

Pierfrancesco Palazzotto
Mauro Sebastianelli

GIACOMO SERPOTTA
NELLA CHIESA DI SANT'ORSOLA DI PALERMO
STUDI E RESTAURO



CONGREGAZIONE SANT'ELIGIO
MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

Pierfrancesco Palazzotto - Mauro Sebastianelli

GIACOMO SERPOTTA NELLA CHIESA DI SANT'ORSOLA DI PALERMO

STUDI E RESTAURO

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO. STUDI E RESTAURI

Collana diretta da

Pierfrancesco Palazzotto

Comitato scientifico

Francesco Abbate, Maria Andaloro, Geneviève Bresc Bautier, Rosanna Cioffi, Rosario De Lisi, Maria Concetta Di Natale, Guido Meli, Pierfrancesco Palazzotto, Manuel Pérez Sánchez, mons. Giuseppe Randazzo, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta, mons. Giancarlo Santi, Gianni Carlo Sciolla, Mauro Sebastianelli, mons. Timothy Verdon, Maurizio Vitella, Alessandro Zuccari.

Per la particolare cortese disponibilità si ringraziano: i dott. Aria Amato, Fulvia Bartolone, Annunziata Briganti, Luigi Cozza, Barbara Fazzari, Rachele Lucido, Maria Rosaria Paternò, Dino Sirni, Rosalia Teri e Delia Trentacosti che hanno collaborato al restauro; Giovanni Avanti, Presidente della Provincia Regionale di Palermo, l'arch. Maurizio Rotolo e Natalina Barbaccia, della Provincia Regionale di Palermo; il dott. Francesco Di Paola, Presidente della Fondazione Camposanto di Santo Spirito di Palermo, Antonino Adamo, Salvatore Daniele, Natala Cuccia, Nino Quagliana e Anna Romano, Fondazione Camposanto di Santo Spirito di Palermo; Don Vincenzo Talluto, Rettore della chiesa di Sant'Orsola di Palermo; Mons. Giuseppe Randazzo, Direttore del Museo Diocesano di Palermo; il prof. Franco Palla dell'Università di Palermo; la prof.ssa Maria Letizia Amadori e la dott.ssa Sara Barcelli dell'Università degli Studi di Urbino; la dott.ssa Chiara Capretti dell'IVALS-CNR di Sesto Fiorentino (Firenze); i proff. Marcello Fagiolo e Alessandro Viscogliosi, Università della Sapienza di Roma; il prof. Massimiliano Rossi, Università del Salento; il dott. Alfonso Sapia, Governatore dell'Arciconfraternita di S. Maria dell'Orazione della Morte in Roma; il dott. Gaetano Gullo, Soprintendente BB.CC.AA. di Palermo; l'arch. Lina Bellanca, la dott.ssa Elvira D'Amico e l'arch. Silvana Cafarelli della Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo; la dott.ssa Adele Mormino, Direttore del Centro Regionale Progettazione e Restauro di Palermo; la dott.ssa Giovanna Cassata, Direttore della Galleria Regionale Interdisciplinare della Sicilia in Palazzo Abatellis; la sig.ra Milena Pasqualino di Marineo, Galleria Regionale Interdisciplinare della Sicilia in Palazzo Abatellis; Don Giuseppe Bucaro, Commissario della Compagnia del SS. Rosario in S. Cita; la dott.ssa Elvira La Terra, Dirigente coordinatrice Opera Pia Cardinale Ruffini, l'ing. Stefano Pola, Opera Pia Cardinale Ruffini; l'arch. Gaetano Renda e il geom. Salvo Cutrona, ufficio BB.CC.EE. di Palermo; la dott.ssa Manuela Amoroso, responsabile del Servizio Didattico del Museo Diocesano di Palermo; il dott. Giovanni Travagliato, Vice Direttore dell'Archivio Diocesano di Palermo; Clemente Gambino; Giovanni Di Carlo della ditta Elettroservice di Cerda; Renato Costa della ditta Costa di Marineo.

Referenze fotografiche: copertina di Paolo Amico. Testo di Palazzotto: Paolo Amico, Fig. 40, Tavv. f.t.; Mauro Coen, Fig. 47; Giacomo D'Aguanno, Fig. 2; Enzo Brai, Figg. 44, 47; Galleria Regionale della Sicilia in Palazzo Abatellis, Figg. 3, 9, 23; Giuseppe Leone, Figg. 1, 11; Pierfrancesco Palazzotto, Figg. 6, 10, 12, 13, 14, 16-18, 20, 22, 24, 25, 29, 31, 32, 34-39, 41, 42; Mauro Sebastianelli, Figg. 4, 5, 7, 8, 15, 19, 21, 26-28, 30, 33, 45, 46, Tavv. f.t. Testo di Sebastianelli: Pierfrancesco Palazzotto, Figg. 3, 10-12; Mauro Sebastianelli, Figg. 1, 2, 4-9, 13-50.

Stampato in Italia

© 2011 Congregazione Sant'Eligio - Museo Diocesano di Palermo

Via Vittorio Emanuele, 461 - 90134, Palermo

www.museodiocesano.it

ISSN 2036-5136

Palazzotto, Pierfrancesco <1969->

Giacomo Serpotta nella chiesa di Sant'Orsola di Palermo : studi e restauro / Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli. – Palermo : Congregazione Sant'Eligio, Museo diocesano di Palermo, 2011.

(Museo diocesano di Palermo ; 5)

ISBN 978-88-904238-5-7

1. Serpotta, Giacomo – Stucchi [della] Chiesa di Sant'Orsola <Palermo> - Restauri.

I. Sebastianelli, Mauro <1974->.

730.92 CDD-22 SBN Pal0234826

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"



GIACOMO SERPOTTA

Giacomo Serpotta e la compagnia dell'orazione della morte in Sant'Orsola

Pierfrancesco Palazzotto

La compagnia dell'orazione della morte

La compagnia di Sant'Orsola o dell'Orazione della Morte di Palermo (da non confondersi con quella del SS. Nome di Gesù in Sant'Orsola)¹ venne fondata, secondo il canonico palermitano Antonino Mongitore il 5 novembre 1564 nella chiesa dei SS. Quaranta Martiri al Casalotto, dove aveva in uso una cappella intitolata alla Santa. Essa era chiamata anche dei Negri a causa del caratteristico abito scuro adoperato per le processioni che serviva a distinguere chiaramente ogni associazione laicale dalle altre e a metterle in evidenza, per esempio, durante le processioni. Difatti nel 1569 l'uso esclusivo di quel colore venne difeso con forza allorché la compagnia di Sant'Angelo pretese di indossare un abito analogo². L'emblema comprendeva la Croce con gli strumenti della Passione di Cristo posta sul Golgota, sormontante un teschio (plausibilmente come da tradizione quello di Adamo) sotto cui stanno le anime del Purgatorio anelanti, quale si vede nell'affresco dei primi del XVII secolo al centro dell'oratorio retrostante la chiesa (Fig. 1). Nel 1567 la Compagnia, intanto, si era associata alla confraternita dei SS. Quaranta Martiri al Casalotto in modo che «i fratelli della Compagnia potessero essere ricevuti per fratelli nella Confraternita e i fratelli della Confraternita nella Compagnia»³. Nel 1571 si aggregò quindi alla compagnia romana dell'Orazione della Morte, finalizzando così gli atti dei suoi confratelli al seppellimento dei defunti nel rione dell'Albergheria (limitrofo alla propria sede) e all'assistenza degli incurabili dell'ospedale San Bartolomeo. Il collegamento alla più antica compagnia romana, istituita da Papa Paolo III nel 1538, aveva una duplice valenza. Da un lato conferiva maggiore autorevolezza al sodalizio palermitano, perché implicava di fatto un riconoscimento nella sede della Chiesa,

dall'altro impegnava i confratelli a svolgere senza deroghe i medesimi obblighi a cui si ottemperava a Roma. In particolar modo due erano fondamentali: il seppellimento dei defunti (già presente nella bolla istitutiva della compagnia romana da parte



Fig. 1 – Ignoto pittore, *Insegne della compagnia dell'Orazione della Morte*, inizi del XVII secolo, oratorio di S. Orsola, Palermo.

di Paolo III) e l'orazione per le loro anime (come voluto da Papa Giulio III nel 1552). All'epoca non esisteva un servizio pubblico per espletare la prima funzione, anche per questo motivo era fondamentale poter aderire ad una confraternita che garantiva preghiere, tumulazione e sepolcro⁴. Ma chi era più povero e di basso livello sociale finiva abbandonato a se stesso e agli sforzi della propria famiglia. Con la loro attività volontaria i confratelli di Sant'Orsola, così come i romani, sopprimevano a questa carenza e la raccolta delle offerte serviva a garantire le spese per il trasporto della salma al più vicino cimitero.

A Roma era anche previsto che ogni terza domenica del mese si celebrasse l'orazione delle Quarant'Ore (per la quale a Palermo si godeva dell'indulgenza plenaria)⁵, inoltre la compagnia di Sant'Orsola era tenuta (o meglio teneva molto) a partecipare alla principale delle celebrazioni pubbliche in città, ovvero quella del *Corpus Domini*⁶ (non considerando la manifestazione per Santa Rosalia che prese le mosse dal 1624), nel cui corteo la Società era collocata al nono posto sulle novantadue elencate dal Mongitore nel 1727, di certo una posizione di prestigio dovuta anche all'antichità della fondazione⁷.

