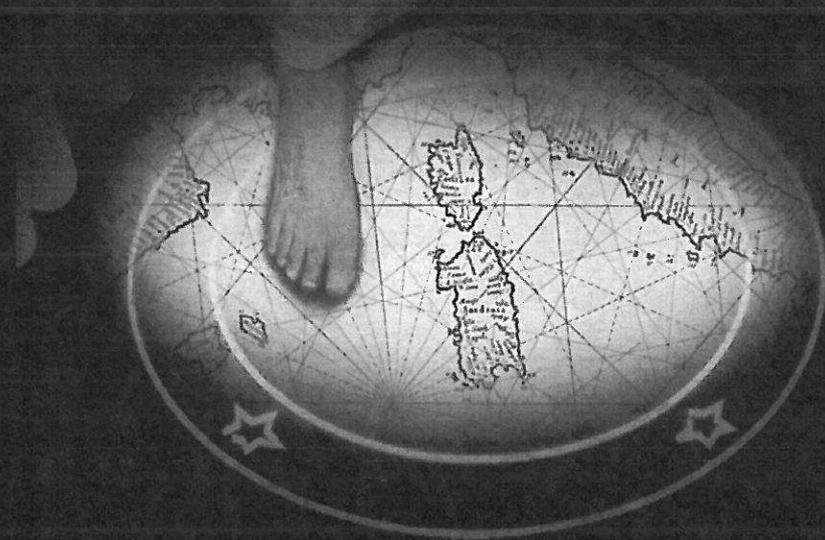


# de Les **C**ONFRÉRIES **C**ORSE

UNE SOCIÉTÉ IDÉALE EN MÉDITERRANÉE



COLLECTIVITÉ TERRITORIALE DE CORSE  
MUSÉE DE LA CORSE

ALBIANA

# Les confréries de Corse

## UNE SOCIÉTÉ IDÉALE EN MÉDITERRANÉE

Exposition temporaire présentée au musée de la Corse  
du 11 juillet au 30 décembre 2010

**UNE EXPOSITION DE LA COLLECTIVITÉ TERRITORIALE DE CORSE**  
Paul Giacobbi, président du Conseil exécutif de Corse

### **UNE RÉALISATION DU MUSÉE DE LA CORSE (DIRECTION DU PATRIMOINE, CTC)**

Jean-Marc Olivesi, directeur du Patrimoine de la Collectivité Territoriale de Corse, conservateur en chef du musée de la Corse

### **COMMISSARIAT GÉNÉRAL**

Mauricette Mattioli, conservateur en chef du patrimoine, chef de service de l'inventaire du patrimoine culturel à la Direction du patrimoine de la CTC  
Marie-Eugénie Poli-Mordiconi, conservateur du patrimoine au musée de la Corse, responsable des collections

### **COORDINATION GÉNÉRALE**

Rémi Froment, conservateur du patrimoine au musée de la Corse, secrétaire général  
Sylvie Courtial, secrétariat de direction

### **COORDINATION ET ORGANISATION DE L'EXPOSITION**

Marie-Jeanne Iwanyk

### **COORDINATION, MISE EN ŒUVRE ET SUIVI DE RÉALISATION DU CATALOGUE**

Clarysse Binet, documentaliste  
Marie-Antoinette Fideli, assistante

### **PARTICIPATION SCIENTIFIQUE**

Bernard Pazzoni, responsable de la phonothèque  
Philippe Salort, chargé du développement et de la diffusion des fonds sonores de la phonothèque  
Sylvain Polifroni, chargé de la numérisation du fonds sonore  
Cécile Liberatore-Ruggeri, guide-conférencière

### **PARTICIPATION AU PROJET**

Carine Acquaviva, chargée des relations internationales et des projets européens ;  
Patrick Battini, régisseur ;  
Pierre-Jean Campocasso, chargé de recherches ;  
Carine Carcione, assistante ;  
Françoise Ferreira, responsable des secteurs photographie et création contemporaine ;  
Catherine Franceschini, responsable du service finances ;  
Patrick Giudicelli, responsable informatique et audiovisuel ;  
Carole Leschi-Sambroni, assistante aux collections ;  
Dominique Ruggeri, agent de maîtrise ;  
Patrick Zani, assistant technique

### **SERVICE DE LA MÉDIATION CULTURELLE**

Ann Bilger-Depoorter, responsable du service ;  
Michèle Riu, médiatrice-conférencière ;  
Antoine Leonelli, médiateur musique traditionnelle ;  
Cosima Memmi, hôtesse d'accueil

### **SÉCURITÉ**

Jean-Baptiste Acquaviva

### **ACCUEIL-BILLETTERIE-BOUTIQUE**

Marie-Ursule Corazzini, encadrement des adjoints du patrimoine ;  
Alexandra Achilli-Rossi ;  
Marie-Hélène Andreani ;  
Barthélemy Casanova ;  
Xavier Ferreira ;  
Lionel Franchi ;  
Corinne Mamelli-Imperinetti ;  
Frédérique Orsatelli ;  
Fernand Ostiensi ;  
Anne-Marie Poli-Firroloni ;  
Sylvie Vaissière ;  
Frédéric Valentini, adjoints du patrimoine

Nathalie Jupille, responsable de la boutique

### **MUSÉOGRAPHIE**

Yves Kneusé, architecte-scénographe

### **RÉALISATION**

Les Ateliers de l'expo

### **GRAPHISME**

L'Atelier

### **LUMIÈRE**

JEFA avec Fabrice Blanc, éclairagiste

# Les confréries de Corse

UNE SOCIÉTÉ IDÉALE EN MÉDITERRANÉE

COLLECTIVITÉ TERRITORIALE DE CORSE

---

MUSÉE DE LA CORSE

**A|BIANA**

# Sommaire

- 9 *Préface* Paul Giacobbi
- 10 *Préface* Jean-Marc Olivesi
- 13 *Avant-propos* Mauricette Mattioli et Marie-Eugénie Poli-Mordiconi
- 14 **Les confréries de pénitents blancs dans la Corse rurale de l'époque moderne**  
Histoire d'une « société idéale » – Mauricette Mattioli
- 32 **Confréries et société contemporaine, ou l'histoire d'un dialogue ininterrompu**  
Marie-Eugénie Poli-Mordiconi
- 54 **Les confréries de Corse en 2009** – Enquêtes préliminaires – Cécile Liberatore-Ruggeri
- 57 **Les confréries aujourd'hui : nouvel accès à la citoyenneté** – Claudio Bernardi
- 66 **Les pénitents d'Ancien Régime en France** – Marie-Hélène Froeschlé-Chopard
- 79 **Les mutations des modèles confraternels en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles** – Bernard Dompnier
- 92 **Les confréries de l'arc alpin occidental (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)** – Frédéric Meyer
- 104 **La typologie des confréries en Ligurie** – Fausta Franchini Guelfi
- 107 **Les dévotions des confréries et la piété romaine** – Roberto Rusconi
- 120 **Les confréries romaines du Moyen Âge aux temps modernes** – Alessandro Serra
- 137 **Les confréries à Naples et en Campanie du XIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle** – Daniele Casanova
- 152 **Typologie des confréries siciliennes : des associations médiévales aux sociétés de secours mutuels du XIX<sup>e</sup> siècle** – Antonino Giuffrida
- 155 **Les confréries pénitentielles de Séville : évolution historique et manifestations artistiques**  
José Roda Peña
- 169 **Les confréries à Séville : personnes et société** – Joaquín Rodríguez Mateos
- 178 **Les compagnies de pénitents de Marseille et sa région** – Régis Bertrand
- 195 **Les pénitents de Saint-Jean-Décollé dits de la Miséricorde et l'accompagnement du condamné à mort**  
Claudine Gauthier
- 210 **Confréries et diffusion de la piété mariale au lendemain du concile de Trente** – Michel Casta
- 227 **Les confréries de métiers en Corse** – Michel Casta
- 243 **Confréries, congrégations et corporations à Bastia** – Michel-Édouard Nigaglioni
- 259 **Origines et activités des monts-de-piété et des institutions de charité et d'assistance à Naples aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles** – Daniele Casanova
- 266 **Paramètres esthétiques de la Semaine sainte dans la Séville contemporaine** – Álvaro Recio Mir
- 276 **Décors éphémères de la Semaine sainte en Corse et en Ligurie** – Franco Boggero
- 286 **La conservation et la restauration des décors éphémères de la Semaine sainte** – Jean-Bernard Mathon
- 300 **Les processions de la Semaine sainte en Corse : aux confins du social et du sacré** – Dominique Verdoni
- 314 **D'une étrange coutume confraternelle...** – Max Caisson
- 321 **Les langues dans les confréries bonifaciennes** – Repères sociolinguistiques et ethnographiques  
Alain Di Meglio
334. **Pratiques musicales dans les confréries de Sardaigne** – Ignazio Macchiarella
- 349 **La commande artistique des confréries en Ligurie** – Fausta Franchini Guelfi
- 363 **Les images des saints : production, finalités, diffusion** – Vittorio Casale
- 372 **Le mécénat des confréries romaines au XVIII<sup>e</sup> siècle** – Alessandro Agresti
- 389 **Les commandes d'œuvres d'art des compagnies et des confréries de Palerme entre Contre-Réforme et Baroque** – Maurizio Vitella
- 401 **Le mécénat artistique des confréries dans la Palerme du Moyen Âge** – Giovanni Travagliato
- 411 **Les confréries commanditaires et les stucs de Giacomo Serpotta dans les églises et oratoires de Palerme** – Pierfrancesco Palazzotto
- 428 **Iconographie des croix peintes double face en Sicile** – Maria Concetta Di Natale
- 448 **La promotion des arts au sein des confréries sévillanes du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle** – Fernando Quiles García
- 463 *Catalogue des œuvres*

