L'ingente patrimonio artistico siciliano, espressione di un intrinseco connubio tra arte e fede, è al centro delle ricerche di un gruppo di studiosi del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo.

I contributi abbracciano un arco cronologico che dal Medioevo giunge al contemporaneo e offrono, con originale e acuto approfondimento, uno spaccato della peculiare produzione artistica isolana nel campo della pittura, della scultura e delle arti decorative. Non mancano incursioni nazionali e internazionali tra Roma e Malta, dove è usuale trovare opere e artisti siciliani.

Un lavoro corale alla scoperta di inediti manufatti, frutto di devota quanto qualificata committenza, il cui intento è stato, e continua a essere, quello di *Arredare il sacro.*

€ 28,00

ARREDARE IL SACRO *Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo*

Skira

ARREDARE IL SACRO

Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo

SKIRA

Arredare il sacro

ARREDARE
Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo
IL SACRO

a cura di
Maria Concetta Di Natale
Maurizio Vitella

SKIRA

In copertina
Argentiere palermitano
Serie di sei vasi con frasche
(particolare), 1753
Palermo, chiesa di San Giuseppe dei Teatini
(foto Gabriele Guadagna)

In quarta di copertina
Giacomo Serpotta
Controfacciata dell'oratorio
del Santissimo Rosario in Santa Cita
(particolare), 1688
Palermo

Design
Marcello Francone

Coordinamento redazionale
Emma Cavazzini

Redazione
Elisa Bagnoni

Impaginazione
Serena Parini

Nessuna parte di questo libro può
essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta dei
proprietari dei diritti e dell'editore

© 2015 Dipartimento Culture
e Società, Università degli Studi
di Palermo
© 2015 Skira editore, Milano
Tutti i diritti riservati

ISBN: 978-88-572-3002-3

Finito di stampare
nel mese di luglio 2015
a cura di Skira, Ginevra-Milano
Printed in Italy

www.skira.net

Realizzato con il contributo
di fondi FFR 2012/13
Maria Concetta Di Natale -
Dipartimento Culture e Società

Un gruppo di storici dell'arte dell'Ateneo di Palermo, afferenti al Dipartimento Culture e Società, ha riassunto i risultati dei propri studi in questo volume intitolato *Arredare il sacro in Sicilia. Artisti, opere e committenti dal Medioevo al Contemporaneo*, coordinato da Maria Concetta Di Natale ed esito dell'omonimo progetto condotto nell'ambito dei Finanziamenti alla ricerca di Ateneo a valere su specifici fonti finalizzati (FFR 2012/13). Sono stati coinvolti docenti, ricercatori e giovani dottori di ricerca, con specifiche competenze che spaziano dalla storia dell'arte medievale, moderna e contemporanea, a quella delle arti decorative, dalla museologia alla storia del collezionismo.

Nel volume viene offerta l'analisi del vasto e complesso panorama della committenza di ambito ecclesiastico in Sicilia dall'età medievale a quella contemporanea, con una sortita a Malta, per molti versi contigua e affine, e a Roma, quale esempio emblematico di interventi contemporanei per la fruizione pubblica del sacro.

La tematica affrontata presenta come oggetto lo studio di luoghi sacri nel corso dei secoli, puntando l'attenzione prevalentemente sugli arredi che li hanno caratterizzati e che tuttora persistono in loco o hanno subito una diversa allocazione di tipo museale.

In tal senso si è rivelata di sostanziale importanza la ricognizione delle chiese o degli oratori al di là delle loro connotazioni puramente architettoniche, campo di studi già piuttosto battuto, preferendo approfondire aspetti legati alle opere d'arte sacra o al gusto degli apparati decorativi.

Sono stati dunque argomento di studio privilegiato gli arredi che hanno costituito il cuore dei siti sacri e un tempo uno dei principali elementi di distinzione, indagati attraverso i manufatti ancora esistenti ma anche tramite l'analisi dei documenti d'archivio che conservano inventari, note di acquisto e disegni, con la verifica e il sostegno delle fonti letterarie locali manoscritte e a stampa. È stato inoltre considerato talora importante ricostruire anche il profilo delle singole personalità, intese come artisti, che produssero questi arredi, tra i quali eccellono Giacomo Serpotta e Giuseppe Damiani Almeyda, e maestranze attive presso i luoghi studiati.

Il ricco e vario volume, risultato della ricerca, curato da Maria Concetta Di Natale e Maurizio Vitella, propone, pertanto, un approccio storico-artistico in cui le singole opere sono considerate e studiate all'interno di un intrinseco apparato di rapporti tra prodotti di rilevanza artistica connessi nella complessità degli ambienti arredati. Si schiudono alla nostra lettura anche luoghi poco noti o reinterpretati, ricchi di fascino, e squarci luminosi di una Sicilia colta e raffinata, aperta all'influenza delle principali correnti artistiche, che sapeva declinare con intelligenza e personalità propria al fine di ricavarne esiti unici e originali.

Roberto Lagalla
Rettore dell'Università degli Studi di Palermo

Il presente volume costituisce il risultato della ricerca, condotta da alcuni studiosi, docenti e giovani ricercatori, del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo, finanziata con specifici fondi di Ateneo (FFR 2012/13).

Ciascun autore dando il proprio valido contributo ha espresso l'articolata tematica dell'arte sacra con metodologia scientifica, declinandola in modo originale. Le diverse opere d'arte sono analizzate in relazione al contesto e al luogo per cui sono state realizzate e al quale sono state destinate. Oggetto dello studio sono, infatti, manufatti artistici commissionati nel tempo per adornare luoghi di culto e spazi sacri.

I saggi contenuti nel volume coprono un arco di tempo che va dal Medioevo ai nostri giorni e i temi affrontati restituiscono un panorama di artisti e opere particolarmente rappresentativi dell'arte decorativa in Sicilia e del livello che tale produzione ha raggiunto nell'isola nel corso dei secoli. Il punto di partenza di questo percorso è il saggio di Giovanni Travagliato sul candelabro pasquale della Cappella Palatina di Palermo, capolavoro della scultura romanica in Sicilia, chiara espressione di quell'intreccio di culture, di stili e di linguaggi che ha sempre caratterizzato l'arte decorativa siciliana. Il tema dell'arredo sacro viene quindi preso in esame da Salvatore Serio, che studia opere inedite o poco note della chiesa intitolata a San Pantaleone di Alcara Li Fusi in provincia di Messina. Ripercorrendo la fase storica immediatamente successiva al concilio di Trento, Maurizio Vitella mette in evidenza il rapporto tra la normativa post tridentina e la realizzazione di suppellettili ecclesiastiche. Un altro tema fondamentale per questo tipo di produzione artistica è quello della committenza, affrontato da Giuseppina Mazzola, che indaga il ruolo svolto da un console nella realizzazione di alcuni arredi della chiesa della nazione catalana a Palermo. Una rigorosa ricerca archivistica è alla base del saggio di Rosalia Francesca Margiotta sugli altari in alabastro della chiesa di Santa Caterina di Chiusa Sclafani. Una particolare tipologia di arredo, i fiori d'argento, presenti su numerosi altari di chiese palermitane e degni di nota per la peculiare resa decorativa, sono l'argomento del saggio di chi scrive. Trattando di arredi sacri, non poteva mancare la figura di Giacomo Serpotta: Pierfrancesco Palazzotto ne prende infatti in esame le prime produzioni. Il saggio di Roberta Cruciata offre un'interessante incursione a Malta, presentando l'altare di Maria Santissima del Lume nella chiesa delle Anime Sante a Valletta, realizzato da marmorari messinesi. La produzione di un argentiere acese ancora poco indagato, la cui opera è particolarmente rappresentativa del passaggio tra rococò e neoclassicismo, è oggetto dei saggi di Salvatore Anselmo e Sergio Intorre. Carmelo Bajamonte propone un'interessante analisi della tutela e della dispersione del patrimonio storico-artistico siciliano durante un'altra fase storica cruciale per la storia delle arti decorative in Sicilia, la soppressione degli enti religiosi del 1866. Cristina Costanzo studia la chiesa di Sant'Antonio da Padova di Favignana, progettata dall'architetto Giuseppe Damiani Almeyda su committenza della famiglia Florio, raro esempio di Liberty ecclesiastico a lungo dimenticato. Chiude il volume il saggio di Gabriella De Marco, la cui incursione nella capitale del sacro presenta due installazioni permanenti per il giardino dei Padri Passionisti alla Scala Santa a Roma.

Il volume, curato con Maurizio Vitella, è il frutto di un continuo confronto di diverse esperienze maturate nell'ambito di un vasto e articolato progetto multidisciplinare che offre contenuti stimolanti e ricchi di spunti per la più ampia comunità scientifica.

Gli argomenti affrontati, orientati talvolta al tema della devota committenza, pur non dedicandosi esclusivamente all'arte siciliana, guardano con particolare attenzione alla produzione artistica realizzata in Sicilia. Emerge, dunque, che l'isola si caratterizza per la presenza di opere straordinarie, che sono espressione di uno splendore decorativo che caratterizza in modo singolare l'arte siciliana.

Maria Concetta Di Natale
Titolare del fondo di ricerca di Ateneo FFR 2012/13

Ringraziamenti
Don Francesco Anfuso
Gioacchino Barbera
Enzo Brai
Don Giuseppe Bucaro
Vita Colletti
Alberto Coppola
Maddalena De Luca
Donata Fasone
Claudia Fragapane
Fabio Grippaldi
Gabriele Guadagna
Simonetta La Barbera
Georgia Lo Cicero
Ettore Magno
Pietro C. Marani
Monsignor Piero Messana
Emilio Mulinelli
Peter Bartolo Parnis
Don Guido Passalacqua
Don Michele Polizzi
Monsignor Giuseppe Randazzo
Padre Fernando Repizo
Giuseppe Salluzzo
Monsignor Filippo Sarullo
Giovanni Scaduto
Don Basilio Scalisi
Giovanni Schillaci
Don Vincenzo Talluto
Domenico Turrisi
Maurizio Vesco
Alessandro Viscogliosi
Monsignor Ignazio Zambito

Sommario

11 "Terrenis caelestia iunguntur"
Il candelabro pasquale della Cappella Palatina di Palermo: un *Exultet* di pietra
Giovanni Travagliato

25 La chiesa di San Pantaleone Martire di Alcara Li Fusi
Salvatore Serio

39 Tra normativa e creatività.
Calici in Sicilia dopo il concilio di Trento
Maurizio Vitella

49 Un console della nazione catalana a Palermo: Francesco Bertrola e la chiesa di Santa Eulalia dei Catalani
Maria Giuseppina Mazzola

53 Benedetto Marabitti e gli altari in alabastro della chiesa di Santa Caterina di Chiusa Sclafani
Rosalia Francesca Margiotta

63 *Frasche* e fiori d'argento per gli altari
Maria Concetta Di Natale

81 Tradizione e rinnovamento nei primi apparati decorativi barocchi in stucco di Giacomo Serpotta a Palermo (1678-1700)
Pierfrancesco Palazzotto

109 L'altare di Maria Santissima del Lume nella chiesa delle Anime Sante a Valletta
Roberta Cruciata

121 Suppellettili liturgiche in argento tra rococò e neoclassicismo nella produzione di Alfio Strano
Sergio Intorre

125 Arredi e suppellettili liturgiche in stile neoclassico nella Chiesa Madre di Petralia Sottana
Salvatore Anselmo

135 "Spogliare il sacro".
Tutela e dispersione del patrimonio storico-artistico in Sicilia durante le soppressioni degli enti religiosi del 1866
Carmelo Bajamonte

145 La committenza dei Florio nel segno del Liberty ecclesiastico: la chiesa di Sant'Antonio da Padova a Favignana
Cristina Costanzo

159 I luoghi del sacro nella città contemporanea. Due "installazioni permanenti" di Maria Dompè e Silvia Stucky per il giardino dei Padri Passionisti alla Scala Santa a Roma
Gabriella De Marco

Pierfrancesco Palazzotto

Tradizione e rinnovamento nei primi apparati decorativi barocchi in stucco di Giacomo Serpotta a Palermo (1678-1700)

La fitta letteratura artistica relativa allo scultore Giacomo Serpotta (Palermo 1656-1732) fin dal XIX secolo ha mostrato alcune costanti, tra le quali la naturale propensione a esaltare le sue qualità innovative rispetto a un contesto segnato da una diffusa mediocrità. L'obiettivo, spesso, è stato quello di esaltare il più possibile il maestro palermitano, iscrivendolo, sostanzialmente, alla categoria del genio, dunque ben oltre i limiti di un pur abile artista di alto livello. Era necessario che la sua grandezza si mostrasse in rapporto proporzionale al suo volteggiare molto al di sopra dell'ambito culturale e familiare che, di conseguenza, doveva obbligatoriamente rivelarsi di mediocre statura se non scarsa, per rendere ancor più eccezionale il suo salto.

