

PALERMO

SPECCHIO DI CIVILTÀ

ISTITUTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI
ROMA

©
PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA
ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI S.P.A.
2008

Progetto grafico: Giorgio Fioravanti, G&R Associati
Impaginazione e stampa:
Marchesi Grafiche Editoriali S.p.A.
Printed in Italy

PALERMO
SPECCHIO DI CIVILTÀ

DIRETTORE SCIENTIFICO
GIOVANNI PUGLISI

COORDINATORE SCIENTIFICO
ANTONELLA PURPURA

REDAZIONE

Responsabile editoriale
LORETA LUCCHETTI

Cura redazionale e revisione testi
LUCIANA BUCCELLATO; LAURA BUCCINO, ALESSANDRA CARAVALE, ROSALBA LANZA, PAOLA SEU

Consulenza scientifica e ricerca iconografica
PIERFRANCESCO PALAZZOTTO, MAURIZIO VITELLA

ATTIVITÀ TECNICO-ARTISTICHE

ART DIRECTOR
GERARDO CASALE

Grafica
GIUSEPPE DE GREGORI

Segreteria
AURORA CORVESI, CARLA PROIETTI CHECCHI

DIREZIONE EDITORIALE

Pianificazione editoriale e budget
LUISA CINQUINA; MIRELLA AIELLO, ALESSIA PAGNANO, TIZIANA PICCONI, CECILIA RUCCI

Controllo qualità
ROSALBA LANZA

Produzione industriale
MARIA DEVRUSHIAN; MARIA SANGUIGNI

Segreteria
ELIANA NADDEO

DIRETTORE EDITORIALE
MASSIMO BRAY

Sommario

Massimo Bray	Presentazione	p. XIII
LE STORIE PARALLELE		
Giovanni Puglisi	Palermo tra immagini e realtà	p. 1
Silvano Nigro	Le rovine della «trista conca»	p. 9
Orazio Cancila	Storia	p. 13
Antonino Giuffrida	Economia e società	p. 35
Enzo Bilardello	Arte	p. 47
Vincenzo Cabianca, Maurizio Carta	La struttura urbanistica	p. 61
Giuseppe Barbera, Giulio Crescimanno	Il paesaggio	p. 79
Antonino Buttitta	Palermo tra memoria e futuro	p. 87
I LUOGHI E LE COLLEZIONI		
Maria Andaloro	La città, il Palazzo, la Cappella Palatina, la sala detta di Ruggero	p. 95
	La Zisa e la Cuba	p. 105
	Monreale	p. 109
Pierfrancesco Palazzotto	Gli oratori e le chiese di Giacomo Serpotta	p. 113
Vincenzo Abbate	Nel cuore della Kalsa	p. 121
Rosalia Camerata Scovazzo	Il Museo Archeologico Regionale 'Antonino Salinas'	p. 131
Maria Concetta Di Natale	Il Museo Diocesano e il Tesoro della Cattedrale	p. 143
Antonella Purpura	La Galleria d'Arte Moderna 'Empedocle Restivo' e il Museo d'Arte e Archeologia 'Ignazio Mormino'	p. 155
Gabriella D'Agostino	Il Museo Etnografico Siciliano 'Giuseppe Pitrè' e il Museo Internazionale delle Marionette 'Antonio Pasqualino'	p. 163

I COMMITTENTI

Giovanni Travagliato	La nobiltà	p. 169
Maurizio Vitella	La committenza religiosa	p. 177
Antonella Purpura	La borghesia	p. 183
Salvatore La Francesca	Gli enti pubblici	p. 189

TAVOLE

	La città	p. 198
Gli itinerari		
	La città fuori le mura	p. 209
	La città entro le mura	p. 275
I luoghi		
	Monreale	p. 535
	Zisa	p. 572
	Cuba	p. 582
	Palazzo Reale	p. 586
	Cappella Palatina	p. 603
	Palazzo Chiaromonte	p. 618
	Palazzo Mirto	p. 628
	Oratorio dei Bianchi	p. 639
Le collezioni		
	Palazzo Abatellis	p. 647
	Museo Archeologico	p. 680
	Museo Diocesano	p. 734
	Tesoro della Cattedrale	p. 778
	Museo Mormino	p. 792
	Galleria d'Arte Moderna	p. 848
	Museo Pitrè	p. 960
	Museo delle Marionette	p. 979