## Ont participé à la rédaction de cet ouvrage

- Alessandro Agresti** – Chercheur en histoire de l'art  
Università degli Studi Roma Tre
- Claudio Bernardi** – Professeur en anthropologie du théâtre  
Università cattolica del Sacro Cuore, Milano
- Régis Bertrand** – Professeur émérite en histoire moderne de  
l'université de Provence – Aix-Marseille I  
UMR 6570 Telemme, Maison Méditerranéenne des Sciences  
de l'Homme
- Franco Boggero** – Historien de l'art, directeur coordinateur  
auprès de la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed  
Etnoantropologici della Liguria
- Max Caisson** – Maître de conférences honoraire en ethnologie à  
l'université Aix-Marseille I  
Membre de l'Institut d'Études Méditerranéennes et  
Comparatives (IDEMEC),  
(CNRS, université d'Aix-Marseille I et II)
- Vittorio Casale** – Professeur ordinaire en histoire de l'art moderne  
Università degli Studi Roma Tre
- Daniele Casanova** – Chercheur en histoire moderne  
Università Telematica Pegaso, Napoli
- Michel Casta** – Maître de conférences en histoire contemporaine  
Équipe d'accueil 4287 : Habiter. Processus identitaires,  
processus sociaux  
Université de Picardie Jules-Verne, Amiens
- Alain Di Meglio** – Maître de conférences HDR  
Laboratoire UMR-CNRS Lieux Identités eSpaces Activités  
(LISA)  
Università di Corsica Pasquale-Paoli
- Maria Concetta Di Natale** – Département des études historiques et  
artistiques  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Università degli Studi di Palermo
- Bernard Dompnier** – Centre d'Histoire « Espaces & Cultures »,  
Clermont-Université
- Fausta Franchini Guelfi** – Professeur à l'université de Gênes
- Marie-Hélène Froeschlé-Chopard** – Directeur de recherche  
honoraire au CNRS
- Claudine Gauthier** – Chercheur post-doctoral de l'E.H.E.S.S., Paris  
Centre d'Études Interdisciplinaires des Faits Religieux
- Antonino Giuffrida** – Professeur en histoire moderne  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Università degli Studi di Palermo
- Cécile Liberatore-Ruggeri** – Guide-conférencière au musée de  
la Corse
- Ignazio Macchiarella** – Università degli Studi di Cagliari
- Jean-Bernard Mathon** – Conservateur des Antiquités et Objets d'Art  
des Pyrénées-Orientales  
Directeur du Centre de conservation et de restauration du  
patrimoine, Conseil général des Pyrénées-Orientales
- Mauricette Mattioli** – Conservateur en chef du patrimoine  
Chef de service de l'inventaire du patrimoine culturel à la  
Direction du patrimoine de la CTC
- Frédéric Meyer** – Maître de conférences HDR en histoire moderne  
Laboratoire LLS  
Université de Savoie, Chambéry
- Michel-Édouard Nigaglioni** – Directeur du patrimoine de la ville de  
Bastia
- Pierfrancesco Palazzotto** – Chercheur en muséologie, en critique  
artistique et en restauration  
Università degli Studi di Palermo
- Marie-Eugénie Poli-Mordiconi** – Conservateur du patrimoine au  
musée de la Corse  
Responsable des collections
- Fernando Quiles García** – Professeur titulaire en histoire de l'art  
Département de géographie, d'histoire et de philosophie  
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla
- José Roda Peña** – Professeur titulaire en histoire de l'art  
Universidad de Sevilla
- Álvaro Recio Mir** – Universidad de Sevilla
- Joaquín Rodríguez Mateos** – Directeur des Archives générales  
d'Andalousie
- Roberto Rusconi** – Professeur ordinaire  
Università degli Studi Roma Tre
- Alessandro Serra** – Università degli Studi di Roma « Tor Vergata »
- Giovanni Travagliato** – Docteur de recherche en histoire de l'art et  
archiviste  
Vice-directeur des Archives historiques diocésaines de  
Palerme
- Dominique Verdoni** – Professeur à l'Università di Corsica Pasquale-  
Paoli  
Directrice adjointe de l'UMR CNRS 6240 LISA  
Responsable scientifique du projet Identités, cultures : les  
processus de patrimonialisation
- Maurizio Vitella** – Chercheur en histoire de l'art moderne  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Università degli Studi di Palermo

# Sommaire

- 9 *Préface* Paul Giacobbi
- 10 *Préface* Jean-Marc Olivesi
- 13 *Avant-propos* Mauricette Mattioli et Marie-Eugénie Poli-Mordiconi
- 14 **Les confréries de pénitents blancs dans la Corse rurale de l'époque moderne**  
Histoire d'une « société idéale » – Mauricette Mattioli
- 32 **Confréries et société contemporaine, ou l'histoire d'un dialogue ininterrompu**  
Marie-Eugénie Poli-Mordiconi
- 54 **Les confréries de Corse en 2009** – Enquêtes préliminaires – Cécile Liberatore-Ruggeri
- 57 **Les confréries aujourd'hui : nouvel accès à la citoyenneté** – Claudio Bernardi
- 66 **Les pénitents d'Ancien Régime en France** – Marie-Hélène Froeschlé-Chopard
- 79 **Les mutations des modèles confraternels en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles** – Bernard Dompnier
- 92 **Les confréries de l'arc alpin occidental (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)** – Frédéric Meyer
- 104 **La typologie des confréries en Ligurie** – Fausta Franchini Guelfi
- 107 **Les dévotions des confréries et la piété romaine** – Roberto Rusconi
- 120 **Les confréries romaines du Moyen Âge aux temps modernes** – Alessandro Serra
- 137 **Les confréries à Naples et en Campanie du XIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle** – Daniele Casanova
- 152 **Typologie des confréries siciliennes : des associations médiévales aux sociétés de secours mutuels du XIX<sup>e</sup> siècle** – Antonino Giuffrida
- 155 **Les confréries pénitentielles de Séville : évolution historique et manifestations artistiques**  
José Roda Peña
- 169 **Les confréries à Séville : personnes et société** – Joaquín Rodríguez Mateos
- 178 **Les compagnies de pénitents de Marseille et sa région** – Régis Bertrand
- 195 **Les pénitents de Saint-Jean-Décollé dits de la Miséricorde et l'accompagnement du condamné à mort**  
Claudine Gauthier
- 210 **Confréries et diffusion de la piété mariale au lendemain du concile de Trente** – Michel Casta
- 227 **Les confréries de métiers en Corse** – Michel Casta
- 243 **Confréries, congrégations et corporations à Bastia** – Michel-Édouard Nigaglioni
- 259 **Origines et activités des monts-de-piété et des institutions de charité et d'assistance à Naples aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles** – Daniele Casanova
- 266 **Paramètres esthétiques de la Semaine sainte dans la Séville contemporaine** – Álvaro Recio Mir
- 276 **Décors éphémères de la Semaine sainte en Corse et en Ligurie** – Franco Boggero
- 286 **La conservation et la restauration des décors éphémères de la Semaine sainte** – Jean-Bernard Mathon
- 300 **Les processions de la Semaine sainte en Corse : aux confins du social et du sacré** – Dominique Verdoni
- 314 **D'une étrange coutume confraternelle...** – Max Caisson
- 321 **Les langues dans les confréries bonifaciennes** – Repères sociolinguistiques et ethnographiques  
Alain Di Meglio
334. **Pratiques musicales dans les confréries de Sardaigne** – Ignazio Macchiarella
- 349 **La commande artistique des confréries en Ligurie** – Fausta Franchini Guelfi
- 363 **Les images des saints : production, finalités, diffusion** – Vittorio Casale
- 372 **Le mécénat des confréries romaines au XVIII<sup>e</sup> siècle** – Alessandro Agresti
- 389 **Les commandes d'œuvres d'art des compagnies et des confréries de Palerme entre Contre-Réforme et Baroque** – Maurizio Vitella
- 401 **Le mécénat artistique des confréries dans la Palerme du Moyen Âge** – Giovanni Travagliato
- 411 **Les confréries commanditaires et les stucs de Giacomo Serpotta dans les églises et oratoires de Palerme** – Pierfrancesco Palazzotto
- 428 **Iconographie des croix peintes double face en Sicile** – Maria Concetta Di Natale
- 448 **La promotion des arts au sein des confréries sévillanes du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle** – Fernando Quiles García
- 463 *Catalogue des œuvres*



*Vue d'ensemble de l'intérieur de l'oratoire palermitain del Santissimo Rosario in San Domenico*

# Les confréries commanditaires et les stucs de Giacomo Serpotta dans les églises et oratoires de Palerme

Pierfrancesco Palazzotto



Le lien entre la famille des stucateurs qui se réfèrent à Giacomo Serpotta et les lieux de réunion ou de célébrations liturgiques des associations laïques à Palerme est désormais indissoluble, et ce pour diverses raisons. Tout d'abord, il y a le fait que Serpotta bouleverse les « appareils décoratifs » en usage dans le monde des mécènes. Ensuite, le résultat de son apport, en plus d'être complètement novateur, tient le plus souvent du pur chef-d'œuvre. Enfin, certaines de ces associations ont joué un rôle pionnier en confiant des travaux au maître au début de sa carrière, en misant sur ses capacités encore mal définies, tandis que d'autres ont renforcé son image en même temps que la leur, en marquant des moments importants de son évolution professionnelle. Il est certain que la plus grande partie de ses œuvres et de ses succès est née au sein des confréries. Ce fait ne peut être ignoré ou sous-estimé. Qui plus est, il faut tenir compte de ce qu'il a fait lui-même partie d'associations palermitaines comme par exemple les compagnie del Santissimo Nome di Gesù dei Verdi, de Santa Maria di tutte le Grazie al Ponticello, et de l'archiconfrérie ou unione di San Matteo, où il demandera à être enterré<sup>1</sup>.

Mais commençons par le début. Quelle est la nature des commanditaires confraternels dont nous parlons ? Quels sont les lieux où ils demeurent et exercent ? J'ai participé il y a quelque temps à une étude portant sur la problématique dénomination multiforme de l'associationnisme laïque à Palerme à l'époque moderne. Je suis donc parti de la riche masse documentaire provenant de l'exposition palermitaine, en 1991, « Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e Arte », sous la direction de Maria Concetta Di Natale<sup>2</sup>. En confrontant ces données avec les sources imprimées, manuscrites et documentaires que j'avais pu trouver, je me suis posé la question du pourquoi de l'existence de ces nombreuses appellations relatives aux associations laïques, et pourquoi, dans l'usage courant contemporain, elles ramenaient toutes aux confréries. La question était de savoir si, contrairement à ce que l'on avait supposé jusque-là, une dénomination précise pouvait correspondre à un type d'association donné, et si cela se reflétait aussi dans les lieux que ces sodalités avaient édifiés.