I suoi capitoli furono confermati dall'Arcivescovo di Palermo nel 1581 (con successive riforme tra cui una nel 1679) e vi si stabilì, fra le altre cose, che ogni nuovo componente non dovesse essere né anziano né troppo giovane, cioè con meno di ventiquattro anni, «né povero tanto che non (... potesse) spender il tempo agli esercizi della Compagnia», e che non fosse affiliato ad altra compagnia se non a quella di San Tommaso, con cui Sant'Orsola era evidentemente in sintonia, e che non fosse maestro o lavorante, dichiarando implicitamente in questo modo che i confratelli avrebbero dovuto appartenere ad uno *status* sociale elevato⁸. La compagnia si aggregò successivamente anche ad altre associazioni siciliane con analoghe finalità esistenti a Cefalù (nel 1623), Sutera, Monreale, Termini, Mussomeli, Catania, Cammarata e Marsala (come dai capitoli del 1629). A Palermo strinse rapporti anche con la compagnia di Nostra Signora di tutte

le Grazie del Ponticello, non lontana dalla chiesa di Sant'Orsola e dove avrebbe pure lavorato Giacomo Serpotta tra il 1713 e il 1719⁹.

L'attività principale dei confratelli fu quasi subito la raccolta delle elemosine finalizzate ai loro scopi, tra cui la celebrazione di messe di suffragio in favore delle anime dei defunti e il solenne funerale che si teneva ogni primo lunedì del mese. Di notevole fama erano anche gli apparati nella festività dei morti per la quale «si fa ogni anno solenne e magnifica festa (...) gareggiando nella splendor della paratura e nella quantità dei lumi e nella scelta della musica colla Chiesa di S. Matteo, che celebra uguale solennità»¹⁰.

Le risorse umane ed economiche impegnate in queste attività divennero con il passar del tempo così sostenute che in seno alla compagnia si ritenne indispensabile fondare una nuova struttura autonoma, detta Opera delle Anime del Purgatorio, con una propria Deputazione di cui dovevano far parte il Guardiano della compagnia di Sant'Orsola (così si chiamava quel Governatore), con i due Assistenti (ovvero i Congiunti della compagnia) e quattro Deputati, plausibilmente almeno in un primo momento scelti tra i confratelli. In un breve lasso di tempo, molto probabilmente, l'Opera riscosse un così grande successo che si rese necessario organizzare lo statuto in maniera chiara e ordinata, inviandolo nel 1590 all'Arcivescovo per l'approvazione. Nella supplica al Presule si chiese espressamente che nessun'altra compagnia, confraternita o congregazione (i tre gruppi associativi istituzionalizzati più diffusi) potesse svolgere l'istituto contemplato in quei capitoli. Dopo il suggello arcivescovile, la giunta dell'Opera, riunitasi il 16 aprile del medesimo anno, elesse i primi quattro deputati nelle persone di Natalizio Buxello, barone di Serravalle (giurato di Palermo negli anni 1586-87 e 1593-94)¹¹, di Giovan Battista Malandrino, di Andrea Sinaldi (forse il notaio palermitano coevo) e di Francesco Lombardo, e stabilì che l'organismo rimanesse perpetuamente aggregato alla compagnia di Sant'Orsola, il cui Superiore era Cesare Acquaviva, mentre Giuseppe Landù e Giuseppe Landolfo erano gli Assistenti. Si decise inoltre che, nell'attesa di fab-

bricare una chiesa più grande, e fino ad allora, essa sarebbe stata ospitata nei locali della compagnia, ovvero l'antico attuale oratorio costruito di fianco alla chiesa del Casalotto prima del 1590, come ricordato dall'erudito cronachista palermitano Valerio Rosso in quell'anno. Nel futuro avrebbe usufruito egualmente della nuova chiesa di prossima costruzione per la quale, nel frattempo si stavano raccogliendo abbondanti elemosine.

L'accettazione della supplica da parte dell'Arcivescovo Diego de Hajedo (1589-1608) e la modifica degli Statuti nel 1657, con cui furono ammessi alla questua in città anche gli «artisti»¹² (verosimilmente con il termine si intendevano i maestri precedentemente esclusi), causarono un vero e proprio scontro con la già citata unione, poi arciconfraternita dei Miseremini in San Matteo (altra importante associazione laicale del '500 nella cui insegna erano pure le Anime del Purgatorio) che si vedeva sottrarre, pena la scomunica, la mansione principale a cui si dedicava, per altro molto remunerativa. Di conseguenza i due organismi si affrontarono legalmente per gran parte del XVII secolo finché la questione fu risolta stabilendo che i Negri raccogliessero le elemosine il lunedì e i Miseremini il venerdì. Entrambi con quei proventi riuscirono ad erigere brillantemente altrettante maestose chiese (Fig. 2). Il cantiere di Sant'Orsola iniziò verso il 1610 ma fu concluso nelle strutture principali solo intorno al 1662 a cui seguì la consacrazione nel 1666. Sono documentati finora taluni interventi decorativi interni tra il 1671 e il 1672 ad opera dello stuccatore Francesco Di Genova e dei marmorari Giovan Battista Firrera e Baldassare Pampillonia¹³.

Il cantiere di Giacomo Serpotta a Sant'Orsola e i modelli di riferimento

Filippo Meli pubblica due preziosi documenti sull'intervento a Sant'Orsola. Con il primo del 16 febbraio 1696 Giacomo Serpotta riceve da Domenico Cannella per conto della Deputazione delle Anime del Purgatorio, che dunque è la committente ufficiale dell'opera, 19 onze in conto di 44 «per suo attratto e mastria in stucchiare tutta la

cappella delle Anime Sante del Purgatorio nuovamente fatta in detta chiesa di S. Orsola, giusta la forma del disegno senza contratto, è questo oltre la facciata di dentro detta cappella quale fu per onze 19 et furono soddisfatti da detta Deputazione per tavola di Palermo....»¹⁴. Dunque, il cantiere serpottiano prese le mosse dalla facciata di fondo della cappella delle Anime Purganti verosimilmente intorno alla fine del 1695 (come già indicato da Meli)¹⁵, considerando almeno un paio di mesi per la sua esecuzione e visto che il documento la definisce compiuta alla metà del febbraio 1696. Per quella porzione Serpotta riscuote 19 onze. Sempre Meli, citando l'archivio della chiesa, che abbiamo inutilmente cercato per questo studio, fa riferimento ad 8 onze ottenute da Giacomo sempre per il medesimo lavoro (probabilmente a consuntivo)¹⁶. Altre 44 ne riceverà per le due pareti laterali (dunque 22 onze a parete) da stuccare sulla base di un disegno non allegato al contratto.

Il 26 dello stesso mese, 10 giorni dopo, l'artista si obbliga con il medico don Aloisio Colli, con



Fig. 2 - Prospetto della chiesa di S. Orsola, Palermo.

don Giovan Battista Cardella, e con i giuristi don Giovan Battista De Onofrio, don Francesco Sciacca e Vita – uno dei giudici della Corte Pretoriana di Palermo – e don Francesco Cavallaro, rappresentanti sempre della Deputazione delle Anime del Santo Purgatorio, «a tutte sue spese attratto e mastria stucchiare tutta la Cappella di Santa Orsola esistente nella detta Chiesa di Santa Orsola nel medesimo modo e forma che e (sic) quella Cappella dell'Anime del Purgatorio in frontespizio di detta cappella di Santa Orsola con haverci solamente a mutare l'histoire che alludino all'Anime Sante del Purgatorio e metterci quelle historie che alludino al glorioso martirio di Santa Orsola conforme ci chiederanno detti deputati incominciando a richiesta d'essi deputati e finire insino alla perfetione integra senza

levare mano et non deficere alias...»¹⁷; il tutto per 63 onze, ovvero lo stesso prezzo totale della cappella del Purgatorio (44+19 onze).

La cappella di Sant'Orsola non è quella dove oggi si vede la tela Pietro Novelli con il *Martirio di Sant'Orsola* (1644)¹⁸, perché, secondo la logica controriformata, il titolare della chiesa doveva avere destinata la cappella con la maggiore rilevanza a parte il presbiterio. Si riteneva la principale, di norma e dando correttamente le spalle al presbiterio secondo la lettura dell'epoca, o il fondo del transetto destro, se esistente, o, come in questo caso, la prima cappella a destra (oggi vista come l'ultima a sinistra). In pratica è quella dove, entro il 1816, fu allocata la splendida pittura del 1600 con *San Girolamo* di Gaspare Bazzano (forse proveniente dall'oratorio eponimo adiacente alla chiesa di Sant'Antonio Abate), finendo per essere intitolata a quel Santo e perdendo così l'originaria dedicazione¹⁹. Al principio forse vi stava invece la copia della tela di Novelli, sistemata poi nell'oratorio in sostituzione dell'originale. L'oratorio era ad uso della più antica compagnia (che aveva commissionato il dipinto al Novelli), mentre la chiesa dai documenti d'archivio risulta sempre a carico della Deputazione che avrà fatto dipingere l'imitazione.