La letteratura artistica sulla relazione tra l'artista e il contesto

Questo tipo di atteggiamento critico si riscontra, fatalmente, leggendo i testi ottocenteschi e quelli del primo Novecento, non ancora aperti alla rivalutazione del Seicento italiano. Si sentiva l'imprescindibile esigenza, cioè, di sganciare Serpotta dai prodotti del XVII secolo, ritenuta era di declino del gusto, in maniera da poterne magnificare i principali contenuti che era possibile accogliere, minimizzando, invece, quelli non condivisibili[1]. Sono esemplari in tal senso nel 1838 gli interventi della pittrice Anna Turrisi Colonna[2] e del conoscitore Paolo Giudici[3], i quali, rispettivamente, lo avvicinavano a Gagini e lo allontanavano dai seguaci di Bernini[4].

In coerenza, padre Salvatore Lanza di Trabia scrisse nel 1879 la prima ricostruzione familiare, finalizzata al processo d'innalzamento del maestro da quell'ambiente ed epoca, "secolo di decadenza"[5].

Poco oltre, nel 1887, anche il conoscitore palermitano Giuseppe Meli, dando le mosse a un primo resoconto sulla biografia dell'artista, tramite apparati documentari, si dedicò all'entourage familiare e di bottega in modo da esaltare l'originalità della sua produzione[6].

Emblematico, nel 1901, pure l'incipit del testo di Enrico Mauceri, forse colui che prima di altri provò a fornire novità archivistiche funzionali a un quadro generale ed esauriente sull'artista, collocandolo all'interno dell'ambiente, dal quale, però, finiva per salvare solo Carlo D'Aprile[7], in quanto "gli altri non erano degni del nome di artisti e venivano accomunati coi muratori e coi cavapietra"[8]; per lui il Serpotta, in definitiva, era l'apice della scuola sorta con gli stuccatori Ferraro e Li Volsi[9]. Anche il riferimento a Gaspare Serpotta (1634-1670), padre di Giacomo, non indulgeva in grande considerazione, definendo le statue di *San Giovanni Evangelista*[10] e dell'*Addolorata* nella cappella del Crocifisso della cattedrale di Palermo (1667) "veramente non belle", e qualificandolo "più scalpellino che scultore"[11]. Inoltre, visto che anche lo scultore e marmoraro Gaspare Guercio (1611-1679), zio della

madre di Giacomo, era appellato quale "artefice mediocrissimo", Mauceri concludeva che alcun insegnamento valido poteva essere partito dalla sua terra ma solo da Roma[12].

Un esame finalmente meno circoscritto alla regione si deve a Corrado Ricci nella prefazione al testo di Ernesto Basile del 1911, dove innanzitutto si cassava la ricorrente distinzione, presente anche in Mauceri, tra scultori e stuccatori-decoratori[13]. Il grande storico dell'arte fu netto su Serpotta, chiamandolo icasticamente ed enfaticamente "il Re dello stucco!" (in grassetto nella pubblicazione), e suggerendo una mediazione tra la formazione locale e quella romana, che si evinceva dalle opere e che portava a immaginare un soggiorno nella città eterna[14], come già sosteneva Mauceri dieci anni prima. Lo stesso architetto Basile, definendolo nel volume citato "non pure il più grande degli scultori siciliani, ma uno dei maggiori che la storia dell'arte possa vantare", lo associava al contesto siciliano come sua eccellente espressione, mentre esaltava entusiasticamente il barocco palermitano, all'opposto di Mauceri, e invitava a una riconsiderazione delle architetture e delle ornamentazioni di concerto ai principali artefici di essa, "creatori geniali ed esecutori espertissimi [che] meriterebbero di essere più degnamente ricordati e tratti con nuova luce dall'oblio in cui da tempo ingiustamente rimangono"[15].

Ciononostante il professor George McClellan dell'Università di Princeton nel 1916 reiterava che "his life was a struggle against the ignorance and bad taste of his city and his days, yet he rose superior his environment"[16]. D'altronde il medesimo pensiero fu espresso dal suo principale biografo, Filippo Meli, a cui si deve l'indispensabile monografia ricca di documenti del 1934, e che era già stato autore nel 1925 di un ampio capitolo sullo stuccatore palermitano all'interno di *Arte e Artisti di Sicilia*, in cui esaltava Giacomo estraendolo dall'entourage e dal gusto dell'epoca[17].

Come si è detto, nel 1934 Meli organizzò il corposo materiale archivistico rintracciato, tramite una visione solida di recupero dell'arte barocca, alla cui difesa, pur con alcuni distinguo, lo stesso dedicò tutta la premessa, pur ripercorrendo in parte le orme dei precedenti studiosi sull'unicità di Serpotta[18]. Difatti Meli passò in rassegna con lungimiranza i principali artefici dello stucco delle generazioni passate, i Ferraro e i Li Volsi, giungendo fino ai contemporanei di Serpotta, i Surfarello, i La Farina e i Pisano, tutti "artisti fino ad oggi rimasti nell'oblio e nemmeno conosciuti di nome, mentre essi per circa un trentennio esercitarono una grande attività in Palermo e nell'isola […]. *Non già che l'arte di questi mediocri stuccatori fornisca un adeguato livello per spiegarci l'arte serpottiana*, arte possente ed esuberante di vitalità, *quasi senza legami di sorta con l'arte dei contemporanei, come quella dei grandi geni*"[19]. Dunque, quella che poteva finalmente essere l'occasione per dare giusto peso al retroterra del maestro palermitano, alla luce delle novità archivistiche, finì, invece, per fornire ulteriori apodittiche dichiarazioni volte a stigmatizzare la straordinarietà di Serpotta, peraltro indubbia, che sarebbe stata esposta nel volume.

L'operazione di Meli fu di certo uno spartiacque, ma non è questa la sede per la disamina della letteratura artistica successiva, che tocca vertici con Argan, Blunt, Wittkower, Carandente, Brandi e Garstang; piuttosto, per dirlo proprio con le parole dell'Abate, può essere utile indagare se "Giacomo Serpotta è un innovatore, o se continua una tradizione locale e in questa seconda ipotesi ne migliorò le sorti"[20], vagliando alcune sue opere e segnalando spunti di riflessione in un senso o in un altro, e senza, qui, dilungarci sul valore delle elaborazioni scultoree dell'epoca appena precedente a Giacomo e su cui si formò.

Serpotta rinnovatore della tradizione

Da quanto sopra esposto conosciamo bene le conclusioni di Meli, che però non possono essere accettate anche alla luce degli studi di Donald Garstang, il quale seppe operare una revisione critica del materiale pregresso, talvolta fornendo novità documentarie e, soprattutto, interpretative ad ampio raggio. Di fatto, ormai è lampante quanto Giacomo sia del tutto figlio della sua terra, per dirla con Blunt: "Serpotta represents the full flowering of a local tradition of sculpure"[21]. La sua abilità, soprattutto nella prima parte della carriera, fu proprio il recuperare l'antica e consolidata pratica dell'ornamentazione in stucco, ma anche della scultura in generale, apportando personali elementi innovativi tratti dalla cultura più avanzata del barocco napoletano e romano. La sua fu 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. Le sue opere non crearono un improvviso iato con quelle dei suoi conterranei, egli non procedette per strappi, ma ebbe la capacità di guardare oltre gli schemi, al di là dei contorni della semplice decorazione in stucco e delle arti liberali, fondendo le tre canoniche. Fu abilissimo nel recepire immediatamente ciò che sapeva di freschezza e di modernità e che, magari, per Palermo non era abituale. Sicuramente scelse vie non scontate e non banali, quindi non perfettamente abituali, e sappiamo bene quanto ciò potesse essere un rischio rispetto al gusto della committenza isolana; ma il suo successo derivò dall'essere un perfetto eclettico.

In questo modo riusciva ad accompagnare il cambiamento e a offrire forme e composizioni che riecheggiavano in gran parte il gusto tramandato dai maestri del Cinquecento isolano, se non della classicità, così da rassicurare e proporre, spesso, una sintesi del tutto nuova in cui, però, ognuno poteva riscontrare qualcosa di riconoscibile, pregresso, rassicurante ed esteticamente avvincente.

In effetti, la resa formale è ciò che forse lo distingue veramente da tutti gli altri, figlia della grandissima tecnica che gli permise effetti davvero insuperabili e, per questa ragione, quasi subito ambiti da un folto gruppo d'importanti patrocinatori. In ciò non possiamo che concordare con Francesco Abbate quando scrive: "la differenza che distacca così profondamente Giacomo Serpotta dalla coeva produzione artistica palermitana, tutta quella produzione e non solo quella in stucco, non è allora un problema di cultura figurativa, ma è un problema essenzialmente di qualità"[22].

Mauceri, tra i primi, se non per primo (era il 1901), attribuì grande rilevanza alla consistenza e lucentezza marmorea di quegli stucchi[23] e si intrattenne sui dati tecnici delle composizioni serpottiane, così come avrebbe fatto Meli, anche perché da lì si sarebbe affermata l'erronea e comune convinzione che proprio nella formula del suo stucco fosse il segreto della distinzione e del generale riscontro positivo[24]. Ma era proprio così? Per verificarlo bisognerebbe definire una volta per tutte che cosa fosse "l'allustratura" praticata da Serpotta e se fosse stato lui a introdurla, perché l'equivoco di cui si è detto nacque proprio dall'inesatta o non esaustiva comprensione del procedimento. Anche McClellan, quindici anni dopo, si soffermò sulla questione con maggiore chiarezza: "the material which he used was a peculiarly hard stucco […] and took a very high lustros glaze, much like that which modern decorators call 'egg-shell finish'. It has proved itself extremely durable"[25]. Il docente di Princeton, quindi, entrò meglio nel dettaglio della tecnica del lustro, ovvero del trattamento delle superfici dello stucco che assicuravano una robustezza molto resistente al tempo e superfici specchianti. Ma da tale acuto appunto si passò, ben presto, alla leggenda: "e pensare che tutto questo egli otteneva da un impasto così difficile a trattare; tanto che si vuole avesse egli in proposito un segreto, e gelosamente lo custodisse"[26]. Anche Meli, come si è detto, non mancò di esaminare questo contenuto proprio al principio della monografia, lamentando come fossero sconosciute le proporzioni tra la calce, il gesso e la polvere di marmo negli stucchi serpottiani, come anche "ignota del tutto ci è rimasta la sostanza adoperata dal Serpotta per ottenere l'allustratura, la lucidezza cioè dello stucco, che dà splendore di marmo alla candida materia"[27].

In realtà le recenti indagini diagnostiche, per quanto è stato reso noto e pubblicato, conducono a smentire le congetture relative a ingredienti segreti per questo specifico campo. La lustratura, ripetiamo, non era frutto dell'applicazione di particolari materiali, ma era una tecnica di lavoro di finitura, peraltro molto impegnativa, atta a compattare l'epi-

1. Antonino Pisano, Giacomo Serpotta *Putti*, 1678 Palermo, oratorio di San Mercurio

dermide delle statue per renderle più consistenti e durevoli rispetto al deterioramento e alla polvere (come notato da McClellan), nonché più idonee a riflettere la luce. Difatti Serpotta non la applicava indifferentemente, ma selezionava le parti a cui intendeva conferire maggiore risalto, sfruttando la luce a suo favore con un intenso spirito barocco. L'artista probabilmente usava panni di lino e, invece, modellava i dettagli a fresco con spatole di varia dimensione, approfittando di additivi organici, come grassi e zuccheri aggiunti nella composizione dello strato esterno, che da un lato conferivano maggiore levigatura e luminescenza allo stucco, dall'altro ritardavano il processo di indurimento[28]. Dunque, alla fin fine, era riportata in maniera appropriata dal Meli, anche se da lui male interpretata, la richiesta di pagamento per l'oratorio di San Francesco di Paola nel 1730 in cui Serpotta scriveva che aveva finito di "allustrari di tutto punto il detto quadrone"[29], poiché si trattava di un'operazione non necessariamente connessa alle sue composizioni, ma specificatamente richiesta e da compensarsi separatamente, come ho avuto modo di mettere in evidenza di recente[30].

2. Antonio Raggi *Putti*, 1662-1665 Roma, chiesa di Sant'Andrea al Quirinale

Per ritornare alla domanda iniziale, non sembra che né i materiali di composizione dello stucco né la lucidatura fossero una prerogativa esclusiva di Serpotta, anzi si trovano analoghe informazioni riferite ad altri stuccatori, come Giovan Battista Firrera (Ferrera) che, nel 1672, si obbligava a realizzare l'apparato presbiteriale dell'oratorio di San Mercurio, dovendo utilizzare "calce di San Martino, rina, gisso, polvere di marmo", e tutto avrebbe dovuto essere "ben poluto come marmo"[31]. Egualmente Antonino Pisano, di cui si dirà più avanti, nel 1678 s'impegnava affinché i puttini delle prime due finestre ancora di San Mercurio "habbiano da essere tutti lustri con metterci pulvere di marmore"[32].