En effet, comme ces travaux l'ont démontré<sup>3</sup>, à Palerme les plus anciennes formes d'associations laïques avec des aspirations religieuses prenaient en effet le nom de confréries. Leurs membres

appartenait pour la plupart aux plus anciennes corporations de métiers. C'est pour cela, par exemple, que la fondation en 1499 de la confraternita dei Falegnami fut suivie peu de temps après de la confrérie correspondante dédiée à saint Joseph, à laquelle adhéraient les maîtres charpentiers<sup>4</sup>. Il en va de même pour les orfèvres et la confraternita Sant'Eligio, pour les *carbonai* et Sant'Alessandro, les *macellai* et la Madonna di Tutte le Grazie, et ainsi de suite. Les confréries (dans la documentation, le terme est employé au singulier, *confraternitas*) étaient dirigées par quatre recteurs, suivaient des règles précises établies dans leurs statuts et se réunissaient dans les églises qu'elles avaient fondées, ou devant des autels qui leur étaient consacrés dans des églises plus grandes<sup>5</sup>.

En 1541, démarre à Palerme une nouvelle phase. C'est à cette date qu'est en effet fondée par le vice-roi et l'archevêque la première compagnie (dénommée *societas* dans les documents), celle du Santissimo Crocifisso dei Bianchi. Avec cette création s'ouvre un chapitre fondamental pour notre sujet, car, comme l'a rapporté l'érudite palermitain Antonino Mongitore dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les compagnies étaient très différentes des confréries plus anciennes. En fait, en règle générale, et toujours en tenant compte des inévitables exceptions, celles-ci n'étaient pas spécifiquement ou essentiellement formées de membres issus des « corporations » de travailleurs. Au contraire, dans certains cas, leur composition était d'un très haut niveau aristocratique (comme pour la confraternita dei Bianchi, della Carità, della Pace). Elles étaient en outre dirigées par un seul supérieur, aidé de deux conseillers et d'un certain nombre d'officiers. Enfin, et c'est le plus important pour nous, elles ne fondaient plus des églises mais des oratoires.

Les archiconfréries étaient également actives à la même époque. Socialement, elles se trouvaient en quelque sorte un degré au-dessus des confréries et un degré au-dessous des compagnies. Elles étaient souvent propriétaires d'églises entières. Quant aux congrégations (*congregationes*), composées essentiellement de clercs, elles étaient érigées principalement dans les couvents et dans les maisons des ordres religieux (Jésuites, Franciscains, Théatins, etc.) et se réunissaient également dans des oratoires.

À l'époque baroque, la ville foisonnait donc d'églises paroissiales, d'églises confraternelles ou archiconfraternelles (les majestueuses San Matteo et Sant'Orsola), d'églises de religieux et d'oratoires de congrégations et de compagnies. Ces derniers étaient au moins au nombre de cent. Il n'en reste aujourd'hui qu'une quarantaine au cœur de l'actuel centre historique (correspondant au territoire qui se situait autrefois à l'intérieur des murs du XVI<sup>e</sup> siècle), alors que cent trente églises environ ont été conservées<sup>6</sup>.

Les oratoires étaient des lieux profondément différents des églises, et ce pour diverses raisons. Comme nous l'avons vu, cela était dû avant tout à la spécificité de la commande, et principalement au fait qu'il s'agissait d'espaces privés, accessibles seulement à celui qui adhérait à l'association, pas même aux proches. Ce n'est que lors de fêtes religieuses très importantes (comme par exemple Noël et le Jeudi saint) qu'il était exceptionnellement permis de les visiter. D'où une conséquence fondamentale qui se reflète sur les dispositifs décoratifs et artistiques de ces lieux. Puisque, à la différence des églises, les oratoires étaient privés, il n'était alors pas nécessaire de présenter la même « clarté » iconographique qu'exigeait la Contre-Réforme. En effet, les confrères ne risquaient pas de « transcender » la signification exacte des images, ni d'en déformer les contenus en débordant vers une hérésie protestante. Ils avaient suivi un long noviciat, avaient appris les fondements théologiques de leurs compagnies, et, enfin, avaient été admis parmi les « élus », c'est-à-dire parmi les rares qui,

à l'unanimité des membres, pouvaient accéder à cette sorte de « paradis terrestre » qu'était la salle de l'oratoire. Tout était désormais clair pour les confrères et, face à cette limpide pureté de la vocation, ils auraient même pu se permettre quelque liberté, comme dut l'estimer d'une certaine façon Giacomo Serpotta. Le maître stucateur, pour le démontrer, ne reproduira plus dans les églises les mêmes exubérances mondaines dont il avait revêtu les allégories de l'oratorio del Rosario in San Domenico. Les vertus chrétiennes dans l'église de San Francesco d'Assisi ou de Sant'Agostino, par exemple, sont des œuvres plus sobres, sans pour autant rien perdre de leur élégance désormais naturellement établie.

Les oratoires diffèrent aussi nettement des églises de par leur forme particulière. Ils sont en fait généralement composés d'un vestibule rectangulaire (ou *antioratorio*) auquel on accède depuis l'extérieur. Il conduit par deux petites ouvertures à la salle, elle aussi rectangulaire, dotée sur ses longs côtés de bancs de bois sur lesquels les associés se tenaient assis. Le *presbyterium* se trouvait en général contre le mur du fond. Deux toutes petites portes ménagées sur ses côtés ouvraient sur la sacristie. L'analyse de ces typologies, qui se répètent constamment avec toutefois de légères variations, m'a conduit à la déduction suivante qui change la manière de lire les images de ces espaces, et cette interprétation est désormais unanimement partagée par les chercheurs : lorsque les confrères (laïcs) se réunissaient dans la salle, ils ne passaient pas leur temps à assister à des fonctions liturgiques (qui se limitaient à des moments précis), mais ils priaient, méditaient et discutaient. La pièce était en fait à mi-chemin entre un espace sacré et un lieu de réunion. Leur regard, donc, n'était pas tourné constamment vers le *presbyterium* (comme dans les églises) mais vers le supérieur qui se tenait assis avec ses conseillers entre les deux petites portes de l'entrée, ou sous le revers de façade, c'est-à-dire la partie opposée au *presbyterium*. En définitive, on peut retenir de cette observation qu'il s'agissait de la paroi la plus significative de l'oratoire, d'un point de vue iconographique et iconologique. Et c'est à la lumière de tout cela que l'on peut mieux comprendre quelques-unes des extraordinaires compositions de Serpotta, comme par exemple celle du Rosaire de Santa Cita et de San Lorenzo, tout comme l'on comprend mieux l'emplacement à cet endroit de peintures importantes et significatives. Prenons à titre d'exemple la fresque centrale du peintre flamand Guillaume Borremans dans l'oratorio della Santissima Trinità dei Pellegrini ou dei Rossi, et l'épisode d'*Abraham et les trois Anges* (quatrième décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle). Cette peinture fait clairement allusion à l'hospitalité, qui était l'une des œuvres de la compagnie fondée en 1564 et propriétaire d'un *hospicio* adjacent à l'oratoire pour les étrangers à la ville, à la Trinité (d'où dérive son nom) et implicitement à la triade des dirigeants (le gouverneur et deux conseillers). On observe la même chose dans le Rosario in Santa Cita où se trouvait la toile de l'*Adoration des Mages* peinte au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle par Pietro d'Asaro (dit le Monocolo di Racalmuto), et exposée aujourd'hui au Musée diocésain de Palerme. Ce tableau associait idéalement les trois dirigeants de la compagnie (fondée en 1570) aux trois Mages qui offraient de précieux présents à l'Enfant Jésus<sup>7</sup>.

Serpotta travaille donc dans ce contexte et son œuvre part de la vision des dispositifs traditionnels qu'il connaît, et qui sont répandus sur le territoire. Que pouvons-nous donc dire de ces palimpsestes décoratifs ?

Les témoignages documentaires, les sources et l'observation des oratoires existants nous informent que dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, les compagnies choisissaient de préférence des peintures qui étaient ensuite insérées dans des cadres de stuc, dont le rôle était alors marginal et servait seulement de raccord complémentaire entre les divers éléments. C'est de cette manière qu'était