Come vengono concepite le due cappelle? Scindiamo la parete di fondo dalle due laterali, seguendo la suddivisione operativa dei contratti. Il prototipo della facciata di fondo delle cappelle di Sant'Orsola discende dall'altare del distrutto oratorio della compagnia della Carità in San Bartolomeo (Fig. 3), progettato da Giacomo Amato (1643-1732) e realizzato da Serpotta nel 1693²⁰. Esso, forse per la prima volta a Palermo, introduce uno schema molto diffuso in ambito romano, ovvero l'edicola con frontone curvilineo al cui centro, in quel caso, è un medaglione con il Pellicano che nutre i suoi cuccioli, simbolo dell'estremo atto di sacrificio e di carità di Cristo. La cornice della tela da porsi all'interno è ornata negli angoli con fronde di vite, cui fanno da *pendant* fasci di frumento, ed è retta da una coppia di angeli. I singoli elementi che compongono la creazione di Amato sono riscontrabili in numerosi monumenti romani, l'architetto li rielaborò o durante

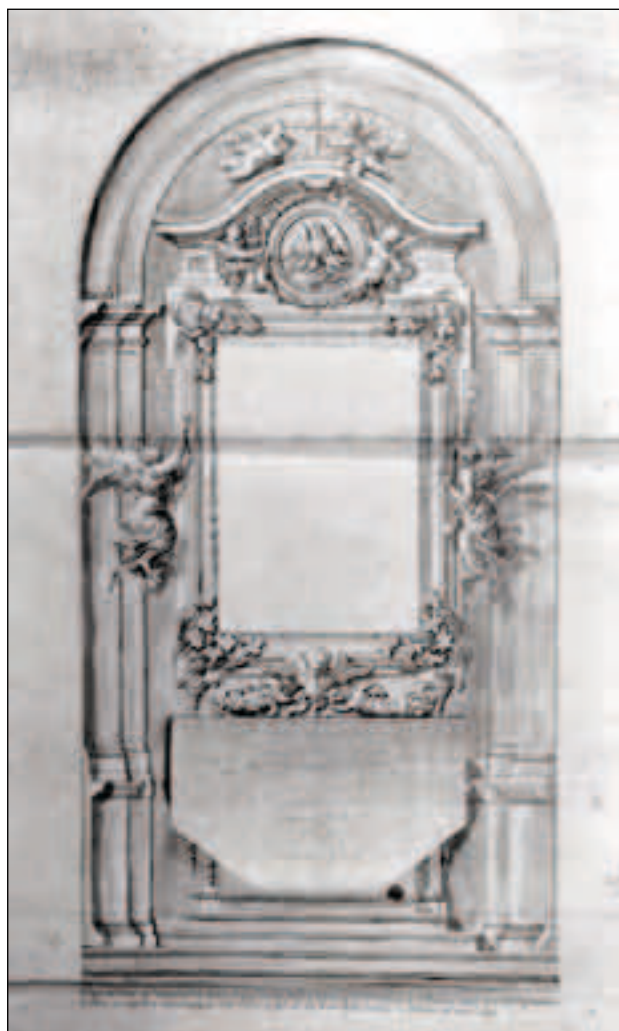


Fig. 3 - Giacomo Amato e Antonino Grano, *Progetto per l'altare dell'oratorio della Carità di Palermo*, 1693 ca., Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo.



Fig. 4 - Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

il lungo soggiorno nella capitale o al suo ritorno sulla base del ricchissimo repertorio che era in suo possesso. Non sappiamo se la resa plastica dello stucco di Serpotta in quell'oratorio rispondeva alla raffigurazione di quelli come veri e proprio rampicanti, ma possiamo immaginare di sì, visto che nelle due cappelle della chiesa di Sant'Orsola, che replicano quel modello, i tralci non hanno nulla di astratto; anzi nella cappella delle Anime Purganti appaiono specificatamente di vite (per quanto le foglie sembrano di fico, ma la presenza di grappoli conferma la prima ipotesi); in quella di Sant'Orsola-San Girolamo potrebbero invece essere di ulivo (Figg. 4-5). Inoltre, come spesso si verifica nelle opere serpottiane, per la naturale vitalità come animata da un'energia propria, o forse per meglio dire dal Creatore, le frasche sembrano venir fuori dalla parete retrostante al quadro per avvinghiarsi alla cornice in più punti. A tale vista riesce difficile non richiamare i rami che si abbarbicano tra le canne dell'organo della navata destra di Santa Maria del Popolo a Roma, sembra progettato da Gian Lorenzo Bernini nella seconda metà del XVII secolo. Quale suggestione da verificare, per quanto i modelli del timpano ad "omega", come giustamente notato, possano essere innumerevoli anche nelle architetture amatiane²¹, risulta



Fig. 5 - Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1695-96, chiesa di S. Orsola, Palermo.

pure interessante confrontare la corrispondenza del profilo della parte alta del dossale della Carità con l'analoga porzione delle porte minori in facciata di Santa Agnese in Agone di Francesco Borromini nello stesso periodo (Fig. 6).

Venendo alle coppie di angeli nelle cappelle, secondo un'automatica lettura potrebbe apparire



Fig. 6 - Francesco Borromini, *Chiesa di S. Agnese in Agone* (part.), 1653-57, Roma.



Fig. 7 - Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1695-96, chiesa di S. Orsola, Palermo.

come se essi si stessero librando al cielo recando in gloria le due immagini sacre, proiezione su tela delle Anime Sante del Purgatorio e di Sant'Orsola martirizzata. Questa interpretazione collimerebbe con un uso che ha come modello celeberrimo la grandiosa macchina berniniana della Cattedra nella Basilica di San Pietro in Vaticano (1666), prima sostenuta dai quattro Dottori e poi libera di ascendere nell'empireo come segno della "santificazione" della Cattedra stessa e, per translatò, della Chiesa che si riassume nella figura del Pontefice²². Due anni dopo, il medesimo concetto ma opposto sarebbe stato riproposto dal Bernini nell'altare maggiore della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale a Roma: «si tratta di una discesa dal cielo sulla terra, come dimostrano i due angeli che accompagnano attentamente l'approdo dirigendolo alla mensa. Anche qui si rappresenta un miracolo che trasforma la staticità di una pala d'altare in un dinamico prodigio: la celeste discesa del santo»²³.

A Palermo è esattamente la stessa cosa: gli angeli stanno scendendo segnalando all'attenzione dei fedeli le due opere, le due "visioni", ad esempio ed ammonimento, quasi come se le stesse fossero un dono divino nella strada della salvezza (Fig. 7). Dono e salvezza, come vedremo, sono probabilmente i nu-

clei su cui è impernato tutto l'apparato, e gli angeli uniscono, nella mentalità controriformata, cielo e terra²⁴. D'altro canto, che gli angeli stiano planando si ricava, per esempio, dalla posizione delle ali, dalle vesti che tendono a gonfiarsi e dalle chiome con ciuffi impennati, come per il serafino a sinistra nella cappella di Sant'Orsola (Fig. 8). Un'ascensione sarebbe stata inutilmente ridondante per le Anime del Purgatorio, già rappresentate nell'atto di essere tratte su da una turba di angeli al cospetto della Vergine e dell'attento controllo di San Michele Arcangelo. Allora qui dobbiamo guardare alle tele come squarci, proiezioni incorniciate di avvenimenti che gli angeli offrono allo sguardo dei fedeli perché ne facciano tesoro. Doni divini, strumenti di salvezza, dimostrazioni di verità di Fede, come le numerosi immagini miracolose che nel corso dei secoli erano state rinvenute ed esposte in luoghi sacri per la venerazione dei devoti, credute scortate da angeli direttamente dal cielo.

Teodoro Fittipaldi approfondisce la prospettiva "romana" in rapporto a disegni conservati nel Gabinetto di Disegni e Stampe della Galleria Regionale Interdisciplinare di Palazzo Abatellis e pubblica una composizione decorativa (Fig. 9), già segnalata da Meli come di area serpottiana, che ritiene affine alla



Fig. 8 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.



Fig. 9 – Giacomo Serpotta (?), *Progetto per cornice* (part.), fine del XVII – inizi del XVIII secolo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo.

maniera Amato-Serpotta sulla base del progetto-prototipo della Carità. In effetti, se lo accostiamo alle nostre opere, per quanto la cornice abbia una diversa impostazione (è infatti ideata per una pittura o affresco con lato lungo alla base), nella metà rappresentata dell'impaginato compaiono tutti gli elementi che le contraddistinguono entrambe: l'Angelo levitante, i cartocci e, in particolar modo, la «fioritura organica dei tralci vegetali e dei festoni»²⁵. Le tangenze tra il disegno e i due apparati però non si fermano qui, perché l'angelo del disegno ha una posa quasi identica a quello di sinistra della cappella di Sant'Orsola. Si tratta dunque di un primo bozzetto per la cappella di Sant'Orsola o piuttosto solo di un repertorio elaborato come schema di riferimento dal Serpotta? Si può attribuire alla sua mano, come ipotizza Fittipaldi, o a quella di Amato o del pittore Antonino Grano (1660 circa – 1718) che collabora sia con il primo che con il secondo?

Certo è che l'impianto del dossale di altare con la coppia di angeli reggi-cornice alla romana, poco importa se tratte da Antonio Raggi o da Bernini o da altri, a Palermo rimarrà una costante quasi esclusivamente negli apparati decorativi di Giacomo o della sua scuola, esclusa la facciata dell'arco di trionfo della cappella (non oratorio) dei Santi Pietro e Paolo nell'Infermeria dei Sacerdoti dove, su progetto di Paolo Amato (1634-1714), Vincenzo Messina realizza nel 1698 due angeli che reggono altrettante storie alla maniera dei teatrini serpottiani entro tondi a robbiana ma con esiti formali molto distanti (la *Consegna delle chiavi* a sinistra e la *Caduta di Saul* a destra) (Fig. 10). Gli altri esempi si collocano in stringente successione cronologica tra la fine del Seicento e i primi tre decenni del secolo seguente: l'oratorio di San Lorenzo (dal 1699), gli altari dello Spirito Santo e della Madonna della Pietà entro la chiesa delle Stimate



Fig. 10 – Vincenzo Messina, *Angelo reggi teatrino con la Caduta di Saul*, 1697, cappella dei SS. Pietro e Paolo nell'Infermeria dei Sacerdoti, Palermo.



Fig. 11 – Procopio Serpotta (attr.), *Angelo reggi-teatrino con il Riposo durante la Fuga in Egitto*, inizi del XVIII secolo, oratorio del Carminello, Palermo.

(1703-1704), l'altare dello Sposalizio della Vergine nella chiesa di Santa Maria degli Angeli della Gancia (1706 circa), la controfacciata dell'oratorio del Carminello (primo decennio del XVIII secolo) e l'altare di San Venanzio nella chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi (1724 circa?).

Il Carminello è con buona probabilità da attribuire non a Giacomo ma ad un'elevata esecuzione nel primo decennio del XVIII secolo di Procopio Serpotta (1679-1755)²⁶, che riprende il modello paterno degli altari delle Stimate pure replicando le tre teste di cherubini visibili un tempo sopra il tondo con la colomba dello Spirito Santo (Fig. 11).