Dunque, il maestro ripercorse tecnicamente le orme dei suoi predecessori, il che non toglie, però, che potesse avere affinato e migliorato la scuola avita, non solo nell'efficacia della lucidatura ma, magari, anche nel giusto utilizzo dei ritardanti organici, al fine di ottenere più tempo per poter meglio definire i dettagli espressivi (per lui caratteristica d'innovazione fondamentale), il che, per esempio, poteva prevedere anche ritocchi a secco. In questo senso non si può escludere, ma sarebbe da confermare con un'attenta osservazio-

3. Giacomo Serpotta
Allegoria della Prudenza,
1686-1689 circa
Palermo, oratorio del Santissimo Rosario in Santa Cita

ne, quanto ipotizzato da Garstang sull'uso del trapano per evidenziare con effetti chiaroscurali la fisionomia e l'espressività dei volti[33].

Oggi sono anche note le azioni propedeutiche alla composizione, che prevedevano progetti iniziali da approvarsi, bozzetti in loco e il preciso disegno sulla parete di tutto l'apparato, come si è desunto dai frammenti ritrovati nell'oratorio del Santissimo Rosario in Santa Cita[34], agognati da Carandente[35]. Ne traspare un approccio esecutivo non distante da quello di un frescante[36]: progetto, visione d'insieme, trasposizione del disegno sulle pareti tramite supporti o mano libera, esecuzione per porzioni con estrema rapidità, rifiniture a secco. Si è altresì confermato quanto intuito da Mauceri riguardo alla modellazione a bottega delle sculture[37], sebbene è credibile che ciò avvenisse solo in alcuni casi. Questo è, comunque, uno dei temi da indagare più a fondo[38].

Il peso delle formule "familiari" e il riverbero di Roma

Se, dunque, Serpotta non sembrerebbe innovare in maniera vivida la pratica dello stucco dal punto di vista strettamente tecnico-materico (se non nel diverso dosaggio dei componenti)[39], è però sicuro che, rispetto alla forma, la sua azione sia stata più incisiva, per quanto progressiva e spesso debitrice del passato. Anche ciò fu oggetto di precise considerazioni a partire dal primo lavoro sistematico di Meli, il quale tracciò una tipica proiezione a parabola dell'excursus serpottiano, segnata da tre momenti fondamentali: gli esordi sulla scorta degli insegnamenti di Antonello Gagini, l'attingere a piene mani dalla fonte classica e, infine, la fase della decadenza, contraddistinta dall'isterilimento della fantasia e dalla ripetitività degli schemi.

Il primo punto, come si è detto, era già stato evidenziato genericamente dalla Turrisi Colonna, ma Meli, avvalorando Lanza di Trabia[40], lo precisò filologicamente con rimandi alla distrutta tribuna della cattedrale di Palermo, soprattutto per i palesi legami tra quegli

4. Cosimo Fancelli, Giovanni Francesco De Rossi
Allegoria (monumento funebre per il cardinale Carlo Bonelli),
1674-1686 circa
Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva

altorilievi e i *Misteri* dell'oratorio del Santissimo Rosario in Santa Cita[41], fatto rimarcato anche da Garstang. Se per la classicità, in ragione di una concezione siciliano-centrica, voleva dimostrare inutilmente che i modelli fossero ellenistici e non romani, la fase finale veniva vista in senso negativo, sentenziando: "fu allora che cedette anche al berninianismo"[42]. Al netto dell'impostazione ancora avversa nei confronti del barocco, si evince l'impianto critico che sarebbe rimasto in qualche modo stabile anche con la lettura di Donald Garstang, ovviamente tramite una visione molto più ampia e completa, cioè: una prima fase che lo studioso americano definiva "vernacolare"[43], ovvero più legata alle radici, una crescita disancorata da questa e culminante nell'oratorio di San Lorenzo, quindi il periodo della maturità, in cui si ravvisava la maggior influenza del barocco romano, di Bernini e della sua scuola, individuabile nel Rosario in San Domenico e nella chiesa di Sant'Agostino[44].

Gli studi più recenti tendono a rivedere questo schema, comunque valido per plurimi aspetti, arricchendolo con notazioni di diversa natura, che mostrano quanto Serpotta abbia ben presente la scultura barocca dell'Urbe come fonte di approvvigionamento, forse persino dai tempi di San Mercurio (1678), vista l'impressionante somiglianza delle pose di alcuni suoi putti e cherubini con quelli presenti, per esempio, in Sant'Andrea al Quirinale a Roma[45] (figg. 1-2). Anthony Blunt, a tal proposito, asseriva che Giacomo avrebbe potuto imparare tanto dal padre, ma appariva ragionevole un viaggio giovanile a Roma a diretto contatto con la bottega di Bernini e con i putti di Duquesnoy[46].

Il riferimento, avanzato da chi scrive, alla scultura sepolcrale capitolina per l'oratorio del Santissimo Rosario in Santa Cita, e in particolare al monumento per il cardinale Carlo Bonelli in Santa Maria sopra Minerva[47] (figg. 3-4) dove le statue sono posizionate più in basso che a Santa Cita, rafforzerebbe l'ipotesi che le allegorie sedute siano frutto di una chiara matrice romana, e in ogni caso che siano perfettamente allineate agli apparati scultorei di quell'epoca, come si vede anche confrontando la cappella per il cardinale Ginetti in Sant'Andrea della Valle, realizzata intorno al 1684, data di poco precedente all'inizio del cantiere di Santa Cita (1686-1689)[48] (fig. 5). In base a ciò sembrerebbe difficile, ormai, mantenere rigidamente l'impostazione invalsa, per quanto sia irrefutabile il processo di maturazione che porterà Serpotta progressivamente a proiettarsi verso uno stile sempre meno regionale e, infine, molto romano e persino prerococò[49]. Lessico che sarà costantemente assai personale e altamente riconoscibile quale opera del suo ingegno. Anche nel Rosario in Santa Cita, nonostante gli sprazzi esterni, tutto è assorbito in un insieme che è molto siciliano e rispecchia la tradizione scultorea, decorativa e culturale riproposta in una maniera, però, del tutto inconsueta.

I passaggi salienti del percorso emergono dalla sua attività, e mostrano di volta in volta uno sguardo moderno verso ciò che è noto (per Garstang, per esempio, nella controfacciata in Santa Cita "non è stato utilizzato un solo elemento decorativo nuovo")[50] e che si concretizza nella ricontestualizzazione di immagini, di elementi figurali e di forme attinte da un vasto bacino di conoscenze proprie o indotte (intendendo così un probabile significativo apporto del suo entourage di architetti e pittori)[51]. Partiamo, allora, da alcuni tra i principali cantieri, provando a segnalare ciò che può essere utile al nostro discorso, senza voler qui seguire passo passo tutta la sua sterminata produzione.

5. Alessandro Rondone
Allegorie (monumento funebre per il cardinale Ginetti), 1684 circa
Roma, chiesa di Sant'Andrea della Valle

6. Giacomo e Giuseppe Serpotta
Oratorio di San Mercurio, parete sinistra, 1678-1679
Palermo

L'oratorio di San Mercurio (1678-1682), alla luce dei recenti documenti che hanno confermato la paternità di Giacomo di concerto al fratello Giuseppe, è certamente un cardine importantissimo per molti versi[52].

In quel fortunato episodio Giacomo è coinvolto a cantiere già in corso, a causa del decesso dell'autore dell'apparato, Antonino Pisano, e forse perché in qualche modo legato al Giovanni Serpotta congiunto vicario nel 1675[53]. San Mercurio è la prima opera impegnativa di Giacomo, ove, senza dubbio, si annunciano i temi principali della sua produzione, come già rilevato da Donald Garstang[54]. L'oratorio si propone come un buon biglietto da visita per il nostro artista che, da quell'istante, spiccherà gradualmente il volo. Considerato, però, che l'impianto probabilmente fu ideato dal pittore architetto Carlo D'Anselmo e impostato dal Pisano nelle prime due finestre ai lati del presbiterio, ora, a mio parere, è necessario approfondire quale sia stato l'apporto originale del giovane maestro rispetto al pregresso.

Antonino Pisano non è oggi granché noto, ma Meli lo associava ai principali stuccatori della generazione appena precedente a Serpotta e quale autore di alcuni stucchi nella Chiesa Madre di Castelvetrano[55]. Peraltro lo stuccatore testimonia nel 1664, insieme a un Bartolomeo Serpotta, l'ingresso come lavorante di Girolamo Vota presso la bottega di Gaspare Serpotta, padre di Giacomo[56]. Dunque, è plausibile che tra Gaspare e Antonino vi fossero contiguità, forse già nel 1661, quando Gaspare plasmava proprio in quella Chiesa Madre gli stucchi del presbiterio, iniziati da Antonino Ferraro jr. e poi da lui completati negli anni 1667-1668, ma oggi non facilmente individuabili[57]. Meli, inoltre, riporta che Giuseppe Pisano, fratello ed erede universale di Antonino Pisano, ricevette 11 onze per gli stucchi eseguiti dal defunto a Castelvetrano[58]. Allora risulta davvero interessante che un Giuseppe Pisano (verosimilmente la medesima persona) si impegni con Giacomo Serpotta quale stuccatore di liscio per alcune finestre dell'oratorio di San Mercurio nel 1680 e, un'altra volta, nel 1686, insieme al più famoso stuccatore Giuseppe Palumbo, per i portali dell'antioratorio, su disegno di Giacomo Amato (1643-1732), i cui rilievi a grottesca furono poi eseguiti dal solo Giuseppe Serpotta[59]. Significherebbe che Giacomo, quasi come segno di continuità, avesse coinvolto il fratello dello stuccatore a cui era subentrato e a cui era stato legato per relazioni familiari.

Le pareti di San Mercurio mostrano una turba di putti che si arrampica intorno alle finestre e una coppia posta sopra le cornici convesse d'influsso borrominiano (fig. 6). Inizia da qui il protagonismo di putti e cherubini che diverrà addirittura sfacciato in altre imprese. C'è già il cuore della poetica serpottiana. Non sbagliava Meli a scrivere che "per il Serpotta […] il putto fu il motivo dominante e principale"[60]. Difatti, questo fu uno degli elementi centrali che portarono Garstang a riconoscere in Giacomo l'autore di quegli stucchi anche in assenza di prove documentarie[61].

Bene, se già dal contratto di Pisano si evince chiaramente la rilevanza dei putti[62] e la prima obbligazione di Giacomo impone la perfetta conformità del lavoro a quello di Pisano, "dell'istesso modo, forma, qualità, patti, clausuli, condizioni"[63], e pure la seconda, firmata dai fratelli Giuseppe e Giacomo, probabilmente per la finestra datata 1678, doveva essere eseguita "dell'istesso modo, maniera, qualità, lavore e altri conforme era obbligato a farci il quondam Antonino Pisano"[64], ci si deve domandare quanto di Serpotta e quanto del duo Pisano-D'Anselmo è alla base di questa svolta.

Inoltre, non sembra (o per lo meno non ne abbiamo conoscenza) che, almeno a Palermo, esistessero sistemi decorativi in stucco equiparabili, e l'unico confronto possibile è con l'oratorio del Carminello, opera di quel Vito Surfarello (1659-1665)[65] che, stranamente, pur presente nel primo contratto di Pisano come eventuale sostituto, non fu poi chiamato a svolgere il ruolo previsto, occupato, invece, dall'appena ventiduenne Serpotta[66].

Non vi può essere incertezza che le matrici di riferimento siano romane, ma altrettanto innegabile è che l'abilità di Serpotta risieda nel fondere quelle con la recente cultura figurativa del commesso marmoreo palermitano, creando inedite soluzioni per entrambe le aree geografico-culturali, qualcosa di unico e, in definitiva, propriamente suo e perfettamente distinguibile dalle une e dall'altra.

