



REGIONE SICILIANA
Assessorato dei beni culturali e identità siciliana
Dipartimento dei beni culturali e identità siciliana



Soprintendenza per i beni culturali e ambientali
di Agrigento



GeoArcheoGypsum2019 GeologiaeArcheologiadelGesso
Dal lapis specularis alla scagliola

GeoArcheoGypsum2019

GeologiaeArcheologiadelGesso
Dal lapis specularis alla scagliola

Grotta Inferno, Cattolica Eraclea
Foto di Piero Lucci

a Sebastiano Tusa



Soprintendenza
per i Beni Culturali
e Ambientali
Agrigento

GeoArcheoGypsum2019

Geologia e Archeologia del Gesso

Dal lapis specularis alla scagliola

a cura di

Domenica Gullì, Stefano Lugli, Rosario Ruggieri, Rita Ferlisi



REGIONE SICILIANA
Assessorato dei Beni Culturali
e dell'Identità Siciliana
Dipartimento dei Beni Culturali
e dell'Identità Siciliana



GeoArcheoGypsum2019

Geologia e Archeologia del Gesso

Dal lapis specularis alla scagliola



Coordinamento generale
Michele Benfari
 Soprintendente per i Beni Culturali e Ambientali di Agrigento

S10.5 Sezione per i Beni Archeologici

Comitato organizzatore
 Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Agrigento
 CIRS Ragusa- Centro Ibleo di Ricerche Speleo-idrogeologiche
 Ordine Regionale Geologi Sicilia
 Riserva naturale integrale “Grotta di Sant’Angelo Muxaro”
 Riserva naturale integrale “Grotta di S. Ninfa”
 Associazione Speleologica Kamikos
 Università degli Studi di Palermo
 Università di Modena e Reggio Emilia

Responsabile Unico del Procedimento
Calogero Gazzitano

Progetto grafico
Vincenzo Cucchiara

Impaginazione
Domenica Gulli

Redazione
Domenica Gulli, Rita Ferlisi, Giovanni Scicolone

Docufilm: La Grotta Inferno di Cattolica Eraclea
 Realizzato da CIRS Ragusa- Centro Ibleo di Ricerche Speleo-idrogeologiche

Documentazione fotografica
Giovanni Buscaglia, Marco Interlandi, Piero Lucci, Manlio Nocito

Ringraziamenti
 Eikon, Servizi per i Beni Culturali S.A.S.
 di C. Salvaggio, Marsala

© 2018 REGIONE SICILIANA
 Assessorato dei Beni Culturali e dell’Identità Siciliana
 Dipartimento dei Beni Culturali e dell’Identità Siciliana

Divieto di riproduzione - Edizione fuori commercio - Vietata la vendita

Iniziativa direttamente promossa finanziata sul capitolo 376528 Es. fin. 2018
 Servizio 6 - Fruizione, valorizzazione e promozione del Patrimonio culturale pubblico e privato
 U.O. S6.2 - Valorizzazione dei Beni culturali. Fondi regionali

Geologia e archeologia del gesso : dal lapis specularis alla scagliola / a cura di Domenica Gulli ... [et al.]. - Palermo : Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell’identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell’identità siciliana, 2018.
 ISBN 978-88-6164-503-5

1. Decorazione architettonica – Impiego [del] Gesso – Storia.
 I. Gulli, Domenica
 729 CDD-23 SBN Pal0311409

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana “Alberto Bombace”

PRESENTAZIONI

Nello Musumeci | *Presidente della Regione*
 Sergio Alessandro | *Dirigente Generale*
 Michele Benfari | *Soprintendente per i Beni Culturali di Agrigento*
 Domenica Gulli, Stefano Lugli, Rosario Ruggieri, Rita Ferlisi | *Curatori del volume*

ORIGINE, ARCHITETTURA E ARTE

- 17 Il gesso in natura e nell'arte
Stefano Lugli

I. IL GESSO IN NATURA. STORIA NATURALE DEL GESSO

- 35 Il carsismo nei gessi della Sicilia
Giuliana Madonia, Marco Vattano, Cipriano Di Maggio, Vincenza Messana, Giulia Casamento, Marcello Panzica La Manna, Valerio Agnesi
- 53 Geo-trip alla ricerca di *lapis specularis* in alcune miniere e cavità e della Sicilia
Rosario Ruggieri, Giovanni Gianninoto, Giorgio Sammito, Riccardo Orsini
- 73 La divulgazione ambientale e la didattica per la conoscenza e la valorizzazione delle aree carsiche gessose: le riserve naturali "Grotta di Santa Ninfa" e "Grotta di Entella"
Giulia Casamento, Giuliana Madonia, Vincenza Messana
- 89 I gessi e la Riserva Naturale Integrale "Grotta di Sant'Angelo Muxaro"
Marco M. Interlandi, Giovanni Bucaglia, Raffaella Giambra, Daniele Gucciardo, Ignazio Alessi

II. IL GESSO NELL'ARTE. ARCHEOLOGIA DEL GESSO

- 109 Exploitation and use of gypsum in Minoan Architecture
Stefania Clouveraki
- 127 Archeologia del gesso nella Grecia micenea: processi della produzione, circolazione di modelli e aspetti simbolici
Massimo Cultraro
- 141 Per un'archeologia del gesso etrusco di Volterra
Eleonora Romanò
- 147 Materiali pregiati in gesso alabastrino da alcuni centri sicani dell'entroterra della Sicilia: i contesti di riferimento
Rosalba Panvini, Marina Congiu
- 159 Archeologia del gesso in Sicilia in età romana. Il complesso "Grotte Inferno" a Cattolica Eraclea
Domenica Gulli, Stefano Lugli, Rosario Ruggieri
- 183 Lo stato dell'arte sull'archeologia del gesso in età romana: *lapis specularis* e cave di materiali da costruzione
Chiara Guarnieri
- 199 Le cave di *lapis specularis* nella Vena del Gesso Romagnola. Scoperta, esplorazione e studi: il ruolo degli speleologi
Massimo Ercolani, Piero Lucci, Baldo Sansavini
- 211 Il *lapis specularis* a Pompei. Tecnologia e applicazioni
Stella Pisapia, Vega Ingravallo

- 225 El complejo minero romano de *lapis specularis* de “Las Vidriosas”, en Huete (Cuenca, España) y el poblamiento romano de su entorno
María José Bernárdez Gómez, Juan Carlos Guisado Di Monti, José Francisco Gallardo Bernal, José Martínez Hernández, Alejandro Navares Martín, Fernando Villaverde Mora
- 237 Il problema della chiusura degli spazi finestrati nell’Altomedioevo: transenne da finestra in pietra e in stucco di gesso e *lapis specularis*
Simona Pannuzi, Stefano Lugli

III. IL GESSO NELL’ARTE. USO ARTISTICO DEL GESSO

- 265 Il gesso: un materiale seminale per gli artisti del futuro.
 Gipsoteche e raccolte di calchi in gesso nelle Accademie di Belle Arti in Italia
Giovanna Cassese
- 283 Dal gesso allo stucco: il dominio del bianco borrominiano tra scultura e nobile ornamentazione per mano di Giacomo Serpotta
Pierfrancesco Palazzotto
- 307 Le decorazioni in stucco della Basilica-Cattedrale di Agrigento
Domenica Brancato, Giuseppe Pontillo
- 321 L’uso del gesso nelle decorazioni a stucco della Sicilia centrale.
 Alcuni casi studio
Giuseppe Giugno
- 337 Il recupero e la manutenzione della Gipsoteca di scultura antica dal Dipartimento Culture e Società dell’Università degli Studi di Palermo
Simone Rambaldi, Giuseppe Milazzo, Lorella Pellegrino
- 351 “*Figuri sculpati d’alabastru*”. Francesco Laurana a Partanna
Salvatore Arturo Alberti, Michele Benfari, Lorenzo Lazzarini, Francesco Mannuccia, Sebastiano Tusa
- 369 Della dissimulazione onesta. Storia e tecnica della scagliola artistica e alcuni inediti nel territorio siciliano
Rita Ferlisi
- 389 L’alabastro di gesso e il suo uso nella città di Enna
Valentina Di Natale
- 401 La scagliola carpigiana oggi
Filippo Carnazza

IV. UOMO E GESSO

- 411 I gessi dell’Emilia-Romagna tra natura e cultura. Una sintesi regionale
Stefano Piastra
- 427 Paesaggi del gesso in territorio di Montallegro
Valentina Caminneci
- 437 Le calcare di gesso a Montallegro
Vincenzo Cucchiara
- 451 Le parole di gesso sono pietre
Marina Castiglione
- 461 Studio etno-archeometrico di malte storiche a legante gessoso prodotte nella Sicilia centrale
Giuseppe Montana, Luciana Randazzo, Anna Maria Polito, Renato Giarrusso

V. SESSIONE POSTER [CD ROM]

- 475 L'utilizzazione dei gessi in un'area della Valle del Belice (TP)
Giulia Casamento, Angelo Pirrello, Giuseppe Salluzzo
- 487 L'alabastro di Volterra: caratteristiche geologiche, usi antropici e luoghi di estrazione
Eleonora Romanò, Fabiana Susini
- 493 L'uso diacronico dell'alabastro di Volterra tra artigianato e produzione artistica
Eleonora Romanò, Fabiana Susini
- 499 I Gianforma rivelati
Gaetano Grasso

Nello Musumeci
Presidente della Regione Siciliana

Questo volume sulla geologia e l'archeologia del gesso è il risultato di uno studio interdisciplinare voluto e coordinato dalla Soprintendenza ai Beni culturali e ambientali di Agrigento e finanziato dallo stesso Dipartimento regionale.

Il tema trattato è il gesso, minerale fra i più comuni del nostro territorio: ne viene ripercorsa la straordinaria storia, sin dalla sua formazione (circa sei milioni di anni fa), e le sue diverse forme in natura, ipogee ed epigee, per poi passare al diffusissimo utilizzo, nelle arti e in architettura, dalla preistoria fino ai nostri giorni.

Un obiettivo così ambizioso non poteva mai essere raggiunto senza mettere a confronto geologi, archeologi, speleologi, storici dell'arte, etnoantropologi, linguisti. Competenze che, in una sorta di lungo viaggio diacronico e diatopico, hanno offerto la possibilità di ricollegare le aree gessose dell'Italia e del continente europeo con scoperte inedite.

Nella lettura di queste pagine incuriosisce, in particolare, anche perchè poco noto, il tema legato alla tradizione della scagliola colorata che veniva realizzata ad imitazione degli intarsi in pietre dure. Una tradizione che dalla Germania si sviluppò nel '600 a Carpi, nel Modenese, fino alla Lombardia ed alla Toscana e che ha trovato oggi significativi esempi anche in Sicilia: a Caltanissetta, a Piazza Armerina, a Caltagirone, per citarne alcuni. Ma la sorpresa più interessante la riserva Sant'Angelo Muxaro, un piccolo centro dell'entroterra agrigentino, dove si è registrata la fortunata riscoperta dei riquadri di uno splendido paliotto dalla struttura marmorea, realizzato in scagliola intarsiata, attribuito al più importante maestro scagliolista italiano del diciassettesimo secolo.