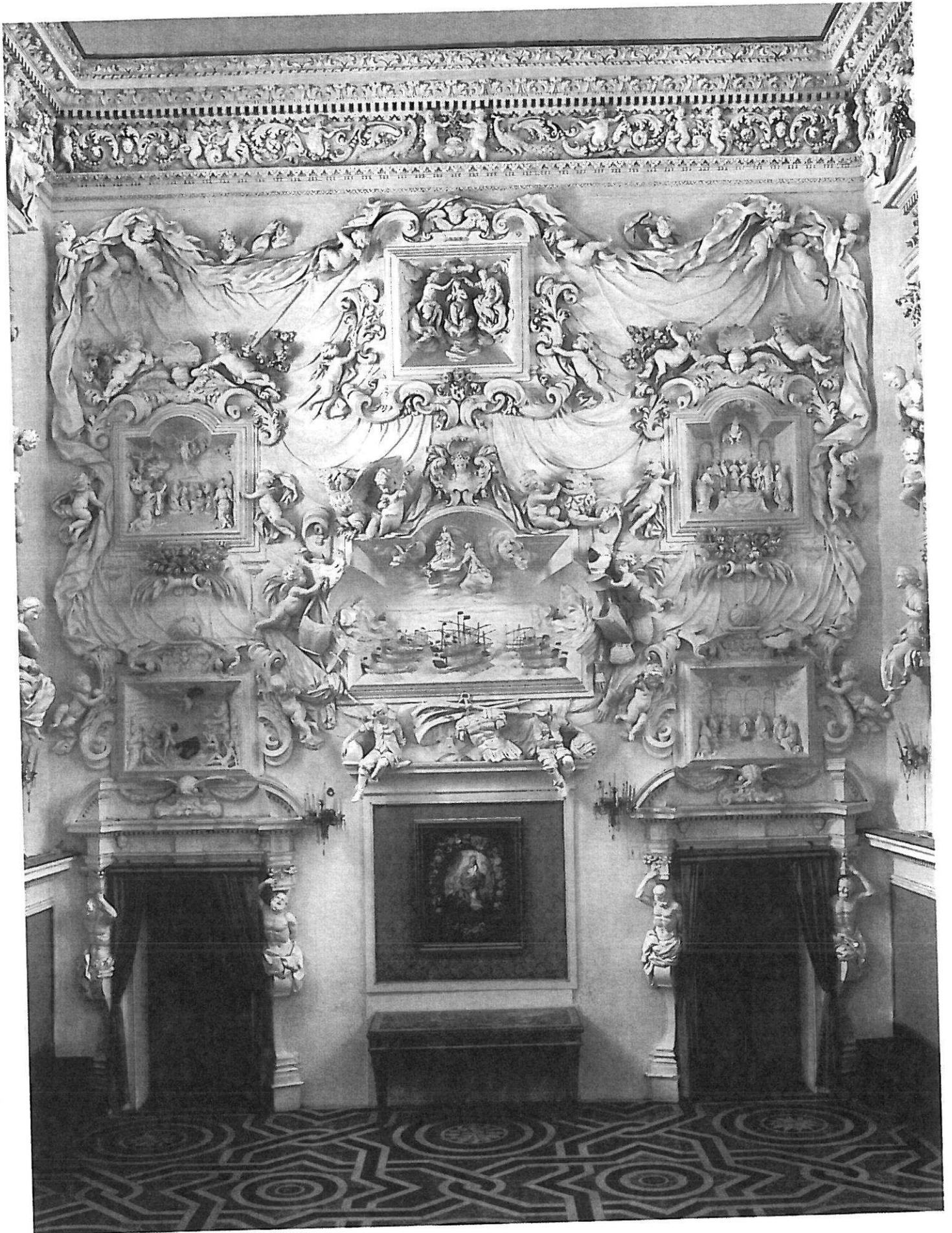
décoré, par exemple, l'oratorio del Santissimo Rosario in San Domenico, avec des stucs dessinés par Pietro Novelli et réalisés entre 1637 et 1640<sup>8</sup>, dont il reste des petites traces sur la voûte. Il en allait de même à San Lorenzo, à Santa Caterina d'Alessandria (œuvre de 1658 réalisée par Gaspare Serpotta, père de Giacomo), et l'on peut distinguer la même chose dans l'oratorio di Sant'Orsola al Casalotto, dans des modelés de bonne qualité.

Dans d'autres oratoires, en revanche, le stuc pouvait avoir une dominante esthétique, destinée justement à rompre la monotonie architectonique de la salle qui était une sorte de parallélépipède. C'est dans ce sens que l'on peut lire les témoignages qui parlent de stuc doré dans les oratoires de la congrégation des Nobili, connus sous le titre de Santissimo Crocifisso ai Teatini (ensuite dédiés à la Madonna del Fervore), et ceux de l'Annunziata dei Nobili fondée en 1576 auprès de la Casa Professa des jésuites.

Le dispositif décoratif d'ensemble ne peut être cependant parfaitement évalué, contrairement à deux autres cas : l'oratorio del Santissimo Nome di Gesù in Sant'Orsola et celui des Falegnami, tous deux détruits. En ce qui concerne l'oratoire de Sant'Orsola, un document fiable, daté de la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, mentionne un appareil de cadres en stuc doré entourant les huit peintures murales, le retable de l'autel et la fresque du plafond. Dans le second oratoire, la présence de « stuc doré et de peintures » est attestée par une source manuscrite locale, et l'on peut imaginer ses imposantes dimensions en voyant l'importante somme dépensée pour la dorure en 1658, soit 78 onces. En outre, les vestiges de cette salle, découverts lors de la restauration du portique de l'ex-couvent des Théatins (où se situait l'oratoire, aujourd'hui faculté de droit), révèlent la présence d'encadrements qui diffèrent peu de ceux du Rosario in San Domenico<sup>9</sup>.

Il est un modèle dont la forme, en l'absence de peinture, repose principalement sur le stuc : c'est celui de l'oratorio del Carminello, dont la configuration remonterait à la compagnia della Madonna del Carmelo dans les années 1660-1670, avec l'intervention de deux stucateurs renommés, Vito Surfarello et Gaspare La Farina, et date donc d'une période où Giacomo Serpotta était encore enfant<sup>10</sup>. Ici, le schéma se développe alternativement entre des fenêtres entourées de gros anges disgracieux et des niches dans lesquelles ont été placées des statues monumentales de saints carmélitains et de prophètes, le tout accompagné de lourds modillons et de décorations phytomorphes (végétales et florales). Procopio Serpotta (Palerme ou Monreale, 1679 – Caccamo, 1755) ne serait intervenu dans cette salle que dans les premières décennies du xviii<sup>e</sup> siècle, avec un système décoratif qui assume la leçon de son père dans laquelle prédominent des saynètes à sujet évangélique, *teatrini* soutenues par d'élégants couples d'anges. Le modèle est celui d'Antonio Raggi pour San Marcello al Corso à Rome. Mais, en général, la simplification des décorations et du nombre des reliefs qui caractérisent le Serpotta *senior* des premières années du xviii<sup>e</sup> siècle, en se fondant sur le baroque romain classique, est désormais manifeste. Les scènes représentent à gauche la *Nativité* et à droite le *Repos pendant la fuite en Égypte*. Elles sont accostées de deux statues allégoriques, sommant nonchalamment le cadre qui surplombait la place occupée à une certaine époque par les supérieurs de la compagnie. Il s'agit de la *Mansuétude*, rattachée au premier épisode, et de la *Compassion*, liée au second.

Dans la pratique, le succès de Serpotta allant toujours grandissant, les compagnies se rendent compte que leurs systèmes décoratifs sont obsolètes et de peu de goût. En conséquence, ils demandent à l'artiste (ou à son atelier et école) de reprendre la totalité des décors (comme dans le cas du Rosaire de San Domenico ou de San Lorenzo), ou une partie d'entre eux, ceux de la paroi la plus importante



❧❧❧

Serpotta Giacomo (1656-1732), stuccateur – *Vue du revers de façade*  
Palerme, oratorio del Santissimo Rosario in Santa Cita

c'est-à-dire le revers de façade (comme au Carminello). Dans d'autres cas, les documents évoquent une rénovation plus limitée, mais pas moins significative, comme pour l'oratoire démolì de la compagnia della Madonna della Consolazione e della Pace, où Giacomo travailla entre 1686 et 1687 (donc au début de sa carrière), à la demande du gouverneur, le marquis Domenico Montaperto, qui deviendra capitaine de justice à Palerme de 1688 à 1689 et préteur de 1689 à 1690<sup>11</sup>. Le chantier de l'oratoire, aujourd'hui détruit, de la compagnia del Santissimo Sacramento in San Nicolò alla Kalsa, ouvert entre 1689 et 1691 par Giacomo et Giuseppe Serpotta (mentionnés significativement dans cet ordre, inversé par rapport aux autres documents), est de la même veine. Ces travaux avaient été commandés par les supérieurs et les conseillers, en suivant l'ordre chronologique : Alessandro De Cesare, Ignazio Trabucco et Andrea Ferrara en 1688 ; Antonino Costa, Ignazio Trabucco et Nicola De Stefano en 1690. De fait, les confrères font remplacer progressivement les stucs les plus anciens, en supprimant par exemple les couples de gros anges des encadrements d'attique alignés sur les fenêtres<sup>12</sup>.

D'autre part, il existe aussi des cas limites dans lesquels les sodalités, témoins des évolutions et des modifications du style de Serpotta, bien qu'en présence de décors réalisés par le maître dans sa jeunesse, désirent aussi des éléments de son nouveau langage plus raffiné, et lui commandent un remaniement partiel de son travail. Nous observons ceci à San Mercurio (première intervention de Serpotta en 1678, et remaniement de la façade de sa main – ou de celle de son fils – dans la seconde décennie de 1700, soit trente à quarante ans plus tard) et au Rosario in Santa Cita (première intervention de 1685 à 1690 et rénovation du *presbyterium* de 1717 à 1718, environ trente ans plus tard). Dans ce cas, on avait considéré que le revers de façade était trop beau et trop réputé pour qu'il soit nécessaire de procéder à des travaux innovants.

Mais venons-en donc à notre protagoniste. Giacomo Serpotta (Palerme, 1656-1732), fils du marbrier, sculpteur et stucateur Gaspare (Palerme, 1634-1670), faisant ses premiers pas aux côtés de son frère aîné Giuseppe (Palerme, 1653-1719), renouvelle complètement les schémas dont nous avons parlé et ce, sous divers points de vue : compositionnel, formel, conceptuel et esthétique. Avec lui, le stuc acquiert enfin son autonomie et ses lettres de noblesse. Il ne s'agit plus seulement de cet élément complémentaire du marbre, que l'on utilisait essentiellement pour sa facilité de modelage et ses coûts relativement bas. Au contraire, dans les mains du maître et *caposcuola*, ce matériau revêt une valeur esthétique qui traverse le temps et reste inchangée, imitée et appréciée du vivant de l'artiste comme dans les siècles suivants. Les œuvres de Serpotta, dont les qualités sont sans commune mesure, ne seront jamais soumises à de mauvaises critiques. Elles seront même épargnées dans des périodes de rejet total de l'art baroque, entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est la conséquence du puissant et extraordinaire rapport d'empathie – demeuré inaltéré – qui s'établit entre les sculptures et le spectateur. Cela résulte du haut niveau continu de sa production. L'artiste a toujours réussi à imposer dans la sculpture baroque, dont il est peut-être le véritable premier interprète à Palerme, la présence constante de traces classiques. Autrement dit, il a créé une matrice solide, dans laquelle il a puisé plus que l'on ne l'a imaginé dans le passé<sup>13</sup>.