Referenze iconografiche - Ringraziamenti	p. 985
--	--------

Gli oratori e le chiese di Giacomo Serpotta

Una delle principali emergenze artistiche che la città di Palermo offre come oggetto di ammirazione e di studio, e che ne esprime alcuni dei caratteri peculiari, è la presenza dei capolavori del modellatore di stucco Giacomo Serpotta. Questi nacque a Palermo nel 1656 e morì nel 1732, coprendo un notevole arco temporale con una produzione estremamente fitta di cui oggi è visibile solo una parte, seppur consistente. La fortuna critica di Serpotta nel corso dei secoli è rimasta sempre inalterata, anche in periodi di ostracismo nei confronti del gusto barocco, e anzi spesso la sua figura è stata esaltata in quanto distinta dalla ravvisata tipica 'decadenza' del XVII secolo, secondo la concezione dell'Ottocento, mettendone in luce di volta in volta gli aspetti più compatibili al gusto di quel determinato periodo. Ciò è stato possibile per l'estrema semplicità e complessità degli apparati serpottiani: semplicità di percezione estetica e carica empatica tipicamente barocca, raramente drammatica però, complessità di composizione e relazione fra le parti, che ha sempre stupito e affascinato anche in rapporto alla universalmente riconosciuta straordinaria maestria. Nei fatti oggi è nota la carica innovativa del maestro palermitano dal punto di vista compositivo, formale e tecnico, nonché la pregnanza didascalica in senso teologico delle sue opere, costruite come un insieme cadenzato da singole parti di rara bellezza per l'epoca a Palermo. Nella letteratura artistica meno recente traspare solo implicitamente come Serpotta avesse recepito appieno il significato del barocco, nel senso cioè della coralità dell'insieme, superando la mera adesione superficiale di alcuni artisti locali a lui contemporanei o di poco precedenti.

Serpotta non è un artista isolato, anzi proviene da una famiglia di lapicidi, stuccatori, scultori e intagliatori in pietra attivi dagli inizi del XVII secolo. La tradizione artistico-artigianale familiare, frutto del sistema corporativo palermitano, dovette avere un ruolo certamente importante per la sua formazione, ma ben più significativa fu senz'altro la figura del padre Gaspare (Palermo 1634-1670), autore di sculture, stucchi e apparati a commesso marmoreo (detti 'mischì' e 'tramischì'). Le opere paterne più note a oggi sono le statue marmoree della *Maddalena* e dell'*Addolorata* (1664 circa) poste sotto il trecentesco Crocifisso Chiaromonte della Cattedrale di Palermo, in cui sono evidenti echi berniniani, e i marmi policromi della cappella palermitana Oneto di Sperlinga nella chiesa di S. Domenico (1668 circa), realizzati insieme a Gaspare Guercio. È molto probabile, dunque, che fin dall'inizio Giacomo Serpotta potesse sfruttare materiale iconografico di area romana raccolto dal padre che, peraltro, è documentato nella città eterna nel 1665. Un confronto diretto con l'opera paterna sarebbe avvenuto solo nel terzo decennio del XVIII secolo con il gruppo della *Vergine, la Maddalena e S. Giovanni ai piedi della Croce* entro la chiesa di S. Ninfa dei Crociferi, dove Giacomo riesce a colpirci per la

finezza esecutiva, la semplicità dei gesti e delle pose che esprimono un dolore compassato e contenuto, come quello della Maddalena che fisicamente abbraccia la Croce. Il vero maestro del Serpotta però fu plausibilmente il fratello Giuseppe (Palermo 1653-1719) che, dopo la morte prematura di Gaspare, dovette farsi carico dell'intera famiglia. La completa biografia di Giuseppe Serpotta, che può avere contribuito all'educazione del nostro, non è del tutto delineata, anche se i dati noti rivelano una personalità di una certa qualità rispetto al livello medio dei modellatori locali. In realtà però il confronto tra i due fratelli gioca sempre più a favore di Giacomo, perché a parità di contesto mostra come quest'ultimo, un vero e proprio talento naturale, si fosse progressivamente distaccato dalla pur valida tradizione locale, sia tecnica che formale, per approdare a soluzioni assolutamente geniali e inedite, che Giuseppe, invece, non riuscirà mai neppure a replicare. Sono comunque apprezzabili tra le composizioni di quest'ultimo gli stucchi della palermitana chiesa della Pinta (1682), a lui attribuiti, della cappella di S. Anna nel castello dei Ventimiglia a Castelbuono (1685-1687) e dell'oratorio dei Falegnami di Palermo (dal 1701).