Anche la cappella di San Venanzio (Fig. 12) non gode di una semplice e pacifica attribuzione, difatti Garstang, che notò per altro la perfetta identità (quasi una copia) con il disegno dell'oratorio della Carità²⁷, dopo una prima incertezza, in cui fui coinvolto con sopralluoghi finalizzati a sciogliere il dubbio, optò per l'ascrizione a Procopio, raffrontando i Serafini con quelli della Gancia dotati, a suo dire, di «quel senso di forza possente che richiediamo dalla creature celesti»²⁸, effetto che è splendidamente e gioiosamente reso in San Lorenzo (Fig. 13). Però, a mio parere, in



Fig. 12 – Giacomo Serpotta (attr.), *Cappella di San Venanzio* (part.), 1724?, chiesa di S. Ninfa dei Crociferi, Palermo.





Santa Ninfa gli angeli appaiono trattati con una precisione del dettaglio fisiognomico, come nelle pieghe della carne del busto in torsione, che invece, ad esempio, negli stucchi della chiesa dell'Assunta (1710-16 circa), pure dati a Procopio, non si ritrova. La questione è quanto Procopio replicasse delle opere paterne (visto che, per esempio, l'angelo a sinistra di Santa Ninfa è molto simile a quello posto nella medesima area nella cappella di Sant'Orsola, Fig. 14) o quanto realizzasse per conto e con il padre, dato che certamente lavorava anche nella sua bottega (checché ne pensasse Meli) e talvolta interveniva per restaurare le opere paterne. Proprio Sant'Orsola è una di queste occasioni, in quanto nel 1736 Procopio riceve 3 onze «per havere accomodato, fortificato e rinnovato tutto lo stucco della Cappella dell'Anime Sante del Purgatorio» e ben 7 onze «per havere accomodato il stucco antico e perfezionato il remanente, novamente fatto nella cappella della nostra Gloriosa S. Ursula»²⁹. Ciò conferma le osservazioni di Sebastianelli, *infra*, sulle peggiori condizioni degli stucchi nella parte alta di quest'ultima cappella a causa di annose infiltrazioni di acqua, e sugli importanti rifacimenti di quella zona (Fig. 15). Il prezzo di 7 onze, infat-



Fig. 14 – Giacomo Serpotta (attr.), *Cappella di San Venanzio* (part.), 1724?, chiesa di S. Ninfa dei Crociferi, Palermo.



Fig. 13 – Giacomo Amato e Giacomo Serpotta, *Presbiterio* (part.), dal 1699, oratorio di S. Lorenzo, Palermo.



Fig. 15 – Giacomo e Procopio (?) Serpotta, *Cappella di San Girolamo* (part.), 1696 e 1736?, chiesa di S. Orsola, Palermo.

ti, è una cifra ragguardevole, anche solo a volerla confrontare con le 3 onze investite nella cappella delle Anime Purganti, trovata, invece, in migliori condizioni.

Nei controversi casi attributivi citati, dunque, il raffronto tra le diverse tecniche attuate, nonché tra i materiali costitutivi i numerosi cantieri documentati, ricavati per mezzo di un sapiente restauro scientifico con relative indagini diagnostiche, potrebbero offrire ulteriori informazioni al fine di suffragare o problematizzare le varie ipotesi allo stato basate su osservazioni di natura semplicemente formale.

A questo proposito, constatiamo che le risultanze dei rilevamenti nel cantiere di restauro coincidono sostanzialmente con i prodotti menzionati in molti documenti serpottiani³⁰. Ritorna come un mantra l'attenzione dei committenti per la polvere di marmo ma anche per altri inerti, come la sabbia o la calce, delle quali talvolta si richiede particolare peculiarità e provenienza. Nell'oratorio della congregazione del Collegio nuovo (1688) si specifica che Giacomo e Giuseppe Serpotta «deb- biano mettere la polvere di marmo sincera e senza nessuna frode»³¹. Per la statua della Vergine nella scala del medesimo Collegio dei Gesuiti (1690) vengono acquistati gesso, quattro sacchi di calce di San Martino delle Scale, mentre la polvere di marmo deve essere a spese di Serpotta³². Nel 1698 i materiali citati per la cappella dei Santi Pietro e Paolo dell'Infermeria dei Sacerdoti sono «legname, calcina, gesso, pietra, sartame [corde per le armature?] ed altro che occorrerà...»³³. Nel 1703 Giacomo si obbliga a fornire i materiali per l'esecuzione della parte architettonica della cappella dello Spirito Santo della chiesa delle Stimate ad opera dello stuccatore di liscio Nicolò Romano, «cioè rina [sabbia], calcina, isso [gesso], tirrazzole, polvere di marmo...»; l'anno seguente fornirà «calcina, gesso, polvere di marmo, rina, pizzami [pezzame per il primo conglomerato?] e busunetti» a Giacomo Guastella che si impegna in maniera analoga per la cappella della Madonna della Pietà nella stessa chiesa³⁴. Nel 1708 per gli stucchi della volta della chiesa della Madonna della Pietà il capitolato d'appalto prevede che Giacomo, Giusep-

pe e Procopio Serpotta debbano fornire «calcina, quale dovrà essere della contrada di S. Martino e non d'altra parte, rina d'acqua dolce, gesso, polvere di marmo a sufficienza e tutto quello e quanto per li mursagli e per detta si richiede, esclusi trattiuti di ferro quali doverà dare il detto monastero...»³⁵. Dunque le monache tengono molto a che la qualità dei materiali sia ottima e durevole in maniera da non dover intervenire con una manutenzione molto complicata data l'altezza. Possiamo dedurre, inoltre, che le ammorsature alla struttura portante dovevano essere generalmente in legno, come nei casi citati da Sebastianelli e dalla bibliografia scientifica sull'argomento, visto che alla Pietà, e non altrove, si specifica l'eventuale uso del più costoso ferro, cosa comprensibile dato che l'apparato si distende sulla curva di una volta. Ancora «calcina e gesso e polvere di marmo» sono citate nel 1712 per il quadrone in stucco di San Filippo Neri nella Casa Professa dei padri Crociferi di via Maqueda³⁶, e nel 1715, insieme alla sabbia, per l'antioratorio di San Francesco di Paola sempre a Palermo, quest'ultimo ad opera dello stuccatore di liscio Antonino Romano³⁷.

Nella non ridotta casistica di documenti presi in esame non viene mai citata la struttura portante, tranne per i cenni alle «morsaglie» (ammorsature) nelle pareti, e solamente una volta si fa riferimento specifico ad uno «scheletro», ma non sembra che corrisponda a quelli che conosciamo. Nel 1681, infatti, Giacomo si impegna per l'esecuzione delle statue dei Santi Pietro e Paolo nella chiesa di Santa Maria degli Angeli alla Gancia, «ma che prima habbia da far l'anima di pietra e sopra di stucco»³⁸.

Ancora più interessante, per concludere questo *excursus*, è il documento del 1730 in cui Giacomo si obbliga a realizzare otto «quadroni» per l'oratorio di San Francesco di Paola e per i quali sarà compensato con 154 onze, di cui 150 per i rilievi e «4 per allustratura della scultura»³⁹. L'atto, per come è trascritto da Meli, sembrerebbe confermare che «l'allustratura» non si possa identificare semplicemente con lo strato finale e più esterno dello stucco, ma con la tecnica di lucidatura che probabilmente però prevedeva una composizione







Fig. 16 – Giacomo Serpotta, *Cappella dello Sposalizio della Vergine* (part.), 1706 ca., chiesa di S. Maria degli Angeli alla Gancia, Palermo.

particolare atta a reagire positivamente alla lavorazione manuale⁴⁰. Dunque non un materiale ma una tecnica, il che spiega perché talvolta “l'allustratura” non è presente su tutta la superficie di un rilievo ma, selettivamente, solo in alcune parti di esso dove, possibilmente, si voleva che la luce si riflettesse meglio, come mi sembra sia stato notato in alcuni punti della schiena degli ignudi posti sopra le finestre dell'oratorio di San Lorenzo. È presumibile che questo trattamento garantisse anche una migliore conservazione del modellato nel corso del tempo, perché più compatto e meno sensibile all'adesione della polvere, contro la quale si agiva con sagge operazioni di manutenzioni ordinarie e periodiche. A tal fine, infatti, il 7 agosto 1703 la compagnia di San Lorenzo commissionava al falegname Francesco Pisano «una mantacia [mantice] per polizzare et annettare lo stucco di

detta Ven. Compagnia, come quella fatta alla Ven. Compagnia del SS. Rosario di Santa Zita di questa città...»⁴¹.

Tornando alla fase ideativa dei cantieri serpottiani compositivamente analoghi al nostro, intanto possiamo aggiungere che sia in San Lorenzo che alle Stimmate è documentata la presenza di Giacomo Amato come architetto⁴², mentre non possediamo ancora dati specifici sulle nostre due cappelle e su quelle di San Venanzio e dello Sposalizio (Fig. 16) che abbiamo visto, rispettivamente, ricalcare e variare il disegno amatiano. La questione è comprendere bene quale autonomia compositiva potesse esprimere Serpotta, cioè se avesse alle spalle sempre un architetto di professione e se questo fosse richiesto dalla committenza, o se, invece, spesso ciò non fosse né necessario né sollecitato. Dunque in quale maniera operava Serpotta?



Fig. 17 – Mattia De Rossi, *Altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Montesanto in Roma* (part.), da G.G. De Rossi, *Disegni di vari altari...*, 1690 ca., tav. 30.