Poursuivons, donc, avec son travail qui a débuté dans l'environnement confraternel de l'oratorio San Mercurio della compagnia della Madonna della Consolazione, fondée en 1572. Il est très probable que les frères Giuseppe et Giacomo Serpotta y ont travaillé vers 1678, date que l'on peut lire sur le bouclier d'un putto. Ils auraient été mandatés par l'un des supérieurs qui dirigeaient la compagnie dans les années précédentes : Pietro Caccamisi (1676), Antonino Carrara (1677) ou Giuseppe Cappello

(1678). Mais nous trouvons d'autres indications intéressantes dans l'inédit *Ruolo dei Superiori e Congiunti* de la compagnie, qui est actuellement conservé dans les réserves du Musée diocésain de Palerme. En fait, en plus des noms cités, on y mentionne en 1675 un Giovanni Serpotta, *congiunto vicario*. Un Francesco et un Matteo Sirpotta y apparaissent respectivement en 1699 et en 1705, tous deux en tant que conseillers. Il ne serait donc pas surprenant que Giovanni Serpotta, peut-être lié à la famille homonyme, ait influé sur le choix des stucateurs. Cela est d'autant plus vraisemblable que dans le même *Ruolo* apparaissent plusieurs fois les noms de représentants de la famille Calandra (entre autres, un Giuseppe, conseiller en 1649 et supérieur en 1650, un Alesi, supérieur en 1664, un Paolo, conseiller en 1685, un Matteo, conseiller en 1744 et supérieur dans les années 1749, 1753 et 1754, 1758 et 1759, 1765, 1771 et 1772, 1777 et 1778), célèbres menuisiers et sculpteurs sur bois. On avait déjà attribué à leur atelier le siège en bois du xvii<sup>e</sup> siècle des supérieurs, malheureusement disparu, et les tablettes, datées de 1775 environ, des bancs des confrères<sup>14</sup>.

À partir de là, le siège rococo en bois des supérieurs pourrait être attribué avec une grande probabilité à Matteo Calandra, lui-même plusieurs fois supérieur. La présence dans cette liste d'un Lorenzo Marabitti – conseiller en 1738 – est également intéressante, car il pourrait s'agir, en fait, du frère de Francesco Ignazio, sculpteur plus connu.

San Mercurio serait donc la première œuvre importante d'un Giacomo très jeune (21 ou 22 ans), qui annonce déjà les principaux thèmes de sa production. Dans l'*antioratorio*, les deux petites portes d'accès sont décorées de mascarons et d'écus qui semblent animés d'une vitalité propre. Entre ces motifs, un petit dragon aux longues griffes et au sourire moqueur semble se mettre à la fenêtre, en dessous de la couronne qui rappelle la titulature de l'oratoire. Sur les côtés, les *putti* n'ont pas encore les proportions parfaites qu'ils posséderont plus tard, mais ils tendent, tout comme les autres éléments décoratifs, vers ce raffinement formel qui sera dorénavant la signature de toutes les œuvres de Giacomo. Dans la salle, sur les parois, une nuée de *putti* grimpe autour des fenêtres, surplombant de parfaits encadrements baroques, assurément fruit d'un dessin d'architecture inspiré de Borromini. L'ensemble est recouvert de blanc, autre signe distinctif de Serpotta. Les joyeux *putti* jouent, manient les symboles du saint guerrier et surtout interagissent les uns avec les autres. C'est le début de leur théâtralisation, qui deviendra véritablement caricaturale dans d'autres ouvrages. Il ne s'agit pas toutefois d'une œuvre « parfaite ». Les formes et les proportions sont encore incertaines et parfois grossières, surtout si on les compare au décor plus tardif du revers de façade ; il y a donc une évidente discontinuité, mais le cœur de la poétique serpottienne bat déjà<sup>15</sup>. Un décor semblable a probablement orné l'oratoire détruit de la Carità in San Bartolomeo – la deuxième compagnie palermitaine, fondée en 1543 – où Serpotta a travaillé entre 1679 et 1684, tout d'abord à la demande du prince Don Stefano Reggio d'Acì (probablement le même qui fut plusieurs fois préteur de Palerme), puis du ministre (gouverneur) de la compagnie, Don Diego de Benavides y Aragona, fils du vice-roi de l'époque aux côtés duquel se trouvaient deux conseillers : Don Carlo Valdina et Don Vincenzo Galletti, prince de Fiumesalato et capitaine de justice de Palerme en 1677 et 1678<sup>16</sup>. Il s'agit donc de très illustres commanditaires qui, comme dans les autres cas cités précédemment, feront à nouveau appel à Serpotta presque dix ans plus tard en 1693. Ils lui commanderont le remaniement de la façade presbytérale dans le nouveau style dérivé du baroque romain classique qu'il avait adopté dès cette époque, d'après des projets de l'architecte Giacomo Amato<sup>17</sup>. Les rapports avec la très prestigieuse et aristocratique Compagnia della Carità lui permettent d'avoir d'autres commandes importantes à la suite desquelles Giacomo aboutira à son premier vrai chef-d'œuvre : l'oratorio

16



⚡  
**Serpotta Giacomo** (1656-1732),  
 stuccateur  
*La Battaglia di Lepanto*  
 Palerme, oratorio del Santissimo  
 Rosario in Santa Cita

del Santissimo Rosario in Santa Cita (ou Zita – 1685 à 1690 environ, 1717-1718), à propos duquel, sir Anthony Blunt fit le commentaire suivant : « Même les virtuoses bavares de la décoration en stuc n'ont pu créer une œuvre d'une telle maîtrise ou d'une fantaisie aussi enchanteresse<sup>18</sup>. » Cette commande est d'autant plus importante que Serpotta est encore relativement jeune, et que donc les administrateurs de cette richissime compagnie, fondée en 1570, parient en quelque sorte sur ses capacités lorsqu'ils lui confient toute la décoration de la nouvelle grande salle. Mais rappelons-nous tout de même que Serpotta avait déjà donné d'importantes preuves de son talent en travaillant à la décoration de stuc de San Mercurio, de la *Carità* et, avec son frère, aux deux principaux autels de la principale église carmélite de Palerme (en 1683 et 1684). Mais pour évaluer la responsabilité que prennent les supérieurs en engageant Serpotta, nous devons tenir compte de la compétition entre les différentes associations laïques, et en particulier entre celle del Rosario in Santa Cita et celle del Rosario in San Domenico. Exemplaire est le fait qu'en 1689 les confrères de Santa Cita, alors que le chantier serpottien est presque achevé, ressentent le besoin de remplacer l'ancien retable d'autel en faisant appel – rien que ça ! – à Carlo Maratti, étant donné qu'à San Domenico, le retable avait été peint par Van Dyck<sup>19</sup>. Serpotta devait donc représenter pour eux, tout comme Maratti, l'excellence de l'art.

Les commanditaires possibles de ces travaux figurent parmi les gouverneurs et les conseillers de la compagnie au cours des années 1684 et 1685, dont nous pouvons lire les noms sur le *Ruolo*, encore conservé dans les locaux de l'oratoire, mais malheureusement indisponible au moment où nous écrivons ces lignes.



S  
**Serpotta Giacomo** (1656-1732),  
 stuccateur  
*Allegoria della Maternità*  
 Palerme, oratorio del Santissimo  
 Rosario in Santa Cita

À Santa Cita, l'artiste fait preuve d'une inventivité exceptionnelle dans l'utilisation rationnelle de l'espace, alors totalement libre comme une boîte vide. Il réussit à créer un ensemble plastique d'une extraordinaire force expressive et d'une grande profondeur sémantique, tout en se distanciant complètement de ses confrères stuccateurs contemporains, par ailleurs de grand talent. Nous ne savons pas encore clairement ce qui a pu le transformer aussi nettement en si peu de temps, mais une chose est sûre : à partir de ce moment-là, de stuccateur il devient sculpteur à part entière, capable de maîtriser la matière, les grands espaces et les décorations les plus fines. Dominant la forme et l'essence des choses, il réussit à faire passer dans les statues et dans les plus petits hauts-reliefs perspectifs (dérivés de la sculpture du *xvi<sup>e</sup>* siècle d'Antonello Gagini et des maîtres de la peinture contemporains comme Vincenzo da Pavia) un sens dramatique, une diversité d'expressions, une vaporosité et un sens aigu de la psychologie. Toute l'innovation est déjà là : dans les fines représentations sacrées en haut-relief des Mystères du Rosaire, appelées ensuite *teatrini* et déjà expérimentées au Carmine Maggiore, d'une grande force expressive. Elle réside aussi dans l'apparente uniformité des statues allégoriques, doucement posées sur les grands encadrements des fenêtres (probablement reprises du monument funéraire du cardinal

Carlo Bonelli à Santa Maria Sopra Minerva à Rome), et dans l'incroyable et originale variété des putti. La leçon non seulement du Bernin ou de Duquesnoy, mais aussi peut-être celle de Novelli, tirée de Van Dyck, ne doit pas être oubliée ici. Le grand drapé qui descend sur la paroi du revers de façade et l'extrême finesse du plâtre adouci par ses mains habiles et rendu plus précieux par l'application en surface de poudre de marbre ou d'albâtre – le « lustrage » serpottien typique – sont extraordinaires. Il en ressort une plus grande luminosité et une certaine valeur plastique. Tout est fait pour attirer le regard et éblouir les visiteurs et les fidèles de tout lieu et de tout temps. Les putti, éléments essentiels de la composition et désormais icônes serpottiennes, ne sont plus de simples figures utilitaires destinées, par exemple, à tenir des symboles et des instruments comme dans la production locale contemporaine de « marbres mélangés et entremêlés ». Ils sont les protagonistes de la narration. Ces enfants insoucians jouent un rôle central qui leur est propre dans la poésie de l'artiste, ils sont acteurs et sujets dans la scène. Tendres, joufflus, naïvement conscients de leur rôle, ils semblent jouer en interprétant à leur manière les épisodes évangéliques des Mystères. Ils dédramatisent tout ce qui a pu être douloureux dans le chemin qui a conduit par le sacrifice du Christ au salut de l'homme. Tout veut appeler le sourire. La victoire sur les Infidèles est désormais acquise, fût-elle amère comme elle est représentée dans la *Battaglia di Lepanto* du revers de façade. C'est désormais le temps de la renaissance de l'humanité et de la fraîcheur de la jeunesse, d'une *joie de vivre* idyllique. Les très douces expressions rieuses d'anciennes figures, un Télamon de l'entrée et l'allégorie de la *Loi hébraïque*, semblent attester tout cela. C'est un monde qui se renouvelle, qui

sort des ténèbres et, à la manière de saint François d'Assise, se réjouit de la splendeur de la création. La lumière se répand sur le blanc des stucs, le drame se transforme en gloire.

