



Il *Missale Romanum* del 1662: una fonte iconografica nell'opera di Giacomo Serpotta

Nicola Attinasi

Università degli Studi di Siena
Scuola di Specializzazione in Beni
Storico Artistici

Il contributo si concentra su alcuni momenti della produzione artistica dello scultore palermitano Giacomo Serpotta. Ci si sofferma, nello specifico, sull'individuazione delle precise fonti iconografiche di alcuni dettagli facenti parte degli apparati decorativi elaborati dall'artista per le chiese palermitane del Carmine Maggiore e del Gesù, e della chiesa di Santo Spirito ad Agrigento. Lavori realizzati rispettivamente nel 1683-1684, dopo il 1710 e dopo il 1709. Si individuano tali fonti iconografiche in alcune delle stampe contenute all'interno del *Missale Romanum* pubblicato a Roma durante il pontificato di Alessandro VII nel 1662. Il messale in questione si caratterizza per la considerevole presenza di pregevoli incisioni a piena pagina, la cui realizzazione venne affidata a un'équipe di artisti che lavorarono sotto la supervisione di Pietro da Cortona. L'utilizzo che ne fa Serpotta, per una delle sue primissime opere e per opere più tarde, si rivela dunque significativo in quanto testimonia una duratura, ma soprattutto precoce apertura da parte dell'artista alla cultura figurativa del Barocco romano.

The paper focuses on some moments of the artistic production of the palermitan sculptor Giacomo Serpotta. We dwell, specifically, on the identification of the precise iconographic sources concerning some details that are part of the decorative scheme elaborated by the artist for the churches of Carmine Maggiore and Gesù in Palermo, and the church of Santo Spirito in Agrigento. Said works were realized respectively in 1683-1684, after 1710, and after 1709. These iconographic sources are identified in some of the prints contained within the *Missale Romanum* published in Rome during the papacy of Alexander VII in 1662. The missal in question is characterized by the considerable presence of valuable full-page engravings, the realization of which was entrusted to a team of artists who worked under the supervision of Pietro da Cortona. Serpotta's use of these engravings, for one of his very first works and for later works, is therefore significant since it testifies to a lasting, but above all precocious openness of the artist to the figurative culture of Roman Baroque.

Keywords: Giacomo Serpotta, *Missale Romanum* 1662, XVII-XVIII Century Sculpture in Sicily, Iconography

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana14
ISSN 2784-9597

Il *Missale Romanum* del 1662: una fonte iconografica nell'opera di Giacomo Serpotta

Nicola Attinasi

La letteratura artistica che si è occupata di Giacomo Serpotta (1656-1732), nell'ottica di un'analisi sulla genesi formale-iconografica delle sue opere, ha spesso sottolineato la quantità di stimoli e di riferimenti che lo stuccatore seppe cogliere tramite i canali più disparati. Si è evidenziato, talvolta, il rischio di smarrirsi in una ricerca utile solo a confermare l'intricata rete delle fonti iconografiche utilizzate dall'artista. Ciò può certamente verificarsi, tuttavia un'indagine sul repertorio delle immagini serpottiane, condotta attraverso gli strumenti che hanno determinato la genesi di tale repertorio, può rivelarsi utile nel delineare in maniera sempre più definita il ritratto dell'artista palermitano.

La carriera di Giacomo Serpotta, afferma Donald Garstang, è «segnata da improvvisi salti in avanti tanto della qualità delle opere stesse quanto del prestigio delle commissioni». ¹ L'opera dell'artista palermitano affonda, da un lato, le sue radici nella tradizione scultorea dei Gagini e nella decorazione in stucco ampiamente diffusa in ambito siciliano tra Cinque e Seicento. Proprio le alterne vicende legate al completamento in stucco della Tribuna dei Gagini nell'abside della Cattedrale di Palermo sono all'origine di un nuovo impulso nell'utilizzo di questa tecnica che si estende a diversi centri della Sicilia occidentale. ² Dall'altro, la produzione serpottiana trae linfa vitale da quella ricca ed estrosa ornamentazione marmorea che nel corso del XVII secolo riveste gli interni di diverse chiese e cappelle del capoluogo siciliano, complici anche i legami familiari dell'artista con alcuni dei protagonisti impegnati in questo genere di decorazione.