Per questa interessante pubblicazione, che si offre alla piacevole lettura anche dei non addetti ai lavori, desidero rivolgere un sincero ringraziamento agli esperti autori degli scritti e, in particolare, al Soprintendente Michele Benfari, per la passione e la tenacia con cui ne ha curato la realizzazione.

Sergio Alessandro
Dirigente Generale

Con questo volume si presentano i risultati dello studio multidisciplinare che la Soprintendenza di Agrigento porta avanti già da qualche anno sulla “Grotta Inferno”, sita nel territorio di Cattolica Eraclea, la prima cava romana di gesso identificata in Sicilia. La cava presenta i segni tangibili del duro lavoro dei minatori che all’interno della cava estraevano un particolare tipo di gesso, sotto forma di cristalli trasparenti, il *lapis specularis* dei romani, utilizzato al posto del vetro per la chiusura delle finestre.

Dallo studio della cavità, sotto il profilo geologico e archeologico, è poi scaturito uno studio multidisciplinare sul gesso, minerale comunissimo e dalla disponibilità pressoché illimitata, soprattutto nella Sicilia centro meridionale: viene esaminato l’aspetto geologico-naturalistico, dalla sua formazione, circa sei milioni di anni fa, alla presentazione di spettacolari contesti epigei ed ipogei, a cui segue l’esame del suo variegato uso dalla preistoria ad età greca e romana, fino all’uso in campo artistico, che in Sicilia, fra il Seicento e il Settecento, ha dato esiti di altissimo livello con schiere di stuccatori e plastificatori della levatura di un Serpotta, fino all’utilizzo del gesso in epoca moderna con lo studio di aspetti anche poco noti della variegata “civiltà dei gessaioi”, tra cui anche quello linguistico.

Lo studio mette in mutuo dialogo diversi saperi, coinvolgendo studiosi di altissimo livello, italiani e stranieri, superando e mettendo a confronto gli specialismi e coinvolgendoli in un obiettivo comune: creare positive sinergie in settori diversi fra loro, che contemplino i temi dello sviluppo culturale e della tutela del territorio.

Michele Benfari

Soprintendente per i Beni Culturali di Agrigento

Il convegno internazionale GeoArcheoGypsum 2019 è il risultato di un progetto della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Agrigento, finanziato dall'Assessorato Regionale Beni Culturali, sullo studio della prima cava romana di gesso identificata in Sicilia, la "Grotta Inferno", nel territorio di Cattolica Eraclea. Il particolare gesso che si cavava era il *lapis specularis*, il gesso trasparente utilizzato sin dall'età ellenistica per la realizzazione di vetri per le finestre delle case del tempo. Il progetto nasce con un determinato carattere interdisciplinare, in quanto, partendo dal caso specifico dello studio della cava di età romana, che ha già avuto importanti ricadute scientifiche a livello internazionale, si è voluto indagare su tutti gli aspetti riguardanti il gesso, dalla sua origine, e quindi le sue forme naturali, ipogee ed epigee, all'uso che ne è stato fatto dall'uomo, nelle arti e in architettura, dalla preistoria ai nostri giorni. Partendo dalle fonti letterarie, Plinio il Vecchio in particolare, che nella sua *Naturalis Historia*, nel I sec. d.C., descrive il *lapis specularis* e le principali aree di estrazione del Mediterraneo, studiosi provenienti da Sicilia, Campania, Emilia-Romagna, Grecia e Spagna, hanno messo insieme le loro esperienze creando per la prima volta un quadro organico su questo importante minerale, contribuendo in maniera significativa ad ampliare le conoscenze della cosiddetta archeologia mineraria, sia per ciò che riguarda le tecnologie estrattive sia per le dinamiche sociali connesse a questo settore economico.

Il confronto poi fra geologi, speleologi, archeologi, storici dell'arte ed etnoantropologi ha consentito di uscire da una certa rigidità settoriale che spesso contraddistingue i progetti di studio, superando e mettendo a confronto gli specialismi e coinvolgendoli in un obiettivo comune: creare positive sinergie in settori diversi della conoscenza, verso una prospettiva che oggi assume i caratteri di un orientamento epistemologico condiviso: privilegiare una visione del patrimonio inteso in senso olistico, pluridisciplinare e diacronico, senza limiti cronologici o di contenuto.

Il coinvolgimento dei sindaci dei comuni di Santa Elisabetta, Sant'Angelo Muxaro, San Biagio Platani e Cattolica Eraclea, "comuni del gesso" per eccellenza, ha consentito anche di aprire il confronto su problematiche attuali, relative alle attività minerarie moderne e all'urgenza della piena e condivisa istanza della fruizione e valorizzazione dei geositi, come, ad esempio, Monte Cheli a Santa Elisabetta, spettacolare affioramento con interesse primario riconducibile alla presenza di cristalli giganti di gesso con origine sedimentaria. In questo complesso lavoro di ricerca, è inserito uno studio sull'alabastro partannese, a cui ho dedicato negli anni '90 una parte dei miei primi studi e che oggi, in questa importante occasione, voglio dedicare al mio amico Sebastiano Tusa che ci ha sempre aiutato nel nostro lavoro di ricerca e, nel caso specifico, insieme agli studiosi Alberti, Mannuccia, Lazzarini, ci ha supportato nella localizzazione dei siti e incoraggiato nella ricerca, in linea con quello che è sempre stato per lui ragione di vita: studio, ricerca e condivisione della conoscenza.

Domenica Gullì, Stefano Lugli, Rosario Ruggieri, Rita Ferlisi
Curatori del volume

La scoperta della “Grotta Inferno” in territorio di Cattolica Eraclea, avvenne nel 1986 in occasione dei lavori per l’apertura di una strada interpoderale sul declive settentrionale di Cozzo di ‘Ddisi. In quell’occasione, Gaetano Buscaglia (Tano), speleologo, nonché capo cantiere della ditta che eseguiva i lavori di sbancamento, individuò una cavità, che esplorò in quella circostanza per la prima volta. Per la presenza di spettacolari cristalli di gesso trasparente, la chiamò “Grotta dei Cristalli”.

Da lì a poco fu eseguito il rilievo e venne registrata al catasto delle grotte, con la sigla SI-AG 2049 e con la denominazione di “Grotta Inferno”. Il nome deriva dal toponimo della contrada, probabilmente legato alle asperità dei luoghi gessosi, inospitali e aridi, dove le numerose sorgenti naturali che costellano il territorio sono per lo più salate e solfuree, inutilizzabili a scopi alimentari e irrigui; persino il fiume Platani, che incide i grandi banchi degli affioramenti gessoso-solfiferi, serpeggiando in stretti meandri e incanalandosi tra strette gole, per lunghi tratti è salato. Talmente salato che spesse croste di cloruro di sodio si formano in superficie, durante le aride estati dal calore estenuante. Sono le rocce riarse delle zolfare e delle masse gessose scintillanti alla luce del sole, con il sale e lo zolfo, diffusi in superficie e nel sottosuolo, che definiscono l’unicità del paesaggio della Valle del Platani. Questi riarsi paesaggi presero il nome di *Nfernu*, l’inferno dei solfatai, dei *carusi*, dei picconieri, dei minatori di sale, dei braccianti e dei contadini che a fatica coltivavano aride zolle bruciate dal sole.

Dalla prima esplorazione di Tano Buscaglia, si sono susseguite diverse altre campagne esplorative da parte di gruppi della Federazione Speleologica Regionale Siciliana, fino alle esplorazioni, a partire dagli anni 2000, del gruppo *Kamikos* di Sant’Angelo Muxaro e del CIRS di Ragusa, che hanno completato il rilievo delle cavità.

Nel frattempo, nella Vena del Gesso Romagnola, nei pressi del rifugio di Ca’ Carnè a Brisighella, Baldo Sansavini scoprì la “Grotta della Lucerna”, che venne identificata come una cava di *lapis specularis*, la prima fino ad allora riconosciuta in Italia, grazie anche al confronto con speleologi e archeologi spagnoli, che potevano vantare una lunga esperienza nel campo delle cave di *lapis*, utilizzato dai Romani come vetro per le finestre. È stato proprio grazie ai successivi contatti con la Federazione Speleologica Regionale dell’Emilia-Romagna e dell’associazione *Lapis Specularis* spagnola che anche la “Grotta Inferno” ha avuto la corretta identificazione come cava di *lapis specularis*, la prima riconosciuta in Sicilia, il più grande complesso ipogeo trasformato in cava fino ad oggi scoperto in Italia.

Sull’affascinante tema del *lapis specularis* si sono tenuti ad oggi tre convegni internazionali; il primo, fondamentale, nel 2013 a Faenza, promosso da Chiara Guarnieri, nel 2015 a Cuenca (Spagna), promosso da Maria José Bernárdez Gómez e Juan Carlos Guisado di Monti e nel 2017 a Brisighella, con il coordinamento di Chiara Guarnieri.

Con questo nostro quarto convegno agrigentino, GeoArcheoGypsum2019, ci si è posti l’obiettivo di indagare anche altri aspetti dell’utilizzo di questo minerale pregevolissimo. Non solo il *lapis specularis* utilizzato in età romana ma, grazie al contributo di geologi,

speleologi, archeologi, storici dell'arte ed etnoantropologi provenienti anche da Grecia e Spagna, si è voluto approfondire la straordinaria storia della sua genesi e delle sue diverse forme in natura, ipogee ed epigee, per passare al suo multiforme utilizzo, nelle arti e in architettura, dalla preistoria fino ai nostri giorni. Un viaggio veramente sorprendente, che è stato l'occasione per ricollegare le aree gessose d'Italia e d'Europa con scoperte inedite. Un posto di primo piano occupa la tradizione della scagliola colorata ad imitazione degli intarsi in pietre dure, che nacque in Germania e si sviluppò a Carpi nel modenese nel XVII secolo, fino in Lombardia e Toscana e che ha trovato oggi sorprendenti esempi anche in Sicilia, a Caltanissetta, Piazza Armerina, Caltagirone e, soprattutto, a Sant'Angelo Muxaro dove, all'interno della Chiesa Madre, si è registrata la fortunata riscoperta dei riquadri di uno splendido paliotto dalla struttura marmorea, realizzati in scagliola intarsiata, ascrivibile allo stile carpigiano e della Valle Intelvi. Relazioni che conducono fino ai nostri giorni, con l'unico artigiano scagliolista, Filippo Carnazza, di origini siciliane, che opera a Carpi.

Lapis specularis, scagliola e, ancora, alabastro gessoso, utilizzato sin dalla preistoria per la realizzazione di pregevoli opere, dal mitico trono di Minosse a Creta, alle urne cinerarie etrusche a Volterra, agli *alabastra* della Sicilia greca, alle sculture della Spagna aragonese del XIV secolo fino alla tradizione scultorea siciliana del XVII e XVIII secolo.

Tradizioni, perse nel tempo, che con questo volume si è voluto riunire, per la prima volta, in un sottile filo rosso, dalla formazione del gesso, circa sei milioni di anni fa, al suo multiforme utilizzo, che attraversa la storia e le vicende dell'uomo.