La nouvelle image des oratoires serpottiens, du point de vue de la composition, est donc codifiée dans le Rosario in Santa Cita : des *teatrini* (petits théâtres) avec leurs épisodes narratifs accompagnés d'allégories qui en amplifient la signification, des putti qui interprètent les mêmes événements et en font une pure poésie sculptée. Ce sont donc encore les putti et les éléments décoratifs qui relient les parties entre elles et animent la *performance* théâtrale baroque. En 1717-1718, le maître est chargé par le gouverneur Francesco Antonio Grosso et le conseiller Lorenzo Costa de décorer le *presbyterium*. Il y ajoute les deux statues de Judith et Esther, fruit de son nouveau style arrivé à maturité, qu'il venait à peine de montrer dans l'oratoire voisin del Rosario in San Domenico. C'est encore une fois la démonstration de la compétition continue entre les sodalités confraternelles<sup>20</sup>.

La renommée qui allait naître du chantier de Santa Cita est inimaginable. Souvenons-nous que son frère Giuseppe avait réalisé entre 1685 et 1687 au château de Castelbuono (Palerme) pour le prince Francesco Ventimiglia une chapelle en stuc dans laquelle il avait appliqué la traditionnelle technique de l'imitation. Pour Giuseppe Serpotta, l'objectif était de donner au stuc l'apparence du marbre et à la décoration celle de marbres entremêlés, c'est-à-dire en relief et avec une importante présence d'or. Au Rosario in Santa Cita, la feuille d'or intervient comme contrepoint chromatique pour marquer les symboles des allégories. Le stuc serpottien ne nécessite aucune valeur ajoutée et n'a pas besoin du précieux métal pour s'affirmer en tant que riche appareil décoratif. Il l'est dans la forme et le fond.

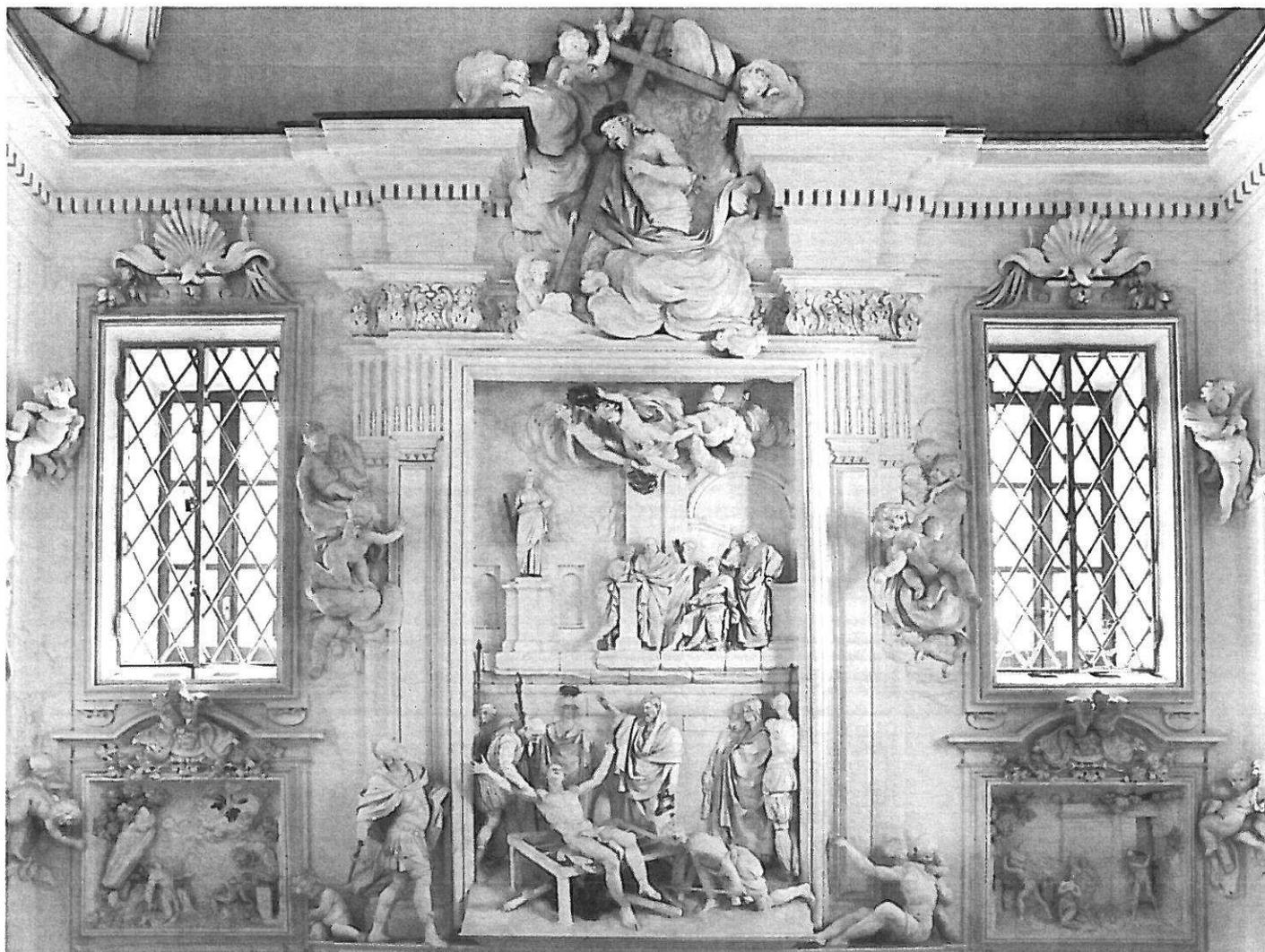
Les commandes provenant des associations confraternelles tendent ainsi à se multiplier. En 1692, le sculpteur s'engage auprès des recteurs de la confrérie de San Sebastiano (les chanoines Don Vincenzo Aversa et Don Severino Di Giovanni, ainsi que Raffaele Ferro et Giovan Battista de Nigri), à stuquer dans leur église les trois chapelles de Santo Stefano, dell'Annunziata et de Sant'Onofrio. Il exécute ce travail en y représentant des motifs floraux et végétaux et des mascarons empreints de cette vitalité et de ce réalisme qui sont propres à sa production<sup>21</sup>. Quatre ans plus tard, en 1696, Giacomo Serpotta s'emploie à décorer, à la demande des représentants de la *Deputazione del Santo Purgatorio* (Don Aloisio Colli, Don Giovan Battista Cardella, les juristes Don Giovan Battista De Onofrio, Don Francesco Sciacca e Vita – l'un des juges de la Cour prétorienne de Palerme – et Don Francesco Cavallaro), la chapelle delle Anime del Purgatorio et celle de Sant'Orsola, deux des principales chapelles de l'église de Sant'Orsola de la compagnia dell'Orazione della Morte ou dei Negri<sup>22</sup>, fondée en 1564. Si tout le décor a été conservé dans la première chapelle, dans la seconde – dite aujourd'hui de San Girolamo –, seuls les anges sur les côtés du tableau peint en 1600 par Gaspare Bazano, sont encore visibles. Ces derniers renvoient clairement à la culture romaine de l'époque et se retrouveront, par exemple, à San Lorenzo. Le concept est celui, berninien, de la chaire de Saint-Pierre, miraculeusement guidée par les anges et située au centre de l'église vaticane. Le thème des âmes du purgatoire anxieuses de monter au ciel est développé dans les *teatrini*, cette fois-ci de forme ronde pour suivre la courbe de la voûte, mais ce qui ressort vraiment, c'est la présence de deux squelettes représentés dans une pose quasi moqueuse. Le souci des détails physiques est d'ailleurs extraordinaire. Une fois de plus, Serpotta transpose sur un plan théâtral le sujet, ici inhérent à la mort (la compagnie s'occupait de prier pour les âmes des défunts et de les ensevelir dans son cimetière), en tournant tout en dérision. La présence de squelettes dans des œuvres baroques à Palerme n'a rien

de nouveau, mais ici ils se distinguent totalement des exemples locaux par la pose, le rire macabre et grotesque, et même par les viscères que l'on entrevoit dans la cage thoracique.

Le chantier suivant de Serpotta pour le monde confraternel est celui du magnifique oratoire dei Santi Lorenzo e Francesco, construit vers 1570 par la compagnia di San Francesco fondée en 1549, après démolition d'une ancienne petite église dédiée au premier saint. Les travaux, limités initialement au seul *presbyterium*, sont confiés à Serpotta en 1699 par le supérieur Giacinto Scannicchia et les conseillers Don Nicolò Gismondi et Don Filippo Ingollotti, qui peuvent donc être considérés comme les artisans de ce qui sera sans doute son ensemble le plus harmonieux. Il était nécessaire de rénover cette décoration pour apporter un nouveau lustre à la fameuse *Natività con adorazione dei pastori e i santissimi San Lorenzo e Francesco*, peinte par Michelangelo Merisi da Caravaggio, vers 1609, sans doute afin de faire allusion à une vraie crèche typique, en hommage à saint François qui avait réalisé la première évocation de la Nativité à Greccio en 1223. Ce tableau, comme on le sait, a disparu en 1969.

Serpotta, aidé de l'architecte Giacomo Amato, réinvente un schéma d'inspiration purement romaine, riches d'allégories en bas-relief, dont deux de forme ronde (*Fortezza e Verginità*), et qui font étroitement référence aux sculptures similaires de Santa Cita. Les séraphins sont parmi les plus vifs qu'il ait jamais réalisés. La salle dans son ensemble peut être considérée comme le chef-d'œuvre absolu du maître palermitain, de par la juste proportion entre la fraîcheur inventive de ses premières années et la sage maturité dans sa technique d'exécution. C'est une œuvre riche en images, parmi lesquelles les *teatrini* illustrant les épisodes de la vie de saint Laurent et saint François, accostés de deux statues allégoriques situées sur les côtés du *presbyterium* : l'imposante *Ospitalità* et la maternelle *Carità*, que nous avons citées plus haut. Les *putti*, se déchaînant en diverses activités plus que dans tout autre oratoire, forment un contrepoint à l'ensemble de l'appareil décoratif. Un grand nombre d'entre eux sont impliqués dans l'action, interagissent avec les images qu'ils découvrent par eux-mêmes en soulevant des voiles comme s'il s'agissait de rideaux de théâtre (par exemple, les *putti* scandalisés à la vue de la *Tentazione di San Francesco* ou encore trois d'entre eux, posés l'un sur l'autre, qui s'aident pour récupérer les pièces de monnaie de l'aumône). D'autres ont l'air totalement indifférents et semblent étrangers à d'évidentes significations théologiques (comme les *putti* qui font des bulles de savon). En réalité, tout le dispositif décoratif joue sur une remarquable théâtralité où même les limites des représentations (les encadrements des scènes pour être clair) sont brisées pour que tous les personnages présents puissent y participer. De plus, les œuvres sont insérées dans un réseau au clair message théologique d'inspiration franciscaine, comme le fera Procopio, entre 1725 et 1726, dans l'oratoire voisin de la compagnia dell'Immacolatella<sup>23</sup>. Il en est de même à Saint-Laurent pour ce qui est de l'appareil iconographique plus ancien qui comprenait de petits tableaux de la vie des saints remplacés par des *teatrini* en stuc et, au revers de façade, une dramatique Crucifixion de la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle (actuellement déposée dans les locaux du couvent franciscain adjacent). Serpotta renverse le lien logique vie-mort c'est-à-dire la naissance du Christ (du tableau du Caravage) qui se projetait sur sa mort cruelle par la main de l'homme et sur son salut dans la toile du xvii<sup>e</sup> siècle.