Il primo intervento riferito, invece, a un giovanissimo Giacomo Serpotta, che vi annuncia i principali temi della sua produzione, si trova nella chiesa della Madonna dell'Itria a Monreale (1677), dove fu collaboratore del locale stuccatore Procopio de Ferrari. Quel cantiere rivela capacità fino ad allora acerbe che risulteranno assai più rilevanti nelle pareti dell'oratorio di S. Mercurio a Palermo. Intorno al 1678, data che si legge sullo scudo di un putto, avrebbero lì lavorato con molta probabilità entrambi i fratelli. Le pareti dell'aula mostrano una turba di putti formalmente grossolani che si arrampica intorno alle finestre e sopra le perfette cornici barocche, senz'altro frutto del disegno di un architetto che guarda anche al Borromini. Tutto si ammantava del bianco che sarà un altro segno distintivo dello scultore. I festosi putti giocano, reggono i simboli del santo guerriero titolare dell'oratorio e, soprattutto, interagiscono l'uno con l'altro. Inizia da qui il loro protagonismo che diverrà addirittura sfacciato in altre imprese.

Ben più significativa, per il prestigio della committenza, fu la decorazione di un altro oratorio, appartenente alla Compagnia della Carità di S. Bartolomeo (dal 1679), una delle più antiche della città, fondata come Unione nel 1541, che è stato distrutto con l'ultima guerra. È probabile che questo incarico dovesse condurre Giacomo Serpotta all'attenzione del viceré per il quale elaborò il modello della statua equestre di Carlo II di Spagna (1680), la prima nel suo genere in Sicilia, che venne fusa in bronzo a Messina da Andrea e Gaspare Romano (1684) e abbattuta con i moti del 1848. Ci rimane solo il bozzetto che si conserva al Museo Regionale Pepoli di Trapani, il quale mostra possibili richiami alle analoghe composizioni di Bernini (ad esempio *L'Imperatore Costantino* alla Scala Regia in Vaticano o forse il monumento per Luigi XIV a Versailles) ma, più probabilmente, ricalca la statua equestre di Filippo IV di Pietro Tacca, oggi nella plaza de Oriente a Madrid.

L'atipicità del maestro rispetto al panorama locale, già dunque ravvisabile nella statua per Carlo II, è ancor più manifesta fin dai rilievi che realizza sulla superficie delle colonne tortili degli altari nel transetto del Carmine Maggiore di Palermo (1683-1684), insieme a Giuseppe e forse in parte riproposizione del distrutto apparato del presbiterio della Chiesa Madre di Bisacchino (1679-1680), dovuto a entrambi. Lo stesso impianto sarà attuato dal solo Giuseppe nella Madrice Nuova di Castelbuono (1685), senza la presenza però di tutti gli accenti innovativi del fratello, dimostrando ulteriormente quanto fosse incisivo l'apporto di quest'ultimo. Al Carmine si approda a soluzioni elaborate sulla base della locale cultura plastica

derivata dai Gagini, applicata però a un impianto architettonico di ascendenza berniniana con l'aggiunta di altre citazioni continentali come la testa della statua di S. *Dionisio*, replica di quella di *Seneca* di Guido Reni. Le colonne tortili sono interamente coperte d'oro su cui spicca la trama di elementi vegetali e figure, ma non basta. Ognuna, per una terza porzione, contiene scenette in stucco che raffigurano nell'altare di destra episodi della *Passione di Cristo* e in quello di sinistra altri della Vergine. Sono dei pezzi di bravura, il preludio dei 'teatrini' serpottiani dell'oratorio del SS. Rosario in S. Cita, o S. Zita, e si devono certamente alla mano del solo Giacomo. L'idea è notevole: come nelle colonne trionfali romane in cui si narravano le gesta degli imperatori, qui, in un contesto barocco, viene elaborata una colonna trionfale cristiana in cui si osservano gli avvenimenti storico-evangelici che segnano la vittoria di Cristo e la conseguente nascita della Chiesa.