In sostanza Giacomo traccia un continuum tra gusto locale, pure di varia ascendenza (soprattutto napoletana per Garstang)[67] in cui i putti erano una costante, e la lezione di Bernini e della sua scuola, facendo assumere ai dolci infanti un peso ben più pregnante di quanto avessero mai rivestito fino ad allora. L'effetto fu il ribaltamento, in breve tempo, nella gerarchia delle reciproche influenze e della normale condizione di subordine in cui si trovava lo stucco "rispetto alla più diffusa e fortunata decorazione a marmi mischi"[68]. Perché, come già notava Meli, adombrando una generale valutazione negativa: "è necessario ricordare che in quel periodo le chiese siciliane venivano decorate a 'marmi mischi' […] frequentemente di gusto grossolano". E continuava: "Le chiese di modeste risorse, non potendo acquistare i marmi costosi, ebbero stucchi policromi imitanti i marmi mischi, come per esempio la chiesa di S. Maria di Monserrato al Castello"[69] di Palermo, distrutta con i bombardamenti del 1943. In effetti, in Sicilia il ruolo succedaneo dello stucco rispetto al marmo appare talora esplicitato, a mio parere, anche in altri casi, come nell'oratorio di Sant'Alberto di Palermo (terzo quarto del XVII secolo)[70], dove pure viene inserita una serie di pannelli marmorei a mischio con il motivo dei "grastuni" a opera di Giuseppe Ferina nel 1646[71], e nella cappella di Sant'Anna del Castello Ventimiglia a Castelbuono (1684-1687), ancora più emblematica perché eseguita da Giuseppe Serpotta, fratello di Giacomo, dopo San Mercurio e quasi contemporaneamente al Rosario in Santa Cita, ma espressione di un mondo ormai superato, in cui l'uniforme fondo oro (come nelle colonne del Carmine) consente ai rilievi in stucco bianco di venir fuori, come quelli marmorei utilizzavano il rosso o il nero di Fiandra[72].

Anche Maria Accascina, in un articolo a carattere divulgativo e senza velleità scientifiche, aveva rilevato come il barocco siciliano fosse contraddistinto dalla presenza dei putti[73]. La studiosa tra i primi esempi citava la cappella Oneto di Sperlinga nella chiesa di San Domenico di Palermo (fig. 7), composta da Gaspare Serpotta con Gaspare Guercio negli anni 1664-1668[74] e in cui, a ben guardare, appaiono i prodromi del gusto serpottiano[75], con putti espressivi, talora sorridenti e che rivelano anche citazioni romane, nel momento in cui sembrano sorreggere la campitura marmorea in cui è la nicchia con la statua del santo.

L'intuizione dell'Accascina rivela una costante negli apparati marmorei palermitani della seconda metà del Seicento, che li accomuna con quelli di Giacomo e che affonda le radici anche in altri sistemi decorativi plastici di notevole affinità con l'opera di Serpotta, come la Chiesa Madre di Castelvetrano, pure citata dalla storica dell'arte. All'interno vi si conserva ancora parte degli stucchi della facciata presbiteriale esterna, databili al terzo quarto del XVII secolo, in cui alcuni putti di discreta fattura sistemano sopra l'arco di trionfo festoni di fiori e frutti, esattamente come avviene sul cornicione della cappella Cornaro di Santa Maria della Vittoria, a opera dei collaboratori di Bernini (1645-1652). Secondo alcuni, anche se solo come congettura, questa potrebbe essere reliquia dell'opera di Gaspare Serpotta[76]. Di certo sappiamo che Gaspare era stato a Roma e aveva compiuto un piccolo intervento nella chiesa di Sant'Agnese in Agone nell'autunno del 1665[77], dunque aveva una conoscenza diretta delle opere berniniane, ma non è da trascurare, per altri versi, anche il peso di Gaspare Guercio, zio della madre di Giacomo, Antonina Travaglia.

7. Gaspare Serpotta,
Gaspare Guercio
Decorazioni marmoree,
1664-1668 circa
Palermo, chiesa di San Domenico,
cappella Oneto di Sperlinga

Insomma San Mercurio non nasce in un deserto culturale, come certa letteratura artistica mostrava, ma è il primo risultato del perfetto compendio tra il passato e la modernità e, seppur non sia stato Serpotta a elaborarlo *ab ovo*, è evidente che comprese bene la portata di quanto gli si prospettava, anche sulla base degli indiretti insegnamenti paterni (sottovalutati dalla critica), affinandone gli aspetti, appropriandosene con sfumature personali e migliorandone la resa plastica. Difatti due o tre anni dopo avrebbe riecheggiato l'impostazione di San Mercurio nell'oratorio di Santa Cita, ma con ben altra riuscita.

La portata "rivoluzionaria" di San Mercurio nel panorama palermitano, come ho già messo in evidenza, dovette essere ben compresa dalla committenza cittadina, altrimenti non si spiegherebbe come mai Giacomo, e solo lui senza il fratello, fu interpellato già nel 1679 dalla compagnia della Carità in San Bartolomeo, la seconda per nobiltà e antichità in città, e dotata di un grande oratorio[78]. Purtroppo non conosciamo come fosse composta quella decorazione, ma non escluderei che seguisse la linea di San Mercurio poi riaffermata in Santa Cita, dove Serpotta fu coinvolto appena un anno dopo la chiusura del cantiere dell'aristocratica compagnia, nel 1686[79].

Intanto, su un altro versante Giacomo aveva dato prova della sua azione di rinnovamento degli stilemi acquisiti, tramite l'inserimento delle storie con *Episodi di vita della Vergine* e con la *Passione di Cristo* nei due altari del transetto nella chiesa del Carmine di Palermo (1684). In quel caso si recuperava la prassi rinascimentale, viva in città a partire da Francesco Laurana e Domenico Gagini e divenuta *lectio* con Antonello Gagini, reinterpretandola in un organismo tipicamente barocco, quale era la colonna tortile (presente in altari palermitani dagli anni cinquanta del XVII secolo)[80], sfruttando, però, uno spunto erratico a stampa del Cavalier d'Arpino e superando il semplice ricalco da Bernini e segua-

8. Giuseppe Marino,
Ottavio Bonomo, Carlo D'Aprile
Cappella di San Giovanni
Battista, dal 1656
Palermo, chiesa di Sant'Ignazio
all'Olivella

ci[81]. L'esito, come sempre, era una novità assoluta, non solo in ambito locale e non soltanto per le implicazioni tecniche ed estetiche, ma anche per il connubio prodotto dagli specifici temi che conducevano a una trasposizione moderna della colonna trionfale classica[82]. I pur apprezzabili tentativi di Antonio Ferraro con le storie a rilievo nell'esuberante allestimento della chiesa di San Domenico a Castelvetrano (1574-1580) fanno ancora parte della cultura tardo manieristica, a cui certamente guarda gran parte dell'apparato, che si ritiene elaborazione preminente di Giuseppe Serpotta[83]. Nel contributo con le storie, che unanimemente viene riconosciuto al solo Giacomo[84], inizia a prendere corpo, invece, una rielaborazione foriera di inusitate prospettive. Probabilmente può intravedersi anche un vago parallelo con l'ormai consueto arricchimento decorativo del primo terzo delle colonne nel commesso marmoreo panormita, applicazione che fu sperimentata sulle colonne cilindriche nella chiesa dell'Immacolata Concezione intorno al 1660 da Carlo D'Aprile (1621-1664) e Luigi Geraci, riprendendo un motivo adottato da Pietro Novelli precedentemente[85]. Qui, tuttavia, la porzione plastica è di stampo figurativo e si comporta in maniera opposta rispetto a quanto applicato da Guercio sia nella cappella Oneto di Sperlinga sia in quella Gravina-Platamone ai Teatini di Palermo (dal 1664), dove il terzo inferiore delle colonne tortili è reso cilindrico, per quanto si riscontri anche lì "l'ulteriore accentuazione della componente scultorea"[86].

9. Giovanni Travaglia
Cappella dell'Immacolata
e di San Francesco Borgia, 1670
(sullo sfondo, la cappella
dei Santi Martiri Giapponesi
opera di Francesco Scuto, 1663)
Palermo, chiesa del Gesù
a Casa Professa

La preponderanza di putti negli apparati serpottiani, al di là dei legami di dipendenza da Roma, potrebbe essere scaturita quale recezione, da un lato, degli apparati a stucco più antichi, dall'altro, di quelli a commesso marmoreo degli anni sessanta-settanta del secolo, tra cui sono la cappella di San Giovanni Battista in Sant'Ignazio all'Olivella di Palermo (Giuseppe Marino, Ottavio Bonomo, Carlo D'Aprile, dal 1656; fig. 8)[87], le pareti della cappella dei Santi Martiri Giapponesi (Francesco Scuto su disegno di Francesco La Barbera, 1663), i pilastroni della crociera (Francesco Scuto, 1666-11667; Giovan Battista Ferrera, 1675-1677, forse su disegno del La Barbera) e le pareti laterali della cappella dell'Immacolata e di San Francesco Borgia, tutti nella chiesa del Gesù di Palermo; queste ultime del 1670 a opera di Giovanni Travaglia, zio materno di Giacomo Serpotta, su disegno di Paolo Amato[88] (fig. 9).

Tutto ciò è, però, rinfrescato e arricchito da un lento processo di "romanizzazione", le cui avvisaglie, come si è detto, sono già in San Mercurio, anche se è vero che "la più eloquente arte del Serpotta" prende le mosse dal "classicismo pacato e arcaico"[89] di Carlo D'Aprile e di Gaspare Guercio. Ciononostante, a mio avviso, Giacomo non si blocca su quelle matrici, che trasforma, e si evolve fin dalle primissime opere, diversamente da come riteneva lo studioso americano[90].

La connessione tra marmi mischi e stucchi di Serpotta era già stata oggetto di implicita riflessione da parte dello studioso Vincenzo Pitini nel 1909, il quale forse è il primo che fece di quei marmi una pur breve analisi tecnico-stilistica celebrativa, notevole per la datazione dell'articolo, soffermandosi anche sul contrasto ottenuto tra rilievi bianchi e varianti nere o rosse del fondo, e definendo quella decorazione "una vera creazione siciliana", il cui spirito Serpotta seppe padroneggiare[91].

La cultura dell'effimero, la visione barocca e una seconda Lepanto: il ruolo di Paolo Amato

La prima collaborazione documentata dei fratelli Giuseppe e Giacomo Serpotta con Paolo Amato (1634-1714), uno dei maestri nella progettazione di ornamentazioni marmoree a Palermo, avverrebbe nel 1681, per le decorazioni a stucco della facciata presbiteriale interna nella chiesa di San Giorgio dei Genovesi a Palermo[92].

Quell'impianto è stato distrutto e per intuirne la foggia dobbiamo affidarci alle parole del documento d'impegno, dove sono indicati genericamente statue, puttini, virtù o angeli, con caratteristiche conformi "allo stucco della Venerabile Compagnia della Charità di San Bartolomeo", e "una cortina dove è l'immagine del Santissimo Crucifisso", da farsi "con suoi brinnoli, lavori e guarnitioni atorno"[93]. In sostanza si doveva elaborare una "cultra", cioè una coltre di stucco come fosse stoffa, quale sfondo per il crocifisso.

Contrariamente a quanto è stato ipotizzato da Mendola[94], non riteniamo che l'apparato distrutto fosse una sicura anticipazione della controfacciata dell'oratorio di Santa Cita. Tuttavia, molto più probabilmente, si trattava di qualcosa di prossimo, se non identico, a quanto, per esempio, sarebbe stato adattato, quale sfondo del crocifisso ligneo, per l'altare nel transetto destro della chiesa del Carmine di Palermo nel 1684 (fig. 10), e in commesso marmoreo per le cappelle del Crocifisso nella chiesa del Santissimo Salvatore (1682-1694)[95] e nella chiesa di Santa Maria di Valverde (1697-1698, Francesco Scuto, Carlo Rutè e Filippo Di Vita; fig. 11)[96], entrambe progettate da Paolo Amato.

Gli allestimenti di San Giorgio e del Rosario in Santa Cita sono affini ma sostanzialmente diversi, perché quello del Carmine probabilmente si situa in maniera ordinaria nell'usanza anche regionale, di cui molti sono gli esemplari simili precedenti o successivi in stucco (per esempio il monumento funebre Aragona Pignatelli nella chiesa di San Domenico di Castelvetrano, metà del XVII secolo; fig. 12) o marmo, come, per dirne un paio, la cappella della Madonna della Purità nella chiesa di San Giuseppe dei Teatini (fig. 13) – commissionata da monsignor Giuseppe Cicala, già vescovo di Mazara e arcivescovo di Messina "che impegnò il suo fervido affetto nell'ornarla di scelti marmi, ed altri pregevoli ornamenti" e appose una lapide nel 1681[97] – e le cappelle dei Profeti, completate intorno al 1688 da Giovan Battista Ferrera e Baldassare Pampillonia[98], all'interno della cappella Roano o del crocifisso nel duomo di Monreale (1687-1692)[99].

La coltre del Rosario in Santa Cita, invece, è l'esatta trascrizione di un apparato effimero di stoffa dipinta, cosa che, fino ad allora e in questi termini, forse non si era mai vista a Palermo e che non sembra rispondente in alcun modo alle esigenze funzionali cui era destinata la composizione di San Giorgio, ossia far da fondale all'opera d'arte devozionale accolta nel presbiterio. Allo stesso modo non è pertinente, in questo caso, il rimando agli allestimenti per le Quarant'ore di Giacomo Amato[100].