Le nouveau concept est lié en revanche à la joie dans la conquête du salut. Ainsi, d'une œuvre à l'autre, la *Nativité* apparaît dans la nouvelle *Gloria di Cristo* en stuc, que l'on peut voir au haut du revers de façade (où d'ailleurs un *putto* impudent joue en grim pant à un bras de la croix). Le *Martirio di San Lorenzo*, inspiré d'Eustache Le Sueur, prend place sous la *Gloria di Cristo* – tableau qui, dans



6  
**Serpotta Giacomo** (1656-1732),  
 stucateur  
*Vue du revers de façade et du martyre de  
 saint Laurent*  
 Palerme, oratorio di San Lorenzo

ce contexte, illustre une vision du saint se détachant de la vie terrestre et la préfiguration de sa béatification. Il trouve son parfait accomplissement dans la *Gloria di San Francesco*, sommant l'arc triomphal du *presbyterium*. Une fois encore, Serpotta témoigne d'une perfection dans la forme et dans la profondeur des exemples théologiques significatifs pour les confrères, dans un contexte théâtral clairement affirmé par la présence de deux mascarons modelés sur l'intrados de l'arc presbytéral. L'un est triste, l'autre joyeux : tragédie et comédie<sup>24</sup>.

Pour comprendre la portée de San Lorenzo, il suffit de comparer encore une fois cet oratoire avec un chantier concomitant de son frère Giuseppe. Ce dernier, en effet, est chargé, en 1701, de décorer l'oratoire géré par deux congrégations (celle de Gesù, Giuseppe e Maria et celle des Servi del Santissimo Sacramento e Immacolata Concezione). L'oratoire se situait à l'intérieur de la maison des Théatins, et sera dès 1805 propriété des *falegnami* (menuisiers). La salle est entièrement couverte de stucs avec des *putti*, des festons, des médaillons et des cadres dans lesquels sont insérés des fragments de fresques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Giuseppe Serpotta dispose des couples d'anges sur les fenêtres et recouvre entièrement l'impressionnante voûte en berceau, très basse, de putti, de festons et de grotesques, dont les proportions et les formes plaisantes permettent à Donald Garstang d'imaginer

  
 Serpotta Giacomo (1656-1732),  
 stucateur  
*Putti*  
 Palerme, oratorio di San Lorenzo



une possible collaboration du neveu de Giuseppe, Procopio<sup>25</sup>. On note donc une certaine proximité stylistique avec les anges réalisés par Giuseppe dans la chapelle – que nous avons mentionnée – de Sant’Anna au château des Ventimiglia à Castelbuono, ainsi que des affinités avec certaines décorations de l’oratoire palermitain de San Mercurio. Mais Giuseppe Serpotta ne réussit pas, et ne réussira jamais à reproduire les extraordinaires essais de son frère, que ce soit dans le modelage d’éléments isolés ou dans l’organisation chorale baroque de l’ensemble.

L’oratorio del Rosario in San Domenico (1710-circa 1717) constitue la clé de voûte de la phase de maturité de Serpotta. On peut considérer que ce dernier en avait fait un objectif : réaliser l’œuvre la



Serpotta Giuseppe (1653-1719),  
stucateur

Vues de l'intérieur de l'oratoire palermitain  
di San Giuseppe dei Falegnami

plus équilibrée et la plus solennellement maîtrisée entre toutes. Indubitablement, la fraîcheur vive de ses interventions plus anciennes s'en ressent, mais non la vision générale de l'ensemble, qui témoigne de l'extraordinaire élégance à laquelle le sculpteur est parvenu, de la profondeur sémantique du programme, de la parfaite fusion entre le stuc et les précieux tableaux du *xvii*<sup>e</sup> siècle déjà en place propres à créer l'atmosphère d'une représentation sacrée baroque. L'oratoire du début du *xvii*<sup>e</sup> siècle était devenu un « réceptacle » de tableaux commandés par d'illustres membres de la confrérie fondée en 1568 et dont se sépara la *compagnia di Santa Cita*. S'en détache encore aujourd'hui le majestueux retable d'autel de la *Madonna del Rosario con San Domenico e Santa Caterina da Siena e i Santi Vincenzo Ferreri, Oliva, Ninfa, Agata, Cristina e Rosalia* peint par le très célèbre peintre flamand Anton Van Dyck (1625-1627). Le tableau commémore l'épidémie de peste qui avait frappé Palerme en 1624, et qui avait été enrayerée par l'intervention salvatrice de *Santa Rosalia*, depuis lors patronne de la ville. D'autres peintures de grande valeur figurant les quinze Mystères du Rosaire, exécutés par des Flamands, des Génois et des artistes locaux, avaient enrichi la salle au cours du premier quart du *xvii*<sup>e</sup> siècle. Parmi ces œuvres, rappelons la *Disputa di Gesù al Tempio*, la *Pentecoste* et la fresque de l'*Incoronazione della Vergine* de Pietro Novelli, l'*Assunzione* de Giovan Andrea de Ferrari, la *Resurrezione* d'Orazio de Ferrari, *Cristo alla colonna* de Matthias Stom et, dans la seconde décennie du *xviii*<sup>e</sup> siècle, la *Visitazione* de Guillaume Borremans. Le maître palermitain dut donc mettre ces images en valeur, en exaltant la beauté et les significations théologiques. C'est à cette fin que furent exécutés, au-dessus des épisodes peints de l'Apocalypse et de l'Ancien Testament, d'exceptionnels



6  
**Serpotta Giacomo** (1656-1732),  
 stucateur  
*Allegoria della Fortezza*  
 Palerme, oratorio del Santissimo  
 Rosario in San Domenico

hauts-reliefs, d'une qualité plastique sans précédent, liés aux Mystères du Rosaire dont ils sont la préfiguration. Sur les côtés, se tiennent les statues allégoriques *Virtù, Liberalità, Mansuetudine, Obbedienza, Fortezza, Paziienza* et autres, qui sont incroyablement vêtues, comme de vraies dames. De fait, elles sont parmi les plus à la page des dames palermitaines, sont habillées à la mode – selon le goût d'influence française – et pourraient aujourd'hui faire partie à juste titre d'un manuel d'histoire des costumes. Elles arborent des silhouettes reconnaissables, des dentelles et des guipures coordonnées à des accessoires prétentieux, des chapeaux parés de plumes et des coiffures maintenues par des diadèmes et des épingles ; en plus, elles se donnent l'air de mannequins délurés. Elles posent, gracieuses mais imposantes, à la suite de leurs saintes patronnes représentées par Van Dyck sur le retable (*Sant'Oliva* en particulier). Elles semblent figées comme dans un instantané ou sur ordre d'un metteur en scène habile qui dirigerait un spectacle, une vraie pièce de théâtre sacré baroque<sup>26</sup>. Tout cela a convaincu Rudolf Wittkower d'écrire qu'il n'y a probablement aucun autre lieu en Italie où la sculpture se soit à ce point rapprochée d'un vrai esprit rococo<sup>27</sup>.

Le Rosario in San Domenico marquera d'une pierre blanche l'œuvre de Serpotta (si bien qu'il ajoutera son autoportrait aux reliefs de la petite coupole du *presbyterium*)<sup>28</sup>. Garstang s'y réfère lorsqu'il parle de style mature que l'on retrouve, avec une pointe d'originalité et de fraîcheur remarquables, dans l'église palermitaine contemporaine de Sant'Agostino (de 1711). En fait, Serpotta lui-même la considérera digne d'y apposer sa signature (le gecko ou petit lézard, qui rappelle son nom), comme au Rosario in San Domenico<sup>29</sup>.

Ses meilleurs élèves essaieront de l'imiter, comme son propre fils Procopio dans l'oratorio della compagnia di Santa Caterina d'Alessandria (de 1719 à 1726), l'un des chantiers les plus importants et les plus aboutis du jeune stucateur, accompagné d'une « trame » théologique très raffinée<sup>30</sup>. Mais l'on trouve d'autres très mauvaises imitations, comme dans l'église del Purgatorio à Agrigente. Un simple coup d'œil, même superficiel, permet d'exclure que Serpotta y ait travaillé. Comme nous l'avons dit, il s'agit tout au plus d'une copie maladroite de ses cartons préparatoires.

Nous devons laisser de côté des importants travaux de Serpotta dans deux oratoires détruits : celui de Santa Maria di tutte le Grazie al Ponticello (1713 à 1719), propriété de la compagnia dei Musici, et celui de San Francesco di Paola ai Candelai (1730), appartenant à la compagnie homonyme fondée en 1579<sup>31</sup>. Nous pouvons ainsi conclure notre rapide itinéraire des sites serpottiens et confraternels par l'église où Giacomo a été enseveli en 1732, selon ses volontés testamentaires : San Matteo al Cassaro.