Il controllo della tecnica man mano acquisita dal maestro si estrinseca poco dopo in quello che è il suo primo vero capolavoro: l'oratorio del SS. Rosario in S. Cita (1685-1690 circa, 1707-1710, 1717-1718), per il quale Anthony Blunt scrisse «neppure i virtuosi bavaresi della decorazione in stucco hanno mai creato un'opera di maggior perizia o di fantasia più incantevole» (Blunt 1968, p. 44). Qui infatti Serpotta appare incredibilmente trasformato rispetto alle esperienze precedenti. Dimostra una capacità inventiva eccezionale nella razionalizzazione dello spazio, allora del tutto libero come una scatola vuota, riuscendo a creare un apparato plastico di straordinaria efficacia espressiva e profondità semantica, distaccandosi del tutto dai suoi pur valenti colleghi stuccatori coevi. Che cosa possa averlo trasformato in maniera tanto netta, in un così breve tempo, non è ancora chiaro; certo è che da questo momento da stuccatore diviene uno scultore a tutto tondo, capace di padroneggiare la materia, i grandi spazi e le decorazione minute. Riesce a trasfondere nelle statue e nei più piccoli altorilievi prospettici – derivati dalla scultura cinquecentesca di Antonello Gagini – senso drammatico, varietà comunicativa, vaporosità, sottile percezione psicologica, dominando la forma e la sostanza delle cose.

Il rinnovamento è già tutto lì: nelle minute sacre rappresentazioni ad altorilievo dei Misteri del Rosario (detti 'teatrini'), di grande forza espressiva, nell'apparente univocità delle statue allegoriche dolcemente adagiate sui cornicioni delle finestre (probabilmente riprese dal monumento funebre del cardinale Carlo Bonelli in S. Maria sopra Minerva a Roma), nell'incredibile e fantasiosa molteplicità di putti (paffuti, giocosi, scherzosi, dormienti, assorti) – cui non deve essere sfuggita la lezione sia del Bernini che del Duquesnoy –, in quel vasto velario che scende sulla parete di controfacciata, nell'estrema finezza del gesso ammorbidito da abili mani e impreziosito con l'applicazione in superficie della polvere di marmo alabastro – la tipica 'allustratura' serpottiana – da cui trarre una maggiore lucentezza e valori plastici e, infine, nell'immutata capacità di attrarre lo sguardo e affascinare i visitatori e fedeli di ogni epoca e luogo. I putti, elementi essenziali della composizione, e ormai icone serpottiane, non sono più semplici figure di corredo atte, ad esempio, a reggere strumenti e simboli. Essi sono i coprotagonisti della narrazione. Gli spensierati infanti trovano un proprio ruolo centrale nella poetica dell'artista, sono attori, soggetti nella scena. Teneri, paffuti, ingenuamente consapevoli, sembrano giocare interpretando a loro modo gli episodi evangelici dei Misteri. Sdrammatizzano ciò che può esservi stato di doloroso nel viaggio che ha condotto attraverso il sacrificio di Cristo alla salvezza dell'uomo. Tutto vuole richiamare il sorriso. La pur malinconica vittoria sugli infedeli, ostentata attraverso la *Battaglia di Lepanto* della controfacciata, è ormai acquisita, ora è il tempo della rinascita dell'umanità e della freschezza della giovinezza, di un'arcadica *joie de vivre*. Le dolcissime espressioni

ridenti delle poche figure anziane, un telamone dell'ingresso, l'allegoria della *Legge ebraica*, sembrano testimoniare tutto questo. È un mondo che si rinnova, che esce dalle tenebre e, alla maniera di s. Francesco d'Assisi, gioisce del magnifico creato. La luce si espande nel bianco degli stucchi. Il dramma si volge in gloria.

Nel 1717 Serpotta tornerà a decorare il presbiterio con le due statue di *Giuditta* ed *Ester*, frutto del suo nuovo stile maturo appena mostrato nel vicino oratorio del SS. Rosario in S. Domenico.

Nel distrutto oratorio del SS. Sacramento alla Kalsa, di poco successivo (1688), si dovevano riscontrare probabilmente risultati analoghi che tenderanno, secondo Donald Garstang, ad acquisire una sempre maggiore emancipazione dall'estroso 'vernacolo' locale al fine di giungere a soluzioni più classicheggianti. Il processo evolutivo, non senza incertezze, passa per l'altare dell'oratorio della Compagnia della Carità (1693) – su progetto dell'architetto Giacomo Amato –, per la cappella delle Anime Purganti in S. Orsola (1695-1696), per gli altari della cappella dei SS. Pietro e Paolo dell'Infermeria dei Sacerdoti (1698), e giunge all'oratorio dei SS. Lorenzo e Francesco (dal 1699).

