

Serpotta. Si tratta del padre Salvatore Lanza di Trabia, aristocratico religioso a cui si deve il primo chiaro collegamento a Gianlorenzo Bernini (1859)<sup>28</sup>. Lo stesso Lanza nel 1879 legge un discorso all'Accademia Palermitana su *La scultura in Sicilia nei secoli XVII e XIX*, in cui scrive ad *incipit* del XVII secolo: «per quanto ci si offra come secolo di decadenza, non lascia di poter meritare l'attenzione di chi voglia attentamente studiarne i fatti»<sup>29</sup>. E così dopo aver salvato Antonello Gagini tra gli imitatori di Michelangelo, cita velocemente in circa cinque pagine altri artisti locali del periodo, dunque prosegue con oltre due pagine esclusivamente dedicate a Giacomo Serpotta, ed è forse il primo che nel XIX secolo cerca di affrontare, seppur in breve, la figura di Serpotta offrendo alcuni accenni interpretativi meritevoli di approfondimenti. Tenta anche una ricostruzione della famiglia, non immune da errori, esaltando sempre il ruolo precipuo di Giacomo che, a differenza dei familiari, «da semplice modellatore di stucco elevossi al grado di sommo artista». Come si è accennato prende le mosse da quella schiera di studiosi che vogliono il Serpotta come estraniato dal suo naturale contesto.

Lanza cita dunque gli oratori del Rosario in Santa Zita, di San Lorenzo, del Rosario in San Domenico, di Santa Caterina d'Alessandria, la chiesa di Sant'Agostino, la cappella del Crocifisso in Santa Ninfa dei Crociferi e poco altro, anche con attribuzioni errate (come per Santa Caterina, per Caccamo o per Carini). D'altro canto allora l'unico riferimento, a parte la tradizione orale, era il Mongitore che verrà sempre preso come fonte principale, non esente da critiche. Fa sensazione che deplori la distruzione di alcuni monumenti serpottiani senza che ne fossero state salvate almeno alcune parti, come avevano invece messo in atto meritoriamente suo padre e il Conte Tasca, acquistando gli stucchi provenienti dall'oratorio del Ponticello per esporli nelle rispettive dimore<sup>30</sup>. In altri casi apprezzava la soluzione già adottata per salvare due statue di Serpotta inserendole nella moderna chiesa del Collegio di Maria al Giusino. La cosa apparirebbe straordinaria (se non si conoscesse il precedente nel citato articolo del 1838 di Giudici e un altro intervento documentato da Enrico Mauzeri<sup>31</sup>) in considerazione del clima neoclassico dell'epoca e soprattutto antibarocco (fig. 4). Ricordiamo che in questo periodo si dà inizio ad opera dell'architetto Giuseppe Patricolo ai "restauri" di ripristino delle architetture normanne con la conseguente eliminazione e distruzione degli apparati di commesso marmoreo dei secoli XVII e XVIII<sup>32</sup>.

Lo stesso Lanza esalta la genialità del Serpotta, segnalandone i consueti difetti derivati dal periodo in cui operava, e tenta di offrire una lettura interpretativa di non poco conto, ovvero che l'aspetto di nobili dame sia da collegare teologicamente alla nobiltà della virtù cristiana, e



Fig. 4 · Giacomo Serpotta, *Putto*, primo quarto del XVIII secolo, Palermo, villa Lanza di Trabia (forse dall'oratorio del Ponticello).



Fig. 5 · Giacomo Serpotta, *Estasi di Santa Monica*, secondo-terzo decennio del XVIII secolo, Palermo, chiesa di Sant'Agostino.

dente dall'*Estasi di Santa Teresa* della Cappella Cornaro, offre un secondo riferimento iconografico, più preciso della Turrisi Colonna, ovvero gli altorilievi della cinquecentesca tribuna della Cattedrale di Antonello Gagini. Apre dunque alle due direttrici culturali che saranno centrali nella successiva definizione della formazione di Serpotta.

Dopo quest'importante contributo nessuno si occupa in maniera più approfondita dell'artista, in attesa, come scrivono sia Lanza che Gioacchino Di Marzo, di un mai edito studio complessivo, sulla base di fonti documentarie, annunciato da Giuseppe Meli. Questi, pittore e conoscitore d'arte, scrive esclusivamente un articolo pubblicato ne "La Sicilia Artistica e Archeologica", diretta dal pittore Rocco Lentini, nel 1887-88, periodico che aveva come obiettivo «la illustrazione di qualunque punto della storia di Sicilia antica o moderna rimasto oscuro»<sup>33</sup>.