Anche in questa occasione possiamo aiutarci scorrendo i documenti pubblicati da Meli, quantomeno per una casistica non assoluta ma molto ampia che ci consente di avanzare alcune ipotesi di studio. Nel nostro cantiere non emerge la presenza esplicita di un architetto, ma la documentazione non fa riferimento al muro di fondo che

era già concluso e dunque non possiamo sapere se originariamente vi fosse un progetto altrui, per esempio di Giacomo Amato, come ritiene Donald Garstang⁴³. Nel contratto del 1696 per le Anime Purganti si cita un disegno per le pareti laterali approvato dalla Deputazione, ma non contrattualizzato (forse suscettibile di modifiche in corso d'opera?) che, a quel punto, parrebbe elaborato da Serpotta stesso. L'altra cappella deve essere una replica della precedente con l'unica variante riguardo ai contenuti delle storie sulle pareti laterali. Per quanto l'ipotesi di Garstang sia ragionevole, è possibile che l'elaborazione appartenga al Serpotta sulla base delle suggestioni e degli insegnamenti che, come una spugna, lo scultore sembra assorbire da tutto ciò con cui entra in contatto: opere d'arte, repertori di incisioni o di disegni, architetti e pittori. D'altronde fin dai tempi della Carità viene investito del titolo di "architetto", dimostrando ai committenti evidentemente una significativa dote creativa e forse una qualche competenza tecnica frutto della pur poca esperienza sino ad allora maturata. Per altro le elaborazioni di Amato francamente sembrano frutto di una maturazione più alta dal punto di vista architettonico, cui Giacomo risponde con la personale *verve* decora-



Fig. 18 – *Frontespizio* (part.), da G.G. De Rossi, *Disegni di vari altari...*, 1690 ca.



Fig. 19 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

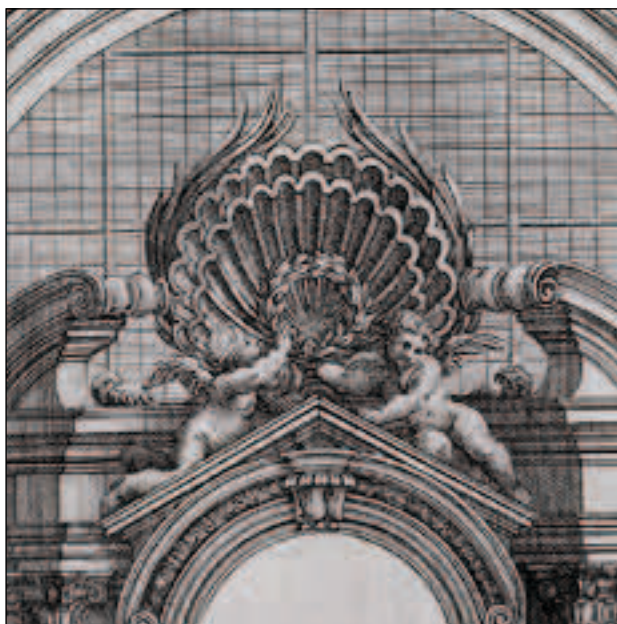


Fig. 20 – Ciro Ferri, *Altare nella cappella Gabrielli in S. Maria sopra Minerva in Roma* (part.), da G.G. De Rossi, *Disegni di vari altari...*, 1690 ca., tav. 28.



Fig. 21 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

tiva, fino ad acquisire quei registri come propri. In più, egli attingeva alle carte più svariate, tra cui il volume *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de' più celebri architetti date in luce da Gio. Giacomo De Rossi nella sua stamperia in Roma alla Pace*, s.d. (1690), una cui copia (pervenuta a Palermo nel 1692) era in possesso dell'architetto Paolo Amato ed era nota ad Antonino Grano⁴⁴, entrambi suoi mentori. Dal testo sembrano venir fuori molti spunti serpottiani, alcuni già segnalati da Garstang⁴⁵, altri che richiamano alla mente ulteriori esiti: i due angeli dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Montesanto trovano corrispondenza con quelli della cappella di Sant'Orsola, soprattutto per la posa dell'angelo destro (Fig. 17); i festoni con fiore terminale che scendono ai lati dei teatrini circolari della cappella delle Anime Purganti sembrano tratti da quelli che scorrono dietro lo scudo del Cardinale Albani nel frontespizio del volume (Figg. 18-19); la conchiglia a doppia valva avvolta da palme della cappella Gabrielli di Santa Maria sopra Minerva potrebbe avere ispirato, fra le altre fonti, il medesimo soggetto posto a coronamento del fondo degli altari e unito poi a foglie di ulivo (Figg. 20-

21); l'ordine composito di Pietro da Cortona per la cappella di San Francesco Saverio nella chiesa del Gesù trova una quasi perfetta corrispondenza con il progetto firmato da Serpotta per un ignoto oratorio (Figg. 22-23).

Sarebbe dunque particolarmente utile, ma richiederebbe troppo spazio in questa sede, riesaminare la mole di disegni ricondotti a Serpotta e pubblicati da Fittipaldi, che confermano la vena creativa indipendente di Serpotta; basti allora far riferimento al grafico testé citato, l'unico da lui firmato di cui si è oggi a conoscenza, che è controfirmato per accettazione da un Bernardo Spirito superiore⁴⁶.

Certo è che, inoltre, gli atti di Meli fanno sovente riferimento a disegni redatti da Serpotta, tra cui nel 1698 per la cappella dei Santi Pietro e Paolo dell'Infermeria dei Sacerdoti, «fatto per detto di Serpotta e sottoscritto dal detto di Serpotta...», che deve essere solo «benvisto» da Paolo Amato⁴⁷, già autore del progetto della zona presbiteriale. Per cui, se ai Sacerdoti poteva permettersi un'elaborazione personale, seppur sotto tutela, perché non avrebbe dovuto creare liberamente anche a Sant'Orsola? Altri progetti autografi sono citati chiaramente nei contratti della controfacciata e per le pareti laterali



Fig. 22 – Pietro da Cortona, *Cappella di S. Francesco Saverio nella chiesa del Gesù in Roma* (part.), da G.G. De Rossi, *Disegni di vari altari...*, 1690 ca., tav. 47.

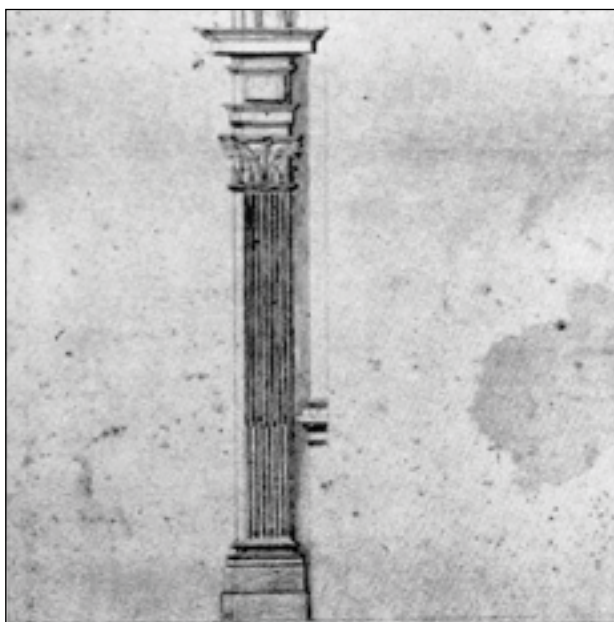


Fig. 23 – Giacomo Serpotta, *Progetto per facciata presbiteriale esterna di oratorio* (part.), fine del XVII – inizi del XVIII secolo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo.



Fig. 24 – Giacomo Serpotta, *Disegno esecutivo di apparato*, 1685 circa, oratorio del SS. Rosario in S. Cita, Palermo.



Fig. 25 – Giacomo Serpotta, *Disegno esecutivo di apparato*, 1685 circa, oratorio del SS. Rosario in S. Cita, Palermo.

del presbiterio dell'oratorio di San Lorenzo (1703, 1705) e per il presbiterio dell'oratorio del Rosario in Santa Zita (1717)⁴⁸.

Torniamo quindi al cantiere. Mauro Sebastianelli, *infra*, schematizza analiticamente le fasi successive all'ideazione degli apparati, che comprendevano la stesura di tre tipologie di disegni sul posto: bozzetti di riferimento per le figure, grafico esecutivo per l'impostazione delle modanature architettoniche e disegno esecutivo dell'apparato sulla parete con le esatte proporzioni, pur soggetto a variazioni in corso d'opera. Alcuni bozzetti sono stati scoperti anni fa nella chiesa di Sant'Agostino disegnati sull'intonaco poi coperto dai quadri delle cappelle⁴⁹, molti altri sono emersi dal meritorio lavoro di descialbo nell'oratorio del Rosario in Santa Cita, insieme a quelli esecutivi che hanno mostrato con

chiarezza il *modus operandi* di Giacomo⁵⁰ (Figg. 24-25). Durante il nostro cantiere di restauro ne è stato rinvenuto un altro inedito sotto la tela di *San Girolamo* che raffigura l'angelo destro della cappella di Sant'Orsola, mentre non è rimasta traccia di altre tipologie grafiche⁵¹ (Fig. 26). Estremamente problematico è, invece, il calice appena accennato all'interno del tondo posto sopra il teschio della parete destra nella cappella delle Anime Purganti. Il disegno non era coperto da uno scialbo, dunque risulta difficile pensare che fosse un'ipotesi di Serpotta poi abbandonata, perché ragionevolmente avrebbe coperto, anche se nulla si può escludere; dopotutto era evanescente e molto in alto (Fig. 27). Certamente il calice eucaristico sarebbe stato perfettamente in linea con il programma iconologico della cappella.



Fig. 26 – Giacomo Serpotta, *Bozzetto di angelo*, 1696, cappella di S. Girolamo, chiesa di S. Orsola, Palermo.



Fig. 27 – Giacomo Serpotta (?), *Schizzo di calice eucaristico*, 1696, cappella delle Anime Purganti, chiesa di S. Orsola, Palermo.