Dal gesso allo stucco: il dominio del bianco borrominiano tra scultura e nobile ornamentazione per mano di Giacomo Serpotta

*Pierfrancesco Palazzotto*¹

La tradizione dello stucco affonda le radici nell'antichità classica e si sviluppa nei secoli in maniera pressoché omogenea anche in ragione della sua intrinseca economicità, determinata dalla facile reperibilità dei materiali di cui generalmente è composto, tra i quali è il gesso, nonché della sua più semplice e rapida esecuzione rispetto ai rilievi lapidei. Gli esempi paradigmatici in Sicilia sono assai numerosi e ampiamente diffusi, pur con ovvi salti qualitativi, e sono stati oggetto di svariati studi che hanno approfondito prevalentemente gli aspetti storico-artistici della produzione in rapporto alla caratura degli artefici, alcuni dei quali sono emersi prepotentemente in forza della loro produzione, assumendo il ruolo di protagonisti e modelli di riferimento principali.

Ciononostante la quantità di artisti-artigiani impiegati nella messa in opera di apparati in stucco nell'isola dal Cinquecento all'Ottocento può dirsi davvero ragguardevole e ancora da esplorare in maniera adeguata, soprattutto in relazione alle località solo per convenzione definite minori, ovvero al di fuori dei maggiori centri urbani² (Marchese 2010).

Si consideri che nel più recente e autorevole repertorio biografico di maestri nelle arti decorative in Sicilia il numero degli scultori in stucco contemplati ammonta a circa duecento, collocati tra il XVI e il XX secolo, cifra considerevole che, però, può essere ritenuta solo una suggestiva base di partenza per un catalogo esauriente (Di Natale 2014, pp. 678-679).

Difatti la professione era senz'altro diffusa, sebbene su piani tecnico-estetici sovente piuttosto variegati. Di certo vi era quantomeno una distinzione nelle qualifiche, in rapporto ai tipi di prodotti da realizzare, per cui agli scultori-stuccatori, di grado superiore, si affiancavano gli stuccatori di liscio, che eseguivano le modanature, i profili architettonici e il lavoro di impostazione sulla superficie delle pareti, dove poi i maestri agganciavano le proprie sculture a tutto tondo o realizzavano i rilievi figurativi.

Rispetto a questo punto di vista appare chiaro, alla lettura dei documenti relativi a Serpotta, nonché dai risultati delle osservazioni sul campo durante i restauri, che non tutta la plastica in stucco si realizzava nella sede prescelta, né, altresì, l'intero allestimento scaturiva dalle mani del capo bottega. Vi era di indubbiamente una buona schiera di collaboratori e apprendisti, ricordiamo Giuseppe Teresi nel 1683, Corrado Oddo nel 1702, l'agrigentino Onofrio Russo nel 1704, Paolo Teresi nel 1714, Silvestre Castelli nel 1722 (Mendola 2012, pp. 22, 27, 29, 30, 31), mai nominati nei documenti di commissione, cui venivano affidati

¹ Università degli Studi di Palermo, Dipartimento Culture e Società; e-mail: pierfrancesco.palazzotto@unipa.it.

² Si veda per esempio il contributo di Giuseppe Giugno, in questo volume.

incarichi più o meno rilevanti a seconda delle capacità mostrate. Nel 1679, per esempio, a Bisacquino nel contratto per l'altare maggiore della Chiesa Madre è scritto che Giuseppe e Giacomo Serpotta avrebbero dovuto «assistere personalmente con tutta quella quantità di altri lavoranti, e giovani per l'effettuazione di detta opera di stucco», chiarendo poi che si trattava di «quattro stucchiatori e doi manuali [manovali]» (Marchese 2001, pp. 84, 90). Molto tempo dopo, nel 1712, Giacomo fu compensato dai padri Crociferi di via Maqueda, come vedremo più avanti, «per avere fatto li ponti con sua legname e corde e per fatiche di manuali ed anche delli suoi giovani assistenti, con avere fatto ingastare tute le morsaglie e muratele (...) et aver polito e fatto polire l'istoria [la lustratura di cui si dirà]» (Meli 1934, p. 270).

Nell'oratorio del SS. Rosario in S. Cita sono comparsi i disegni serpottiani che aiutano a comprendere il *modus operandi* personale dell'artista, probabilmente da estendere a tutta la categoria. Come già osservato (Palazzotto 2004, pp. 55-56; Palazzotto 2016b, pp. 184, 186), gli schizzi sulle pareti individuano le parti figurative e quelle d'ornato.

Se i modellati cardinali sono presi in carico dal maestro e dai suoi più fidati sodali (nel caso di Serpotta tra gli altri è plausibile vi fossero spesso Giuseppe e Procopio), le decorazioni fitomorfe, geometriche, le modanature e i bassorilievi seriali, sono frutto del lavoro degli stuccatori di liscio o di altri artigiani di pari livello, che si limitavano a seguire le indicazioni e gli schemi forniti.

Così, a Palermo, Nicolò Romano si obbligò nel 1703 «di fare l'architettura di stucco nella Cappella della Chiesa del Ven. Monastero delli Stimmate di S. Francesco (...) giusta la forma del disegno fatto per detto di Serpotta (...) [e di] tirare tutte le sagome che ci sono date da detto di Serpotta» (Meli 1934, p. 262). Allo stesso modo, per esempio, nell'obbligazione del 1716 di Antonio Romano per i portali dell'antioratorio del Ponticello viene indicato che le «cimase (...) siano tirate con la sauma [sagoma] a corrispondenza dell'Oratorio, ben poluta [ancora intendendo lustrata, come vedremo] con farci le porte nove secondo lo disegno concertato con Giacomo Sirpotta» (Meli 1934, p. 277).

Le sculture più complesse dovevano con ogni probabilità realizzarsi a bottega per poi essere ancorate tramite «morsaglie» alle pareti del luogo cui erano destinate e raccordate alle altre, ragionevolmente definendo lo strato più superficiale in quella stessa sede.

Si può dunque ben comprendere la complessità del fenomeno e dei suoi possibili risvolti, tra i quali, ad esempio, è quello relativo alla configurazione cromatica. Difatti quasi sempre si è dato per scontato e naturale il candore della plastica in stucco, probabilmente come retaggio del condizionamento culturale *post* winckelmaniano, soprattutto in rapporto alla straordinaria epopea che prende le mosse dalla cinquantennale esperienza di Giacomo Serpotta, nato nel 1656 e morto nel 1732 (Garstang 2016). Ciononostante, se prendiamo in esame molte delle realizzazioni a lui precedenti (e non solo) si può osservare un uso piuttosto discontinuo, se non raro, dell'acromia, a favore, invece, del colore e della doratura, questi ultimi quali utili fattori di contrasto per risalto. Almeno sulla base di ciò che oggi è rimasto in loco e che possiamo osservare.

Nonostante ciò, la letteratura periegetica ha generalmente dato per acquisito il candore nello stucco, percepito per un verso quale inevitabile esito dei suoi costituenti a base di calce, gesso e polvere di marmo, dall'altro interpretato in rapporto alla nota ricerca dell'effetto marmoreo nelle opere del Serpotta.

Per il primo aspetto la consultazione di alcune fonti documentarie consente per sommi capi di comprendere quali fossero le materie prime utilizzate nello stucco serpottiano a Palermo che lo avvicinerebbe allo «stucco forte», definito da una prevalenza di calce e polvere di marmo (Amendolagine *et alii* 2000, pp. 31-32, nota 4), ovvero stucco alla romana, cui però non è mai estraneo il gesso in percentuali spesso considerevoli. D'altronde i materiali costitutivi, pur con varianti geografiche, o per la destinazione d'uso,

persistono *ab antiquo* (Noto 1982, p. 33-34; Mazzè 1998; Famiglietti *et alii* 2001, pp. 22-23; Colombo *et alii* 2013).

Il primo riferimento si ha nel contratto del 20 ottobre 1679 con cui Giuseppe e Giacomo Serpotta, in quest'ordine, furono incaricati di realizzare la macchina d'altare nel presbiterio della Chiesa Madre di Bisacquino per la quale gli stucchi sarebbero dovuti essere «magistrabilmente lavorati tirati e fatti con calce, rina di pirrera [sabbia di cava] cernuta sottile e non di gesso, e coverti detti lavori di calce e polvere di marmo seu con stucco polito [cioè lustrato]» (Marchese 2001, p. 87).

Nel 1690 i Gesuiti del Collegio nuovo di Palermo pagarono ad un Serpotta, forse Giuseppe (Palazzotto 2016a, p. 209), «per compra» di gesso 7.70 onze, «per n. 4 sacchi di calce di S. Martino [delle Scale]», onze 0.6.2 utili alla realizzazione di una statua della «Vergine della Concezione», probabilmente a saldo della quale lo stesso ricevette il 28 febbraio dello stesso anno 12 onze per «maestria della nicchia e statua (...). E avendo posta la polvere di marmo a suo spese» (Meli 1934, p. 252). Allora, otto anni dopo, il 16 agosto 1698, Giacomo si impegnò con l'arcivescovo di Palermo, Ferdinando de Bazan, a «fare a tutte sue spese di attratto e magisterio, legname, calcina, gesso, pietra, sartame ed altro che occorrerà per tutto il stucco che resta da farsi nella chiesa dell'Infermeria dei Sacerdoti» (Meli 1934, p. 259). Ancora, il 19 ottobre 1703 si obbligò con lo stuccatore di liscio Nicolò Romano a fornire i materiali per l'esecuzione della parte architettonica della cappella dello Spirito Santo della chiesa delle Stimate «cioè rina [sabbia], calcina, isso [gesso], tirrazzole, polvere di marmo...» (Meli 1934, p. 262), mentre l'8 aprile 1704 per la cappella della Madonna della Pietà lo stesso procurò a Giacomo Guastella, pure per architettura di liscio, «calcina, gesso, polvere di marmo, rina, pizzami [pezzame per il primo conglomerato?] e busunetti» (Meli 1934, p. 262). Nel 1708 per gli stucchi della volta della chiesa della Madonna della Pietà il capitolato d'appalto prevedeva che Giacomo, il fratello Giuseppe e il figlio Procopio in solido dovessero procurare «calcina, quale dovrà essere della contrada di S. Martino e non d'altra parte, rina d'acqua dolce, gesso, polvere di marmo...», in maniera da garantire alla superiora del monastero, suor Laura Maria Bellacera, qualità nell'esecuzione e nella durezza dello stucco, cosa che, ad esempio, la sabbia di mare non avrebbe assicurato (Meli 1934, p. 270). Dalle prime analisi condotte sui manufatti serpottiani la sabbia pare provenisse dalla foce del fiume Oreto o dai depositi alluvionali della zona dello Sperone (Montana 1997, p. 71).

Nel 1712 ritornano ancora «calcina e gesso e polvere di marmo», indicati nel consuntivo della spesa fatta per la realizzazione dell'altorilievo con *San Filippo Neri in estasi* e del *ritratto della benefattrice principessa di Roccafiorita* nello scalone della Casa Professa dei Crociferi adiacente alla chiesa di S. Ninfa, cui partecipò Guastella per le cornici di entrambi (Meli 1934, p. 270), e quattro anni dopo, il 6 febbraio 1716, nell'obbligazione dello stuccatore di liscio Antonio Romano per il distrutto antioratorio della compagnia della Madonna di tutte le Grazie al Ponticello risultano sempre «calcina, gesso, polvere di marmo, rina» (Meli 1934, p. 277), così come per il presbiterio dell'aula, il giorno prima, erano indicati «calcina, rina, gesso, polvere di marmo» (Meli 1934, p. 278).