Nel 1696, dunque, Giacomo Serpotta decora a stucco due delle principali cappelle della chiesa di S. Orsola della Compagnia dei Negri. Esse sono dedicate alle anime purganti e alla santa titolare. Mentre nella prima si è conservato tutto l'apparato, della seconda, che oggi è intitolata a S. Girolamo, si osservano solo gli angeli ai lati del quadro. Questi sono un limpido richiamo alla cultura romana dell'epoca (come da Antonio Raggi) che il Serpotta aveva espresso già in altre opere. Le cappelle segnano l'inizio di quello che Garstang ha definito il distacco dalle matrici formali locali, molto probabilmente per la decisiva influenza dell'architetto Giacomo Amato. Il medesimo modello sarà adottato in seguito, per esempio, nella cappella dello Sposalizio della Vergine della chiesa di S. Maria degli Angeli alla Gancia intorno al primo o secondo decennio del XVIII secolo. Anche in quel caso gli angeli sembrano miracolosamente deporre l'immagine sacra (la tavola cinquecentesca di Vincenzo da Pavia cui è intitolata la cappella) e un nuovo tipo di teatrino sormonta la pittura con la scena dell'*Imperatore Augusto che ha la visione della Vergine*. In più, senza alcun obbligo iconografico, sulla parete destra, sopra l'affresco, il Serpotta non rinuncia alla sua carica di dolcezza e originalità inserendo un putto vestito da frate francescano, omaggio all'ordine dei Minori che tiene la chiesa.

Tornando alla chiesa di S. Orsola, il tema delle anime purganti che sono ansiose di ascendere al cielo è svolto tramite i teatrini, questa volta tondi per accompagnare la curvatura della volta, ma spicca soprattutto la presenza di due scheletri ritratti in una posa quasi beffarda e con un'attenzione per il dettaglio fisiognomico veramente straordinaria. Una volta in più Serpotta trasporta il tema su un piano teatrale, ed essendo questo inerente alla morte (poiché la Compagnia si occupava di pregare per le anime dei defunti e di seppellirli nel cimitero di proprietà) allora volge tutto in farsa. La presenza di scheletri in opere barocche a Palermo non è del tutto nuova, la si osserva, per esempio, anche nella decorazione a marmi tramischi della chiesa di S. Maria di Valverde degli stessi anni, ma qui la posa, la macabra e grottesca risata, e addirittura le viscere che si intravedono entro la gabbia toracica si distinguono del tutto da qualunque esempio locale.

La cappella dell'Infermeria dei Sacerdoti segna un altro spartiacque a livello di qualità esecutiva con la produzione locale, rappresentata in questo caso dagli stuccatori Antonino Vella, Pietro Antonio Aversa, Paolo Corso e Vincenzo Messina. Mentre, infatti, la zona presbiteriale è occupata dai loro stucchi del 1697, nelle pareti trovano posto gli altari dedicati a s. Ferdinando III, re di León e di Castiglia (in

onore del committente, l'arcivescovo Ferdinando Bazan), e a s. Rosalia. Il primo, secondo la lettura di Garstang, alluderebbe ancora una volta alla lotta del santo sovrano contro i Mori in Spagna, cui si oppone la forza delle verità e del bene allegoricamente rappresentata da Ercole. Nella controfacciata, realizzata dal Serpotta come le cappelle laterali nel 1698, si staglia invece un imperioso e bellissimo putto araldo con turbante che, sormontando fiero un'aquila ad ali spiegate, incede nell'aula tenendo in mano una palma e foglie d'ulivo e suonando una cornetta ritorta da cavalleria, ulteriore prova dell'attenzione per la resa realistica dei dettagli. In coerenza con quanto espresso pochi anni prima all'oratorio del SS. Rosario in S. Cita, esso dovrebbe rappresentare non tanto la chiamata alle armi dei cristiani contro gli infedeli ma, all'opposto, la marcia trionfale con l'annuncio del trionfo ormai acquisito cui fanno da riscontro la palma, emblema della vittoria stessa, e l'ulivo, simbolo della pace auspicata.

