazione del pittore attivo sul progetto architettonico predisposto dall'Amato, è la sua attività di inventore e disegnatore della scultura architettonica e la chiara divisione dei compiti professionali nel progetto d'architettura Amato, evidente e ben organizzato sin dalla sua fase romana. La delega progettuale della scultura ai pittori collaboratori è infatti di una prassi grafica che si rivela costante dell'intero *corpus* Amato, e che sorprende in quanto nuova rispetto ai grandi cantieri architettonici romani dell'ornato del suo tempo, in cui l'architetto o il pittore mantenevano un controllo integrale della progettazione pur assegnando la messa in opera ad altri (Bernini, Schor, Tessin, Fontana, Baciccio etc.).

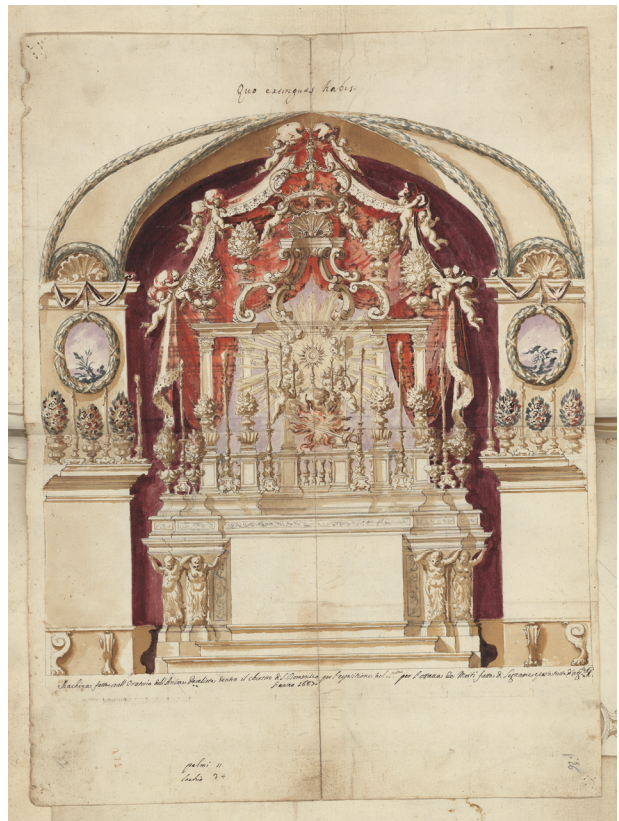
La presenza di inchiostri, tecniche e mani diverse nei fogli Amato così come questo concetto dell'ornato inteso come integrazione e rivestimento di parti vuote dell'architettura è riscontrabile anche nei progetti palermitani, che seguono immediatamente il suo rientro a Roma. Ad esempio, in un bel disegno di collaborazione Amato/Grano per gli stucchi di Giacomo Serpotta nel cappellone della Compagnia della Carità a Palermo (Inv. 15757/ dis. 38), commissionato del 1693 dal principe Giovan Battista Valdina e Vignolo (inv. 1660— + 1692), si percepisce a occhio nudo l'uso di due diversi inchiostri: uno più scuro per il ripasso delle linee architettoniche, e uno molto chiaro per quello delle figure e degli ornamenti. È presumibile che mentre il primo spetti all'Amato, il secondo sia del Grano, a cui l'iscrizione in margine attribuisce le sculture (Fig. 8). Sempre due inchiostri diversi compaiono nelle raffinatissime sezioni della cappella del palazzo Spaccaforno

(Inv. 15756/ dis. 93-94) (Fig. 9)²⁵, palazzo la cui decorazione a stucco è molto documentata nel corpus. Entrambe le sezioni rivelano l'aggiunta di figure e motivi ornamentali nel momento del ripasso e un altissimo livello di finitura.

Il medesimo *ductus* raffinato e leggero nel ritocco ricompare nel disegno per una *Macchina delle Quarantore in S. Mattia dei Crociferi a Palermo* (Fig. 10), del 1685 (Inv. 15757/ dis. 22) (Fig. 11). Si tratta di un progetto di effimero firmato Amato/Grano, memore delle barocche ascensioni in stucco di S. Andrea e di S. Francesco Saverio, rispettivamente del Bernini e del Maratti, in S. Andrea al Quirinale e sull'altare del santo nel Gesù di Roma (ca. 1674). A parte la diretta ripresa del motivo del santo in volo sospeso per aria (una variante del disegno che indica la performance scultorea in atto durante la celebrazione), in questo caso il brio leggiadro della penna di Antonino Grano è ben riconoscibile nella linea frizzante delle figure e dell'ornamentazione, sovrapposta alla staticità della cassa architettonica. Lo stesso avviene nella *Pianta e sezione trasversale della cappella del nome di Gesù in S. Domenico a Palermo*, in cui un tratto uniforme, questa volta ad inchiostro ferro-tan-nogallico, ripassa le nervature dello strombo dell'arco e compone un fastigio di coronamento con quattro cherubini e una cartella con il simbolo dei Gesuiti (IHS) (Inv. 15756/ dis. 97) (Fig. 12). La stessa *verve* decorativa caratterizza un altro disegno Amato/Grano per l'*Apparato per il SS.mo Sacramento nell'oratorio delle Anime*

²⁵ Doveva trattarsi di un motivo decorativo molto di moda all'epoca: vedi anche Inv. 15756: didascale 71.