Le componenti citate non erano certamente un'esclusiva delle botteghe dei Serpotta, difatti di recente sono stati resi noti gli impegni di Vito Surfarello per l'oratorio del Carminello di Palermo il 12 maggio 1659, in cui si citano «calcina, rina, polvere di marmura, tufo, isso, legname, sartame» (Mendola 2014b, pp. 73-74), e di Giovan Battista Firrerera per l'altare nel presbiterio dell'oratorio di S. Mercurio del 10 agosto 1672, poi distrutto, comprendente «calce di San Martino, rina, gesso, polvere di marmo» (Mendola 2014a, p. 24).

Possiamo aggiungere a questa carrellata quattro documenti inediti palermitani che suffragano ulteriormente quanto già esposto. Nel primo, il 21 gennaio 1631, lo «scultor

stuchi» Antonino de Marchisi si obbligava per «li mensuli et li cartocci delli finestri di li lati et farci di dammuso» nel presbiterio della chiesa di S. Antonio di Padova per ben 105 onze «cum pacto et conditione che lo stucco si habbia di impastare con pulvori di marmorara con esser bene marsagliato» (A.S.Pa., Not. G. Timpanaro, vol. 9026, c. 478). Si tratta verosimilmente dello stesso maestro ricordato per alcuni stucchi nella cappella di S. Rosalia all'interno della chiesa dell'Immacolata Concezione al Capo di Palermo nel 1630 (Sola 2014, p. 409).

Nel secondo, il 19 gennaio 1668, Giovan Battista Firrera, insieme a Francesco de Genova, si obbligava con i «consuli ecclesie aurigatorum sub titolo di Santa Maria dell'Itria (...) per stuccare la cappella del Ss.mo Crocifisso di stucco di polvere di marmora conforme è fatta e stucchiata la cappella di nostra signora del Rosario delli Bastasi» (A.S.Pa., Not. G. Oliveri, bast. 10466, c. 151). Poco dopo, il 23 aprile 1668, lo «scultor stucchei» Nicola Russo si impegnavo a stuccare la nicchia con «l'immagine di Nostra Signora della Grazia» esistente nell'androne di ingresso del palazzo di Andrea di Marchisi, nel quartiere dell'Albergheria «nella strada mastra», «con farci di più lo sottoarco e li caduti di detto arco rabiscato di basso rilievo quale stucco habi di essere bene et magistrabilmente fatto ziffiato con polvere di marmo con metteci li mursagli che sono necessari nec non indorare lo thiademe cossì di detta Madonna come del pottino indorare d'oro bene et magistrabilmente con farci quelle lavore et battimenti che parirano a detto di Russo nec non pingere di azolo tutta l'ajna seu campo di detta Image et atturare diligentemente tutti li buchi che sono nella veste e persone di detta Madonna e puttino nec non fare qualche miraglione o scartoccio attaccato insieme nella fontana del giardino della casa di detto di Marchisi cioè in tutto lo capo incominciando dallo sotto della balata insino all'angolo delli crocchiuli» (A.S.Pa., Not. C. Barresi, bast. 1579, c. 1021).

Ed infine, oltre cinquanta anni dopo, il 6 agosto 1722 il maestro *fabermurarius* Giuseppe Palazzotto riceveva 20.03.18 onze da Don Carlo Palminteri, delle quali quattro erano per il figlio di Giacomo, Procopio Serpotta, «pro magisterio ut dicitur di tre medaglie di stucco sopra l'arcova della casa», e altre 6 onze a Serpotta «competentibus juvenibus dicti de Serpotta pro magisterio ut dicitur delli brachettoni, gesso, polvere di marmo e calcini per detto stucco della sopra detta arcova (...) et hoc pro servitio domus magne dicti Don Caroli Palminteri existentis in huius urbis et in contrada Rughe Caseorum [via Rua Formaggi]» (A.S.Pa., Not. Leonardo Di Miceli, vol. 4584, c. 1411)³.

A tal proposito, constatiamo che i prodotti segnalati nei contratti serpottiani coincidono sostanzialmente con le risultanze dei rilevamenti sul posto, pur contemplando significative variabili relativamente alle proporzioni dei costituenti che, per la finitura superficiale, talora vedevano la prevalenza di calce e polvere di marmo rispetto al gesso, in qualche caso assente (Montana 1997, pp. 62-73). Per le cappelle delle Anime Purganti e di S. Orsola nella eponima chiesa palermitana le analisi hanno sostanzialmente confermato quanto ricavato dalle antiche obbligazioni (Sebastianelli 2011, pp. 56-63).

Come si diceva, operando una ricognizione sui principali impianti stucchi a noi rimasti a partire dal tardo Cinquecento, non emerge per nulla l'automatismo dell'immagine serpottiana per la quale il combinato gesso-calce-polvere di marmo porti inevitabilmente al bianco, anzi sembrerebbe che questo più spesso fungesse da base su cui intessere trame cromatiche.

L'archetipo appare essere ancora una volta il modello scultoreo per eccellenza nella Sicilia occidentale, cioè la maestosa tribuna marmorea di Antonello Gagini, eseguita a partire

³ Ringrazio Claudio Gino Li Chiavi per la gentile segnalazione e trascrizione dei quattro documenti citati.



Fig. 1. Palermo,
Museo Diocesano.
*Interno della
Cattedrale di Palermo
(part.)*, Antonino
Bova, 1760.

dal 1510 (Di Marzo 1880, pp. 215-252) e completata in stucco da Vincenzo Gagini, dopo il 1567 ed entro il 1574 (Di Marzo 1880, p. 569; Krufft H.W. 1980, pp. 394-398), sulla cui descrizione del catino absidale vale la pena soffermarsi. Essa, infatti, offre dettagli non presenti nella minuta incisione di Bova (1760), che la rappresenta nell'ambito dell'intero contesto ecclesiale (fig. 1), particolari che ci aiutano, in assenza dell'originale, a comprendere meglio il grado di imitazione dei vari noti esemplari di cui si riferirà e, soprattutto, lasciano intendere l'effetto cromatico dell'insieme.

Gioacchino Di Marzo, facendo riferimento al primo atto di allogazione di Antonello nel 1507 riporta che «dovevasi ornare al di fuori l'arco di essa con figure de' dodici profeti in marmo, di più che mezzano rilievo e di sette palmi ciascuna (175 cm circa), essendo poi da fare nella conca dell'abside in mosaico una gran figura di Dio Padre con gerarchie d'angeli attorno» (Di Marzo 1880, p. 559).

L'intrigante permanere dell'influenza dei mosaici normanni in epoca rinascimentale, con l'implicito (o per l'epoca palese) risarcimento alla Cattedrale della sede Metropolitana per l'assenza di un Cristo Pantocratore, presente invece da Cefalù a Monreale passando per le più piccole cappella Palatina e chiesa della Martorana, non ebbe però seguito, forse per il tempo trascorso durante il pluridecennale cantiere della Tribuna, con cambiamenti di gusto e prospettive. Così, intorno al 1544, si preferì adottare lo stucco e furono coinvolti il pittore e plastificatore (?), originario di Perugia, Orazio d'Alfano e lo scultore Scipione Casella, che furono deputati ad eseguire un progetto meno impegnativo: «due figure di profeti pendenti nella tribuna con loro angeli, cherubini e serafini, ed insieme tre archi di fine stucco» (Di Marzo 1880, p. 559). Il complesso non fu, però, completato e venne



Fig. 2. Castelvetro, chiesa di S. Domenico, Retablo con l'Albero di Jesse. Antonio Ferraro e aiuti, 1574-1580.

ripreso pare solo con sostanziali varianti nel 1555, impiegandovi il fiorentino Giovanni da Maiano per «le figure de' profeti e delle sibille, pel partizione anteriore della gran volta con molti angeli e arcangeli, cherubini e serafini (...), ed adornar finalmente la parte più interna di quella con l'altro suo arco, facendovi in mezzo una gran figura del Dio Padre con molti cherubini dattorno» (Di Marzo 1880, p. 560). Anche questa iniziativa non ebbe seguito e nel 1665 l'opera fu affidata a Fazio Gagini, figlio di Antonello, alla cui morte nel 1567 subentrò il fratello Vincenzo, autore infine del completamento della tribuna (Di Marzo 1880, pp. 561-562).

Il nuovo progetto, rispetto a quello del 1555, non contemplava sibille e profeti ma «in quattro grandi cerchi vedevansi altrettanti angeli con musicali strumenti, e poi ricorrevano nell'interno da una banda e dall'altra in grandi figure di stucco riposte in otto nicchie, i sette angeli assistenti al divin trono e l'angelo tutelare della chiesa palermitana, mentre in fine sorgea nel mezzo la gigantesca figura del Padre Eterno dall'augusto senile sembiante con lunga barba, ricinto il capo di triangolare diadema e rivestito di lunga tunica, sedendo sulle nubi e poggiando il piede sul globo, con uno scettro sulla sinistra e in atto di benedir con la destra. La qual colossale figura veniva corteggiata inoltre *fra le nubi d'oro* [il corsivo è mio] da gran moltitudine di altri angeli e serafini, non solo in istucco, ma pure *dipinti a fresco* [il corsivo è mio], e specialmente da quando poi nel 1672 l'arcivescovo Giovanni Lozano fece adornare quegli stucchi di dorature e dipingerne i vani dal trapanese Andrea



Carrega» (Di Marzo 1880, pp. 569-570). Dunque, oltre al colore presente sulle sculture antonelliane è assodato che sugli stucchi tardocinquecenteschi vi fosse una significativa quantità di oro commisto a pittura.

Tra gli impianti in qualche modo influenzati, se non ispirati alla Tribuna palermitana, il più eclatante ed esemplare, iniziato proprio a ridosso dell'esecuzione degli stucchi palermitani, è certamente il grande retablo in stucco voluto dal principe di Castelvetro, Carlo Aragona e Tagliavia, per la chiesa di San Domenico destinata ad accogliere le spoglie della propria famiglia, e atta di conseguenza a porsi come aulicissimo *pantheon* in Sicilia, persino in evidente competizione con la Cattedrale di Palermo (fig. 2). L'intera struttura, dovuta a Antonio Ferraro e collaboratori tra il 1574 e il 1580 (Giardina *et alii* 2015), mostra un'accesa policromia e la palese intenzione di utilizzare lo stucco come materia mimetica emulando marmi e sculture lignee nella simbiotica relazione con le raffigurazioni di fondo. Proprio in riferimento a queste ultime ci si può chiedere se siano state queste ad esercitare un'influenza di ritorno nell'arcivescovo Palafox quando fece dipingere dal Carreca gli anditi della parte alta della tribuna palermitana quasi cento anni dopo, quantunque le pitture fossero già previste nel progetto tardorinascimentale.

Intanto, il Ferraro, il 20 gennaio 1573 era stato incaricato di adornare a stucco la cappella della Madonna della Catena nella chiesa Madre di Giuliana «tutto dicto magisterio toccato d'oro ad modo di marmora» (Marchese 2001, p. 92). Se ne evince che l'uso dell'oro sullo

Fig. 3. Enna, Duomo. *Apparato decorativo presbiteriale*, Cesare Pozzo, Pietro Rosso, Paolo Pellegrino, fine del XVI secolo.