Giacomo Serpotta, il cui lavoro risulta quindi saldamente ancorato alla produzione artistica locale, mette in atto «un'operazione di rinnovamento, non di cancellazione del passato, ma di suo assorbimento, assimilazione e contemperazione con le istanze più avanzate e ancora non accolte interamente dagli artisti isolani a lui coevi». ³ Giulio Carlo Argan ribadisce infatti che «il mestiere, l'artista, lo imparò in Sicilia». ⁴ Secondo lo studioso, ciò darebbe una soluzione semplice al problema relativo alla sua formazione. Ben più complessa si presenta la soluzione relativamente alle fonti iconografiche da lui utilizzate. «Ogni ricerca sulla genesi formale della plastica del Serpotta» scrive Argan «è destinata a smarrirsi nell'intrico delle sue innumerevoli fonti di immagine». ⁵

Se dunque i legami con il linguaggio artistico locale sono innegabili, altrettanto evidenti sono i segnali di un aggiornamento e di un perfezionamento di tale linguaggio. Ciò ha destato in molti, legittimamente, la volontà di ipotizzare dei viaggi al di fuori della Sicilia, in particolare a Roma, fondamentali per la formazione dell'artista.⁶ Tuttavia, un differente orientamento della critica, che fa capo sostanzialmente a Filippo Meli,⁷ tende a negare un soggiorno romano o quantomeno a attenuarne la necessità.⁸ Su questa linea, l'attenzione della critica si focalizza su ciò che l'artista poteva reperire all'interno del contesto



1. Giuseppe e Giacomo Serpotta, *Altare della Madonna del Carmelo*, [1683-1684]. Palermo, chiesa del Carmine Maggiore. Crediti: fotografia dell'autore.



siciliano, sulle personalità e sui tramiti tra cultura locale e le istanze più moderne del dibattito artistico tra XVII e XVIII secolo. In assenza di documenti determinanti per dirimere la questione, l'unica via percorribile è dunque quella di interrogare le opere stesse dello stuccatore e fare emergere, di volta in volta, le strategie di costruzione dell'immagine e le fonti alla base di tale costruzione. Riferimenti e stilemi ricollegabili al linguaggio artistico del Barocco romano sono particolarmente evidenti nelle opere più impegnative dell'artista, già a partire dall'oratorio di Santa Cita (1686-1689). Ma è soprattutto nella produzione successiva agli anni Novanta del Seicento (basti citare su tutte la decorazione dell'oratorio di San Lorenzo realizzata tra il 1700 e il 1705) che tali rimandi sono maggiormente visibili. Ciò sarebbe ascrivibile al contatto e alla collaborazione con personalità quali l'architetto Giacomo Amato e il pittore Antonio Grano, intensificatesi durante quel periodo. A tal proposito si è spesso parlato di una prima fase 'vernacolare' nella produzione dell'artista, ben distinta da una fase più matura e aggiornata dal punto di vista dello stile e delle idee compositive.⁹ Sebbene tale sommaria periodizzazione possa talvolta essere

2. Giacomo Serpotta, *Immacolata Concezione*, [1683-1684], stucco. Palermo, chiesa del Carmine Maggiore. Crediti: fotografia dell'autore.

3. François Spierre (da Pietro da Cortona), *Immacolata Concezione*, 1662, incisione, *Missale Romanum 1662*. Crediti: Archivio Storico Diocesano di Palermo (ASDPa).

presa in considerazione per una generale tassonomia del consistente corpus delle opere di Serpotta, a un'analisi più dettagliata emerge come la volontà di aggiornamento del linguaggio artistico locale si manifesti nell'artista sin dalle primissime opere. Ciò gli consente così di instaurare un originale dialogo tra tradizione e innovazione foriero di successivi sviluppi.