Giacomo Amato e Antonino Grano,
*Apparato per il SS.mo Sacramento
nell'oratorio delle Anime Derelitte
nel chiostro di S. Domenico a
Palermo (dett.), 1687(GRSPA, Inv.
15757/ dis. 21)*



Gioacchino Vitagliano,
su modelli di Giacomo Serpotta e
disegni di Antonino Grano,
*Decorazione delle absidi del
Gesù Nuovo a Palermo, dal 1703*



Paolo Amato, *Decorazione in marmi mischi e affreschi della navata di S. Maria in Valverde a Palermo*, ca. 1695-1699.

Derelitte nel chiostro di S. Domenico a Palermo (Fig. 13), del 1687 (Inv. 15757/ dis. 21), in cui i colori caldi (lilla, rossi ed arancioni) servono per intensificare l'effetto della composizione, incentrata sull'esposizione del Santissimo Sacramento. In questo caso, la fase del ripasso (a penna e inchiostro bruno leggero su tutto il foglio) è da attribuire ad Antonino Grano: essa è talmente riuscita da mascherare per intero (come in tutti i disegni a colori) la grafica sottostante dell'architetto.

Come ho già chiarito in altra sede, l'attività di Antonino Grano per Giacomo Amato soppianta il modello della collaborazione subordinata nel *workshop* del grande architetto di grido, per inaugurare un nuovo modello professionale di bottega, in cui le parti e il contributo dei pittori nella progettazione di architetture ed arredi effimeri o permanenti è nettamente distinto e chiaramente riconosciuto, anzi conclamato dall'architetto, stravolgendo in questo modo lo stesso modello di gestione, valorizzazione e promozione del workshop berniniano.

La tradizione e la voga della decorazione a stucco, che condusse lo studio/bottega Amato ad eccellere in tale campo, progettando integralmente e soprattutto disegnando *in toto* numerose grandi opere realizzate dal Serpotta, fu una prassi dominante in Sicilia e a Palermo tra Sei

e Settecento²⁶. L'importanza dei disegni Amato per l'arte di Serpotta fu segnalata da Teodoro Fittipaldi già nel 1977²⁷, ma solamente oggi, grazie alla pubblicazione del *corpus* grafico di Giacomo Amato, è finalmente possibile chiarire e segnalare il ruolo chiave giocato dall'architetto nell'introdurre, attraverso la progettazione integrata dei suoi disegni d'architettura, arredi e mobilia, la grande pittura del classicismo romano seicentesco a Palermo, al di là della circolazione e del mercato internazionale delle incisioni.

Il ruolo di Antonino Grano come progettista di scultura architettonica nella bottega/studio di Amato non sorprende in quanto è noto come, sul crinale del secolo, l'artista arrivasse a progettare cappelle e grandi opere in marmi policromi di impatto fortemente pittorico proprio nelle più importanti fabbriche palermitane di quegli anni: prime tra tutte l'abside tardo cinquecentesca della chiesa del Gesù, che l'artista riorganizzava in una sequenza di tre cappelle/teatri di ispirazione berniniana (il

²⁶ GARSTANG 2006, e tutta la più recente bibliografia su Serpotta che per brevità ometto, pur rimandando agli studi di Maria Giuffrè, Giovanni Mendola, Santina Grasso, Cosimo Scordato, Valeria Viola e Pierfrancesco Palazzotto.

²⁷ FITTIPALDI 1977, 81-116 y 125-143.

riferimento è alla Cappella Alaleona di Bernini/Raggi in S. ti Domenico e Sisto a Roma, 1649), per l'esposizione di gruppi scultorei in marmo, realizzati sui suoi disegni dal cognato XXXX Vitagliano, a partire dal 1703²⁸ (Fig. 14). Con questa decorazione decisamente «alla romana» progettata da un pittore marattesco, ma realizzata localmente in marmi e pietre mischie policrome «modellate» tridimensionalmente per creare volumi, o commesse bidimensionalmente per realizzare dei paesaggi litici come scenografie delle figure, Antonino Grano inaugurava una stagione che vede il pittoricismo romano pervadere e dominare, forse anche a livello teorico, la prassi scultorea siciliana, recuperando la grande tradizione cittadina e isolana, in virtù della quale la progettazione dell'architettura era tradizionalmente affidata ai pittori²⁹.