L'oratorio di S. Lorenzo sorse, invece, intorno al 1570 ad opera della Compagnia di S. Francesco sulle spoglie di un'antica chiesetta dedicata al primo santo. Per questo motivo la dedicazione attuale ricorda entrambi. Giacomo Serpotta vi intervenne a partire dal 1699 e fino al 1707 circa, innanzitutto per rinnovare la decorazione del presbiterio che conteneva la famosa *Natività con adorazione dei pastori e i SS. Lorenzo e Francesco* dipinta da Michelangelo Merisi da Caravaggio intorno al 1609 per rappresentare un vero e proprio presepio. Il quadro, come è noto, fu trafugato nel 1969. Terminato l'intervento intorno alla preziosa tela con uno schema di derivazione prettamente romana e con la realizzazione di due tra i più straordinari angeli che avesse mai compiuto, il Serpotta si dedicò all'aula. Essa nell'insieme è considerata forse il capolavoro assoluto del maestro palermitano, per la giusta proporzione tra la freschezza inventiva dei primi anni e la sapiente maturità nella tecnica esecutiva. È un'opera densa di immagini tra cui i teatrini con gli episodi della vita dei santi Lorenzo e Francesco, a cui sono accostate le statue allegoriche, tra le quali spiccano ai lati del presbiterio la matronale *Ospitalità* e la materna *Carità*. Tutto l'apparato è contrappuntato da putti i quali più che in ogni altro oratorio sono scatenati in svariate attività. Molti sono coinvolti nell'azione, interagiscono con le immagini (ad esempio il putto che si scandalizza alla vista della *Tentazione di S. Francesco*, oppure i tre uno sull'altro che si aiutano per raggiungere le monete distribuite dall'elemosina), altri sembrano del tutto indifferenti e appaiono estranei a evidenti significati teologici (come ad esempio i putti che soffiano bolle di sapone). In realtà tutto l'apparato gioca su una spiccata teatralità in cui i confini delle rappresentazioni (le cornici delle scene, per intenderci) sono spezzati ad uso della partecipazione di tutte le figure presenti. Inoltre le opere sono intessute su una trama che ha un chiaro messaggio teologico di marca francescana.

Qui si evolve ulteriormente il linguaggio in senso romano, per il tramite ancora una volta del citato architetto Giacomo Amato, progettista della decorazione del presbiterio, ma si intravedono già, oltre a stilemi classicisti, anche quei caratteri 'prerococò' e la monumentalità delle statue che saranno del tutto estrinsecati nell'oratorio del SS. Rosario in S. Domenico (1710 circa-1717). Si può ritenere questo forse l'approdo del Serpotta, l'opera più bilanciata e solennemente controllata tra le sue. Indubbiamente la vivace freschezza degli interventi più antichi ne risente, ma non la visione generale dell'insieme che mostra la straordinaria eleganza raggiunta dallo scultore, la profondità semantica programmata, la perfetta fusione tra lo stucco e i pregevolissimi quadri seicenteschi, già *in loco*, nell'atto di creare l'atmosfera di una sacra rappresentazione barocca. L'oratorio dai primi del Seicento era divenuto il contenitore di quadri commissionati per conto degli illustri e colti