In realtà l'intervento tanto atteso è piuttosto deludente forse anche perché il testo viene pubblicato solo parzialmente e in tre parti. Gli obiettivi esplicitamente dichiarati sono: redigere un catalogo delle opere autografe di Serpotta con l'ausilio della ricerca archivistica compiuta e dare conto del suo *entourage* familiare e di bottega in modo da affrancare la produzione originale da quella di quest'ultimo. Diciamo che offre alcuni elementi archivistici a Filippo Meli, come l'atto di nascita di Serpotta, sottolinea anche lui dopo Giudici e Trabia la perdita di importanti opere e tenta quindi metodologicamente di operare una lettura formale cronologica di cui però non conosciamo l'esito. Colpisce che non si ponga neppure il problema del ruolo allegorico delle giovinette che cita minuziosamente durante l'accurata descrizione dell'oratorio di Santa Zita.

così giustifica la ricchezza delle vesti delle virtù dell'oratorio del Rosario in San Domenico, che non possono che essere in questo modo in quanto specchio di alti valori. L'approccio è, come si è visto, quasi esclusivamente di natura formale, e in quest'ottica sono molto apprezzati i teatrini per le difficoltà tecniche, alla maniera di Mongitore, infatti, parla di «precisione ammirevole». Altro elemento caratterizzante Serpotta, che diventerà una delle sue matrici identificative sono i putti: «così ben modellati e con tanta naturalezza di posa e di profili, da potersi additare come bei modelli di un realismo, che il più rigoroso purismo non può rigettare». Oltre a lanciare uno sguardo sui teatrini e i putti serpottiani, Lanza di Trabia associa le Virtù allegoriche ai Misteri del Rosario, ritenendole accoppiate ai bassorilievi. Non è chiaro se la lettura iconologia che ne farà più in là Filippo Meli sarà anche frutto di questa forse inconsapevole intuizione. Inoltre, al di là del Bernini, che mostra di non apprezzare, ritenendo «di minor conto» la Santa Monica della chiesa di Sant'Agostino (fig. 5), ispirata in maniera evi-



Fig. 6 · Giacomo Serpotta, *Putti*, secondo decennio del XVIII secolo, Palermo, oratorio del SS. Rosario in San Domenico.

Nell'anno 1900 Raffaele Scala Enrico offre un nuovo contributo su Serpotta che, pubblicato su "Emporium", forse per la prima volta, gode di una ribalta nazionale<sup>34</sup>. L'esito è piuttosto insoddisfacente. Lo studioso, spinto da uno spirito profondamente romantico, si limita a descrivere gli oratori di Santa Zita e di San Domenico, ma non si sofferma minimamente su alcun rapporto fra essi e riguardo allo stile dell'artista, che pure è evidentemente diverso. Si può ritenere un testo di accompagnamento alle immagini, alcune delle quali, per altro, hanno le didascalie errate. L'autore si sofferma soprattutto sulla turba di figure dell'oratorio di Santa Zita che vagheggia come bloccatesi improvvisamente così come si trovavano a causa dell'ingresso del visitatore<sup>35</sup>. Ciò che più mette in risalto è il vitalismo delle sculture, l'espressività e la verosimiglianza. Scrive sui putti: «son bimbi irrequieti e fanciulli pensosi, creature umane e divine, venute dalla strada e discese dal cielo; è un'età che comincia, un piccolo mondo che si muove; tutta l'infanzia inconsci e innocente che vive; che pensa; che soffre e piange e ride e canta e dorme e si trastulla»<sup>36</sup>. Riguardo a quest'ultima affermazione Scala Enrico si lascia un po' trasportare forse dall'afflato poetico che lo contraddistingue. Difatti negli oratori serpottiani la tristezza è bandita. La cosa non è una stucchevole pretesa dell'artista ma un asse portante di quella che si può immaginare fosse la sua poetica. È di per sé una novità nel panorama locale, che infatti viene rimarcata da altri studiosi, e contraddistingue la sua misura sia superficialmente che in profondità. La giovinezza, il candore, l'innocenza, l'infanzia giocosa, hanno infatti un ruolo direi aurorale, legato ad una visione di rinascita, sia dal peccato che dalla lotta infine vittoriosa del bene sul male, che può essere riassunta in due momenti altamente simbolici: la morte di Cristo e la vittoria dei Cristiani a Lepanto. Anche le ragioni della Controriforma man mano che ci si avvicina al Settecento perdono di furore ideologico e si addolciscono. Dalla tragedia si passa al dramma e infine alla commedia. Quelle che Serpotta mette in mostra. Le sue sono vere e proprio *pièces* teatrali, come è ormai acclarato, maschere ridenti e corruciate sono difatti presenti sia in Santa Zita che in San Lorenzo e San Domenico. È un manifesto programmatico dell'oraziano *utile dulci miscere* ben presente nell'iconologia del Ripa, cui, insieme ad altri repertori, il Serpotta attinge. In ognuno di questi tre monumenti è però presente un momento in cui l'artista squarcia il velo della recita e inserisce un riferimento al dolore. È il dolore arrecato dall'ingiustizia umana o dal percorso che porta alla verità e alla salvezza. Sono i due fanciulli di Santa Zita, i due bambinelli che non vogliono assiste-