La stessa volontà di annullare la distinzione tra pittura, ornamento e scultura, o la gerarchia delle arti, si palesa nelle quasi contemporanee decorazioni di Paolo Amato (1634-1714) in S. Maria di Valverde (ca. 1695-99), dove l'architetto, pittore e trattatista di prospettiva e quadraturismo (*La Nuova Pratica di Prospettiva*, Palermo, 1732), ricopre una serie di altari e cappelle laterali a muro con elaborati panneggi tridimensionali materici, rivestendoli di pietre mischie, o sempre aprontando paesaggi e sfondi litici al *frons scenae* delle cappelle (Fig. 15). In prossimità del coro, le colonne e i panneggi tridimensionali sfumano nell'affresco, giocando sull'illusione visiva e sulla confusione e l'avvolgenza delle forme.

La pittura palermitana, intesa non solo come pittura di grandi cicli ad affresco³⁰, ma anche come progettazione pittorica dei volumi e delle masse nell'architettura nelle ornamentazioni a stucco di Giacomo Serpotta e in marmi mischi, assurge a un predominio quasi assoluto della purovisibilità e del sistema integrato delle arti visive, sulla tettonica dell'architettura strutturale, che pur ne sostiene vigorosamente tanto le effimere quanto le stabili *performances*.

Referencias

- AYMONINO, A. (2015), *Drawn from the Antique: artists and the classical idea*. Londres: Sir John Soane's Museum.
- BARBERA, G. (a c. di) (2012). *Per Citti Siracusano: studi sulla pittura del Settecento in Sicilia*. Messina: Magika.
- BIAGI, L. (1939). «Fratel Giacomo Amato». *Domesticum. Bollettino Cronistorico riservato ai Ministri degli Infermi*, XXXVI, 1939, 244-253.
- CAVI, S. De (a c. di) (2016). *Giacomo Amato (1643-1732): I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca*. Roma: De Luca Editori d'Arte.
- COLE, M. W. (2014). *Donatello, Michelangelo, Cellini: sculptor's drawings from Renaissance Italy*. London: Holberton.
- DE CAVI, S. (2018). «Drawing and artistic collaboration: Antonio Gherardi and Giacomo Amato in S. Maria del Trivio in Rome». *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 41.
- DI GIOIA, E. B. (2011). «Ercolo Ferrata: gli ultimi pensieri sul suo Studio de' disegni, modelli, cere e giessi». En CASATI, M. L., PALMIERI, E. and PESCARMONA, D. (a c. di). *Ercolo Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni, sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria Intelvi, Omaggio agli artisti intelvesi*. Como: Musei Civici, 23-58.
- DI NATALE, M. C. (a c. di) (2014). *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario Biografico*. Palermo: Novecento.
- DÍAZ GALLEGÓ, C. (1993). «Una serie de dibujos de Antonio Gherardi en la biblioteca de Palacio». *Reales Sitios*, XXX, 115, 41-50.
- Disegni del Rinascimento per e dalla scultura*, Bibliotheca Hertziana, Roma, 11-13 Novembre 2015 (in preparazione).
- ENGASS, R. (1976). «Un problème du baroque romain tardif. Projets de sculptures par des artistes non sculpteurs». *Revue de l'Art*, XXXI, 21-32.
- FITTIPALDI, T. (1977). «Contributo a Giacomo Serpotta: opere inedite e rapporti culturali». *Napoli Nobilissima*, s. 3, XVI, 79, 81-116, 125-143.
- GARSTANG, D. (2006). *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo 1656-1790*. Palermo: Flaccovio.
- GUADAGNA, Girolamo Andrea Gabriele: «Cronologia della vita e delle opere di Giacomo Amato». In DE CAVI, Sabina (a c. di). *Giacomo Amato (1643-1732): I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 553-556.
- KIEVEN, E. (2003). *L'opera architettonica di Antonio Gherardi*. In SARACA COLONNELLI, L., *Antonio Gherardi artista aretino (1638-1702): un genio bizzarro nella Roma del Seicento*. Roma: Artemide Ed., 69-78.
- LOISEL, C. (2014). «Attributions traditionnelles et identifications certaines: dessins de N. Circignani,

²⁸ PIAZZA 2007. Per un volume anteriore: HILLS 1999. Sulla crescente importanza degli scultori nell'arte dei marmi mischi e sull'interazione delle arti nella grande ornamentazione barocca siciliana rimando a Piazza.

²⁹ PIAZZA 2014, I, 291-304.

³⁰ Sui grandi cicli ad affresco e sulla pittura in Sicilia tra Sei e Settecento: Sui grandi cicli ad affresco e sulla pittura in Sicilia tra Sei e Settecento: PAOLINI 1982, nota 8; SIRACUSANO 1986; BARBERA 2012; ABBATE 2017.