membri del sodalizio. Spicca a tutt'oggi la maestosa pala d'altare della *Madonna del Rosario con S. Domenico e S. Caterina da Siena, e i SS. Vincenzo Ferreri, Oliva, Ninfa, Agata, Cristina e Rosalia*, dipinta dal celeberrimo pittore fiammingo Antoon Van Dyck (1625-1627). Il quadro è dedicato alla memoria del flagello della peste che aveva colpito Palermo nel 1624, e che era stato debellato dal salvifico intervento di s. Rosalia, da allora patrona della città. Altre pregevoli pitture raffiguranti i quindici Misteri del Rosario ad opera di fiamminghi, genovesi e artisti locali avevano arricchito l'oratorio entro la prima metà del XVII secolo, e tra queste ricordiamo solo la *Disputa di Gesù al Tempio*, la *Pentecoste*, e l'affresco con l'*Incoronazione della Vergine* di Pietro Novelli, l'*Assunzione* di Giovanni Andrea de Ferrari, la *Resurrezione* di Orazio de Ferrari, la *Flagellazione* di Matthias Stom, e inoltre, nel secondo decennio del Settecento, la *Visitazione* di Guglielmo Borremans. Il maestro palermitano dovette dunque valorizzare queste immagini esaltandone la bellezza e i significati teologici. A tal fine furono realizzati al di sopra delle pitture episodi dell'Apocalisse e del Vecchio Testamento con straordinari altorilievi di un impatto plastico senza precedenti, legati ai Misteri del Rosario di cui sono la prefigurazione. Ai lati, invece, stanno le statue allegoriche di Virtù, *Obbedienza*, *Fortezza*, *Pazienza* e altre, che sono incredibilmente abbigliate come vere e proprie dame. Tra le dame palermitane risultano le più *à la page*, vestite alla moda secondo il gusto corrente di derivazione francese. Sfoggiano *silhouettes* invidiabili, pizzi e merletti corredati di accessori pretenziosi, copricapi piumati e acconciature fissate da diademi, spille, e movenze da smalziate 'modelle' d'altri tempi. Sono in posa, leggiadre ma imponenti, sulla scorta delle sante patrona ritratte da Antoon Van Dyck nella pala d'altare, bloccate come in un'istantanea o da un deciso comando di un abile regista che dirige uno spettacolo, un vero e proprio «sacro teatro» barocco (Argan 1957). Tutto ciò ha convinto Rudolf Wittkower a scrivere che «probabilmente non c'è altro luogo in Italia dove la scultura si sia così avvicinata a un vero spirito rococò» (Wittkower 1972, p. 396).

Le principali opere successive (i modelli per i marmi scolpiti da Gioacchino Viagliano a Casa Professa nel primo decennio del Settecento, gli stucchi alle Stimate dal 1703, in S. Agostino dal 1711, nel distrutto oratorio dei Musici dal 1713, in S. Francesco d'Assisi nel 1723 circa, nei SS. Cosma e Damiano ad Alcamo nel 1722, in S. Matteo a Palermo nel 1728 circa, nel distrutto oratorio di S. Francesco di Paola ai Candelai dal 1730) consolidano una visione sempre più settecentesca e tendente al rococò, anche se permeata di uno sguardo diretto al Bernini, per quanto priva della vigoria delle sue opere, e più sentimentale. Concludiamo dunque il percorso con uno dei capolavori della sua maturità artistica, la chiesa di S. Agostino, che segna anche l'apice del successo del maestro palermitano.

Dopo avere eseguito stucchi per oratori, e dunque per compagnie di laici, per chiese di ordini religiosi femminili, e aver realizzato qualche altro significativo ma episodico intervento in chiese di ordini maschili, l'artista viene finalmente incaricato di comporre l'intero allestimento decorativo della sede degli agostiniani a Palermo, cioè della principale casa di uno dei più importanti ordini maschili in Sicilia, che in seguito a un incendio aveva perduto gran parte delle sue originali forme medievali. L'incarico risale al 1711 ma l'opera sarà terminata intorno al 1728 e consisterà nel più vasto apparato serpottiano. La tecnica e la cultura del maestro sono ormai consolidate, l'accesso ai modelli di Gian Lorenzo Bernini è deciso e deliberato, e con disinvoltura ma anche con rigore i suoi stucchi si distendono sulle pareti dell'unica navata sotto forma di putti, angeli e statue tra nimbi.

Cronologicamente la prima porzione dove interviene è la controfacciata d'ingresso, intorno al grande rosone medievale, dove propone quasi un'autocitazione