Una delle opere in cui questo dialogo si manifesta chiaramente è la decorazione dei due altari nel transetto della chiesa palermitana del Carmine Maggiore sita all'interno del popolare quartiere di Ballarò. Gli altari sono dedicati, rispettivamente, alla Madonna del Carmelo (fig. 1) e al Crocifisso. La decorazione fu affidata a Giuseppe Serpotta, fratello di Giacomo, ma i documenti rinvenuti da Filippo Meli attestano la presenza di Giacomo non solo alla stipula del contratto, ma anche nel corso dei lavori che si estendono dal marzo del 1683 al luglio del 1684.¹⁰ Sebbene legato ad un linguaggio moderno che si ricollega al baldacchino berniniano, l'uso delle colonne tortili che caratterizza gli altari non era una novità nell'ambito palermitano: queste infatti erano già entrate a far parte da tempo delle strutture di vari altari, così come di diversi apparati effimeri.¹¹ Innovativo invece è l'inserimento su tali

4. Giacomo Serpotta, *Presentazione al Tempio*, [1683-1684], stucco. Palermo, chiesa del Carmine Maggiore. Crediti: fotografia dell'autore.

5. Cornelis Bloemaert (da Carlo Maratti), *Presentazione al Tempio*, 1662, incisione, *Missale Romanum 1662*. Crediti: Archivio Storico Diocesano di Palermo (ASDPa).



strutture di piccole figure raffiguranti episodi della Vita della Vergine e della Passione di Cristo. Il legame con la tradizione è esplicitato da Filippo Meli che, ascrivendo le piccole figure delle storie al solo Giacomo e sottolineandone la padronanza tecnica, le riconduce ai rilievi prospettici dei Gagini.¹² «Più che l'arte contemporanea» afferma lo studioso «(Serpotta) guarda e studia l'arte di un secolo innanzi: l'arte della Rinascenza, impersonata maggiormente in Antonello Gagini».¹³ Se quindi Meli, nonostante l'originalità e la maestria di queste storie – preludio ai più famosi *teatrini* – le considera il risultato di uno sguardo ancora esclusivamente rivolto al contesto locale, Giovanni Carandente ritiene questa conclusione forzata.¹⁴ In effetti, non tutte le storie dei due altari sono riconducibili a modelli gaginiani. È possibile, infatti, rintracciare precisi riferimenti ad alcune delle stampe che compongono il monumentale *Missale Romanum* pubblicato a Roma nel 1662 durante il pontificato di Alessandro VII.¹⁵

Il *Missale Romanum* del 1662 si inserisce in quella serie di revisioni dei testi per la messa che avevano lo scopo di unificarne le varianti in un'unica versione, a partire dal *Missale Romanum ex decreto Concilii Tridentini restitutum* approvato nel 1570 da Pio V con la bolla *Quo primum tempore*.¹⁶ Diverse revisioni del messale negli anni successivi determinarono il susseguirsi di numerose edizioni del testo, ma solitamente queste pubblicazioni non contenevano illustrazioni dei testi della messa, o quantomeno non come il messale voluto da Alessandro VII.¹⁷ Quest'ultimo volle infatti per il suo messale una qualità artistica che fosse alla pari con le principali imprese decorative da lui promosse: le diciotto incisioni a piena pagina e le altre dieci di dimensioni ridotte furono realizzate, sotto la direzione di Pietro da Cortona, da un'équipe di artisti che aveva già lavorato, ad esempio, alla decorazione della Galleria di Alessandro VII al Quirinale.¹⁸ Lo stesso Pietro da Cortona aveva fornito indirettamente l'invenzione per due delle incisioni a piena pagina, entrambe realizzate da François Spierre: il frontespizio raffigurante la *Trinità e San Michele*, e l'incisione raffigurante l'*Immacolata Concezione*. L'incisore infatti dovette verosimilmente prendere come punti di riferimento non tanto dei disegni realizzati appositamente da Pietro da Cortona per il messale, ma due dipinti già esistenti dell'artista o i relativi bozzetti preparatori.¹⁹ Il frontespizio ricorda infatti la pala dipinta da Pietro da Cortona per la cappella del Sacramento in San Pietro tra il 1628 e il 1632,²⁰ mentre l'*Immacolata* ha come punto di riferimento l'analogo dipinto che lo stesso pittore aveva terminato nel 1661 e destinato alla chiesa di San Filippo di Perugia.²¹ I soggetti delle altre illustrazioni a piena pagina vennero invece definiti da Ciro