Fig. 4. Mazara del Vallo, Duomo.
Apparato decorativo presbiteriale,
Antonino Ferraro jr.,
Orazio Ferraro, 1600.



stucco richiamasse il trattamento rinascimentale e gaginiano delle statue marmoree e che questo avesse segnato un archetipo da imitare.

Un altro importante apporto segnò alla fine del '500 le absidi del Duomo di Enna, nell'ambito del rinnovamento della chiesa in funzione postconciliare, che mirava a ripercorrere le orme dei due esempi precedenti (fig. 3). A tal fine lo stuccatore Cesare Puzzo mise in opera i disegni del 1586 di Andrea Russo che prevedevano finte paraste con grottesche lungo tutto il perimetro dell'abside centrale (Garofalo 2007, p. 37), cadenzando lo spazio in senso rinascimentale come nella Tribuna palermitana. La decorazione culminò tra il 1595 e il 1596 con le notevoli sculture in stucco che comparvero nel nuovo catino absidale ad opera dello stuccatore bolognese, ma residente a Palermo, Piero Rosso, che sembrerebbe intervenire nell'adiacente abside a sinistra dedicata al SS. Sacramento, e a destra della Madonna della Visitazione, in quest'ultima con la collaborazione dello stuccatore Paolo Pellegrino da Chiusa ma anch'egli di origine bolognese (Garofalo 2007, p. 47). Nel Duomo di Enna non mancano la contestuale doratura degli stucchi che venne effettuata da Leonardo Lupo (Garofalo 2007, pp. 37-38) e i cori angelici di ispirazione palermitana.

Pure agli ultimi due decenni del XVI secolo dovrebbe risalire la cappella del SS. Sacramento del Duomo di Messina, riferita ipoteticamente all'architetto Jacopo del Duca, che guarda chiaramente alla Tribuna gaginiana ma plausibilmente pure alla chiesa di S. Domenico di Castelvetro per la presenza dei profeti aggettanti entro i tondi superiormente alle



Fig. 5. Isnello (PA),
Chiesa Madre di
S. Nicolò di Bari.
*Apparato decorativo
presbiteriale*,
Giuseppe Li Volsi
1606-07.

nicchie con statue separate da lesene (Di Bella 2015, pp. 68-70). La rappresentazione che ne fa Giuseppe Buonfiglio in *Messina città nobilissima* nel 1606 ci dà la misura esatta del qualificante ruolo che rivestiva la decorazione aurea: «a' nicchi nel prim'ordine di sopra sono meze statue di tutto tondo di Profeti, et nel secondo integre d'Angioli con cesti d'uve, et zocchie di spighe di grano, fatte di stucco riccamente e vagamente ornate con molt'oro» (cit. in Di Bella 2015, p. 68).

La sequenza prosegue, con una frequente cadenza, sempre in quell'epoca nel presbiterio del Duomo di Mazara del Vallo (fig. 4), ove Antonino Ferraro jr. e Orazio Ferraro nel 1600 circa (Campagna Cicala 1996, pp. 741-742) costruirono un'imponente coltre a baldacchino che viene aperta da un gruppo di angeli e putti per mostrare il complesso marmoreo rinascimentale (prima e seconda metà del XVI secolo) dal quale è ripreso l'uso dell'oro, come elemento di corredo per ornati e vesti, e della pittura, quale fondale per arricchire di figure ulteriormente la scena.

Poco dopo, per la parte absidale a stucco del presbiterio della Chiesa Madre di S. Nicolò di Bari a Isnello⁴ (fig. 5), ad opera di Giuseppe Li Volsi nel 1606-07 (Termotto 2007, pp. 91-94), ci si ispira palesemente alla Tribuna palermitana riprendendone principalmente le nicchie con statue sormontate da angeli incoronanti e dall'imponente Dio Padre benedicente che incede impetuoso su una coltre di putti e cherubini. Il tutto su un fondo aureo che ricorre con frequenza, segnando la gran parte dei rilievi e le vesti statuarie immergendoli in un clima rinascimentale. La cona fu poi «restaurata» dallo stuccatore palermitano Nicola Russo nel 1649, il quale dovette sistemare «tutti li rotturi delli statui, architravi e cornici (...) toccari d'oro tutti li mancamenti e fari li sei pilastruni di stucco di basso rilievo e quelli donarli e colorirli» (Termotto 2007, pp. 91-94); dunque in origine l'opera era stata concepita con apporto di foglia d'oro e colore.

Nel medesimo solco ma di ben altra portata è la grande macchina a stucco di Scipione

⁴ Ringrazio Vincenzo Anselmo, autore dell'immagine fotografica e l'amico e collega Salvo Anselmo per l'interessamento.



Fig. 6. Ciminna, Chiesa Madre. *Apparato decorativo presbiteriale*, Scipione Li Volsi, 1622 circa.

Li Volsi e fratelli per la Chiesa Madre di Ciminna⁵ (fig. 6), conclusa nel 1622 (Pettineo, Ragonesi 2007, p. 45; Anzelmo 2016, p. 340), ove le colonne scanalate e decorate nel terzo inferiore, in assenza di profonde nicchie (come a Cefalù), creano l'andito entro cui sono disposte le numerose statue. Quelle sono incoronate da aggettanti figure angeliche corredate da una turba di putti che preludono alle peripezie serpottiane, dominate nel catino dal già sperimentato Dio Padre assiso su un trono di nimbi tra serafini musicanti, con il piede sul globo, lo scettro nella mano sinistra, insomma tale e quale il distrutto prototipo palermitano delineato da Di Marzo. Anche in questo caso l'oro condiziona e determina tutto l'apparato, come d'altro canto avveniva nelle coeve creazioni romane.

Qualcosa di analogo sarebbe stato elaborato dallo stesso Li Volsi nel bema del Duomo di Cefalù tra il 1647 e il 1650 (Pettineo, Ragonesi 2007, p. 41).

Dato lo stato di abbandono, non è del tutto chiaro, invece, se non vi siano tracce d'oro o cromatiche nella facciata presbiteriale della chiesa di San Giuseppe a Castelvetro, dovuta ad Antonino Ferraro jr intorno al 1651 (Marchese 1984, p. 58), dove ritorna il velario aperto da angeli sull'edicola con statue di Santi. Per altro non sono neppure esclusi interventi successivi di epoca neoclassica, come pure disposizioni economiche limitate *ab origine*, ma, al di là del caso circoscritto, è comunque probabile che la metà del secolo segni l'inizio del cambiamento nella visione e

nel gusto rispetto alla consuetudine.

Alla luce delle recenti acquisizioni è da porsi alla fine del percorso di nostro interesse la vastissima distesa di stucco fortemente dorato nelle zone absidali del Duomo Agrigento, che sono state ascritte alla committenza del vescovo Francesco Gisulfo (1658-1664), il che lo denoterebbe di un gusto alquanto attardato rispetto agli esempi coevi palermitani, tanto più una sua parte sarebbe stata completata addirittura sotto il vescovo Francesco Ramirez (1697-1715) (Sola V. 2008, pp. 41-53) (fig. 7)⁶.

Questa rapida carrellata, sicuramente non esaustiva, non deve però indurre il convincimento che l'uso del colore o della foglia d'oro applicata ai rilievi possa apparire un'esclusiva siciliana. Esso è una derivazione della tradizione italiana presente in ogni latitudine ed essa stessa persistente. Ad un certo punto, però, declina progressivamente fino a sparire del tutto a favore della prevalenza del "non colore" naturale dello stucco.

Secondo Riccardo Lattuada ciò trae origine dal fondamentale apporto di Francesco Borromini che, fin dai suoi esordi nell'altare Filomarino della chiesa dei SS. Apostoli a Napoli (dal 1638 circa), in San Carlino alle Quattro Fontane a Roma, la cui decorazione fu definita nel 1641 (Portoghesi 1982, p. 199), e da lì in poi, scelse il bianco per segnare

⁵ Ringrazio Rosario Priolo, autore dell'immagine fotografica, e l'amico Michele Cassata per l'interessamento.

⁶ Si veda il contributo di Domenica Brancato e Giuseppe Pontillo in questo volume.



Fig. 7. Agrigento,
Cattedrale.
*Apparato decorativo
presbiteriale, ignoti
stuccatori, seconda
metà del XVII secolo.*

una cesura con la consueta preferenza ossessiva per il materiale prezioso, connotativo di un ambiente prestigioso che rimandasse all'antichità (Lattuada 2016, pp. 81-82). Per altro proprio in San Carlino inizialmente all'oro erano riservate solo le cornici delle tele, mentre l'arco delle cappelle fu ricoperto solo in un secondo momento (Portoghesi 1982, p. 193 nota 10).

A Napoli, giusto per citare un paio di esempi, e senza pretesa in questa sede di estendere la ricerca sistematica al di fuori dei confini isolani, ma per confermare i flussi borromineschi e i suoi possibili riflessi in Sicilia anche da quella via, se ne potrebbero scorgere echi nei bianchi stucchi della volta della chiesa di S. Nicolò degli Scalzi (dal 1684), in particolar modo nei gruppi di angeli musicanti all'interno della cupola, dovuti a Lorenzo Vaccaro nel 1698, che nello stesso anno è autore dei telamoni e dei rilievi plastici nella cupola di S. Maria degli Angeli ad Aversa (Rizzo 2014, pp. 282-284).

D'altro canto una linea di ricerca sul complesso delle influenze e parallelismi inerenti allo stucco serpottiano non dovrebbe trascurare l'ampilissimo bacino comasco-ticinese con tutte le sue ramificazioni, come quelle bavaresi, tra le quali ricordiamo, per dirne uno, Baldassare Fontana, formatosi a Roma e trasferitosi in Baviera dove dà luogo ad alcuni capolavori come i bianchissimi stucchi del castello di Hohenaschau a Chiemgau nella Sala degli Antenati (1683), o del palazzo Vescovile di Kroměříž intorno al 1688, per citare solo i primi lavori. D'altronde il raggio di azione dei maestri dell'area lombarda, come è noto, si

Fig. 8. Palermo, Oratorio del Carminello. *Apparato decorativo a stucco*, Vito Surfarello, 1659-1665.



estese in territorio pienamente mediterraneo, per esempio a Valencia, dove il cremonese Giacomo Bertesi tra il 1695 e il 1700 compose con la collaborazione di Antonio Aliprandi le statue e i rilievi, egualmente bianchi, ma su un fondo tinteggiato, all'interno della chiesa di Los Santos Juanes, ispirandosi per gli ovali sopra gli archi delle navate plausibilmente alla chiesa romana di S. Maria in Vallicella del Borromini (Coppini Faticati 1999).

A Palermo si avrebbe evidenza dell'evoluzione verso il bianco quasi assoluto con l'oratorio del Carminello (fig. 8), composto tra il 1659 e il 1665 dallo stuccatore Vito Surfarello (Mendola 2014b, pp. 73-75), a meno che le tracce d'oro non siano state cancellate dal tempo e dalle operazioni manutentive. L'eccezione del presbiterio invece "toccato d'oro" potrebbe far pensare ad una scelta di natura economica, ma non possiamo saperlo allo stato attuale degli studi.