dalla controfacciata dell'oratorio di S. Cita, tramite un velario e angeli che si librano con estrema leggerezza. Dietro a uno di questi il Serpotta appone la firma e la data 1711. La circonferenza del rosone medievale viene poi proiettata sulla facciata esterna del presbiterio con la realizzazione di un grande scudo circolare che riporta le insegne agostiniane. Sulle pareti lunghe si aprono le strette cappelle che già ospitavano i dipinti della più antica chiesa, così il maestro, come nel contemporaneo oratorio del SS. Rosario in S. Domenico, inserisce elementi figurativi volti a esaltare queste immagini. Sopra ogni quadro viene realizzato un nuovo tipo di teatrino, simile a quello citato con *L'Imperatore Augusto che ha la visione della Vergine*, elaborato per la cappella dello Sposalizio della Vergine nella chiesa della Gancia (primo-secondo decennio del XVIII secolo). È una bella invenzione che mette in luce ancora una volta la teatralità del maestro. L'arco di proscenio è quello delle cappelle, così i putti sono proprio all'interno della scena e interagiscono con i nuovi teatrini, dove un altro stretto arco offre l'illusione di un maggior spazio entro cui raffigurare la trama. Ai lati delle cappelle mediane di S. Agostino e di S. Monica inserisce altrettante coppie di statue allegoriche di Virtù poste su nimbi, anziché mensole, come a indicare la loro immaterialità. Ben più solidi sono gli elegantissimi santi e beati dell'ordine agostiniano che sfilano come in un corteo verso il presbiterio. Sono raffinate figure di dame e cavalieri in vesti monacali. Le suore mostrano sguardi alteri e sognanti, con pose languide e morbide. Le maniche delle vesti si allungano a dismisura e tutto sembra scivolare via con morbidezza ed estrema naturalezza. Al culmine della sfilata stanno, ai lati del presbiterio, *S. Monica* e *S. Agostino*. Il secondo, a destra, sembra come dirigersi con un gesto plateale verso il fedele, abbandonando i libri mentre un puttino indicando la propria bocca allude forse alla predicazione del santo. La prima è ritratta in estasi con un particolare accorgimento che la propone con una posa simile alla *S. Teresa* di Bernini per la Cappella Cornaro a Roma, ma più complessa, in modo da sfruttare il minor spazio possibile in profondità.

Spesso lo scultore si circondò di allievi e collaboratori anche per gestire l'enorme quantità di commesse ricevute. Per questo motivo alcune opere, seppur documentate come pertinenti a Giacomo, non sono di certo a lui riferibili se non nel disegno generale e in qualche parziale intervento; si veda ad esempio la chiesa del Santo Spirito ad Agrigento (terzo decennio del XVIII secolo). Della scuola di Serpotta miglior esponente fu senz'altro il figlio Procopio (Palermo o Monreale 1679 - Caccamo 1755), che si distinse come il vero erede del padre, ma che non riuscì se non a prolungare la già consistente stagione paterna nel senso di una ripetitiva eleganza delle pur pregevolissime figure in alcune tra le sue più note opere. Il suo più notevole prodotto, che non manca di originalità in alcune soluzioni, è l'oratorio di S. Caterina d'Alessandria (1719-1726), cui seguono l'oratorio del Sabato a Casa Professa (prima metà del XVIII secolo) e l'oratorio dell'Immacolatella (1725 circa). Ultimo della dinastia è Giovan Maria Serpotta (metà del XVIII secolo), figlio di Procopio, che ritorna sugli stessi temi dei precedenti, ad esempio nell'oratorio di S. Stefano al Monte (1755 circa) e nelle statue poste nella facciata della chiesa di S. Domenico (1756-1757), sempre a Palermo.

BIBLIOGRAFIA: F. Meli, *Giacomo Serpotta. Vita ed Opere*, Palermo 1934; G.C. Argan, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*, «Il Veltro. Rassegna di vita italiana», 1, ottobre 1957, 7, pp. 29-33; G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, Torino 1966; A. Blunt, *Barocco siciliano*, Milano 1968; R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia, 1600-1750*, Torino 1972; M.G. Paolini, *Giacomo Serpotta*, Palermo 1983; D. Garstang, *Giacomo Serpotta and the stuccatori of Palermo*, London 1984 (trad. it. Palermo 1990); M.G. Aurigemma, *Oratori del Serpotta a Palermo*, Roma

1989; *I colori del bianco. Gli stucchi dei Serpotta a Palermo*, a cura di V. Scuderi, Palermo s.d. [1996]; *Giacomo Serpotta. Architettura e apparati decorativi settecenteschi a Palermo*, a cura di L. Foderà, Palermo 1996; P. Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, premesse di M.C. Di Natale e D. Garstang, Palermo 1999; G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario in Santa Cita*, Palermo 1999; P. Palazzotto, C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, Palermo 2002; P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo 2004; D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani. Stuccatori a Palermo, 1656-1790*, Palermo 2006; P. Palazzotto, *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 2007, pp. 204-218; P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta, Allegoria della Musica*, in *Musica Picta. Immagini del suono in Sicilia tra Medioevo e Barocco*, a cura di C. Vella, catalogo della mostra (Siracusa 2007-2008), Siracusa 2007, pp. 184-185.