La strada per la Salvezza

Le pareti laterali presentano degli elementi che chiariscono il senso teologico che informa la costruzione (Fig. 28). Nella parte bassa di entrambe é un ottagono formato da una ghirlanda di fiori di grande qualità e verosimiglianza, per cui si riconoscono facilmente gigli, rose e forse tulipani: una natura morta in stucco o, meglio, una *still life*. Lo scomparto avrebbe dovuto accogliere un affresco, il cui soggetto (plausibilmente del Nuovo Testamento) sarebbe risultato, così, confuso di fiori e portato in gloria dai bei putti paffuti della migliore maniera serpottesca, come ad esempio si vede nella *Santa Rosalia* attribuita al fiammingo Geronimo Gerardi (1641), oggi nella chiesa di San Francesco Saverio ma proveniente dalla chiesa del Collegio dei Gesuiti di Santa Maria della Grotta⁵² (Fig. 29), o in disegni della coppia Amato-Grano⁵³.



Fig. 28 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

Un documento ci informa che l'incarico fu affidato lo stesso 16 febbraio 1696 al pittore Vincenzo Bongiovanni (seconda metà XVII secolo – *post* 1730). Questi si era obbligato a «pingere li due Cappelli dell'Anime del Purgatorio e di Santa Ursula esistenti nella Chiesa di detta deputazione di pittura al frisco con metterci quello che i signori deputati ordineranno con starci tre quadri per Cappella di quel modo e forma che ci richiederanno detti deputati incominciando a richiesta (...), pro pretio acratto et magisterio in totum adsumma o. 32...»⁵⁴. Molto probabilmente gli affreschi non furono mai dipinti, tranne che quello con la *Gloria di Sant'Orsola* che si trova sulla volta di quella cappella, se i prossimi studi potranno confermare l'attribuzione al Bongiovanni.

Al di sopra si distende comodamente un grottesco scheletro «con un modellato così reali-



Fig. 29 – Geronimo Gerardi (attr.), *S. Rosalia in gloria*, 1641, chiesa di S. Francesco Saverio, Palermo.



Fig. 30 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

stico da far rabbrivire»⁵⁵ (Fig. 30). Una volta in più Serpotta trasporta tutto su un piano teatrale, il cui spunto è la morte, poiché, ricordiamo, la compagnia si occupava di pregare per le anime dei defunti e di seppellirli nel cimitero di proprietà. La presenza di scheletri in opere barocche a Palermo è assai rara, escludendo quel pur grande teatro della morte che sono le Catacombe dei Cappuccini⁵⁶. Molto interessante per il nostro discorso è la poco nota scultura in marmo, purtroppo ormai monca e decapitata, che si trova sulla destra della base della cappella del Crocifisso della chiesa di Santa Maria di Valverde, realizzata insieme alle altre decorazioni a commesso dai marmorari della famiglia Scuto, da Carlo Rutè e da Filippo Di Vita su progetto di Paolo Amato⁵⁷ (Fig. 31). A Sant’Orsola la posa quasi derisoria, la beffarda risata (che ricorda il ghigno dei teschi marmorei con “turbante” della tomba di Luca Holstenio - † 1661 - in Santa Maria dell’Ani-



Fig. 31 – Paolo Amato (arch.), *Scheletro reincarnato*, post 1697, chiesa di S. Maria di Valverde, Palermo.



Fig. 32 – *Sepolcro di Luca Holstenio* (†1661), chiesa di S. Maria dell'Anima, Roma.



Fig. 33 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

ma a Roma) (Figg. 32, 33), l'attenzione davvero straordinaria per il dettaglio fisiognomico, che ha comportato la realizzazione a bottega dei singoli pezzi e l'assemblaggio *in loco*⁵⁸ e che consente di intravedere addirittura le viscere entro la gabbia toracica, distinguono lo scheletro dai più diffusi esempi non locali, ma lo fanno accostare proprio a Valverde.

Nel primo caso il pensiero corre ai catafalchi e cenotafi⁵⁹ e ai molti monumenti funebri romani, alla cui visione Serpotta poteva avere avuto accesso tramite repertori di incisioni e disegni, in cui esso è la Morte in persona che vola con rapide ali, segna il tempo con la clessidra, scopre il sepolcro, svela il ritratto del defunto o il libro con il suo nome, e così via⁶⁰.

Rammentiamo, tra i tantissimi⁶¹, innanzitutto il monumento per Alessandro Valtrini in San Lorenzo in Damaso (Gian Lorenzo Bernini, 1639-41)⁶² (Fig. 34) e, a seguire, il sepolcro del Cardinale Mariano Pietro Vecchiarelli (†1639) in San Pietro in Vincoli⁶³ (Fig. 35), sempre del Bernini le

grandi macchine funebri per i papi Urbano VIII (1642-47) e Alessandro VII (dal 1672) in San Pietro, il sepolcro per il Cardinale Stefano Durazzo (†1667) a Santa Maria in Monterone (Filippo Parodi, attr.)⁶⁴ (Fig. 36), l'originalissima tomba dell'architetto Giovan Battista Gisleni in Santa Maria del Popolo (1670)⁶⁵ (Fig. 37), quella per il Cardinale Lorenzo Imperiali nella chiesa di Sant'Agostino (Domenico Guidi, 1673-74)⁶⁶ (Fig. 38), dove la morte nulla può contro la Fama del defunto, e, per finire ai primi del Settecento, il sarcofago del Cardinale Cinzio Aldobrandini in San Pietro in Vincoli (Pierre Le Gros, 1707)⁶⁷ (Fig. 39).

La forma delle sculture in stucco palermitane, dunque, «non è tipicamente romana»⁶⁸ o, per meglio dire, ha una diversa origine e differente finalità. Difatti non sono definibili esattamente scheletri perché, come a Valverde, conservano tracce delle fibre muscolari e, qui, anche delle viscere.

Sono allora da interpretare non solo come una semplice citazione della morte in gloria, o della morte che indica lo scoccare dell'ora, quali



Fig. 34 – Gian Lorenzo Bernini e bottega, *Sepulcro di Alessandro Valtrini*, 1639-41, chiesa di S. Lorenzo in Damaso, Roma.



Fig. 35 – *Sepulcro del Cardinale Mariano Pietro Vecchiarelli* (†1639), chiesa di S. Pietro in Vincoli, Roma.



Fig. 36 – Filippo Parodi (attr.), *Sepulcro del Cardinale Stefano Durazzo* († 1667), chiesa di S. Maria in Monterone, Roma.



Fig. 37 – *Sepulcro dell'architetto Giovan Battista Gisleni*, 1670, chiesa di S. Maria del Popolo, Roma.



Fig. 38 – Domenico Guidi, *Sepolcro del Cardinale Lorenzo Imperiali*, 1673-74, chiesa di S. Agostino, Roma.

gli scheletri marmorei citati, o presenti nel cimitero della chiesa di Santa Maria dell'Orazione della Morte a Roma (Fig. 47). Non sono solamente un *memento mori*, per quanto originalissimo ed efficace nella contrapposizione putti-scheletri (Fig. 40), ma celano un qualcosa di più profondo⁶⁹. La presentazione di scheletri in forma teatrale era un uso consueto a Roma come forma di macabro arredo, sia a Santa Maria che nella chiesa dei Cappuccini di Roma, che, in Germania, nella chiesa di Sant'Orsola di Colonia, con pareti rivestite da ossa, e con "artistici" lampadari pure composti dallo stesso materiale organico. Ciò era funzionale a ricordare la caducità dell'uomo, la inevitabile fine che tutti attende, per invitare a trascorrere una "buona" vita, cioè fuggendo dal peccato e compiendo opere rette, tra le quali, non ultima, la preghiera per le anime dei defunti, anelanti ad ascendere al cielo e sfuggire alle sofferenze del Purgatorio. A Santa Maria dell'Orazione della Morte, gemellata con la nostra compagnia, a partire dalla seconda metà del Settecento si organizzarono sacre rappresentazio-



Fig. 39 – Pierre Le Gros, *Sepolcro del Cardinale Cinzio Aldobrandini*, 1707, chiesa di S. Pietro in Vincoli, Roma.

ni per l'Ottavario dei defunti nei primi giorni di novembre. Durante gli otto giorni si svolgevano complesse cerimonie, processioni, celebrazioni eucaristiche e rappresentazioni teatrali in cui il tema dominante era la sofferenza delle anime del Purgatorio⁷⁰. L'espiazione della colpa, il perdono e la salvezza delle anime erano gli obiettivi comuni di quella e della nostra aggregazione.

A Palermo le pareti si chiudono con due teatrini circolari che seguono l'andamento curvo della volta a botte (unico esempio serpottiano noto in questo senso) e sono sormontati da un mascherone fasciato e piumato che comparirà simile anche nella cappella dei Santi Pietro e Paolo nel 1698 (Figg. 41, 42).

I due teatrini, come dice esplicitamente il documento di incarico, sono allusivi alle Anime del Purgatorio, mentre i corrispettivi della cappella di Sant'Orsola erano previsti legati al martirio della Santa. Non abbiamo oggi elementi per confermare che questi ultimi due siano stati realizzati, insieme agli stucchi delle pareti laterali di quella cappella



Fig. 40 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.



Fig. 41 – Giacomo Serpotta, *Altare di San Ferdinando*, 1698, cappella dei SS. Pietro e Paolo nell'Infermeria dei Sacerdoti, Palermo.



Fig. 42 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

di cui non rimane alcuna traccia, ma che le cappelle fossero originariamente pensate come speculari si evince anche dalla commissione dei tre affreschi al Bongiovanni. Riesce difficile immaginare però che i modellati di entrambe siano stati distrutti perché non congruenti con la nuova titolazione a San Girolamo o perché fortemente danneggiate dall'umidità o per tutte e due le cose, ma questa ipotesi non è comunque da escludere, tanto quanto asserire che non siano mai state messe in opera, come le pitture ad affresco.

I teatrini superstiti non sono di facile lettura, in particolar modo quello di destra ormai monco per antichi problemi conservativi⁷¹. Entrambi dovrebbero concorrere a chiarire il senso della cappella il cui programma dovette essere elaborato personalmente dai membri della Deputazione che si riservavano le scelte iconografiche e che, a quanto pare, decisero di intitolare lo spazio alle Anime del Purgatorio non tanto tempo prima dell'affidamento della decorazione a Serpotta, visto che nel luglio del 1695 la cappella «novamente fatta» era ornata da una tela con *Sant'Anna* e, dunque, ragionevolmente era ancora a lei dedicata⁷².