Il riferimento allo stucco della Carità, già nel documento di commissione del 1681, sebbene il cantiere dell'oratorio sarebbe stato completato nel 1685[101], conferma l'importanza che quell'incarico rivestì per la fama di Serpotta e chiarisce anche le ragioni del successivo coinvolgimento, la primavera del 1686, nell'oratorio della ricchissima compagnia del Santissimo Rosario in Santa Cita[102].

In assenza di testimonianze sulla Carità, Santa Cita appare come il punto di svolta, nel quale Giacomo riassume il portato culturale locale, accompagnandolo verso approdi che di-

10. Giuseppe e Giacomo Serpotta
Cappella del Santissimo Crocifisso, 1684
Palermo, chiesa del Carmine Maggiore

11. Francesco Scuto, Carlo Rutè, Filippo Di Vita
Cappella del Santissimo Crocifisso, 1697-1698
Palermo, chiesa di Santa Maria di Valverde

12. Antonino Ferraro e bottega
Monumento funebre Aragona Pignatelli, metà del XVII secolo
Castelvetrano, chiesa di San Domenico

vengono un vero e proprio marchio indelebile per la sua attività. Le scelte compositive e formali di questo organismo sono in qualche modo codificate come pezzi dominanti del suo repertorio, che finisce per riscuotere unanimi consensi e per far definitivamente breccia presso la committenza laica devota. Qui Serpotta emerge con una dirompenza inaudita e caratteristiche esecutive mai viste, creando uno dei suoi principali capolavori e confortando i confrati di Santa Cita che dovevano averlo scelto come sommo maestro dello stucco, in considerazione del fatto che, al termine del suo lavoro, nel 1689, ma forse sulla base di una programmazione più antica, avrebbero affidato la pala d'altare nientemeno che a Carlo Maratti[103], per competere con il Van Dyck dei "cugini" del Rosario in San Domenico[104].

Come interviene Giacomo Serpotta per questo amplissimo apparato ornamentale all'interno di un grande parallelepipedo del tutto vuoto? Cosa potevano aver richiesto i confrati e cosa è, probabilmente, frutto della sua personale invenzione?

13. Maestranze palermitane
Cappella della Madonna della Purità, 1681 circa
Palermo, chiesa di San Giuseppe dei Teatini

Iconograficamente la compagnia dovette esigere i quindici misteri del rosario, centrali nella sua devozione. Plausibilmente fu suggerita un'ulteriore immagine altamente autocelebrativa, la *Battaglia di Lepanto*, in cui la flotta della Lega Santa fu affidata alla Madonna del Rosario, dunque essa stessa prova della potenza e della grazia concessa dalla Vergine. E vedremo anche le ragioni storiche contemporanee di questa scelta.

Serpotta come mette in opera queste indicazioni? Innanzitutto dispone i tre tipi di misteri su pareti diverse, sulla destra i *Misteri Dolorosi*, sulla sinistra i *Misteri Gaudiosi* e sulla controfacciata i *Misteri Gloriosi della Vergine*. Al centro di questi ultimi, in basso e in asse con l'*Incoronazione della Vergine*, pone la *Battaglia*.

Corrado Ricci non riuscì a penetrare la funzione delle storie a rilievo presenti nella complessa distesa di stucco serpottiano. Per lui i tre grandi scultori della Roma barocca, a cui accostava Serpotta con una certa sufficienza e senza che questi potesse eguagliarli, Ferrata, Cafà e Raggi (che riteneva potesse essere stato il suo maestro), mai avrebbero "fatto di tutto tondo le figurine delle storiette di san Lorenzo e la Battaglia di Lepanto e suggerito di trattare, in modo uguale, la vita di Gesù dell'Oratorio di Santa Cita". Questo perché il contrasto tra grandi e piccole sculture per lui creava disturbo e, di conseguenza, gli scultori romani avrebbero modellato le storie a bassorilievo[105]. D'altro canto, nel momento in cui si affrancava Serpotta dalla sua insularità era necessaria una sorta di omologazione artistica alla romana e, di conseguenza, Ricci non poteva non contestare quanto di quella cultura nativa risiedeva ancora nella sua opera, che lo studioso non sapeva e non poteva riconoscere.

Quello che Ricci non colse non è solo l'intelligente e innovativa riproposizione e aggiornamento tecnico dei rilievi gaginiani, come ben illustrato da Argan e Garstang[106],

14. Giacomo Serpotta
Teatrino con la Circoncisione,
1686-1689 circa
Palermo, oratorio del Santissimo
Rosario in Santa Cita

15. Giacomo Serpotta
Controfacciata dell'oratorio
del Santissimo Rosario in Santa
Cita (particolare), 1688
Palermo

ma che quelle storie – insieme ai putti, elementi compositivi qualificanti l'opera del palermitano, non solo per noi ma forse soprattutto per i suoi contemporanei che ne decretarono il successo – non sono solo semplici riproposizioni iconografiche, ma principalmente rappresentazioni, come ha spiegato bene Giulio Carlo Argan; tant'è che con ogni probabilità si deve al critico il copyright della definizione di "teatrini", ormai entrata nella vulgata e unanimemente accolta[107].

Da lì si dispiega la messinscena che investe la singola parete e tutte le immagini in essa presenti, fino ad amplificarsi su quelle adiacenti e a trasformare l'oratorio squadrato in un teatrino esso stesso[108]. La suggestiva interpretazione arganiana, chiarissima in San Lorenzo, è già valida nel Rosario in Santa Cita e d'altronde Serpotta stesso mette gli osservatori sull'avviso con alcuni indizi. Ad esempio, intorno a quattro scene specchiate delle pareti lunghe, *Annunciazione*, *Orazione nell'orto*, *Circoncisione* e *Caduta di Cristo al Calvario*, si intravedono dei velari che emergono dal retro del teatrino e che, se da un lato richiamano perfettamente il senso dell'operazione in controfacciata (le parature dipinte con illustrazioni, in questo caso rese tridimensionali), dall'altro, potrebbero anche essere gli antesignani dei veri e propri sipari aperti dai putti in San Lorenzo (fig. 14).

Altrettanto 'rinnovativo' fu il 'concetto', ovvero l'estrinsecazione dei temi teologici tramite il raccordo tra le allegorie e le storie evangeliche (nesso già subodorato da Lanza e illustrato da Meli)[109], che affonda le radici nella relazione solo ideologica già reperibile tra le statue gaginesche e i rilievi alla loro base. Tuttavia ora mostra una continuità spaziale in cui la distanza temporale tra l'evento in scena e le restanti figure è ridotta o annullata del tutto (per esempio in San Lorenzo)[110].

Così è più comprensibile, anche se inaudito per il periodo, che i putti sui davanzali recitino le scene sottostanti, azione sorprendentemente già colta ma non sviscerata da Ziino nel 1932[111].

Diversamente da quanto sostenuto da Argan e Carandente[112], l'elemento didascalico appare qui assai pregnante e, suggerito ragionevolmente di volta in volta da un teologo di 'area', rimarrà una delle essenziali peculiarità dell'epopea serpottiana e del figlio Procopio (1677 circa - 1755)[113], celato ermeticamente dall'apparente leggiadria delle sculture e dai "ricorsi del ritmo ornamentale [che] distolgono l'occhio del riguardante, impedendogli di sostare a lungo sulle singole immagini"[114]. Un effetto pienamente barocco.

Con coerenza, gli strabilianti giovinetti della controfacciata, posti sotto la *Battaglia di Lepanto*, proprio sopra il sedile dei Superiori, dunque un luogo estremamente significativo per quanto concerne l'iconografia di tutti gli oratori[115], sono l'acme di una dichiarata finzione (fig. 15). Consuetudine vuole che siano considerate semplici immagini allegoriche del cristiano vincitore e del musulmano sconfitto[116], ma c'è ben altro, e lo si comprende dagli abiti contemporanei, trattati naturalisticamente e forse importati dalla pittura coeva genovese post caravaggista. Anche le loro fattezze europee, ma non astratte, e la sottile psicologia che esprimono dalle diverse espressioni, ci portano a ritenere che siano semplicemente due ragazzi, a cui Serpotta fa impersonare gli opposti protagonisti della battaglia soprastante, come in un giocoso e improvvisato teatro popolare o di strada.

La questione discende dall'interpretazione iconografica e simbolica della parete di controfacciata (fig. 16), che qui proponiamo, e concorda con Argan allorché scrive in generale che "i personaggi del Serpotta, come gli attori del teatro, non hanno esistenza fuori della

16. Giacomo Serpotta
Controfacciata dell'oratorio
del Santissimo Rosario
in Santa Cita, 1688
Palermo

prospettiva e della luce della scena, del gesto che accennano, della frase che silenziosamente pronunciano, del costume che indossano, della parte che recitano"[117]. Anche Carandente nel 1966, d'accordo con Argan, scrisse: "egli riproponeva una finzione scenica entro cui i personaggi, barocchi o classicamente drappeggiati e contenuti nei gesti, assunsero il ruolo momentaneo di attori, talvolta protagonisti, talvolta elementi del coro"[118]. Sono parole che si adattano a spiegare molto bene il rapporto tra i fanciulli e la parete interna d'ingresso all'aula, che monta, come spiegheremo, una duplice rievocazione.

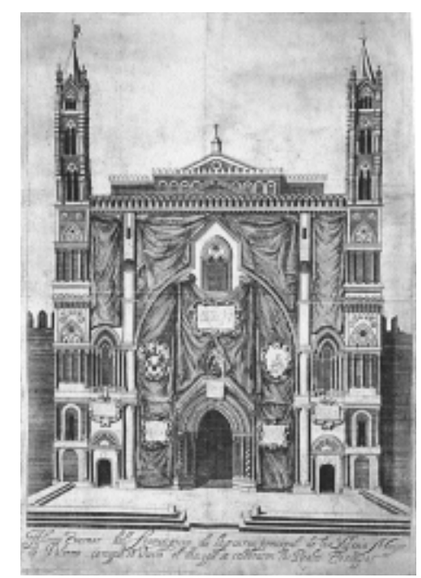
Serpotta mette qui in opera una prodigiosa operazione, con lo stucco pietrifica e rende durevole nel tempo la tradizione barocca delle parature per le cerimonie civili e religiose, festose e funebri, che ricoprivano le chiese di drappi e grandi teli, spesso dipinti con storie celebrative e commemorative, come intuito già da Carandente e ribadito da Garstang[119]. Ma non possiamo più dire che "non somiglia a nessun addobbo coevo, né sotto l'aspetto della tecnica né dello stile"[120], poiché, a mio parere, quella straordinaria coltre a rilievo, realizzata come se i misteri vi fossero pitturati, ha invece un riferimento stringente: l'addobbo della facciata interna della cattedrale di Palermo per le esequie di Filippo IV di Spagna del 1666[121], ma la natura dell'opera si evince anche dalla paratura esterna, che non è un'eccezione (fig. 17). Difatti sarà riproposta molto simile nel 1689 (successivamente al Rosario in Santa Cita) per i funerali di Maria Luisa di Borbone regina di Spagna (architetto Scipione Basta; fig. 18)[122], e ancora nel 1701 per la morte di Carlo II (architetto Scipione Basta)[123], dove, però, i serafini che dispiegano il velo sembrano mostrare un *rebound* da Santa Cita, come pure dagli apparati di Giacomo Amato.

Garstang aveva avanzato un altro fattore di suggestione a mio avviso molto importante,

il pontificato di Innocenzo XI Odescalchi dal 1679, che produsse ottimismo in ragione delle campagne vittoriose contro gli infedeli[124]. Nel 1683, infatti, l'armata turca che assediava Vienna fu sconfitta e quella vittoria simboleggiò un parallelo di Lepanto e un effettivo arresto dell'espansione dei turchi in Europa. Alla luce di queste vicende storiche si può qui ben intendere il vero senso della raffigurazione, che non è la rievocazione della guerra ma la celebrazione della pace conquistata e dovuta, nuovamente, al salvifico intervento della Madonna del Rosario. La parete di Santa Cita non sarebbe peraltro a Palermo il primo episodio legato a quella vicenda, poiché nel 1684 "las fiestas de santa Rosalia fueron dedicadas a la liberación de Viena y al pontifice Inocencio XI, con el deseo de que por fin Oriente y Constatinopla fueran cristianas"[125]. In sostanza, a mio avviso, come già i cugini del Rosario in San Domenico avevano operato, riconducendo il miracolo di santa Rosalia all'interno della devozione della Vergine del Rosario, tramite la raffinata iconografia della pala di Van Dyck, così i confrati di Santa Cita rinvigorirono il ricordo della protettrice delle armate cristiane, nel 1571 come nel 1683.