Fig. 7 · Giacomo Serpotta, *Battaglia di Lepanto*, 1685 ca., Palermo, oratorio del SS. Rosario in Santa Cita.

re al martirio di San Lorenzo nell'oratorio eponimo, e il putto che traslettera la Veronica, con un terrificante urlo, posto sopra la tela della *Caduta di Cristo durante la salita al Calvario* nel Rosario in San Domenico (fig. 6).

Il primo vero intervento corposo e scientificamente strutturato si deve nel 1901 ad Enrico Maucri ne "L'Arte" diretta da Adolfo Venturi<sup>37</sup>, che evidentemente si inserisce nell'ambito della valorizzazione delle realtà regionali, con una nuova e particolare attenzione per il Mezzogiorno<sup>38</sup>. L'intenzione dello studioso era quella di offrire un quadro più completo possibile sull'artista, fondandolo su basi scientifiche, collocandolo all'interno del contesto storico, sociale e culturale isolano, offrendo novità archivistiche che potessero così superare le supposizioni della letteratura edita, che cita con attenzione, e confermare o meno l'unica fonte coeva che rimaneva il Mongitore. Nonostante si rammarichi per l'esiguità dei documenti rintracciati, pur evidenziando lo spoglio dei fondi archivisti consultabili negli oratori palermitani, oggi per la maggior parte scomparsi, le novità sono tante, con nuovi atti ancora fondamentali su circa sette monumenti. Maucri è spietato nel giudicare la produzione artistica seicentesca locale che, scrive, reitera stancamente i modi di Novelli o dei Gagini. Tra gli scultori salva solo Carlo D'Aprile e riduce gli altri alla stregua di marmorari che «riproducono incosciamente e malamente motivi gaginiani»<sup>39</sup>. Metodologicamente parte dal noto, di cui offre puntuali riferimenti bibliografici,

rimarca la presenza della tradizione della lavorazione a stucco dei Li Volsi e dei Ferraro, è il primo ad accennare al ritratto di Serpotta dipinto da Gaspare Serenario, per quanto precisi che l'ascrizione allo scultore sia solo ipotetica, mentre oggi possiamo ritenere che sia lui a tutti gli effetti. Il contesto culturale, inclusa la presenza di Gaspare Serpotta, «più scalpellino che scultore»<sup>40</sup>, prepara all'ipotesi da lui sostenuta dell'imprescindibile viaggio a Roma prima del 1682 che «valse a distinguere nettamente dai suoi conterranei», e che gli avrebbe procurato l'importante commissione del modello per la statua equestre di Carlo II<sup>41</sup>. Divide emblematicamente il saggio in tre parti: Serpotta scultore, Serpotta decoratore e la scuola. Nella prima si tratta solo della statua equestre citata, nel secondo di tutta la sua produzione, ove passa in rassegna le principali opere partendo dall'elenco offerto dal Montitore, non mancando di fornire, oltre ai documenti inediti anche attribuzioni personali di conferma a quanto scritto dall'erudito palermitano, come la cappella dello Sposalizio



Fig. 8 · Giacomo Serpotta, *Allegoria*, secondo-terzo decennio del XVIII secolo, Palermo, chiesa di Sant'Agostino.