L'intera costruzione, d'altronde, appare in linea con l'evoluzione del modellato in stucco a livello nazionale anche dal punto di vista compositivo, con un maggiore spazio offerto alla statuaria e alle figure di contorno, impostazione che dall'Italia si esporta in Baviera e dove domina il bianco, come per esempio nell'affine decorazione della Theatinerkirche di Monaco, opera di Giovanni Nicolò Perti negli anni settanta del XVII secolo su progetto di Agostino Barelli del 1667 circa (Palazzotto cds).

Il fiorente territorio messinese non sembra distinguersi, per lo meno all'analisi di ciò che è sopravvissuto ai terremoti del 1783 e del 1908 e da ciò che si intuisce tramite le immagini in bianco e nero d'archivio. Il complesso stucchio del distrutto oratorio di S. Francesco dei Mercanti di Messina, dovuto a Innocenzio Mangani e Giovanni Andrea Gallo intorno alla metà del Seicento (Di Bella 2015, p. 78), apparirebbe scevro di accenti cromatici o aurei, così come la volta della cripta del Duomo di Messina, data probabilmente ai medesimi artisti intorno alla stessa epoca o di non molto successiva (Di Bella 2015, p. 79),



Fig. 9. Palermo, Oratorio di San Mercurio. *Apparato decorativo a stucco*, Giacomo e Giuseppe Serpotta, 1678-1682.

ove attualmente è solo un fondo ocra, che originariamente, però, poteva essere del più nobile dei metalli.

Che ormai in quell'area, come a Palermo, fosse invalso lo stucco essenzialmente bianco parrebbe emergere dalle opere degli epigoni di Mangani e Gallo, per esempio nella cappella del SS. Sacramento della Chiesa Madre di Taormina (Paolo Coppola, 1658-59) e, soprattutto, nella chiesa di S. Giuseppe della stessa città, il cui denso apparato datato al 1668 (Di Bella 2015, p. 83) è appena toccato d'oro, e non sappiamo se contestualmente alla sua realizzazione o in una fase successiva.

A Palermo con Giacomo Serpotta si ha un definitivo ribaltamento della prospettiva, in quanto la qualità della tecnica da lui introdotta e l'eccezionale fisionomia delle sue figure non necessitano più di valori aggiuntivi ma sono per se stesse ragguardevoli e ambite dai committenti.

Così, progressivamente, la presenza dell'oro si riduce sensibilmente, se non come contrappunto cromatico, mentre i suoi sistemi estetici si impongono finendo per condizionare formalmente persino la scultura marmorea.

Dunque, nel 1678, ecco che Giacomo Serpotta, dopo taluni trascurabili interventi, spesso al seguito del fratello maggiore Giuseppe, viene scelto per completare le prime due finestre in stucco del nuovo oratorio di San Mercurio (fig. 9), assegnate originariamente ad Antonino Pisano, defunto nel corso dei lavori (Mendola 2014a, pp. 25-32).

Ci si può intanto soffermare sul fatto che Giacomo, giovane ventiduenne e con limitata esperienza, venga evidentemente messo alla prova per una responsabilità molto limitata e circoscritta; difatti solo in un secondo momento, avendo plausibilmente soddisfatto la committenza, gli è affidato tutto l'incarico che condurrà al termine con l'aiuto di Giuseppe, autore del 1686 dei due portali dell'antioratorio, a mio parere sempre con la



Fig. 10. Bagheria (PA). Villa Branciforte di Butera. Ignoto stuccatore. *Portale* (part.), 1658.



Fig. 11. Palermo, antioratorio di San Mercurio. *Portale* (part.), Giuseppe Serpotta, 1686.

sua supervisione mentre era impegnato al Rosario di S. Cita e alla Pace (Palazzotto 2016a, p. 200), e con la collaborazione dell'architetto Giacomo Amato, fresco di studi romani (Mendola 2014a, p. 32).

A tal proposito si ritiene una nota curiosa che il draghetto che si affaccia con gli artigli sotto la corona nella cimasa dei portalini sia quanto meno ispirato dalla figura analoga in stucco bianco che sormonta la lapide dal testo malinconico e desolato di Giuseppe Branciforte principe di Pietraperzia e Leonforte, apposta quasi trenta anni prima, nel 1658, per segnare l'autoesilio nella villa da lui fondata a Bagheria: «YA LA ESPERANZA ES PERDIDA, / Y VN SOLO BIEN ME CONSVELA / QUE EL TIEMPO, QVE PASSA, Y BVELA / LLEVARÀ PRESTO LA VIDA» (figg. 10-11). Il riferimento potrebbe così alludere, in via ipotetica, di concerto ai simboli del Santo martire, e alla corona della Madonna del Deserto venerata dalla compagnia committente, ad una sorta di *memento mori* rispetto alle ambizioni, già vanamente coltivate dal principe anziché gli unici valori semperiterni dei beni spirituali che ci accompagneranno oltre la morte da lui invocata.

Se il giovane Giacomo, dunque, attuò, pur con varianti autonome, il progetto dell'architetto sacerdote Carlo D'Anselmo, iniziato da Pisano, l'ampia distesa di bianco stucco senza oro si dovette già ad una precisa scelta di gusto dei confratelli. L'unico contrappunto cromatico, così, era offerto dalla tinta nera che segna le semicolonne a sezione rettangolare delle finestre; nero che al Carminello è apparso dopo i restauri nel catino delle nicchie laterali e come perfilatura di alcuni tratti di quelle aperture. Il processo di nobilitazione dello stucco era di conseguenza ormai avviato, perché non possiamo immaginare che la compagnia del Deserto in S. Mercurio limitasse l'uso dell'oro per ragioni economiche, tanto più che nel 1714-15 sarebbe stato fatto realizzare da Sebastiano Gurrello e Lorenzo Gullotta uno scenografico pavimento in ceramica maiolicata policroma dal forte impatto sull'intera aula (Palazzotto 1999, pp. 113; Mendola 2014a, p. 34). Ma il percorso dovette essere lungo e non scontato, come si è visto con la decisione dell'arcivescovo Palafox nel 1672 di aggiungere oro e pitture nel catino absidale della tribuna in Cattedrale e, poco dopo S. Mercurio, nei grandi altari del transetto nella chiesa del Carmine Maggiore di Palermo, dovuti nel 1684 a Giuseppe e Giacomo Serpotta (Meli 1934, pp. 244-247; Garstang 1990, pp. 259-263; Mendola 2012, p. 22), dove la doratura sarebbe ritornata padrona della scena, anche se in misura nettamente inferiore ai precedenti menzionati (fig. 12). Al Carmine l'oro delinea le modanature architettoniche e decorative, le vesti dei Pontefici ancora attardati su modelli manieristici, evidenzia i simboli della Passione, ma soprattutto simula i ricami della vasta coltre che fa da sfondo al Crocifisso e riveste le colonne tortili nelle cui anse Giacomo inserisce le minute bianche storie sacre.

D'altro canto, per andare su un altro versante dell'isola, il grande altare della cappella di S. Venera nel Duomo di Acireale, con la doppia coppia di colonne salomoniche dotate di rilievi, insieme alle due statue agli estremi e al Dio Padre tra putti in alto (che così descritto non sarebbe molto diverso nello schema progettuale dalla «machina» disegnata da Andrea Cirrincione per i Serpotta a Bisacquino pochi anni prima), i cui lavori erano iniziati nel 1683, vedevano nel 1688-1692 la presenza dello stuccatore romano Girolamo Barragioli e si concludevano solo nel 1729; mentre nel 1712 si ricopriva interamente d'oro per mano di Girolamo Robboles (Vitella 2017, pp. 103, 112 note 75, 76).

D'altronde ancora nel 1686 all'oratorio della nobile compagnia della Pace, subito dopo il contributo di Serpotta nei cornicioni, i maestri Bartolomeo Raineri, Francesco Falcone, Ludovico Monteverde e Salvatore Erbicella ricevettero 25 onze a compimento di ben 45 «per aver indorato tutto lo cornicione, archi et angeli sopra li litterini [palchetti]» (Meli 1934, p. 247). L'impegno economico, dunque, sembrerebbe configurare tutt'altro che un'operazione circoscritta, come invece appare nell'oratorio del SS. Rosario in S. Cita (1686-89), primo pieno capolavoro di Serpotta (fig. 13), dove il candore dello stucco prevale e l'oro rimane confinato ai «geroglifici», cioè ai simboli iconografici delle allegorie, con la spesa di sole 7 onze a Michele Rosciano nel tardo 1707, oltre quindici anni dalla conclusione del cantiere (Meli 1934, p. 249).

La straordinaria distesa dello stucco immacolato, che conferisce raffinata forma estetica e profonda sostanza teologica al neutro contenitore squadrato, è in sé una rivoluzione e segna lo spartiacque definitivo rispetto alle esperienze stucchive precedenti al Serpotta. La forza e l'equilibrio della plastica serpottiana prende il sopravvento sulla materia e la trasfigura secondo necessità, portando verso un nuovo limite le potenzialità dello stucco, confine fino ad allora, almeno in Sicilia, mai sfiorato. Il bianco diviene così non una scelta ma un'imprescindibile necessità. Qualunque addizione cromatica avrebbe solo appesantito i volumi di quelle che sono delle vere e proprie sculture, e come tali, sul solco della tradizione del barocco romano, appaiono splendenti e solide nelle loro proporzioni aggraziate. Non è più il riflesso aureo che qualifica la composizione, ma la luce stessa che plasma le fattezze e le esalta provocando visioni cangianti durante il corso della giornata, diffondendosi dalle ampie finestre.

La ricchissima compagnia del Rosario, attribuendo a Giacomo il suo nuovo e più grande oratorio, in perenne competizione con i cugini del Rosario in S. Domenico, avrebbe potuto abbondare con la foglia d'oro, così come non si limitò nell' esporre gli oltre cinquantaquattro argenti sui cornicioni dell'aula (Palazzotto 2004, pp. 239-240), ma la linea seguita fu altra e poté compensare l'affollamento di figure e decori di quel magnifico allestimento celebrativo di Lepanto e della vittoria di Vienna del 1683 (Palazzotto 2015, p. 101).

L'opera di Serpotta, probabilmente con il determinante contributo progettuale di Paolo Amato (Palazzotto 2015, p. 104) non richiedeva sostegno; solida e composta, pur nella sorprendente varietà, gioca sui chiaroscuri e gode di una tecnica estremamente affinata che



Fig. 12. Palermo, Chiesa del Carmine Maggiore. Altare del Crocifisso, Giuseppe e Giacomo Serpotta, 1684.