L'Unione dei Miseremini est créée en 1599 à Palerme, et deviendra plus tard une archiconfrérie qui revêtira toujours de plus en plus d'importance. Les aumônes recueillies pour l'assistance aux défunts et les prières pour les âmes du purgatoire, tout comme la donation du bienfaiteur Mario Muta, ont permis à l'Unione de constituer rapidement un important patrimoine et de fonder l'église de San Matteo en 1632. Entre 1728 et 1729, Serpotta réalise à la demande des recteurs Antonio Capodici, Bartolomeo Di Leto et Antonino Mangione un ensemble ornemental pour le *presbyterium*, comprenant quatre statues allégoriques représentant *la Fede, la Clemenza, la Giustizia e la Penitenza*. À la fin

du xviii<sup>e</sup> siècle, lorsque l'on rénovera – au sens néoclassique de l'époque – cette église, les deux premières statues seront déplacées dans l'oratoire voisin. Mais elles souffriront des bombardements de 1943 et seront en partie détruites. Seules les têtes seront épargnées, et finiront sur le marché des antiquités. C'est là que la tête de la *Fede* touchera la sensibilité artistique de Luchino Visconti, metteur en scène du *Guépard*, qui l'achètera pour sa collection. Les deux œuvres ont ensuite été restituées à l'église de Palerme et sont aujourd'hui exposées au Musée diocésain de la ville<sup>32</sup>. Ces seuls visages rendent perceptibles les extraordinaires capacités techniques et de synthèse expressive de l'artiste palermitain. Il en émane la conscience sereine de la *Fede* souriante, ainsi que la douce complaisance de la *Clemenza*, qui semble comme mortifiée par le péché commis. Les deux autres statues sont restées dans l'église, à côté de celles de Bartolomeo Sanseverino qui représentent *La Carità e la Speranza*. Sur le revers de façade, on peut admirer un haut-relief de Serpotta, figurant *Cristo che conforta le Anime del Purgatorio*, que le maître palermitain exécuta dans un geste de dévotion sincère et désintéressée en 1729. L'artiste meurt trois ans plus tard sans que personne, dans la sculpture sicilienne, ne soit capable d'égaliser sa virtuosité artistique dont le succès est dû, certainement, à la perspicacité des maîtres d'œuvre confraternels.



## Notes

1. Filippo Meli, 1934, p. 288, 289, 292.
2. Sous la direction de Maria Concetta Di Natale, 1993, *passim*.
3. Pierfrancesco Palazzotto, *Gli oratori...*, 1999.
4. Pierfrancesco Palazzotto, 2001, p. 678-679.
5. Cf. également Valentina Vadalà, 1987, *passim*.
6. Pierfrancesco Palazzotto, *Gli oratori...*, 1999.
7. Pierfrancesco Palazzotto, *Palermo...*, 2004, p. 39-41 ; Pierfrancesco Palazzotto, *Venite adoremus...*, 2004, p. 42-43 ; Maria Concetta Di Natale, 2006, p. 100.
8. Pierfrancesco Palazzotto, 2002, p. 35.
9. Pierfrancesco Palazzotto, *Palermo...*, 2004, p. 50-53.
10. Donald Garstang, 2006, p. 39.
11. Filippo Meli, 1934, p. 247 ; Antonino Mango di Casalgerardo, vol. I, 1912, p. 463.
12. Filippo Meli, 1934, p. 249-251.
13. Donald Garstang, 1990 ; Pierfrancesco Palazzotto, 2007 ; Pierfrancesco Palazzotto, 2009.
14. Pierfrancesco Palazzotto, « Un'Opera... », 1999, p. 59.
15. Pierfrancesco Palazzotto, *Palermo...*, 2004, p. 114-119.
16. Filippo Meli, 1934, p. 235-237 ; Antonio Mango di Casalgerardo, vol. I, 1912, p. 309.
17. Filippo Meli, 1934, p. 121 et 123.
18. Anthony Blunt, 1968, p. 44.
19. Pierfrancesco Palazzotto, 2005, p. 50-51.
20. Filippo Meli, 1934, p. 249 ; Pierfrancesco Palazzotto, *Gli oratori...*, 1999, p. 31.
21. Filippo Meli, 1934, p. 254-255.
22. Meli Filippo, 1934, p. 255-256.
23. Pierfrancesco Palazzotto, 2006.
24. Filippo Meli, 1934, p. 263 ; Pierfrancesco Palazzotto, *Palermo...*, 2004, p. 184-194.
25. Donald Garstang, 1990, p. 275 ; Pierfrancesco Palazzotto, *Gli oratori...*, 1999, p. 89-99.
26. Carlo Giulio Argan, 1957.
27. Rudolf Wittkower, 1972, p. 396.
28. Pierfrancesco Palazzotto, 2004, p. 55.
29. Donald Garstang, 1990 ; Pierfrancesco Palazzotto, 2008.
30. Pierfrancesco Palazzotto, *Palermo...*, 2004, p. 214-222.
31. Donald Garstang, 1990, p. 300-303.
32. Pierfrancesco Palazzotto, « Un'opera... », 1999, p. 57-58.

## Bibliographie

- ARGAN, Carlo Giulio, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta, Il Veltro. Rassegna di vita italiana*, 1, ottobre 1957, 7, p. 29-33.
- BLUNT, Anthony, *Barocco siciliano*, Milano, Il Polifilo, 1968.
- DI NATALE, Maria Concetta (a cura di), *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e Arte*, catalogo della mostra (Palermo 3-15 maggio 1993), Edi Oftes, 1993.
- DI NATALE, Maria Concetta, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo, 2006.
- GARSTANG, Donald, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo, Sellerio, 1990.
- GARSTANG, Donald, *Giacomo Serpotta e i serpottiani. Stuccatori a Palermo, 1656-1790*, Palermo, Flaccovio Ed., 2006.
- MANGO DI CASALGERARDO, Antonino, *Il Nobiliario di Sicilia*, vol. II, Palermo, Alberto Reber Ed., 1912.
- MELI, Filippo, *Giacomo Serpotta. Vita ed Opere*, Palermo, Società Siciliana di Storia Patria, 1934.
- PALAZZOTTO, Pierfrancesco, « Un'Opera un Luogo. Arti decorative di committenza confraternale al Museo Diocesano », in *Arti decorative nel Museo Diocesano. Dalla città al museo dal museo alla città*, catalogo della mostra (Palermo 29 ottobre-8 dicembre 1999) a cura di Maria Concetta Di Natale, Palermo, O.D. PA. 1999, p. 53-74.
- PALAZZOTTO, Pierfrancesco, *Gli oratori di Palermo*, premesse di M. C. Di Natale e D. Garstang, Palermo, Rotary Club Palermo, 1999.
- PALAZZOTTO, Pierfrancesco, « L'oratorio del Rosario in S. Cita. Storia e Arte », in Giuseppe Pecoraro, Pierfrancesco Palazzotto, Cosimo Scordato, *Oratorio del Rosario in Santa Cita*, Palermo, Centro San Mamiliano, 1999, p. 11-33.
- PALAZZOTTO, Pierfrancesco, « Per uno studio sulla Maestranza dei Falegnami di Palermo », in *Splendori di Sicilia. Arti decorative in Sicilia dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo 10 dicembre 2000-30 aprile 2001) a cura di M. C. Di Natale, Milano, Charta Ed., 2001, p. 678-703.
- PALAZZOTTO, Pierfrancesco, « I "ricchi arredi" e le preziose dipinture dell'oratorio del Rosario in San Domenico della Compagnia dei Sacchi », in Pierfrancesco Palazzotto, Cosimo Scordato, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, Palermo, Centro San Mamiliano, 2002, p. 9-70.
- PALAZZOTTO, Pierfrancesco, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, presentazione di D. Garstang, Palermo, Kalós, 2004.
- PALAZZOTTO, Pierfrancesco, *Venite adoremus. Natività d'arte nelle chiese di Palermo dal XII al XIX secolo*, catalogo della mostra (Palermo 10 dicembre 2004-6 gennaio 2005), Palermo, Amici dei Musei Siciliani, 2004.
- PALAZZOTTO, Pierfrancesco, *Sante e Patroni. Iconografia delle Sante Agata, Ninfa, Cristina e Oliva nelle chiese di Palermo dal XII al XX secolo*, catalogo della mostra (Palermo 1 luglio-4 settembre 2005), Palermo, Amici dei Musei Siciliani, 2005.
- PALAZZOTTO, Pierfrancesco, « 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 a cura di D. Ciccarelli e M. D. Valenza, Palermo, Biblioteca francescana e Officina di Studi Medievali, 2006, p. 337-357.
- PALAZZOTTO, Pierfrancesco, « Giacomo Serpotta nella letteratura artistica », in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del Convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina, a cura di M. C. Di Natale, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 2007, p. 204-218.
- PALAZZOTTO, Pierfrancesco, « Gli oratori e le chiese di Giacomo Serpotta », in *Palermo. Specchio di Civiltà*, Collana « I luoghi dell'Arte » diretta da G. Puglisi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana « Giovanni Treccani », 2008, p. 113-120.
- PALAZZOTTO, Pierfrancesco, « 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 E. Mauro, Palermo, Grafill S.r.l., 2009, p. 39-49.
- VADALA, Valentina, *Palermo sacro e laborioso*, Palermo, Sellerio, 1987.
- Wittkower, Rudolf, *Arte e architettura in Italia, 1600-1750*, Torino, Einaudi, 1972.

**CONCEPTION GRAPHIQUE**

Valérie Biancarelli

**EN COUVERTURE**

*CreativeShop/Gaëtan Laroche*

**CORRECTIONS**

Brigitte de La Broise

**TRADUCTIONS**

Mauricette Mattioli  
Chantal Pulé Traductions  
Verba-Translations

Co-édition Musée de la Corse / Éditions Albiana

**MUSÉE DE LA CORSE – MUSEU DI A CORSICA**

La citadelle – 20250 Corte

Tél. 04 95 454 25 45 – Fax : 04 95 45 25 36

Courriel : [info@musee-corse.com](mailto:info@musee-corse.com)

[www.musee-corse.com](http://www.musee-corse.com)

**ALBIANA**

4, rue Emmanule-Arène

Tél.: 04 95 50 03 00

[contact@albiana.fr](mailto:contact@albiana.fr)

[www.albiana.fr](http://www.albiana.fr)

**OUVRAGE ACHEVÉ D'IMPRIMER**

le 31 juillet 2010 sur les presses de l'imprimerie Horizon  
à Gémenos



N° d'imprimeur : 1006-155

**DÉPÔT LÉGAL**

Juillet 2010

**ISBN**

978-2-909703-37-4

978-2-84698-365-5