A supporto di questa teoria sono anche tutti gli altri elementi che ruotano intorno a Lepanto, le armature scomposte, le bandiere riavvolte, il trionfo d'armi con le staffe, scudo e moschetti legati tra loro (perfettamente descritti) e letteralmente appesi al muro (fig. 15). Aveva ben notato Garstang la discendenza tra questa panoplia e quella[126], opera di Gian Giacomo Cerasola (Ceresola) (not. 1607-1647) nel 1632[127], per il basamento della statua palermitana di Carlo V, il vincitore della battaglia di Tunisi nel 1535, dopo la quale il sovrano fu accolto trionfalmente a Palermo quale argine all'invasione dei turchi. E non meno rilevante, nella medesima direzione, era stato il suo accostamento ai trionfi d'armi con gli infedeli soggiogati nel complesso marmoreo per Filippo IV posto di fronte al Palazzo Reale di Palermo (Carlo D'Aprile e Gaspare Guercio, 1661)[128], tanto più che il busto visto di spalle, corazzato e mollemente incurvato, viene ribaltato e mostrato da Serpotta al centro della composizione in Santa Cita (fig. 19).

Anche le coppie di trofei con armature intagliate sotto il palco dell'organo nella chiesa di Santa Maria della Vittoria a Roma sono state interpretate proprio come un ricordo della vittoria del 1683[129]. In più sembra potersi rilevare un altro simbolico dettaglio: l'elsa della spada riposta all'interno della bandiera appare una probabile citazione dell'*Ares Ludovisi*, restaurato nel 1622 aggiungendovi anche quel dettaglio, a sua volta tratto dall'im-



17. Paolo Amato
Addobbo per i funerali
di Filippo IV di Spagna, 1666
Palermo, cattedrale, facciata
principale

18. Scipione Basta
Addobbo per i funerali
di Maria Luisa di Spagna, 1689
Palermo, cattedrale, facciata
principale

pugnatura della spada del personaggio principale del sarcofago Ludovisi. L'*Ares* era anche detto, per l'appunto, *Marte in riposo* (figg. 20-21).

Dunque, in Santa Cita la *Fede* e la *Verità* hanno ormai trionfato (enfatizzate dai *Misteri Gloriosi*), il mondo si rinnova ed esce dalle tenebre, ora è il momento del riposo, della gioia e della rinascita che si riassumono nella fresca giovinezza e spensieratezza dei putti[130].

I putti non si fanno pregare e sono gli artefici della messa in opera del "telone dipinto" che ricorda la ricorrenza trionfale, mentre altri corredano le pareti laterali con festoni, un po' come i loro cugini romani intenti ad addobbare la volta della chiesa berniniana di Sant'Andrea al Quirinale a opera di Raggi (1662-1665)[131], ma anche come gli antenati siciliani visti nella Chiesa Madre di Castelvetrano, forse per mano di Gaspare Serpotta (1667-1668), o nell'altare della Madonna Libera Inferni scolpito all'interno della cattedrale su progetto di Paolo Amato (1684)[132]. Una frequente fusione tra "vernacolo" (anche la cornice di coronamento echeggia con ben altro spessore quella del presbiterio di San Domenico a Castelvetrano) e romanità, rifluita in qualcosa che è unico e certamente non romano[133], ove le pareti prendono corpo e movimento con un vorticoso affastellarsi di elementi decorativi e figure per nulla messe in posa e che arricchiscono con eleganza quel vasto spazio architettonico altrimenti inerte.

Un procedimento simile avverrà nella più tarda chiesa della Madonna di Valverde di Paolo Amato (dal 1694)[134], ove la navata della chiesa prende forma tramite la decorazione marmorea che crea e compone le cappelle laterali, e sui fianchi di ognuna scorrono proprio coppie di tende tirate su e aperte da putti, declinazione di tante analoghe esperienze siciliane, come nella cattedrale di Mazara del Vallo (Antonino Ferraro jr. e Orazio Ferraro, 1600 circa)[135] o nel presbiterio della chiesa di San Giuseppe a Castelvetrano (Antonino Ferraro jr, 1651)[136]. Esse rispecchiano uno dei principali connotati della produzione dell'architetto di Ciminna: "la pietrificazione dell'effimero, inteso sia come movimento che come materiali deperibili, quali i drappi e i tendaggi, regolarmente riproposti in marmo o in stucco nei suoi apparati decorativi"[137].

19. Gaspare Guercio
Basamento per il monumento a Filippo IV di Spagna (particolare), 1661
Palermo

20. Giacomo Serpotta
Controfacciata dell'oratorio del Santissimo Rosario in Santa Cita (particolare), 1688
Palermo

21. Gian Lorenzo Bernini
Elsa della spada dell'*Ares Ludovisi*, 1622
Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps

Esattamente dieci anni dopo la controfacciata di Santa Cita, nel 1698, Paolo Amato avrebbe proposto nel presbiterio della cappella dell'Infermeria dei Sacerdoti una fitta cortina in stucco, aperta da putti, a opera di Vincenzo Messina[138], atta fittiziamente a proteggere la preziosa tela con la *Pietà* di Marcello Venusti (1512-1579), dunque di difforme natura dal Rosario ma attinente per il movimento dei putti.

Bene, l'apparato funebre per Filippo IV di Spagna era stato disegnato proprio da Paolo Amato[139], e l'architetto del festino di Santa Rosalia del 1684 era ancora lui, che nel 1694[140] avrebbe riproposto la pseudo corazza incurvata di Santa Cita nella panoplia alla base della cappella di Santa Lucia nella chiesa di Valverde (fig. 22). Elementi in più, in assenza di documenti, per avvalorare ipotesi sul contributo di quell'architetto alla progettazione dell'impianto decorativo di Santa Cita.

Riassumendo, nel Rosario in Santa Cita l'immagine degli oratori serpottiani dal punto di vista progettuale è codificata: teatrini con episodi narrativi, allegorie legate a essi che ne esaltano il significato, putti che interpretano i medesimi episodi con brani di vera poesia scultorea. Quindi ancora putti ed elementi decorativi che raccordano le parti e movimentano la performance teatrale barocca. Inoltre nessuno a Palermo, fino a quel tempo, era mai giunto a una tale perfezione plastica, di grazia e armonia, di verosimiglianza e naturalezza, che promana dalle sculture dotate di una serena consapevolezza e vitalità, per merito di un autonomo, distinto e innovativo tratto psicologico trasmesso dal maestro. Già da lì, se non dalla distrutta Carità, viene fuori un altro principio peculiare di Serpotta: la visione d'insieme. Argan era giunto fino a radicalizzare l'effetto, escludendo che le singole opere dello stuccatore ("marionette e fantocci") avessero un ruolo in sé e al di fuori dell'intero sistema decorativo, il che è francamente un giudizio estremo e non completamente condivisibile, però la coralità che si evince dalle composizioni di Serpotta mostra quanto egli avesse compreso il vero senso del barocco, al di là delle sue espressioni più superficiali, assumendo il ruolo di regista[141] ed "esprimendo così quell'unità scenografica tra grandi figure a tutto tondo e figurine inserite in un ingegnoso contesto prospettico, che è forse la più singolare caratteristica dell'opera serpottiana"[142].

Verso la svolta romana con Giacomo Amato

In seguito al cantiere di Santa Cita, tra la fine del 1688 e il 1691[143], Giacomo e Giuseppe Serpotta vengono incaricati dalla compagnia del Santissimo Sacramento in San Nicolò alla Kalsa, oggi non più esistente, per rinnovare la decorazione a partire dalle finestre, e la controfacciata. La perdita di questo oratorio è probabilmente tra le più gravi. La descrizione che ne fa Antonino Mongitore nei suoi manoscritti settecenteschi, riportata da Meli per sopperire all'estrema genericità dei documenti rintracciati, ci autorizza a immaginare un impianto assai simile a Santa Cita, che si conferma un modello originale e vincente. L'erudito ricorda innanzitutto la presenza di un Guercino come pala d'altare, ai cui lati erano le statue allegoriche della *Fede* e della *Carità*. I partiti decorativi dell'aula erano definiti dalle sei finestre (sicuramente ornate da putti) affiancate da coppie di apostoli e sormontanti una storia a rilievo, senz'altro riferita ai suddetti apostoli. In sostanza i teatrini, per dirla con Garstang, erano ormai "uno dei pezzi più ambiti del suo repertorio"[144]. Aggiungiamo che l'associazione storia-apostoli rimanda al primo ordine della tribuna marmorea di Antonello Gagini per la cattedrale di Palermo (plausibile riferimento per i confratelli desiderosi di contornarsene), per cui è verosimile che i "pilastri" ai lati delle finestre fossero ancora una riduzione gaginiana in forma barocca (si veda Santa Cita), così come forse le altre sculture. Innegabilmente doveva trattarsi di un altro capolavoro, ancora pregno della cultura avita rianimata.

Dalla metà degli anni novanta del XVII secolo nelle composizioni di Serpotta prende corpo con maggiore evidenza la misura romana che, gradualmente, come notava Garstang, tende a divenire prevalente[145]. Di questo periodo di transizione, che perdurerebbe fino al-

22. Nicolò Musca
Cappella di Santa Lucia (particolare), 1694
Palermo, chiesa di Santa Maria di Valverde

l'anno 1700 nel presbiterio dell'oratorio di San Lorenzo[146], dove rimangono lontani echi tardo rinascimentali nell'intradosso dell'arco trionfale (o delle più vicine traslitterazioni in marmo mischio e tramischio della seconda metà del Seicento), è tappa importante la facciata presbiteriale ancora dell'oratorio della Carità, in cui Serpotta viene chiamato nel 1693 con l'architetto Giacomo Amato[147]. Questi, formatosi a Roma fino al 1685 ed entrato in contatto con i Serpotta già nel 1686[148], imposta la tipica coppia di serafini, i quali scortano le opere d'arte sacra in funzione devozionale come doni divini, alla maniera del Raggi e di innumerevoli altri artisti della cerchia di Bernini[149].

La medesima formula è poi riproposta in altri cantieri serpottiani, inclusi le cappelle di Sant'Orsola e delle Anime Purganti nella chiesa di Sant'Orsola di Palermo (1696)[150] e l'oratorio di San Lorenzo. L'anno successivo è la volta della controfacciata nell'oratorio del Carminello di Palermo (1694), oggi restituita alla paternità di Giacomo[151], ove le storie, poste all'interno di tondi sostenuti da coppie di serafini, rimandano ancora a chiari modelli dell'Urbe, come il Raggi di San Marcello al Corso oppure il Borromini di San Carlino e tanti altri ancora, e le cui allegorie della *Mansuetudine* e *Compassione* sono state accostate a quelle della *Prudenza* e *Giustizia* del sepolcro del marchese Benedetto Gastaldi, scolpito da Antonio Raggi in Santa Maria dei Miracoli a Roma (1681-1684)[152]; irrobustendo la riferita supposizione che quelle del Rosario in Santa Cita guardassero fin da allora alla scultura della capitale e forse al monumento funebre Bonelli, direttamente o indirettamente[153].

Le supposizioni di una sempre più decisiva influenza del classicismo barocco, di cui si faceva portatore Giacomo Amato a partire da quel tempo, sono tuttora valide, senza però escludere tutti gli altri strumenti di induzione indiretta o diretta; è però probabile che, effettivamente, la consonanza fino ad allora esperita con Paolo Amato, a cui Serpotta era vicino ancora nel 1698 all'interno della cappella dei Santi Pietro e Paolo dell'Infermeria dei Sacerdoti[154], venisse allentata.

L'anno 1700 contrassegna una svolta che si nota palesemente in San Lorenzo, opera multiforme così commentata da Pitini: "Pare come se egli stilizzi in un modo tutto suo, se così posso esprimermi, i motivi propri dell'arte decorativa del suo tempo, talvolta avvicinandoli a quelli dell'età precedente, talvolta, anche, nelle ricerca che fa di forme più pure, anticipando quelle del periodo neo-classico"[155]. D'altronde Bernard Berenson, visitando l'oratorio il 12 giugno 1953, giunse a scrivere: "siamo tornati al grazioso Oratorio di San Lorenzo, dove Serpotta anticipa lo stile 'Direttorio' e perfin quello 'Impero'"[156].

Altro passaggio chiave importante e coevo sarebbe la chiesa dell'Assunta di Palermo, che Pitini, come tutti gli studiosi posteriori, dava alla scuola di Serpotta, pur annotando che: "ci è per esempio assai differenza tra le statue della nave, e quelle assai più corrette dell'abside"[157].