Fig. 13. Palermo, Oratorio del SS. Rosario in S. Cita. *Apparato decorativo a stucco*, Giacomo Serpotta, 1686-1689.

consente questo fenomenale azzardo tramite: la «allustratura», cui si è sopra accennato. La sua evidenza, cioè la ragione per cui gli stucchi di Serpotta presentano superfici luminescenti simili al marmo, aveva condotto nel passato la critica e la leggenda popolare mitopoietica ad esaltarne la presenza immaginando essenzialmente possibili ingredienti segreti perduti dopo la morte del maestro in relazione, soprattutto, all'applicazione di polvere marmorea. In realtà la lustratura era una tecnica di lavoro molto impegnativa, atta a compattare l'epidermide delle statue per renderle più consistenti e resistenti al deterioramento e alla polvere, nonché idonee a riflettere la luce (Palazzotto 2015, p. 83), anche se è pur vero che la sua efficacia poteva risiedere nell'abilità del maestro a seconda degli specifici materiali utilizzati nella finitura e delle loro proporzioni. A tal proposito Serpotta non la applicava dappertutto, ma selezionava le parti che voleva

mettere in maggiore evidenza, come a S. Lorenzo. Egli sfruttava la luce a suo favore con un profondo spirito barocco e, per esempio, nei festoni floreali delle cappelle di S. Orsola, preferì mantenere una superficie ruvida per un effetto di vibrato (Sebastianelli 2011, p. 59). Probabilmente usava ferri caldi e panni di lino (Noto 1982, p. 31; Montana 1997, p. 59) e, invece, modellava i dettagli a fresco con spatole di varia dimensione, approfittando di specifici additivi organici, come grassi e zuccheri aggiunti nella composizione dello strato esterno, che da un lato conferivano maggiore levigatura e brillantezza allo stucco, dall'altro ritardavano il processo di indurimento e facilitavano la lavorazione. Non si trattava, però, di una sua invenzione, lo stesso Giovan Battista Furreri per il presbiterio di S. Mercurio nel 1672 si era obbligato affinché lo stucco fosse «ben fatto e ben poluto come marmo» (Mendola 2014a, p. 24). Ancora più esplicito un inedito documento palermitano del 25 agosto 1667 secondo il quale lo stesso Nicola Russo già incontrato, ancora indicato come «scultor stucchei», era stato incaricato da Antonino Imperato per «stocchiare la facciata dell'altare del Santissimo Crocifisso, dello cappellone della croce finestra del Venerabile Convento di Santa Maria del Carmine dove al presente è il Santissimo Crocifisso di rilievo cioè fare la cornice di stucco attorno conforme il disegno fatto e sottoscritto da detti di Russo e Imperato (...) nec non stocchiare lo vacuo dove detto Santissimo Crocifisso con farci in detto vacuo dui statui di rilievo con dui immagini cioè la Madonna Ss.ma e San Giovanni conforme lo vacuo facto in un altro disegno (...) quali statui habiano d'essere di altezza al naturale di palmi setti di tutto relevo con farci tuti li pannigi et altri apparono in detto disegno inpastati con polvere di marmo con *darci il lustro che para marmo* [il corsivo è mio] bene et magistralmente nec non fare sopra l'altare dui scaluni lavorati di stucco nonostante che nel disegno vi sia uno nec non farci dui menzoli attorno all'altare della forma che ordinerà D. Giovanni Battista Terranova (A.S.Pa., not. C. Barresi, vol. 1578, c. 1698)⁷. Si dovrebbe trattare del braccio destro del transetto dove nel 1684 operarono i fratelli Serpotta per creare l'altare intorno alla medesima opera e non dell'altare che era posto nel chiostro, anche se Mongitore scrive che il Crocifisso fu portato in chiesa solo nel 1682 (Mongitore 2009, p. 116), per quanto l'altare all'esterno viene descritto ancora nel 1690 (Nicotra 1960, p. 274, nota 116).

Intanto nel 1679 per l'altare di Bisacquino i fratelli Serpotta si erano accordati perché la polvere di marmo fosse portata direttamente da Palermo (Marchese 2001, p. 90).

Serpotta, dunque, aveva affinato quanto appreso dai suoi maestri e predecessori, come per altro faceva continuamente dal punto di vista progettuale, giungendo in questo campo a traguardi che gli consentivano, per l'appunto, di realizzare superfici specchianti. La mole dei rilievi poteva così innalzarsi con maggiore incisività limitando l'assorbimento della luce da parte della materia gessosa. La ricordata applicazione del lustro agli stucchi per campi specifici dimostra lo studio a monte di Giacomo sul ruolo della luce, e in questo può dirsi indiscutibilmente un ottimo seguace di Bernini.

Il bianco, in definitiva, è la prova del maturo approdo di Serpotta verso una consapevole padronanza tecnica nel dettaglio e di visione complessiva dello spazio, che da allora lo proietterà all'attenzione della società palermitana come il più grande maestro dello stucco. La fama che dovette scaturire dal cantiere di S. Cita è appena immaginabile e, infatti, da quel momento le commesse si moltiplicarono.

Che la persistenza dell'oro, come valore aggiunto e simbolico sugli apparati plastici, non decada si dimostra nella pur pregevole decorazione che il fratello Giuseppe realizza contestualmente a S. Cita, tra il 1684 e il 1687 nella cappella di S. Anna all'interno del

⁷ Ringrazio Claudio Gino Li Chiavi per la gentile segnalazione e trascrizione del documento citato.



Fig. 14. Castelbuono (PA), Castello dei Ventimiglia, *Cappella di S. Anna* (part.), Giuseppe Serpotta, 1684-1687.

Castello Ventimiglia di Castelbuono (in provincia di Palermo) per il principe Francesco (fig. 14). Il notevole effetto di magnificenza, sicuramente ricercato, necessitava di una continua distesa parietale di foglia aurea su cui spiccano i rilievi in stucco, riecheggiando da un lato la tradizione tardo manieristica italiana, dall'altro le coeve incrostazioni di "marmi tramischi". Proprio accostando all'oratorio di S. Zita queste ultime, in cui la rappresentazione del dato naturale diviene virtuosismo cromatico, oltre che scultoreo, possiamo ben comprendere quale raffinata eleganza promanasse dalla creazione di Giacomo.

Concludiamo con alcuni salti temporali solo accennando ai suoi successivi capolavori (fig. 15). In S. Lorenzo (1700-1705), dove Serpotta si adoperò innanzitutto per la valorizzazione della tela di Caravaggio (Garstang 1990, pp. 279-282; Palazzotto 2004, pp. 188-200; AA.VV. 2013), il principio adottato è il medesimo dell'oratorio di S. Cita, che sarà stata la prima motivazione che lo portò a ricevere quest'altra autorevole incombenza. Per meglio cogliere la portata del profondo rinnovamento serpottiano è utile rammentare la sostanziale cromia e doratura della decorazione precedente. Nel 1596 i doratori Giovanni Antonio Criscon e Mariano Rizzo indorarono i cinque festoni, i putti e le grottesche dell'altare; nell'anno 1600 il pittore e doratore Pietro "lo Spagnolo", su disegni di Giuseppe Alvino, si impegnò a «diorari tutta la guarnizioni dello autaro maggiori (...) e li capelli delli angeli di oro» (come le sculture rinascimentali), quindi l'anno seguente lo stesso artista si obbligò a «indeorare» dodici paraste con capitelli dell'aula con disegno a grottesche, forse disegnate da Mariano Smiriglio che nell'agosto del medesimo anno fu incaricato di «dipingere di colori a guazo che siano finissimi tutto lo frigio quod ed intorno di li mura della parti dentro di lo oratorio di Santo Laurenzio (...) cioè delli cornicione maggiore»



(Mendola 2013, pp. 27-28).

Il totale e rivoluzionario rinnovamento del vecchio impianto decorativo, dunque, passò anche qui attraverso il necessario candore dello stucco tramite un'altissima e matura esecuzione, estremamente densa di immagini, alla quale concorse una complessa teologia che celebra le virtù promosse dall'Ordine francescano nel solco del progetto di salvezza dell'uomo a partire dalla nascita di Cristo fino alla gloria della sua vittoria sulla morte (Palazzotto cds). La successione infinita di citazioni, punti di vista, varianti stilistiche dal naturalismo barocco a ciò che Bernard Berenson accostò perfino al Direttorio e all'Impero (Palazzotto 2015, p. 105), le connessioni molteplici fra le immagini presenti in quella che è una vera e propria messa in scena del sacro teatro barocco, può consentirsi ardite soluzioni, solamente oggi per noi di oscura esegesi, e un clima di festosa gioiosità e di gioco infantile cui gli ormai famosi putti, marchio del suo fare, concorrono tumultuosamente. L'oro confinato ancora ai simboli iconografici appariva forse più massicciamente nella piccola cupola del presbiterio, di cui noi oggi vediamo la versione neoclassica del 1783 ad opera dello stuccatore Antonio Martinez (Palazzotto 2004, p. 192). In un documento del 22 aprile 1707 è riportato, infatti, che l'indoratore Michele Rosciano si era obbligato per «indorare d'oro di zicchina bene e magistralmente il dammuso e l'istrumenti delle figure del Cubbolino di detta Compagnia» (Meli 1934, p. 266).

La linea ormai seguita nei cantieri serpottiani non è smentita dall'apparente risorgenza aurea nell'oratorio del SS. Rosario in S. Domenico (secondo decennio del XVIII secolo), la cui impostazione trae ispirazione dalle borrominiane navate laterali di S. Giovanni in Laterano (Palazzotto 2016b, p. 191) (fig. 16). I condizionamenti della preesistente quadreria barocca in quel caso richiedevano un graduale accostamento dello stucco senza

Fig. 15. Palermo, Oratorio di S. Lorenzo. *Apparato decorativo a stucco*, Giacomo Serpotta, 1700-1705.



Fig. 16. Palermo, Oratorio del SS. Rosario in San Domenico. *Apparato decorativo a stucco*, Giacomo Serpotta, secondo decennio del XVIII secolo.

stacchi eccessivi, in maniera da accompagnare la nuova armonizzazione dell'insieme in senso ermeneutico e visuale.

Difatti, nella parallela e ancor più lunga e impegnativa esecuzione dell'intero nuovo apparato decorativo della principale chiesa di S. Agostino a Palermo, eseguito tra il 1711 e il 1728 (Ministeri 1984; Garstang 1990, pp. 249-253), i contrappunti aurei sono assai limitati, ancor meno della borrominiana San Carlino alle Quattro Fontane, e il bianco candore delle sculture di Giacomo si diffonde con una forza che non cede neppure alla dilatazione della navata assai più vasta degli spazi in cui fino ad allora si era esercitato (fig. 17).

Le eccezionali fisionomie delle sue figure non necessitano ormai da tempo di additivi tesaurizzanti ma sono per se stesse ragguardevoli e ambite dai committenti più prestigiosi. Per parafrasare Portoghesi su Borromini a San Carlino, Serpotta alla ridondanza dei preziosi marmi tramischi multicolori rispose con «la candida opaca bellezza di quella materia umilissima e compatta, fatta viva e inimitabile per la fatica di mani umane» (Portoghesi 1982, p. 199).