Ferri, Carlo Cesi, Guglielmo Cortese, Jan Miel, Pier Francesco Mola e Carlo Maratti.²²

Il *Missale Romanum* del 1662 si configura quindi come una vera e propria galleria portatile, espressione del gusto artistico più elevato della Roma di Alessandro VII. Alcune delle incisioni che compongono il messale vengono prese come modello proprio da Giacomo Serpotta nel momento dell'elaborazione di alcune delle scene presenti sulle colonne degli altari della chiesa del Carmine. Le figure che compongono la raffigurazione dell'*Immacolata Concezione* (fig. 2), su una delle colonne a sinistra dell'altare della Madonna, sono infatti una palese copia dalla stampa con il medesimo soggetto realizzata, come s'è detto, da François Spierre su invenzione di Pietro da Cortona (fig. 3).

Un ulteriore, puntuale, confronto può istituirsi tra la storia raffigurante *La presentazione al Tempio* (fig. 4) della colonna adiacente e la stampa che riproduce lo stesso episodio realizzata da Cornelis Bloemaert su disegno di Carlo Maratti (fig. 5). Altri più generici riferimenti si possono individuare nelle raffigurazioni della *Nascita della Vergine* e dell'*Assunzione della Vergine*. Queste riprendono alcuni dettagli delle stampe di analogo soggetto rispettivamente realizzate da Etienne Picart e da Guillaume Vallet, entrambe su illustrazioni di Jan Miel.

6. Gioacchino Vitagliano (da Giacomo Serpotta), *Trinità*, [post 1710], marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: fotografia dell'autore.

7. François Spierre (da Pietro da Cortona), *Trinità con San Michele*, 1662, incisione, *Missale Romanum* 1662. Crediti: Archivio Storico Diocesano di Palermo (ASDPa).

Ulteriori rimandi superficiali sono presenti nella figura di Cristo della *Deposizione* del secondo altare, che sembra avere qualche somiglianza con la medesima figura sulla stampa raffigurante la *Trinità con angeli* di Cornelis Bloemaert su progetto di Pier Francesco Mola. Sicuramente la traduzione in stucco, e per di più per delle figure di piccole dimensioni collocate su colonne tortili, determina una serie di adattamenti e talvolta di incertezze nella resa plastica dell'immagine. Nonostante questo, l'individuazione delle stampe del *Missale Romanum* del 1662 come fonte per parte della decorazione delle colonne del Carmine è significativa, essenzialmente, per due motivi. Innanzitutto, l'utilizzo di tali stampe si configura come un chiaro ed esplicito riferimento, da parte di Serpotta, alla produzione più recente e più aulica del Barocco romano. Ciò, dunque, testimonia un precoce interesse dello stuccatore nei confronti della cultura figurativa dell'Urbe.²³ In secondo luogo, l'uso di questa fonte permette di gettare un ponte tra la primissima produzione dell'artista e la sua produzione più tarda.

Una componente rilevante all'interno della produzione di Giacomo Serpotta, utile per comprendere il grado di autonomia progettuale dell'artista in relazione ad altre personalità dell'agone artistico palermitano, è costituita dall'elaborazione di bozzetti in creta per opere poi realizzate da altri artisti. Uno di questi casi è rappresentato dai modelli che nei primi del Settecento lo stuccatore fornisce per la decorazione dell'abside della chiesa del Gesù di Palermo, comunemente nota come Casa Professa. Negli ultimi anni del Seicento uno dei protagonisti dei lavori condotti presso la chiesa del Gesù era stato il pittore palermitano Antonio Grano. Nell'agosto del 1703 quest'ultimo, con il titolo di *architetto*, viene pagato «[...] in conto delle fatiche d'esso fatte, ed assistenza così ne modelli dell'inventione dello stucco come dei modelli del disegno del Cappellone Maggiore a tirare la pianta di esso cappellone»,²⁴ vale a dire, per la realizzazione delle tre nicchie dietro l'altare maggiore, ognuna delle quali contenente un gruppo scultoreo. Il lavoro alla nicchia di destra, con il gruppo scultoreo raffigurante *David e Achimelech*, venne terminato entro l'agosto del 1708, mentre lo stesso anno Giacomo Serpotta venne pagato per «haver fatto un modello di creta per servizio dell'opera marmorea» per il gruppo della nicchia di sinistra – quest'ultima iniziata nel 1706 e terminata nel 1709 – raffigurante *David e Abigail* e realizzato dallo scultore Gioacchino Vitagliano.²⁵ Non essendoci giunti i progetti grafici di Antonio Grano è difficile stabilire con certezza se Serpotta, nell'elaborazione del suo modello, abbia seguito l'idea del pittore o se, al contrario, si sia intro-messo nell'iter progettuale utilizzando altri riferimenti. L'eventualità di