Dagli ultimi documenti pubblicati, in effetti, sembrerebbe che il presbiterio sia stato personalmente compiuto da Giacomo (che affidò parte della stuccatura di liscio a Baldassare Infantolino nel dicembre del 1700)[158], o quantomeno da lui ideato, con alcuni motivi che ricordano le cappelle di Sant'Orsola e altri ancora che si vedranno nella chiesa di Sant'Agostino (1711-1728)[159] e nel Rosario in San Domenico (ante 1714 - ante 1717)[160], come la statua muliebre a sinistra della pala d'altare, spiccata anticipazione delle dame con copricapi piumati.

In definitiva, Giacomo Serpotta, il massimo artista dello stucco barocco in Sicilia e uno dei principali in Italia e in Europa, mostra le sue notevoli capacità senza soluzione di continuità, in un assiduo gioco tra passato e presente, cosa che gli consentì di creare vasti e magnifici allestimenti, composti da grandi figure a tutto tondo insieme a piccoli e preziosi dettagli, intessuti all'interno di una trama unitaria e complessa, armoniosa negli esiti per quanto oltremodo sfaccettata e plurivalente. In sostanza l'opera di un eccellente figlio della sua epoca che ne comprese le poliedriche essenze e le riassunse magistralmente, mostrandole con toni di soave levità.

Note

[1] P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta nella letteratura artistica*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006), a cura di M.C. di Natale, Caltanissetta 2007, pp. 204-205.

[2] *Sopra Anna Fortino. Lettera di Annetta Turriti Colonna a Niccolò suo fratello*, in "Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia", t. XXIII, a. VI, 1838, pp. 36-42.

[3] P. Giudici, *Appendice*, in *Sopra Anna…*, 1838.

[4] P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta…*, in *Storia, critica…*, 2007, pp. 207-208.

[5] S. Lanza di Trabia, *La Scultura in Sicilia nei secoli XVII, XVIII e XIX. Discorso letto nell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo nel giorno 20 luglio 1879*, Palermo 1880, p. 4.

[6] P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta…*, in *Storia, critica…*, 2007, p. 210.

[7] *Ibid.*, p. 212.

[8] E. Mauceri, *Giacomo Serpotta*, in "L'Arte. Periodico di Storia dell'Arte Medievale e Moderna e d'Arte Decorativa", a. IV, n. 2, 1901, p. 77.

[9] *Ibid.*, p. 78.

[10] In realtà il *San Giovanni* era di Gaspare Guercio, mentre Serpotta aveva scolpito la *Maddalena* e la *Vergine Addolorata*; F. Meli, *Giacomo Serpotta. Volume secondo. La vita e le opere*, Palermo 1934, p. 104.

[11] E. Mauceri, *Giacomo…*, 1901, p. 80.

[12] *Ibid.*, p. 82.

[13] P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta…*, in *Storia, critica…*, 2007, p. 215.

[14] C. Ricci, *Prefazione*, in *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, a cura di R. Lentini, Torino 1911, s.p.

[15] E. Basile, *Giacomo Serpotta (1656-1732)*, in *Le sculture…*, 1911, s.p.

[16] G.B. McClellan, *Serpotta, an italian Scuptor of the Baroque Period*, in "American Journal of Archaeology", XX, 1916, p. 78.

[17] P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta…*, in *Storia, critica…*, 2007, p. 216.

[18] F. Meli, *Giacomo…*, 1934, p. 12.

[19] Il corsivo è mio. F. Meli, *Giacomo Serpotta…*, 1934, pp. 20-21.

[20] *Ibid.*, p. 18.

[21] A. Blunt, *Sicilian Baroque*, New York 1968, p. 34.

[22] F. Abbate, *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma 2002, p. 213.

[23] E. Mauceri, *Giacomo…*, 1901, p. 86.

[24] D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani stuccatori a Palermo 1656-1790*, Palermo 2006, pp. 49-50.

[25] G.B. McClellan, *Serpotta…*, 1916, p. 78.

[26] M. Ziino, *Giacomo Serpotta*, in "Emporium", n. 75, 1932, p. 146.

[27] F. Meli, *Giacomo…*, 1934, p. 15.

[28] M. Sebastianelli, *La tecnica di Giacomo Serpotta dal cantiere di restauro*, in P. Palazzotto, M. Sebastianelli, *Giacomo Serpotta nella chiesa di Sant'Orsola di Palermo. Studi e restauro*, Palermo 2011 (Museo Diocesano di Palermo. Studi e Restauri, n. 5, collana diretta da P. Palazzotto), *passim*.

[29] F. Meli, *Giacomo…*, 1934, p. 31, nota 10.

[30] P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta e la compagnia dell'orazione della morte in Sant'Orsola*, in P. Palazzotto, M. Sebastianelli, *Giacomo Serpotta…*, 2011, pp. 26, 29.

[31] G. Mendola, *L'oratorio della compagnia di Santa Maria della Consolazione, del titolo di Santa Maria del deserto e San Mercurio*, in *Gli oratori di San Mercurio e del Carminello a Palermo*, con testi di S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, Leonforte (Enna) 2014, p. 24.

[32] *Ibid.*, p. 27.

[33] D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, p. 49.

[34] P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX* secolo, presentazione di D. Garstang, Palermo 2004, pp. 56-57; P. Palazzotto, M. Sebastianelli, *Giacomo Serpotta…*, 2011, pp. 32-33.

[35] G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, Torino 1966, p. 28.

[36] P. Palazzotto, *Palermo. Guida…*, 2004, p. 56.

[37] E. Mauceri, *Giacomo…*, 1901, p. 86.

[38] Si è, per esempio, verificato l'assemblaggio degli scheletri reincarnati nella cappella delle Anime Purganti in Sant'Orsola, cfr. M. Sebastianelli, *La tecnica…*, in P. Palazzotto, M. Sebastianelli, *Giacomo Serpotta…*, 2011, p. 53.

[39] Una delle prime indagini sulla materia adoperata da Giacomo Serpotta è in F. Noto, *Giacomo Serpotta. Problemi di conservazione e restauro degli stucchi*, Palermo 1982.

[40] P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta…*, in *Storia, critica…*, 2007, p. 210.

[41] F. Meli, *Giacomo…*, 1934, p. 145.

[42] *Ibid.*, p. 51.

[43] D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990, p. 75.

[44] D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, p. 146.

[45] P. Palazzotto, *Technique et inspiration d'un maître de l'ornement: Giacomo Serpotta (Palerme 1656-1732)*, in *Cahiers de l'Ornement*, I, atti del seminario internazionale (Collège de France, 2012-2015), a cura di P. Caye, F. Solinas, Roma, in corso di stampa.

[46] A. Blunt, *Sicilian…*, 1968, p. 35. Garstang, suo allievo, si mostrò di opposto parere, D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, p. 50. Quale contributo al dibattito sul soggiorno romano si aggiunge l'indagine condotta nell'archivio della nazione siciliana a Roma ove non si è trovata registrazione di Serpotta, ma neppure del padre che, però, sappiamo essere stato nella città eterna; M.G. Aurigemma, *Oratori del Serpotta a Palermo*, Roma 1989, p. 7.

[47] P. Palazzotto, *Palermo. Guida…*, 2004, p. 53. Non la pensava così D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, p. 63.

[48] P. Palazzotto, *Technique…*, in *Cahiers…*, in corso di stampa.

[49] Cfr. R. Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1972, p. 396.

[50] D. Garstang, *Giacomo…*, 1990, p. 76.

[51] Per uno sguardo su alcune delle sue più note fonti d'immagine cfr. P. Palazzotto, *Fonti, modelli e codici compositivi nell'opera di Giacomo Serpotta*, in *Itinerari dei Beni Culturali. Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara, E. Mauro, Palermo 2009, pp. 39-49. Per Cesare Brandi non "poteva bastare […] la conoscenza di disegni e di stampe. La qualità radiante della scultura del Bernini, in marmo o in stucco, non si può intendere che dagli originali i quali non si potevano vedere che a Roma"; C. Brandi, *Prefazione*, in M.G. Paolini, *Profilo di Giacomo Serpotta*, Palermo 1983, p. 10. Maria Grazia Paolini, invece, rimarca il probabile ruolo dei disegni che Gaspare Serpotta possedeva e di cui dispose la vendita nel testamento del 1664; M.G. Paolini, *Profilo…*, 1983, p. 18.

[52] G. Mendola, *L'oratorio della compagnia…*, in *Gli oratori…*, 2014, pp. 25-32.

[53] P. Palazzotto, *Una cronistoria rivisitata: i preziosi stucchi sacri di Giacomo Serpotta a Palermo e il ruolo della committenza laica devota tra Sei e Settecento*, in *Artificia Siciliae. Arti decorative siciliane e collezionismo europeo nell'Età degli Asburgo*, a cura di M.C. Di Natale, Milano, in corso di stampa.

[54] D. Garstang, *The oratorio della Madonna della Consolazione e S. Mercurio in Palermo and the early activity of Giacomo Serpotta*, in "The Burlington Magazine", CXXXX, giugno 1988, pp. 430-432.

[55] F. Meli, *Giacomo…*, 1934, p. 309.

[56] *Ibid.*, p. 230, doc. 30.

[57] A. Giardina, F.S. Calcara, *La città palmosa. Una storia di Castelvetrano. I. Dalle origini al XVII secolo*, Palermo 2010, pp. 69, 242, 243.

[58] F. Meli, *Giacomo…*, 1934, p. 309.

[59] G. Mendola, *L'oratorio della compagnia…*, in *Gli oratori…*, 2014, pp. 30, 32.

[60] F. Meli, *Giacomo…*, 1934, p. 59.

[61] D. Garstang, *Giacomo…*, 1990, p. 62.

[62] Si legge nella prima commissione al Pisano: "con farci per ogni finestra un trappezzo conforme al detto disigno con li dui puttini, quali puttini una con tutti l'altro pottini che nel opera saranno"; G. Mendola, *L'oratorio della compagnia…*, in *Gli oratori…*, 2014, p. 27.

[63] *Ibid.*

[64] *Ibid.*, p. 28.

[65] Sulla storia del cantiere cfr. G. Mendola, *L'oratorio della Madonna del Carmine, detto il Carminello*, in *Gli oratori…*, 2014, pp. 69-81.

[66] P. Palazzotto, *Una cronistoria…*, in *Artificia Siciliae…*, in corso di stampa.

[67] D. Garstang, *Giacomo…*, 1990, p. 80; D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, p. 70. Concorda con il ruolo di Napoli F. Abbate, in *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico. Napoli, le province, la Sicilia*, Roma 2009, p. 613.

[68] F. Abbate, *Storia dell'Arte…*, 2002, p. 171.

[69] F. Meli, *Giacomo…*, 1934, p. 21.

[70] P. Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, presentazioni di M.C. Di Natale, D. Garstang, Palermo 1999, pp. 66-67.

[71] *Ibid.*, p. 48 fig. 39, p. 67.

[72] P. Palazzotto, *Palermo. Guida…*, 2004, p. 56.

[73] M. Accascina, *Sorrisi di bimbi intorno all'altare* (25 dicembre 1938), in *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1938-1942. Cultura tra critica e cronache*, a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2007, p. 132.

[74] S. Piazza, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Palermo 2007, pp. 38-39.

[75] D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, p. 32; D. Garstang, *Marmi mischi a Palermo: dalla nascita del Vernacolo all'abside di Casa Professa*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001), a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, p. 156. Piazza ha pubblicato incisioni francesi da cui sono tratti alcuni dettagli; S. Piazza, *I colori…*, 2007, pp. 38-39.

[76] A. Giardina, F.S. Calcara, *La città palmosa…*, 2010, p. 246.

[77] M.G. Paolini, *Profilo…*, 1983, p. 18; D. Garstang, *Giacomo…*, 1990, p. 51.

[78] P. Palazzotto, *Una cronistoria…*, in *Artificia Siciliae…*, in corso di stampa, come pure aveva messo in evidenza Donald Garstang, rilevando che San Mercurio poteva essere una delle sue prove in quel periodo, come i documenti oggi hanno confermato; D. Garstang, *Giacomo…*, 1990, p. 62.

[79] L'epoca d'inizio del cantiere è pubblicata da G. Mendola, *L'oratorio del Rosario in Santa Cita*, in *L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo*, con testi di S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, Leonforte (Enna) 2015, pp. 28-29.

[80] S. Piazza, *I colori…*, 2007, pp. 40-41.

[81] D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, p. 54.

[82] P. Palazzotto, *Giacomo…*, in *Storia, critica…*, 2007, pp. 206-207; P. Palazzotto, *Technique…*, in *Cahiers…*, in corso di stampa.

[83] D. Garstang, *Giacomo…*, 1990, pp. 65-66, che immagina persino la conoscenza diretta di quel *retablo* da parte di un giovanissimo Giacomo al seguito del padre. Sulla chiesa e l'opera dei Ferraro cfr. A. Giardina, F.S. Calcara, V. Napoli, *La Chiesa e il Convento di San Domenico in Castelvetrano. Tra committenza dei Tagliavia Aragona e carisma dei Frati Predicatori*, Castelvetrano 2015.