Riferimenti bibliografici

- AA.VV. 2013, *L'oratorio di San Lorenzo a Palermo*, Euno edizioni, Leonforte (Enna).
- Amendolagine F. et alii 2000, *Metodi e prassi nel restauro dello stucco forte e dello stucco di gesso*, in Onda S. et alii (a cura di), *Lo stucco da Bisanzio a Roma barocca. Ravenna e l'Emilia Romagna i segni di una tradizione ininterrotta*, Marsilio, Venezia, pp. 29-35.
- Anzelmo A. 2016, *Scipione Li Volsi a Monreale?*, in Marino G., Termotto R. (a cura di), *Arte e storia delle Madonie. Studi per Nico Marino*, voll. IV-V, Associazione culturale Nico Marino, Cefalù (Palermo), pp. 335-350.
- Campagna Cicala F. 1996, *Ferraro Antonino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVI, Enciclopedia Italiana "Giovanni Treccani", Roma, pp. 741-742.
- Colombo C. et alii 2013, *Lo studio dei materiali nei cantieri dei Magistri Comacini: acquisizioni e confronti metodologici*, in *Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda* 10, pp. 37-46.
- Coppini Faticati C. 1999, *Giacomo Bertesi. Gli stucchi di Valencia*, Fantigrafica, Cremona.
- Di Bella S. 2015, *Gli stucchi delle chiese di Messina e della sua provincia (secoli XVII-XIX)*, Arbor Sapientiae, Roma.
- Di Marzo G. 1880, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Memorie storiche e documenti, vol. I, Tipografia del Giornale di Sicilia, Palermo.
- Di Natale M.C. 2014 (a cura di), *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, Novecento editore, Palermo.
- Famiglietti L. et alii 2001, *La tecnica dello stucco attraverso le fonti: tecnica d'esecuzione e caratterizzazione chimico-fisica dei materiali costitutivi*, in *Lo stucco. Cultura, Tecnologia, Conoscenza*, Atti del Convegno di Studi (Bressanone, 10-13 luglio 2001), Edizioni Arcadia Ricerche, Marghera-Venezia, pp. 19-26.
- Garofalo E. 2007, *La rinascita cinquecentesca del Duomo di Enna*, Caracol, Palermo.
- Garstang D. 1990, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Sellerio, Palermo.
- Garstang D. 2016, *Giacomo Serpotta e i serpottiani stuccatori a Palermo 1656-1790*, Flaccovio, Palermo.
- Giardina A. et alii 2015, *La Chiesa e il Convento di San Domenico in Castelvetro*, in *Tra committenza dei Tagliavia Aragona e carisma dei Frati Predicatori*, Angelo Mazzotta editore, Castelvetro.

Fig. 17. Palermo, Chiesa di S. Agostino. Apparato decorativo a stucco, Giacomo Serpotta, 1711-1728.

- Kruft H.W. 1980, *Antonello Gagini und seine söhne*, Bruckmann, Munchen.
- Lattuada R. 2016, *Colori e tradizioni dei materiali nelle chiese del Barocco: Italia e Fiandre a confronto*, in Bossu C. et alii (a cura di), *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e il Barocco romano*, De Luca ed., Roma, pp. 77-83.
- Marchese A.G. 1984, *I Ferraro da Giuliana. Antonino junior*, vol. 3, Ila Palma, Palermo.
- Marchese A.G. 2001, *La cometa di Palermo. Contributo a Giacomo Serpotta*, Ila Palma, Palermo
- Marchese A.G. 2010, *Manierismo siciliano. Antonino Ferraro da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna*, Atti del convegno di studi di Giuliana (Castello Federiciano, 18-20 ottobre 2009), voll. 2, Ila Palma, Palermo.
- Mazzè A. 1998, *La decorazione murale. Stucchi affreschi graffiti nella trattatistica (I sec. a.C. - XIX sec.)*, Ila Palma, Palermo.
- Meli F. 1934, *Giacomo Serpotta*. Volume secondo. *La vita e le opere*, F. Ciuni Editore, Palermo
- Mendola G. 2012, *Per una biografia di Giacomo Serpotta*, in Sanguedolce R., Scordato C. (a cura di), *Giacomo Serpotta un gioco divino*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma.
- Mendola G. 2013, *L'oratorio della compagnia di San Francesco in San Lorenzo*, in AA.VV. 2013, pp. 25-35.
- Mendola G. 2014a, *L'oratorio della compagnia di Santa Maria della Consolazione, del titolo di Santa Maria del deserto e San Mercurio*, in Grasso S., Mendola G., Scordato C., Viola V., *Gli oratori di San Mercurio e del Carminello a Palermo*, Euno edizioni, Leonforte (Enna), pp. 23-35.
- Mendola G. 2014b, *L'oratorio della Madonna del Carmine, detto il Carminello*, in Grasso S., Mendola G., Scordato C., Viola V., *Gli oratori di San Mercurio e del Carminello a Palermo*, Euno edizioni, Leonforte (Enna), pp. 69-81.
- Ministeri B. 1984, *La chiesa e il convento di S. Agostino a Palermo*, Palermo
- Montana G. 1997, *La materia degli stucchi di Giacomo Serpotta (1656-1732). Nuove conoscenze dedotte dai risultati di analisi mineralogico-petrografiche*, in tema 2/3, pp. 59-73
- Mongitore A. 2009, *Storia delle chiese di Palermo. I conventi*, vol. 1, Lo Piccolo F. (a cura di), Cricd, Palermo.
- Noto F. 1982, *Giacomo Serpotta. Problemi di conservazione e restauro degli stucchi*, Ila palma, Palermo.
- Palazzotto P. 1999, *Gli oratori di Palermo*, Rotary Club Palermo, Palermo.
- Palazzotto P. 2004, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Kalós, Palermo.
- Palazzotto P. 2015, *Tradizione e rinnovamento nei primi apparati decorativi barocchi in stucco di Giacomo Serpotta a Palermo (1678-1700)*, in Di Natale M.C., Vitella M. (a cura di), *Arredare il Sacro. Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo*, Skira, Milano, pp. 81-108.
- Palazzotto P. 2016a, *Una cronistoria rivisitata: i preziosi stucchi sacri di Giacomo Serpotta a Palermo e il ruolo della committenza laica devota tra Sei e Settecento*, in Di Natale M.C., a cura di, *Artificia Siciliae. Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*, Skira, Milano, pp. 197-221.
- Palazzotto P. 2016b, *Technique et inspiration d'un maître de l'ornement: Giacomo Serpotta (Palermo 1656-1732)*, in Caye P., Solinas F. a cura di, *Cahiers de l'Ornement, I, Actes du séminaire international*, Collège de France 2012-2015, De Luca, Roma, pp. 175-196.
- Palazzotto P. 2016c, *Giacomo Serpotta. Gli oratori di Palermo. Guida storico-artistica*, presentazione di Garstang D., Kalós, Palermo.
- Palazzotto P. cds, *La committenza confraternale: Giacomo Serpotta e il fasto degli oratori palermitani tra XVII e XVIII secolo*, in Scordato C., Viola V. et alii (a cura di), *La Sovrabbondanza nel Barocco*, Simposio internazionale sul Barocco, Siké Edizioni, Leonforte (Enna) 2019.
- Pettineo A., Ragonese P. 2007, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta i Li Volsi*, Archeoclub d'Italia, Tusa.
- Portoghesi P. 1982, *Borromini nella cultura europea*, Laterza, Bari.
- Rizzo V. 2014, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento (Stucchi bianchi, marmi arabescati e ritratti sulla scia di Bernini e degli Schor)*, in *Quaderni dell'Archivio Storico* 2011-13 [2014], pp. 281-302.
- Sebastianelli M. 2011, *La tecnica di Giacomo Serpotta nel cantiere di restauro*, in Palazzotto P., Sebastianelli M., *Giacomo Serpotta nella chiesa di Sant'Orsola di Palermo. Studi e restauro*, "Museo Diocesano di Palermo. Studi e Restauri", collana diretta da Pierfrancesco Palazzotto, n. 5, Congregazione Sant'Eligio - Museo Diocesano di Palermo, Palermo, pp. 49-77.
- Sola V. 2008, *Gli stucchi delle absidi della Cattedrale*, in Costantino G., Marrella A. (a cura di), *La Cattedrale di Agrigento restauri e contributi per la conoscenza, la conservazione, la fruizione*, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione, Palermo, pp. 41-53.
- Sola V. 2014, *Marchisi (Marchese) Antonio*, in Di Natale M.C. 2014, p. 409.
- Termotto R. 2007, *Nuovi documenti sull'attività dei Li Volsi nelle Madonie*, in Pettineo A., Ragonese P. 2007, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta i Li Volsi*, Archeoclub d'Italia, Tusa, 2007, pp. 91-102.
- Vitella M. 2017, *Preziose opere d'argento per Santa Venera e la decorazione della Cappella Reale*, in Di Natale M.C., Vitella M., *Il tesoro di Santa Venera ad Acireale*, UnipaPress, Palermo, pp. 79-114.

RIASSUNTO - Dal gesso allo stucco: il dominio del bianco tra scultura e nobile ornamentazione per mano di Giacomo Serpotta.

Il gesso, quale componente prevalente dello stucco ornamentale, ha inevitabilmente conferito alla materia stessa nel corso dei secoli una naturale economicità. Di conseguenza le composizioni plastiche in epoca barocca hanno goduto da un lato del vantaggio del basso costo vivo, dall'altro ciò ha qualificato quegli apparati come subordinati alla possibile opzione marmorea ben più prestigiosa.

L'evidenza di tale stato di cose si ha nella profusione di foglia d'oro apposta come elemento aggiuntivo qualificante le vaste decorazioni a stucco.

Il contributo prende in esame sistematicamente per la prima volta il percorso compiuto nello stucco in Sicilia in relazione alla presenza di oro, a partire dalla Tribuna per la Cattedrale di Palermo fino alla Cattedrale di Agrigento, dalla seconda metà del XVI al terzo decennio del XVIII secolo, con alcuni confronti di ambito nazionale e internazionale.

Con Giacomo Serpotta, sulla scorta del modello borrominiano, si ha un ribaltamento della prospettiva, in quanto la qualità della tecnica da lui introdotta e la straordinaria forma delle sue figure non necessitano più di valori aggiuntivi, ma sono per se stesse ragguardevoli e ambite dai committenti.

La presenza dell'oro si riduce sensibilmente, se non come contrappunto cromatico, mentre i suoi apparati si impongono finendo per condizionare formalmente persino la scultura marmorea.

Parallelamente sono poste in evidenza le indicazioni materiche sulla composizione degli stucchi, indicate dalla documentazione d'archivio edita e inedita qui proposta, e tramite i dati ricavati dalle indagini di cantiere.

Parole chiave: Serpotta, Stucco, Barocco, Bianco, Oro, Sicilia

SUMMARY – From gypsum to stucco: the dominion of white between sculpture and noble ornamentation by Giacomo Serpotta.

Gypsum, as a prevalent component of ornamental stuccos, has inevitably given the material itself a low cost over the centuries. As a result, plastic compositions in the Baroque had the advantage of low costs on the one hand, on the other, this qualified those apparatuses as subordinated to the much more prestigious marble option. The proof of this is a profusion of gold leaf. The contribution systematically examines the stucco route in Sicily for the first time in the presence of gold, with some contemporary comparisons of national and international significance.

With Giacomo Serpotta, based on the Borromini model, the perspective is reversed, due to the quality of the technique introduced and the extraordinary shape of his figures.

The presence of gold is significantly reduced, if not as a chromatic counterpoint, while its appearance conditioned even the marble sculpture. At the same time, the indications on the composition of stucco, indicated by the published and unpublished archival documentation proposed here, are highlighted, as well as the data obtained from the sites surveys.

Keywords: Serpotta, Stucco, Baroque, White, Gold, Sicily.