- V. Strada, P.F. Mola, A. Gherardi et. G. D. Piasstrini pour des travaux romains». *Paragone*, LXV, 775, 52-64.
- MAZZEO, G. (2008). *I disegni della formazione di Giacomo Amato*, Ph.D. thesis in *Teoria e Storia della Rappresentazione*. Univ. degli Studi di Catania, Facoltà di Architettura, XX Ciclo.
- MOCHI ONORI, L., *I cartoni di Gherardi per la serie degli arazzi con la Vita di Urbano VIII Barberini*, in SARACA COLONNELLI, op. cit., pp. 89-94.
- MONBEIG-GOGUEL, C. (2015). *L'oeil et la passion: dessins baroques italiens dans les collections privées françaises*. Rennes: Gand, Snoeck.
- MONTAGU, J. (2006). «Melchiorre Cafà's models for Ercole Ferrata». En SCIBERRAS, K. *Melchiorre Cafà, Maltese Genius of the Roman Baroque*. Midsea Books, 67-78.
- MONTAGU, J. (2015). *Carlo Maratti e la scultura*. En BARROERO, L. PROSPERI VALENTI RODINÒ, S., SCHÜTZE, S. (a c. di) *Maratti e l'Europa*, [atti del conv. Roma, 11-12 novembre 2013]. Roma: Campisano Editore.
- NATOLI, E. (a c. di). (1977). *Antonino Mongitore: Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*. Palermo: Flaccovio.
- NOBILE, M. R. (2016). «Traiettorie di un architetto siciliano tra Sei e Settecento: l'ineluttabile ascesa professionale di Giacomo Amato». En DE CAVI, Sabina (ed.). *Giacomo Amato (1643-1732): I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 13-17.
- PAOLINI, M. G. (1982). *Aggiunte al Grano e altre precisazioni sulla pittura palermitana tra Sei e Settecento*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*. Catania: Università degli Studi di Catania.
- PIAZZA, S. (2007). *I colori del barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*. Palermo: Flaccovio.
- PIAZZA, S. (2014). *I pittori-architetti del Senato di Palermo tra Seicento e Settecento*. En VV.AA., *Los lugares del arte. Identidad y representación*. Barcelona: Laertes, I, 291-304.
- PICKREL, T. C. (1978). «Two stucco sculpture groups by Antonio Gherardi». *Antologia di Belle Arti*, II, 216-224.
- PICKREL, T. C. (1981). *Antonio Gherardi, painter and architect of the late baroque in Rome*. UMI Diss. Services, Ph.D. University of Kansas.
- PICKREL, T. C. (1983). «Antonio Gherardi's early development as a painter: S. Maria in Trivio and Palazzo Naro». *Storia dell'Arte*, 47/49, 57-64.
- SARULLO, L., PATERA, B. (a c. di), *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, *Scultura*. Palermo: Edizioni Novecento.
- SARULLO, L., RUGGIERI TRICOLI, M. C., SPADARO, A. (a c. di) (1993). *Dizionario degli artisti siciliani, Architettura*, I. Palermo: Edizioni Novecento.
- SARULLO, L., SPADARO, M. A., DI NATALE, M. C. (a c. di) (1993). *Dizionario degli artisti siciliani*, II, *Pittura*. Palermo: Edizioni Novecento.
- SETTIMI, E. (2003). «Antonius Gherardus del. et inv.: breve nota sulla grafica di Gherardi per le incisioni». In SARACA COLONNELLI, L., *Antonio Gherardi artista aretino (1638-1702): un genio bizzarro nella Roma del Seicento*. Roma: Artemide Ed., pp. 95-111.
- SIRACUSANO, C. (1986). *La pittura del Settecento in Sicilia*. Roma: De Luca Editori d'Arte.
- TUSA, M. S. (1987). «La chiesa di S. Teresa alla Kalsa in Palermo di Giacomo Amato: disegni autografi e «apoche» delle fabbriche». *Storia Architettura*, X, 55-68.
- TUSA, M. S. (1992). *Architettura barocca a Palermo. Prospetti chiesastici di Giacomo Amato a Palermo*. Siracusa: Arnaldo Lombardi Editore.
- VALENTINI MALAVOLTI, G. (2017). «La chiesa benchè sia picciola è assai bella e similmente il monasterio». *L'arredo pittorico nella chisa e nel convento di Santa Maria in Trivio: un caso esemplare di attenzione e di distrazione*. Tesi di Laurea Specialistica in Storia dell'Arte Moderna, Università degli Studi di Roma, «La Sapienza».
- VINCENZO ABBATE, V. (2017). *Palermo Capitale del Settecento*, di prossima apertura a Palermo nel maggio 2017.