una *intromissione* da parte di Serpotta non sarebbe ipotesi del tutto ingiustificata, in ragione del fatto che nel settembre del 1710, esattamente un anno dopo il completamento della nicchia di sinistra, lo stuccatore viene pagato «per i suoi travagli e mercede [...], per aver fatto il disegno dell'opera marmorea che si deve fare dietro il Cappellone di nostra Chiesa».²⁶ È probabile quindi che il complesso scultoreo della nicchia centrale, realizzato anch'esso da Gioacchino Vitagliano, sia basato su precise indicazioni di Serpotta.²⁷ Il gruppo della Trinità (fig. 6) rappresentato in alto nella nicchia richiama alla mente la parte sommitale dell'altare di Sant'Ignazio di Loyola portato a termine alla fine del Seicento nella chiesa del Gesù a Roma su invenzione del gesuita Andrea Pozzo. Questi lo riproduce alla figura LX del suo trattato *Perspectiva pictorum et architectorum* (1700), fonte estremamente plausibile in un cantiere di una chiesa dei gesuiti. Tuttavia, l'immagine del volume del padre gesuita, per quanto dettagliata, non offre una visione agevole dei singoli elementi scultorei. Possibile, dunque, che si siano aggiunte altre suggestioni utili a definire l'immagine che noi vediamo nell'abside di Casa Professa. Tra queste, un plausibile riferimento può essere verosimilmente rintracciato nel frontespizio (fig. 7) del citato *Missale Romanum* del 1662. Come già menzionato, quest'ultimo costituisce una fonte che Serpotta non solo aveva già utilizzato più di vent'anni prima per le colonne della chiesa del Carmine, ma che proprio in quegli stessi anni veniva ripresa, come si vedrà, in un ulteriore progetto. La parte superiore del frontespizio, inciso da François Spierre su invenzione di Pietro da Cortona, raffigura proprio la Trinità e sembra avere molte analogie con il complesso scultoreo dell'abside di Casa Professa. Alcuni dettagli differenti, però, potrebbero essere il risultato di un doppio riferimento sia al messale che al volume di Pozzo. La croce, ad esempio, che nell'incisione del messale vediamo raffigurata alla destra di Cristo, viene collocata da Serpotta alla sua sinistra così come avviene nell'incisione dell'altare di Sant'Ignazio. Le affinità con il messale potrebbero, legittimamente, ritenersi casuali, dovute semplicemente alla rappresentazione dell'identico soggetto iconografico, se non fosse per l'utilizzo che Serpotta, come si è detto, aveva già fatto del testo anni prima e dell'utilizzo che ne faceva nello stesso periodo per il progetto della decorazione in stucco della chiesa di Santo Spirito ad Agrigento. Un sistema ornamentale in stucco ricopre le pareti e l'abside della chiesa agrigentina. Lungo la navata si alternano alle cappelle quattro scene sacre rappresentate tramite l'espedito compositivo della pala a rilievo. I lavori all'interno della chiesa di Santo Spirito costituiscono uno dei punti più controversi all'interno della produzione dell'artista.