della Vergine nella chiesa della Gancia. Pur nella sintesi dello spazio concesso, le osservazioni sono puntuali e argomentate, consentendo di intravedere la preparazione dello storico dell'arte e non dell'erudito o del pubblicista improvvisatosi critico. Gli spunti interessanti sono tanti, e saranno sviluppati poi dal Meli; ne menziono solo due. Il primo è relativo alla matrice classica che coesiste in Serpotta insieme a quella moderna. Egli ne mette in luce con attenzione filologica molti degli aspetti formali: posa, abiti, acconciature, che hanno, a mio parere, come espressione unificante ciò che Mauceri vede nella produzione settecentesca del palermitano, cioè il «maggior accostamento al vero»<sup>42</sup>. Il secondo è di «colore» e attiene all'oratorio di Santa Zita. Vengono da lui rintracciati solo gli atti del presbiterio, che conetterà più che correttamente all'oratorio di San Domenico, aprendo un dibattito sull'attribuzione dell'aula alla scuola di Giacomo Serpotta, tranne che per i due fanciulli della Battaglia di Lepanto e per i teatrini (fig. 7). La cosa evidentemente avrà conseguenze nel lavoro di Meli che non riuscirà a consultare l'archivio dell'oratorio per l'ostracismo del Superiore del periodo, timoroso che potessero venir fuori documenti comprovanti che la paternità degli stucchi non fosse del maestro palermitano<sup>43</sup>.

Del 1909 è il contributo di Vincenzo Pitini nella "Nuova Antologia" diretta da Maggiorino Ferraris<sup>44</sup>.

Se si dovesse tener conto delle parole di Filippo Meli, che redige un puntuale regesto bibliografico sul Serpotta, il saggio di Pitini non avrebbe dovuto essere tenuto in considerazione in quanto, a suo dire, «nulla di rilevante apportò nell'esame estetico né alcun contributo di documenti»<sup>45</sup>. E anche Mauceri polemizzerà, stranamente su "Rassegna d'Arte", con Pitini che si era arrogato il merito di essere stato il primo ad occuparsi organicamente di Serpotta<sup>46</sup>.

La lettura, pur nei limiti dell'epoca e dei dati di cui il Pitini poteva essere a conoscenza (forse senza avere letto Mauceri), è stata invece una vera sorpresa per la densità delle osservazioni, per la varietà di letture tuttora pienamente condivisibili, nonché per le premesse a successivi approfondimenti di cui evidentemente il Meli non seppe far del tutto tesoro.

Nel voler rimarcare fin dal principio la straordinaria attitudine del Serpotta per la gestione dello spazio, nel momento in cui interviene con episodi plastici all'interno di grandi chiese, scrive che «quelle statue, ch'egli colloca nelle navate e nei pilastri delle chiese, su leggere nuvolette o su piccole mensole, non significano qualcosa di aggiunto, di venuto dopo; tra la ricchezza dei marmi colorati e la varietà dei motivi monumentali esse, colla tranquillità sovraumana, che spira dai loro volti, danno il significato spirituale dell'edificio». Con atteggiamento neoromantico Pitini carica di valori mistici e spirituali l'esperienza artistica di Serpotta, ma sembra anche adombrare il senso profondamente didascalico dei suoi apparati, delle sue statue di virtù, che non sono mai banalmente decorativi ma sono richiesti, soprattutto nel XVIII secolo, come sviluppo dei valori fondanti il particolare luogo che li ospita. Venendo ai sistemi più complessi e non episodici, cita la chiesa di Sant'Agostino dove l'artista lavorò dal 1711 sino alla fine degli anni '20<sup>47</sup> (fig. 8). Qui il Pitini nota e descrive un particolare fondamentale che poi esplicherà meglio: il legame fra i putti e gli episodi narrativi pure a stucco, cioè la non casualità dei loro gesti e di conseguenza la loro partecipazione attiva alle scene. Riconoscerà la medesima operazione a San Matteo, nel *Martirio di San Lorenzo* e nella *Battaglia di Lepanto* di Santa Cita. Coglie così appieno il ruolo attivo del putto, di cui dice chiaramente: «è decorazione ed è soggetto: descrive e rappresenta [...], ha personalità propria, è individuo che opera per sè», e riconosce anche la portata teatrale delle vere e proprie rappresentazioni serpottiane in cui ogni parte concorre all'unità<sup>48</sup>. Ogni figura è protagonista e trapassa i limiti fisici delle cornici, e lui scrive: «in su, in giù si muove questa folla irrequieta, che spiega, commenta, s'interessa all'azione ed al pensiero delle statue, delle pitture, dei bassorilievi»<sup>49</sup>.