Il nuovo tema, a mio parere, è una meditazione sulla morte che punta alla salvezza delle anime in attesa della resurrezione dei corpi. A questa ipotesi concorrono gli scheletri che non sono corpi in corruzione (quindi non sono la Morte) ma spoglie di defunti che si reincarnano a fronte del Giudizio Universale. Il programma iconografico riprende l'episodio del Giudizio Universale di Michelangelo alla Sistina in cui anime beate e angeli si contendono in battaglia con diavoli e demoni le anime dei defunti, gli uni li traggono dalle fiamme, gli altri li trattengono nella dannazione eterna. In questi frangenti le anime riprendono la propria corporeità, come si vede bene nell'affresco michelangiolesco descritto da Vasari: «...Né ha restato nella resurrezione de' morti mostrare al mondo, come essi dalla medesima terra piglian l'ossa e la carne...» (Fig. 43)⁷³. La scena fu riprodotta anche in Sicilia da Giuseppe Salerno intorno al 1629 nella Chiesa Madre di Gangi (Fig. 44)⁷⁴.



Fig. 43 – Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale* (part.), 1536-41, Cappella Sistina, Roma.



Fig. 44 – Giuseppe Salerno, *Giudizio Universale* (part.), 1629, Chiesa Madre, Gangi.



Fig. 45 – Giacomo Serpotta, *Elia nutrito dall'angelo*, 1696, cappella delle Anime Purganti (parete sinistra), chiesa di S. Orsola, Palermo.



Fig. 46 – Giacomo Serpotta, *Elia e l'altare di fuoco (?)*, 1696, cappella delle Anime Purganti (parete destra), chiesa di S. Orsola, Palermo.

Dunque la cappella è stata pensata come illustrazione della sofferenza delle anime del Purgatorio al fine di stimolare la *pietas* umana e di contribuire con preghiere alla loro salvezza. Essa è memoria del ruolo importante che riveste la giusta tutela e sepoltura delle salme, in attesa della resurrezione dei corpi (entrambe missioni della compagnia e dell'Opera del Purgatorio). È però anche monito per tenere sempre a mente l'evanescenza dell'esistenza terrena e il giudizio insindacabile di Dio che dividerà in due l'umanità, tra chi potrà godere della sua luce per l'eternità (gli eletti) e chi brucerà per sempre tra le fiamme della sofferenza e della colpa (i dannati).

«E vidi i morti, grandi e piccoli, in piedi davanti al trono. E i libri furono aperti. Fu aperto anche un altro libro, quello della vita. I morti vennero giudicati secondo le loro opere, in base a ciò che era scritto in quei libri. Il mare restituì i morti che esso custodiva, la Morte e gli inferi resero i morti da loro custoditi e ciascuno venne giudicato secondo le sue opere. Poi la Morte e gli inferi fu-

rono gettati nello stagno di fuoco. Questa è la seconda morte, lo stagno di fuoco. E chi non risultò scritto nel libro della vita fu gettato nello stagno di fuoco» (Ap, 20,12-15).

La cappella intende “dimostrare” i segni evidenti della presenza di Dio e del nostro destino di morte e di vita eterna con Cristo. Il teatrino di sinistra potrebbe così raffigurare *Elia nutrito da un angelo* in cui è la presenza corporea di Dio, non solo voce o refole di vento, che incita il profeta a rimettersi in cammino (Fig. 45). Elia invocava la morte come liberazione, ma Dio lo incita perché possa riportare il suo popolo sulla retta via (Re 19,1-15). Forse il teatrino opposto rappresentava la scena precedente in cui Elia ricostruisce l'altare del Signore per il sacrificio e ordina che per tre volte vengano versate quattro anfore d'acqua in un piccolo canale da lui scavato intorno (Fig. 46). Compiuto ciò «...cadde il fuoco del Signore e consumò l'olocausto, la legna, le pietre e la cenere, prosciugando l'acqua del canaletto. A tal vista, tutto il popolo cadde con la faccia a terra e disse: “Il Signore è Dio! Il Signore è Dio!” (Re 18,



Fig. 47 – Ignoto scultore, *Allegoria della morte*, XVIII secolo, cimitero, chiesa di S. Maria dell'Orazione della Morte, Roma.



Fig. 48 – Ignoto pittore, *Allegoria della morte*, XVIII secolo, cripta, oratorio di S. Nicolò da Tolentino, Palermo.

38-39). Pane da un lato e un'anfora dall'altro che per Emile Mâle con Elia prefigurano «la comunione che infonde vigore all'anima»⁷⁵.

Elia e Enoch erano considerate le due figure che il giorno del Giudizio avrebbero combattuto il diavolo, entrambi non soggetti alla morte ma "rapiti in cielo" per volere di Dio. Elia era anche stato attore di una resurrezione per mano di Dio. Il figlio della vedova che lo aveva ospitato mentre era in fuga aveva cessato di respirare dopo una malattia ed «Elia le disse: "Dammi tuo figlio". Glielo prese dal seno, lo portò nella stanza superiore, dove abitava, e lo stese sul letto. Quindi invocò il Signore: "Signore, mio Dio, vuoi fare del male anche a questa vedova che mi ospita, tanto da farle morire il figlio?". Si distese tre volte sul bambino e invocò il Signore: "Signore, mio Dio, la vita di questo bambino torni nel suo corpo". Il Signore ascoltò la voce di Elia; la vita del bambino tornò nel suo corpo e quegli riprese a vivere. Elia prese il bambino, lo portò giù nella casa dalla stanza superiore e lo consegnò alla madre. Elia

disse: "Guarda! Tuo figlio vive". La donna disse a Elia: "Ora so veramente che tu sei uomo di Dio e che la parola del Signore nella tua bocca è verità"» (Re 17, 19-24).

La presenza dello scheletro "reincarnato" a Valverde, formalmente simile al nostro, proprio nella cappella del Crocifisso, ne è ulteriore e parallela dimostrazione. Esso è posto, come contraltare ad un dragone o serpente, al di sotto dell'albero che con le reliquie dei Santi richiama la Chiesa universale che si nutre del sacrificio di Cristo, tramite di redenzione dell'umanità, e che lo celebra votandosi fino al martirio e con la professione di una vita retta. Gli strumenti della Passione sono infatti agli apici del *Giudizio* della Sistina.

Serpotta, che non poteva avere visto lo scheletro ideato da Paolo Amato, scolpito dopo il 1697⁷⁶, ma probabilmente solo il prototipo grafico berniniano o il progetto amatiano, ancora una volta dissimula l'impianto didascalico tramite semplici immagini e senza alcun accento esclusivamente macabro, come invece avviene con la



morte in trionfo, per esempio, nella chiesa romana di Santa Maria dell'Orazione della morte o nella cripta dell'oratorio di San Nicolò da Tolentino di Palermo (Figg. 47, 48). Non si evince la tristezza delle ineludibili esequie, e il bianco candore degli stucchi si oppone naturalmente all'oscurità consigliata dai Gesuiti per le riflessioni sulla morte. Infatti la cappella è tutt'altro che una "danza macabra", anzi lancia un messaggio di speranza, perché può essere la risposta ad alcune domande di Giobbe: «L'uomo, nato da donna, ha vita breve e piena d'inquietudine; come un fiore spunta e avvizzisce, fugge come l'ombra e mai si ferma. Tu, sopra di lui tieni aperti i tuoi occhi, e lo chiami a giudizio dinanzi a te? Chi può trarre il puro dall'immondo? Nessuno. Se i suoi giorni sono contati, il numero dei suoi mesi dipende da te, hai fissato un termine che non può oltrepassare. Distogli lo sguardo da lui perché trovi pace e compia, come un salariato, la sua giornata! È vero, per l'albero c'è speranza: se viene tagliato, ancora si rinnova, e i suoi germogli non cessano di crescere; se sotto terra invecchia la sua radice e al suolo muore il suo tronco, al sentire l'acqua ri-

fiorisce e mette rami come giovane pianta. Invece l'uomo, se muore, giace inerte; quando il mortale spira, dov'è mai? Potranno sparire le acque dal mare e i fiumi prosciugarsi e disseccarsi, ma l'uomo che giace non si alzerà più, finché durano i cieli non si sveglierà né più si desterà dal suo sonno. Oh, se tu volessi nasconderti nel regno dei morti, occultarmi, finché sia passata la tua ira, fissarmi un termine e poi ricordarti di me! L'uomo che muore può forse rivivere? Aspetterei tutti i giorni del mio duro servizio, finché arrivi per me l'ora del cambio! Mi chiameresti e io risponderei, l'opera delle tue mani tu bramaresti» (Gb 14,1-15).

I rami vivi di giovane pianta sembrano proprio quei rampicanti che, se vite, alludono chiaramente all'eucaristia strumento di purificazione per eccellenza volta alla salvezza dell'uomo.

Ancora una volta l'artista fonde la fede nell'arte e le porta su un piano teatrale in cui qualunque argomento, anche il più truce, si volge in apparente *comèdia* dai profondi significati abilmente camuffati; la disperazione dell'ineluttabile cede così il passo alla speranza, a pensieri di vita.