Oltre alla paternità degli stucchi, diversi sono stati i dubbi relativamente innanzitutto alla loro datazione. Tuttavia, alla fine degli anni Novanta del secolo scorso il ritrovamento dei documenti relativi all'incarico per la decorazione della chiesa ha fugato ogni incertezza almeno per quanto riguarda la cronologia dei lavori, da collocarsi a partire dal 1709.²⁸ I dati documentari confermerebbero inoltre la paternità progettuale del sistema decorativo a Giacomo Serpotta e, d'altra parte, l'analisi iconografica dei rilievi supporterebbe questo dato. Uno di questi rappresenta l'episodio della *Presentazione al Tempio* (fig. 8), e anche in questo caso il modello di riferimento è l'incisione di analogo soggetto (fig. 5) facente parte del *Missale Romanum* del 1662, la stessa



8. Giacomo Serpotta e aiuti, *Presentazione al Tempio*, [post 1709], stucco. Agrigento, chiesa di Santo Spirito. Crediti: archivio dell'autore.

utilizzata più di vent'anni prima nella chiesa del Carmine a Palermo. La derivazione grafica delle scene raffigurate sulle pareti era stata rilevata già da Carandente,²⁹ senza che tuttavia venissero individuati i precisi riferimenti per la loro elaborazione. Un dettaglio non di poco conto se si considera che la suddetta fonte iconografica era sicuramente a disposizione di Serpotta. Ad un confronto tra l'incisione e la sua trasposizione in stucco emergono evidenti processi di semplificazione e di adattamento rispetto al modello. La non eccelsa qualità plastica dei rilievi ha fatto dubitare studiosi come Garstang dell'effettivo contributo dell'artista alla realizzazione dell'opera. Lo studioso americano ritiene infatti che la qualità degli stucchi di Santo Spirito sia inferiore rispetto a quella delle coeve o immediatamente successive realizzazioni palermitane (si pensi, ad esempio, agli stucchi dell'oratorio di San Domenico realizzati nel secondo decennio del Settecento) a tal punto da mettere in dubbio l'effettiva presenza di Serpotta ad Agrigento se non per la firma del contratto.³⁰ Tali scompensi qualitativi sarebbero dovuti con ogni probabilità all'esecuzione da parte di assistenti e collaboratori, in ragione delle numerose commissioni che si sommavano in quegli anni nel capoluogo siciliano.

Le incisioni del *Missale Romanum* del 1662 fin qui citate sono solo una piccola parte di quel ricchissimo repertorio di fonti alla base della genesi delle immagini serpottiane, frutto di quel «genio da gazza ladra»³¹, come lo definisce Garstang, che ha saputo cogliere avidamente, ma con intelligenza, quei suggerimenti e quegli spunti funzionali alla propria creazione artistica. La ricostruzione di questo patrimonio di immagini permette di delineare con maggiore precisione l'attitudine dell'artista verso lo sviluppo delle sue idee compositive, ma anche rispetto alla definizione del suo stile. Un lavoro che in realtà, vista l'inesauribile capacità che aveva Serpotta di fondere immagini altrui in una nuova e originale linea interpretativa, è sempre suscettibile di ulteriori arricchimenti. L'aver individuato l'una o l'altra fonte iconografica può infatti essere motivo per intraprendere o meno una determinata strada ai fini di una più precisa delineazione della figura di Giacomo Serpotta. Il caso del *Missale Romanum* del 1662 si dimostra utile in tal senso per due motivi. In primo luogo, poiché, come già ribadito, ci fornisce un esempio di una rimediazione sullo stesso repertorio di fonti effettuata a distanza di più di vent'anni.³² In secondo luogo, il suo utilizzo sin dai primi lavori dell'artista costituisce un chiaro esempio di come l'estro di Serpotta riuscisse a creare un felice dialogo tra tradizione e spinte innovative grazie ad una peculiare commistione di motivi ed espedienti diversi. Ciò ha permesso all'artista palermitano di definire un linguag-

gio del tutto originale e di raggiungere alte vette qualitative. «A meteor in the Sicilian sky» avrebbe scritto Rudolf Wittkower, che precisa però la presenza di un sostrato culturale cui l'artista si aggancia, preoccupandosi di specificare tuttavia come «[...] that tradition alone would perhaps not have sufficed to develop Serpotta's genius». ³³ Un'affermazione che trova evidente conferma se si osservano i capolavori dello stuccatore siciliano, ma che ben si adatta anche alle sue primissime prove, se pur condotte non ancora del tutto in piena autonomia, ma di certo con una già spiccata libertà inventiva, come dimostrano i precoci riferimenti al *Missale Romanum* del 1662.