Ha notato dunque che le opere di Serpotta vanno lette analiticamente e con una visione globale, ha osservato il ruolo fondamentale dei putti, forse il senso pedagogico degli allestimenti e si sofferma anche sulla leggerezza comica. Pitini parla di comicità e forse intuisce in questo senso l'assunto poetico del maestro che, come si è detto, spazza via ogni tratto tragico edulcorando gli eventi e ponendoli su di un piano positivo. Anche lui, come chi l'aveva preceduto, sottolinea la competenza tecnico-prospettica di Serpotta, come anche la dettagliata conoscenza della fisionomia umana, e scrive ancora: «l'arte apparve e fu di nuovo per lui espressione immediata e sapiente di verità e naturalezza»<sup>50</sup>. Il suo limite maggiore è che le osservazioni, pur acute, non vengono approfondite e sinteticamente interpretate, contestualizzando l'artista nel suo tempo e nell'alveo dell'arte barocca. Offre molti spunti ma non spiega i perché.

Nello stesso anno Pitini pubblica un nuovo articolo nell'Archivio Storico Siciliano<sup>51</sup>. Lo imposta sulla falsariga di quello di Mauceri che non cita, se non per mettere in evidenza un punto che ritiene errato, con evidente intento polemico. Ancora una volta ha notevoli intuizioni, accenna al ruolo dell'Arcadia sullo spirito di Serpotta, a quello degli apparati a marmi mischi e tramischi e agli oratori per il legame tra semplicità dell'architettura e ruolo preminente della decorazione. Forse è il primo che si sofferma sui marmi mischi, definendoli a ragione «una vera creazione siciliana», e sulla contiguità con la coeva produzione a stucco ma, ancora una volta, non riesce a sviscerare gli argomenti. È anche interessante che pur notando la minor qualità degli stucchi serpottiani degli oratori di Santa Caterina d'Alessandria e del Sabato a Casa Professa, tenti in tutti i modi di trovare a ciò delle giustificazioni pur di darli a Giacomo,

senza nemmeno ipotizzare, come fa per altro subito dopo, che potessero essere opere del figlio<sup>52</sup>.

Per rilevanza a seguire si può citare Ernesto Basile che scriverà una monografia riccamente illustrata nel 1911 con la prefazione di Corrado Ricci. Inizia con questo testo l'opera di sprovincializzazione e di contestualizzazione dell'arte del Serpotta, dopo i timidi accenni al Bernini fatti già nell'800 e il contributo di Mauceri<sup>53</sup>. Ricci innanzitutto afferma metodologicamente, per un giusto giudizio di valore, che lo stucco non è affatto una materia umile e destinata ad artigiani meno qualificati, cita come esempi Bernini, Raggi, Ferrata, e «cento altri». «Così (scrive) l'arte dello stucco, portata a grande dignità, ebbe cultori insigni, e sino specialisti. Tale, ad esempio, fu il palermitano Giacomo Serpotta, il quale merita, senz'altro, il titolo di Re dello stucco!»<sup>54</sup>. Con questo assunto, devo dire inascoltato a tutt'oggi in alcuni studi divulgativi, si spazzava via il campo a tutta una letteratura che era volta ad esaltare Serpotta anche solo in ragione del fatto che fosse riuscito ad eccellere in un campo difficile e non qualificante, e si tentava di eliminare l'antico pregiudizio sulla differenza fra arti minori e maggiori. Ricci, dunque, attribuisce la ancora poca conoscenza dell'artista a tre ragioni: alla mancanza per molto tempo di studiosi locali su Sei-Settecento, alla perifericità dell'isola, nonché al «discredito [...] in cui, verso lo scorcio del secolo XVIII, cadde il barocco». Ricordiamo che, come scrive Gianni Carlo Sciolla, il Ricci fu tra gli studiosi che negli anni Venti del Novecento avrebbero contribuito alla rivalutazione del Seicento italiano sul "L'Arte" di Venturi<sup>55</sup>. Tra le altre cose il critico, pur riconoscendo al Serpotta una formazione su modelli locali, come i putti che ritiene tratti dal Novelli senza la necessità di guardare agli esempi della pittura barocca romana, o per il naturalismo senza bisogno di avere studiato il Caravaggio (che pure era presente a Palermo insieme a tanta pittura genovese e a Van Dyck), rimarca il carattere romano sotto altri punti di vista, tralasciando dunque «gli aspetti realistici e teatrali» della produzione serpottiana, e allarga ulteriormente il raggio d'azione, giustamente, dal Bernini ad Antonio Raggi. E qui inizia la *querelle* sulla presenza o meno del Serpotta a Roma che lo stesso Ricci addirittura ipotizzava messo a bottega del Raggi. Il fronte si allarga dunque su due direttrici, quella ancora una volta puramente formalistica connessa all'altra rivolta anche allo studio delle fonti iconografiche.