- 1 Quella compagnia era allocata nella cappella di Sant'Orsola che si trovava adiacente all'antica chiesa quattrocentesca di San Domenico, e fu distrutta nella seconda metà del Seicento per consentire il completamento della nuova grande chiesa dei Padri Domenicani; cfr. P. PALAZZOTTO, *Gli Oratori di Palermo*, premesse di D. GARSTANG e M.C. Di Natale, Palermo 1999, pp. 20-22.
- 2 A. MONGITORE, *Dell'Istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasterj, spedali, et altri luoghi pii della città di Palermo. Le compagnie*, ms. della prima del XVIII secolo, conservato presso la Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqE8, f. 73.
- 3 *Ibidem*.
- 4 *La chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte a Roma*, testi di A. Iori, Roma 2010, p. 11.
- 5 La celebrazione, che prevedeva l'esposizione del SS. Sacramento in luogo sacro per circa tre giorni, dal Giovedì Santo al Sabato in ricordo del tempo trascorso da Gesù Cristo nel sepolcro, a Palermo era spesso organizzata anche in occasione della festa del santo principale del sodalizio. Fu ufficialmente decretata dall'Arcivescovo Cesare Marullo (1578-1588) nel 1586 e istituzionalizzata nel 1607 dal Senato di Palermo; cfr. D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990, p. 34. L'esposizione godeva spesso di un sontuoso apparato effimero per il quale talora lavoravano rinomati architetti; cfr. K. Noehles, *Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi*, in *Barocco romano e Barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. FAGIOLO e M.L. MADONNA, Roma 1985, pp. 88-99.
- 6 A. MONGITORE, *Dell'Istoria...*, QqE8, f. 74.
- 7 P. PALAZZOTTO, *Gli Oratori...*, 1999, p. 259.
- 8 P. PALAZZOTTO, *Gli Oratori...*, 1999, p. 117.
- 9 P. PALAZZOTTO, *Gli Oratori...*, 1999, p. 118; D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990, pp. 302-303.
- 10 G. PALERMO, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo 1858, p. 434.
- 11 A. MANGO DI CASALGERARDO, *Nobiliario di Sicilia*, vol. I, Palermo 1912, p. 160.
- 12 G. PALERMO, *Guida...*, 1858, p. 434.
- 13 S. PIAZZA, scheda n. 3, in E. Di Gristina, E. Palazzotto, S. PIAZZA, *Le chiese di Palermo. Itinerario architettonico per il centro storico fra Seicento e Settecento*, prefazione di M. Giuffré, Palermo 1998, pp. 76-77.
- 14 Archivio di Stato di Palermo, not. Cosimo Gandolfo, bast. 5023 (1695-1696), 16 febbraio 1696, c. 779; F. MELI, *Giacomo Serpotta. Vita e opere*, Palermo 1934, p. 255.
- 15 F. MELI, 1934, p. 154.
- 16 *Ibidem*.
- 17 Archivio di Stato di Palermo, not. Cosimo Gandolfo, bast. 5023 (1695-96), 26 febbraio 1696, cc. 826-827; F. MELI, 1934, pp. 255-256. Meli trascriveva il documento con alcuni trascurabili errori tranne uno: «solamente a murare le historie» che invece va letto correttamente «mutare» anziché «murare», restituendo il giusto senso alla frase.
- 18 G. MENDOLA, scheda I, 2, 12, in *Pompa Magna. Pietro Novelli e l'ambiente monrealese*, a cura di G. DAVÌ e G. MENDOLA, Palermo 2008, pp. 85-86.
- 19 Gaspare Palermo nel 1816 cita la presenza della tela e della cappella dedicata al Santo; cfr. G. PALERMO, 1858, p. 434.
- 20 T. FITTIPALDI, *Contributo allo studio di Giacomo Serpotta. Opere inedite e rapporti culturali*, in «Napoli Nobilissima. Rivista di Arti Figurative, Archeologia e Urbanistica», vol. 16, 1977, pp. 126-127, 140-141 nota 105.
- 21 T. FITTIPALDI, 1977, p. 127.
- 22 Cfr. V. CASALE, *Il supremo artificio del barocco: la "canonizzazione della cattedra"*, in *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, a cura di M. FAGIOLO e P. PORTOGHESI, Milano 2006, pp. 176-183.
- 23 V. CASALE, 2006, p. 180.
- 24 E. MÂLE, *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano 1984, p. 261.
- 25 T. FITTIPALDI, 1977, p. 127.
- 26 D. GARSTANG, 1990, pp. 263-264.
- 27 *Idem*, p. 290.
- 28 D. GARSTANG, 2006, p. 184.
- 29 F. MELI (1934, p. 154) che trae la notizia dai libri di conti della chiesa non ancora ritrovati.
- 30 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 31 F. MELI, 1934, p. 252.
- 32 *Ibidem*.
- 33 *Idem*, p. 259.
- 34 *Idem*, p. 262.
- 35 *Idem*, p. 270.
- 36 *Ibidem*.
- 37 *Idem*, p. 277.
- 38 *Idem*, p. 242.
- 39 *Idem*, p. 283.
- 40 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 41 F. MELI, 1934, p. 265.
- 42 *Idem*, pp. 259, 263.
- 43 D. GARSTANG, 1990, p. 293.
- 44 P. PALAZZOTTO, *I "ricchi arredi" e le preziose dipinture dell'oratorio del Rosario in San Domenico della Compagnia dei Sacchi*, in P. PALAZZOTTO, C. SCORDATO, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, Palermo 2002, p. 70 nota 114.
- 45 D. GARSTANG, 2006, pp. 107, 140.

- 46 T. FITTIPALDI, 1977, fig. 51 e p. 142 nota 132.
- 47 F. MELI, 1934, p. 259.
- 48 *Idem*, pp. 249, 264, 266.
- 49 P. B. MINISTERI, *La chiesa e il convento di S. Agostino a Palermo*, presentazione di M.C. Di Natale, Palermo 1984, pp. 96-97, 100.
- 50 P. PALAZZOTTO, 2004, pp. 54-57; M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 51 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 52 T. VISCUSO, *Pittori fiamminghi nella Sicilia occidentale al tempo di Pietro Novelli – Nuove acquisizioni documentarie*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo 10 giugno - 30 ottobre 1990), Palermo 1990, p. 105.
- 53 D. GARSTANG, 1990, p. 293.
- 54 Archivio di Stato di Palermo, not. Cosimo Gandolfo, bast. 5023 (1695-96), 16 febbraio 1696, c. 822. F. MELI (*Degli architetti del Senato di Palermo nel secoli XVII e XVIII*, in "Archivio Storico Siciliano", IV - V, 1938-1939, p. 391) rimanda al documento con un generico riferimento alla pittura di due cappelle.
- 55 D. GARSTANG, 2006, p. 74.
- 56 D. GARSTANG (1990, p. 293) riesce ad individuarne solo uno in una tomba a commesso marmoreo del 1675 in San Francesco d'Assisi.
- 57 S. PIAZZA, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Palermo 2007, pp. 68-69.
- 58 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 59 Cfr. M. FAGIOLO DELL'ARCO e S. CARANDINI, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, vol. I, Roma 1977, in particolar modo pp. 217, 306; E. MÂLE, 1984, pp. 190-191.
- 60 E. MÂLE, 1984, p. 185.
- 61 Cfr. anche l'elenco di E. MÂLE, 1984, p. 189.
- 62 O. FERRARI, S. PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, p. 181.
- 63 *Idem*, p. 377.
- 64 *Idem*, p. 275.
- 65 *Idem*, p. 322.
- 66 *Idem*, p. 14.
- 67 E. MÂLE, 1984, p. 192.
- 68 D. GARSTANG, 1990, p. 293.
- 69 E. MÂLE (1984, p. 188) cita una scultura di Bernini con «un neonato che vagiva al suo ingresso nel mondo e di fronte un teschio sopra un cuscino di marmo nero: cupo compendio della vita umana».
- 70 *La chiesa di Santa ...*, 2010, pp. 70-72.
- 71 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 72 Archivio di Stato di Palermo, not. Cosimo Gandolfo, bast. 5022 (1694-95), 10 luglio 1695, cc. 1363-1365: il maestro marmoraro Baldassare Pamplona (Pampilonia?) si impegna con la deputazione «di fare una balagustata nella Cappella come nella chiesa di detta deputazione di Sant'Ursula nella quale hoggi vi è lo quadro di Sant' Anna nel frontespizio della cappella di Sant'Ursula quale balagustata deve essere di pietra rossa della Casale delli greci corrispondente a quella dell'altare Maggiore di detta Chiesa nec non fare lo primo scalone sotto detta balagustata e dei scaloni dell'altare medesimo che sia di pietra di belliemi scorniciati pulite (...) incominciando di domani innante».
- 73 Edizione consultata: G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol. 14, Milano 1811, p. 170.
- 74 Cfr. la dotta ed interessante lettura di C. VALENZIANO, *Parusia per il Giudizio Universale secondo "lo Zoppo di Gangi"* Giuseppe Salerno, in *Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi*, catalogo della mostra (Gangi 19 aprile - 1 giugno 1997), Gangi 1997, pp. 106-134.
- 75 E. MÂLE, 1984, p. 376.
- 76 S. PIAZZA, *I colori...*, 2007, p. 78 nota 85.

Indice

S.E.R. CARD. PAOLO ROMEO <i>Arcivescovo Metropolita di Palermo</i>	5
GIOVANNI AVANTI <i>Presidente della Provincia Regionale di Palermo</i>	7
FRANCESCO DI PAOLA <i>Presidente della Fondazione Camposanto di Santo Spirito</i>	9
DON VINCENZO TALLUTO <i>Rettore della chiesa di Sant'Orsola</i>	11
 GIACOMO SERPOTTA E LA COMPAGNIA DELL'ORAZIONE DELLA MORTE IN SANT'ORSOLA <i>Pierfrancesco Palazzotto</i>	 15
<i>La compagnia dell'orazione della morte</i>	15
<i>Il cantiere di Giacomo Serpotta a Sant'Orsola e i modelli di riferimento</i>	17
<i>La strada per la Salvezza</i>	34
 LA TECNICA DI GIACOMO SERPOTTA DAL CANTIERE DI RESTAURO <i>Mauro Sebastianelli</i>	 49
<i>Materiali costitutivi e tecniche esecutive</i>	50
<i>Stato di conservazione</i>	63
<i>Interventi precedenti</i>	65
<i>Intervento di restauro</i>	68

Finito di stampare nel mese di luglio 2011
presso le Officine Tipografiche Aiello & Provenzano
Bagheria (Palermo)