¹ Donald Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani. Stuccatori a Palermo (1656-1790)*, Flaccovio, Palermo, 2006, p. 43.

² Filippo Meli, *Giacomo Serpotta. La vita e le opere*, in *Secondo Centenario Serpottiano (1732-1932)*, Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo, 1934, p. 18; Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani*, cit., p. 9.

³ Pierfrancesco Palazzotto, *Tradizione e rinnovamento nei primi apparati decorativi barocchi in stucco di Giacomo Serpotta a Palermo (1678-1700)*, in *Arredare il Sacro in Sicilia. Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di Maria Concetta Di Natale e Maurizio Vitella, Skira, Milano, 2015, p. 83.

⁴ Giulio Carlo Argan, *Studi e note dal Bramante a Canova*, Mario Bulzoni Editore, Roma, 1970, p. 455. Il contributo di Argan su Giacomo Serpotta venne originariamente pubblicato come articolo nella rivista «Il Veltro» con la seguente denominazione: Giulio Carlo Argan, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*, «Il Veltro. Rassegna di vita italiana», I, 7, ottobre 1957, pp. 29-33.

⁵ Ivi, p. 456.

⁶ Il primo a supporre un viaggio dello stuccatore fu padre Salvatore Lanza di Trabia nel 1859, avanzando l'ipotesi di un presunto soggiorno a Roma dove Giacomo «si fè imitatore del Bernini» (Salvatore Lanza di Trabia, *Guida del viaggiatore di Sicilia*, Palermo, 1859, citato in Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., p. 43). Ipotesi poi accolta da Enrico Mauceri (*Giacomo Serpotta*, «L'Arte. Periodico di Storia dell'Arte Medievale e Moderna e d'Arte Decorativa», IV, 1901, pp. 77-92), da Vincenzo Pitini (*Note sull'arte di Giacomo Serpotta*, «Archivio Storico Siciliano», XXXIII, 1909, pp. 405-424), da Corrado Ricci che ipotizza un berninismo mediato da un alunnato presso Antonio Raggi (Ernesto Basile, Rocco Lentini e Corrado Ricci, *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, Crudo, Torino, 1911) e da altri ancora, come Maria

Grazia Paolini, che ipotizza addirittura due viaggi dell'artista (Maria Grazia Paolini, *Giacomo Serpotta*, Novecento, Palermo, 1983).

⁷ Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 44-45 e *passim*.

⁸ Argan, *Studi e note dal Bramante a Canova*, cit.; Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani*, cit.

⁹ «Da questo momento in avanti, l'ornamento di matrice romana comincerà a prendere il sopravvento sullo stile vernacolare nell'opera di Serpotta, in modo che quest'ultimo scomparirà del tutto entro il secondo decennio del Settecento»; Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani*, cit., p. 74.

¹⁰ Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 137-140.

¹¹ Donald Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Sellerio, Palermo, 1990, p. 260. Per un approfondimento sull'uso delle colonne tortili a Palermo si veda Stefano Piazza, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Flaccovio, Palermo, 2007, pp. 40-41.

¹² Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 139-140.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Giovanni Carandente, *Giacomo Serpotta*, Eri-Edizione Rai Radiotelevisione Italiana, Torino, 1967, p. 30. Carandente non ritiene che le piccole figure delle colonne degli altari del Carmine siano l'esito dell'interesse mostrato dal giovane Serpotta verso i rilievi geginiani della Tribuna della Cattedrale di Palermo, al contrario di quanto avverrebbe invece, secondo l'autore, per i cosiddetti *teatrini*, i piccoli rilievi in stucco raffiguranti i misteri del Rosario sulle pareti dell'oratorio di Santa Cita. Tuttavia, l'autore non si sofferma sulle piccole figure delle colonne dei due altari e non ne fornisce alcun riscontro iconografico.