Debitore a Mauceri degli studi archivistici, che però allargherà fino a delineare a tutt'oggi la più corposa sistematizzazione dell'opera e della figura di Giacomo Serpotta, è il già citato Filippo Meli, in effetti lo studioso più celebrato e conosciuto, con cui concludo. Egli inizia a trattare la figura dello scultore palermitano nel 1923 con un articolo, *L'ultima opera di G. Serpotta* (pubblicato nel "L'Ora"), e un piccolo saggio: *M. Caravaggio e G. Serpotta nell'oratorio di San Lorenzo*. Prende, dunque, ad approfondire il suo interesse con altri due brevi interventi, e nel 1925 dedica al maestro un grande capitolo del suo *Arte e Artisti di Sicilia* che avrà forma più ampia nel 1934, in occasione del bicentenario della morte di lui<sup>56</sup>. Quell'anno pubblicherà con i tipi della Storia Patria un'opera monumentale con la quale effettivamente apre tutti i canali che saranno oggetto dei successivi e, spesso, più pertinenti approfondimenti, mostrando di conoscere Croce, pur impostando la sua attività di ricerca su solide fondamenta positivistiche. Parte, quindi, metodologicamente da una straordinaria ricerca archivistica, volendo emulare probabilmente l'esempio che Di Marzo aveva fatto con i volumi sui Gagini nel 1883 e in competizione con Mauceri<sup>57</sup>. Ne fa esplicitamente fondamento della sua opera in polemica contro «quei critici d'arte (scrive) adusati da qualche tempo in qua all'irrisione del documento storico, perché ritenuto ormai superato dalla moderna critica estetica». E continua ritenendo che gli stessi sorrideranno sarcasticamente che nonostante «i moderni lumi della critica pura», ci sia ancora qualcuno che

vuol fare storia dell'arte «col metodo storico-filologico di mezzo secolo fa»<sup>58</sup>. Il riferimento fa pensare che tra questi vi fosse anche l'Accascina che, come riportato da Maria Andaloro in questo convegno, adottò un «sentiero diverso»<sup>59</sup>. Con la sua opera sembra aver seguito l'invito del Pitini che auspicava uno studio completo sullo scultore e che ci si adoperasse nella «ricerca dei documenti; ricerca che non è solo necessaria per il metodo prevalente oggidi [nel 1909] negli studi della storia dell'arte...», ma anche perché «il criterio estetico rimane sempre incerto innanzi a forme d'arte riproducentesi», negando quindi grande valore all'attribuzionismo<sup>60</sup>.