[84] D. Garstang, *Giacomo…*, 1990, p. 72. Maria Grazia Paolini ritiene che l'opera sia da ascrivere al solo Giuseppe, escludendo interventi plastici di Giacomo se non dal punto di vista ideativo; cfr. M.G. Paolini, *Profilo…*, 1983, pp. 23-24. L'ipotesi non è accettabile, anche considerato che nel repertorio noto di Giuseppe non appaiono mai storie di tal genere, neppure negli altari con colonne tortili della Matrice Nuova di Castelbuono (1684-1985), che presenta semplici elementi fitormorfici; P. Palazzotto, *Palermo. Guida…*, 2004, p. 119. Cfr. anche T. Fittipaldi, *Contributo allo studio di Giacomo Serpotta. Opere inedite e rapporti culturali*, in "Napoli Nobilissima. Rivista di Arti Figurative, Archeologia e Urbanistica", vol. 16, 1977, p. 125; D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, p. 56.

[85] S. Piazza, *I colori…*, 2007, p. 34.

[86] *Ibid.*, p. 39.

[87] C. D'Arpa, *Il commesso marmoreo a Palermo: altari e cappelle nella chiesa oratoriana di Sant'Ignazio Martire all'Olivella*, in *Splendori di Sicilia…*, 2001, p. 178; S. Piazza, *I colori…*, 2007, p. 37.

[88] S. Piazza, *I colori…*, 2007, pp. 54-55, 62.

[89] D. Garstang, *Giacomo…*, 1990, p. 66.

[90] Per Maria Giulia Aurigemma il Rosario in Santa Cita è il più "romano del Serpotta, fitto di citazioni cinque-seicentesche"; M.G. Aurigemma, *Oratori…*, 1989, p. 27.

[91] V. Pitini, *Note sull'arte di Giacomo Serpotta*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., a. XXXIII, 1909, pp. 414-415.

[92] B. Fasone, *Gli stucchi serpottiani in S. Giorgio dei Genovesi in Palermo: un documento inedito*, in "B.C.A. Sicilia", n.s., aa. III-IV, 1993-94, fasc. I, II, III, IV, pp. 56-64.

[93] *Ibid.*, p. 60.

[94] G. Mendola, *Per una biografia di Giacomo Serpotta*, in S. Grasso et al., *Giacomo Serpotta un gioco divino*, a cura di R. Sanguedolce, C. Scordato, Caltanissetta-Roma 2012, p. 21. L'ipotesi è condivisa da S. Grasso, *Il valore della tradizione*, in *L'oratorio del Rosario…*, 2015, p. 43.

[95] S. Piazza, *I colori…*, 2007, p. 66.

[96] La decorazione delle cappelle sarebbe stata concepita da Paolo Amato intorno al 1690 ed eseguita in un lungo lasso di tempo, dal 1694 in poi; cfr. C. Farsetta, *La chiesa di Santa Maria di Valverde*, presentazione di M.C. Di Natale, Palermo 1998, pp. 24-25; S. Piazza, *I colori…*, 2007, p. 68.

[97] A. Mongitore, *Palermo divoto di Maria Vergine e Maria Vergine protettrice di Palermo*, 2 voll., Palermo 1719-1720, I (1719), p. 489; II (1720), p. 194.

[98] S. Piazza, *I colori…*, 2007, p. 71.

[99] M.C. Di Natale, *L'illuminata committenza dell'arcivescovo Giovanni Roano*, in L. Sciortino, *La Cappella Roano nel Duomo di Monreale: un percorso di arte e fede*, Caltanissetta 2006, p. 25.

[100] T. Fittipaldi, *Contributo…*, 1977, p. 98.

[101] F. Meli, *Giacomo…*, 1934, pp. 121-123, 235-237; D. Garstang, *Giacomo…*, 1990, p. 300; G. Mendola, *Per una biografia…*, in S. Grasso et al., *Giacomo Serpotta…*, 2012, p. 20.

[102] Sul cantiere dell'oratorio cfr. P. Palazzotto, *L'Oratorio del SS. Rosario in S. Cita. Storia e Arte*, in G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario in S. Cita*, Palermo 1999, pp. 11-46, con documentazione inedita, e ampliamento di G. Mendola, *L'oratorio del Rosario…*, in *L'oratorio del Rosario…* 2015, pp. 25-37.

[103] P. Palazzotto, *Gli oratori…*, 1999, p. 245, nota 24.

[104] Cfr. P. Palazzotto, *I "ricchi arredi" e le preziose dipinture dell'oratorio del Rosario in San Domenico della Compagnia dei Sacchi*, in P. Palazzotto, C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, Palermo 2002, pp. 15-18.

[105] C. Ricci, *Prefazione*, in *Le sculture…*, 1911, s.p.

[106] G.C. Argan, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*, in "Il Veltro. Rassegna di vita italiana", a. I, n. 7, ottobre 1957, in G.C. Argan, *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma 1970, pp. 458-459; D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, pp. 79-94.

[107] G.C. Argan, *Il teatro plastico…*, in G.C. Argan, *Studi…*, 1970, p. 458.
[108] P. Palazzotto, *Argan e Giacomo Serpotta*, in *Argan e l'insegnamento universitario. Gli anni palermitani 1955*-1959, atti del convegno nazionale di studi (Palermo, Palazzo Chiaromonte-Steri, 28 gennaio 2011), a cura di M.C. Di Natale, M. Guttilla, suppl. al n. 7 di "OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", Bagheria (Palermo) 2013, p. 134.
[109] F. Meli, *Giacomo…*, 1934, pp. 144, 164.
[110] G.C. Argan, *Il teatro plastico…*, in G.C. Argan, *Studi…*, 1970, p. 460.
[111] M. Ziino, *Giacomo…*, cit., 1932, p. 144.
[112] G. Carandente, *Giacomo…*, 1966, p. 45.
[113] Di Giacomo si vedano le interpretazioni teologiche negli oratori di San Lorenzo e del Rosario in San Domenico, P. Palazzotto, *Palermo. Guida…*, 2004, pp. 189-194; P. Palazzotto, *I "ricchi arredi"…*, in P. Palazzotto, C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario…*, 2002, pp. 49-53. Straordinaria appare anche la trama ideologica alla base degli oratori dell'Immacolatella e di Santa Caterina d'Alessandria di Procopio Serpotta, cfr. P. Palazzotto, *Una proposta interpretativa per l'iconografia dell'oratorio della compagnia dell'Immacolatella di Palermo*, in *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, atti del convegno di studi (Palermo, 1-4 dicembre 2004), a cura di D. Ciccarelli, M.D. Valenza, Palermo 2006, pp. 337-357; P. Palazzotto, *Palermo. Guida…*, 2004, pp. 218-221.
[114] G.C. Argan, *Il teatro plastico…*, in G.C. Argan, *Studi…*, 1970, p. 457.
[115] P. Palazzotto, *Gli oratori…*, 1999, p. 42.
[116] D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, p. 59.
[117] G.C. Argan, *Il teatro plastico…*, in G.C. Argan, *Studi…*, 1970, p. 456. L'interpretazione in senso di rappresentazione scenica è espressa in precedenza da P. Fazio, *Serpotta*, Palermo 1956, p. 8.
[118] G. Carandente, *Giacomo…*, 1966, pp. 10-11.
[119] *Ibid.*, p. 29; D. Garstang, *Giacomo…*, 1990, p. 66.
[120] D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, p. 61.
[121] P. Palazzotto, *Technique…*, in *Cahiers…*, in corso di stampa. L'incisione della controfacciata è pubblicata in V. Mínguez et al., *La fiesta barroca. Los Reinos de* Nápoles y *Sicilia (1535-1713)*, *Triunfus barrocos*, III, Castelló de la Plana 2014, p. 393.
[122] M.D. Vacirca, *La morte barocca e l'illusione dell'architettura: cronaca degli apparati funebri del Seicento e del primo Settecento*, in M.C. Ruggieri Tricoli, *Il "funeral teatro". Apparati e mausolei effimeri dal XVII al XX secolo a Palermo*, con testi di M.D. Vacirca, B. De Marco Spata, E. D'Amico, P. Palazzotto, Palermo 1993 (stampa 1994), pp. 81, 159, tav. 15.
[123] *Ibid.*, pp. 82, 164 tav. 23.
[124] D. Garstang, *Giacomo…*, 1990, p. 66.
[125] V. Mínguez et al., *La fieta barroca…*, 2014, p. 116.
[126] D. Garstang, *Giacomo…*, 1990, p. 76.
[127] S. Piazza, *I colori…*, 2007, p. 27.
[128] *Ibid.*, p. 38.
[129] A. Marchionne Gunter, *Santa Maria della Vittoria*, in "Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna", a. VI, n. 17, gennaio 2000, p. 34.
[130] P. Palazzotto, *Gli oratori e le chiese di Giacomo Serpotta*, in *Palermo. Specchio di Civiltà*, Roma 2008 (I luoghi dell'Arte, collana diretta da G. Puglisi), pp. 115-116.
[131] P. Palazzotto, *Technique…*, in *Cahiers…*, in corso di stampa.
[132] D. Garstang, *Giacomo…*, 1990, p. 80. Sull'altare cfr. S. Piazza, *I colori…*, 2007, pp. 66-67.
[133] R. Wittkower, *Arte…*, 1972, p. 397.
[134] C. Farsetta, *La chiesa…*, 2007, pp. 68-69.
[135] F. Campagna Cicala, ad vocem *Ferraro Antonino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVI, Roma 1996, pp. 741-742.
[136] A.G. Marchese, *I Ferraro da Giuliana. 3. Antonino junior*, Palermo 1984, p. 58.
[137] S. Piazza, *I colori…*, 2007, p. 63.
[138] D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, p. 75.
[139] M.D. Vacirca, *La morte…*, in M.C. Ruggieri Tricoli, *Il "funeral teatro"…*, 1993, p. 76.
[140] S. Piazza, *I colori…*, 2007, p. 68.
[141] P. Palazzotto, *Argan e Giacomo Serpotta*, in *Argan e l'insegnamento universitario…*, 2013, p. 132.
[142] D. Garstang, *Giacomo…*, 1990, p. 74.
[143] F. Meli, *Giacomo…*, 1934, pp. 146-147, 249-251.
[144] D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, p. 73.
[145] *Ibid.*, p. 73.
[146] Sull'oratorio di San Lorenzo cfr. P. Palazzotto, *Palermo. Guida…*, 2004, pp. 189-184; P. Palazzotto, *Sulla conservazione e il restauro dell'oratorio di S. Lorenzo e degli stucchi di Giacomo Serpotta a Palermo: un inedito carteggio dei primi decenni del Novecento con il contributo di Ettore Modigliani*, in *Opere d'arte nelle chiese francescane. Conservazione, restauro e musealizzazione*, a cura di M.C. Di Natale, Bagheria (Palermo) 2013 (Quaderni dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina"), pp. 173-184; *L'oratorio della compagnia di San Francesco in San Lorenzo*, in *L'oratorio di San Lorenzo a Palermo*, con testi di S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, Leonforte (Enna) 2013, pp. 32-34, con bibliografia precedente.
[147] T. Fittipaldi, *Contributo…*, 1977, pp. 126-127.
[148] G. Mendola, *L'oratorio della compagnia…*, in *Gli oratori…*, 2014, p. 32.
[149] P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta e la compagnia dell'orazione della morte in Sant'Orsola* in P. Palazzotto, M. Sebastianelli, *Giacomo Serpotta…*, 2011, pp. 17-18.
[150] *Ibid*.
[151] G. Mendola, *L'oratorio della Madonna…*, in *Gli oratori…*, 2014, p. 81.
[152] S. Grasso, *Giacomo Serpotta al Carminello: la svolta romana*, in *Gli oratori…*, 2014, p. 89.
[153] La generica provenienza da tombe monumentali era stata inizialmente avanzata da M.G. Aurigemma, *Oratori…*, 1989, p. 24, forse anche sulla base delle opinioni di Garstang.
[154] D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, p. 75.
[155] V. Pitini, *Note sull'arte…*, 1909, p. 416.
[156] B. Berenson, *Viaggio in Sicilia*, Milano 1955, p. 61.
[157] V. Pitini, *Note sull'arte…*, 1909, p. 422. Sulla complessa questione cfr. D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, pp. 168 e sgg.
[158] G. Mendola, *Per una biografia…*, in S. Grasso et al., *Giacomo Serpotta…*, 2012, p. 26.
[159] D. Garstang, *Giacomo…*, 2006, pp. 142 e sgg.
[160] P. Palazzotto, *I "ricchi arredi"…*, in P. Palazzotto, C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario…*, 2002, pp. 9-70.