¹⁵ *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum Pii V iussu editum, Clementis VIII et Urbani Papae*

VIII auctoritate recognitum, additis etiam missis Sanctorum ab Innocentio X et Alexandro VII Pontificis Maximis ordinatis. In quo omnia per extensum leguntur, ut commodius celebreretur, Romae, ex Typographia Reverendae Camerae Apostolicae, MDCLXII, de licentia Superiorum. Un esemplare del testo è conservato presso l'Archivio Storico Diocesano di Palermo (ASDPa, collocazione: 10 II E 4).

¹⁶ Dieter Graf, *Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il Missale Romanum del 1662*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), Electa, Milano, 1998, p. 201.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 203. Le incisioni furono eseguite dagli incisori francesi Jean Baron, Etienne Picart, François Spierre, Guillaume Vallet, dall'olandese Cornelis Bloemaert e da Giovanni Battista Bonacina. Una scrupolosa descrizione della struttura del messale è fornita in Michel Olivier, *Un libraire devenu mécène*, in «*Alla Signorina*». *Mélanges offerts à Noël de la Blanchardière*, Collection de l'École Française de Rome, Roma, 1995, pp. 285-302.

¹⁹ Graf, *Disegni di Pietro da Cortona*, cit., p. 203.

²⁰ Ivi, p. 204.

²¹ Ivi, p. 205.

²² Ivi, p. 203.

²³ Palazzotto, *Tradizione e rinnovamento*, cit., p. 87.

²⁴ Donald Garstang in *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Maria Concetta Di Natale, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000-30 aprile 2001), Charta, Milano, 2001, p. 163.

²⁵ Ivi, p. 164.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 166.

²⁸ Ciro D'Arpa, *Nuovi documenti su Giacomo Serpotta: la chiesa di Santo Spirito ad Agrigento*, «Archivio Storico Messinese», periodico della Società Messinese di Storia Patria, LXXII, 1997, pp. 79-111.

²⁹ Carandente, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 40-41. L'autore scrive: «Il certo è che la freschezza compositiva dei riquadri parietali dà conto di un'ispirazione e di un'invenzione più felici, anche se rivela, alla stregua di altre opere, una derivazione grafica ineccepibile». Non indica, tuttavia, alcuna specifica fonte iconografica utilizzata dall'artista per la decorazione dei rilievi nella chiesa di Santo Spirito di Agrigento.

³⁰ Donald Garstang, *Quando Serpotta non è Serpotta: gli stucchi nella chiesa di Santo Spirito ad Agrigento*, in *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, a cura di Mariny Guttilla, atti del convegno (Palermo, 10-12 novembre 2005), Kalós, Palermo, 2007, p. 278.

³¹ Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani*, cit., p. 54.

³² L'utilizzo del medesimo testo a distanza di così tanto tempo, e per di più in luoghi e in occasioni diverse tra loro, sembrerebbe escludere che ciò fosse dovuto ad una precisa richiesta della committenza, che risulta peraltro differente di volta in volta. Stando ai documenti citati nel testo, si potrebbe notare come sarebbe in tal senso significativa l'assenza di un qualsiasi cenno al *Missale Romanum* nel dettagliato contratto di obbligazione per gli stucchi della chiesa di Santo Spirito. In esso si parla infatti genericamente di 'disegni'. Nello specifico, si legge che Serpotta «dovrà nelli quattro vani della detta nave ove non vi sono Altari, che sono due per lato, farvi quattro quadroni con sue cornici e con puttini di rilievo, dentro scolpirvi quattro storie di personaggi, e figure, una storia per ogn'uno, secondo le pensieri

se li daranno con figure di tutto rilievo, di mezzo rilievo, e di basso rilievo proportionatamente come richiedono le storie, e nella forma che si vede nelli disegni»; D'Arpa, *Nuovi documenti su Giacomo Serpotta*, cit., p. 93.

³³ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, 1958, p. 302 [trad. it. *Arte e Architettura in Italia (1600-1750)*, Einaudi, 1972, 3ªediz. 2018, p. 396]. L'autore si pronuncia inoltre in merito al possibile soggiorno di Serpotta a Roma. Nonostante l'assenza di documenti, lo studioso ritiene ci siano nella sua opera indicazioni sufficienti a ritenere possibile un suo soggiorno nella città capitolina. «His figures» scrive «are often reminiscent of Roman Baroque sculpture, some of Raggi, others of Ferrata [...]».