Meli riesce a tracciare finalmente la biografia del maestro e di tutta la sua famiglia, spazzando via numerose ipotesi erranee del passato. Fissa alcuni punti fermi offrendo un vastissimo catalogo degli interventi serpottiani pressoché ad oggi invariato. Già nel 1925 fa una rassegna bibliografica e critica, ordinata cronologicamente, sulla letteratura artistica riguardante Serpotta, in questo forse influenzato dagli scritti di Lionello Venturi che cita. Ricostruisce anche il contesto con la presenza di altri artisti locali precedenti e contemporanei, estendendo le notazioni del Mauceri, fa una lettura non solo formale ma anche iconografica e iconologica degli oratori (prendendo anche spunto dal Mâle *L'art religieux apres le Concile de Trente...*, che cita nell'edizione parigina del 1932), prosegue sulla strada dell'individuazione dei debiti culturali di Serpotta (confermando la fondamentale fonte gagesca e berniniana), e innesca un'aspra polemica sul viaggio ipotizzato da Ricci a Roma (condiviso invece nel 1925), perché vuole "nazionalisticamente" ancorare Serpotta alla Sicilia, e infatti come matrice classica rigetta quella romana a favore di una greca. La negazione di Roma è anche negazione del «berninianismo» che rileva nelle ultime opere di Serpotta e che rigetta, intendendolo come una maniera dal Bernini e parte di quel barocco "cattivo" che nemmeno lui salva. La sua lettura è inoltre anche sociale, ricostruendo il *background* familiare con una esposizione romanzata, frutto di sue deduzioni che ancora oggi a livello divulgativo ha una grande presa. Però fin dal 1925 prosegue quella forma di isolamento del maestro dall'*entourage* locale e addirittura da quello del gusto barocco, come se fosse stato un genio solitario. In quell'anno infatti scrive all'interno del capitolo intitolato *Valore dell'arte di Giacomo Serpotta*: «Che cosa è infatti l'elemento vitale dell'opera d'arte? Dice il Croce "ciò che piace e si cerca nell'arte; ciò che ci fa balzare il cuore e ci rapisce d'ammirazione è la vita, il movimento, la commozione, il calore, il sentimento dell'artista: questo soltanto ci dà il criterio supremo per distinguere le opere d'arte vere da quelle di arte falsa. Ad un artista non si domanda che istruisca su fatti reali e su pensieri, che faccia stupire per ricchezza della sua immaginazione, ma che abbia una personalità, a contatto della quale, l'anima dello spettatore possa riscaldarsi"». E continua il Meli: «Vita, movimento, calore, sentimento, personalità, liricità, noi abbiamo in abbondanza nell'opera vastissima di quell'artista che alcuni chiamano... barocco! Egli invece è un solitario, quasi un sopravvissuto, una sovrana smentita alle teorie delle affinità necessarie tra il genio individuale e quello collettivo»<sup>61</sup>. Nel 1934, nella premessa del volume citato, invece di usare le parole di Croce per evidenziare i meriti di Serpotta, vi si oppone fermamente a difesa del barocco, il "buon barocco" però<sup>62</sup>. D'altro canto già si era mostrato estremamente lieto della mostra inaugurata a Firenze nel 1922 sulla *Pittura italiana del Sei e Settecento*, rammaricandosi piuttosto dell'assenza dei quadri di Novelli. Il testo dell'abate palermitano, pur con i limiti tematici e critici del suo autore, sembra abbia bloccato non solo l'Accascina ma anche altri studiosi locali per molto tempo. Per altro la studiosa, che al principio della formazione approfondì l'architettura gotico-catalana, dovette certamente subire un altro smacco dal volume del sacerdote su Matteo Carnilivari<sup>63</sup>. Si dovranno dunque attendere oltre venti anni per avere un breve ma eloquente articolo scritto questa volta da Giulio Carlo Argan sulla rivista "Il Veltro"<sup>64</sup>.



NOTE

- <sup>1</sup> Per gli articoli su quotidiani cfr. *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937. Cultura tra critica e cronache*, I, a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2006.
- <sup>2</sup> Ringrazio per la segnalazione la dott.ssa Rosalia Francesca Margiotta.
- <sup>3</sup> Cfr. A. CAPITANIO, *Frammenti di dialogo con Adolfo Venturi*, *infra*.
- <sup>4</sup> Cfr. A. CAPITANIO, *Frammenti...*, *infra*, riguardo alle polemiche sull'allestimento del Real Museo Nazionale.
- <sup>5</sup> Cfr. D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta e i serpentini stuccatori a Palermo 1656-1790*, Palermo 2006.
- <sup>6</sup> Per l'interpretazione teologica di alcuni suoi oratori o del suo *entourage* cfr. P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo 2004, *passim*; P. PALAZZOTTO, *Una proposta interpretativa per l'oratorio della compagnia dell'Immacolatella di Palermo*, in *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, atti del convegno a cura di D. Ciccarelli e M.D. Valenza, Palermo 2006, pp. 337-357.
- <sup>7</sup> Cfr. Mongitore Antonino, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006, p. 626.
- <sup>8</sup> A. MONGITORE, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, a cura di E. Natoli, Palermo 1977, pp. 92-94.
- <sup>9</sup> P. PALAZZOTTO, *Planzone*, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, pp. 391-392.
- <sup>10</sup> Sull'erudito cfr. L. DI GIOVANNI, *Opere d'arte nelle chiese di Palermo*, a cura di S. La Barbera, Palermo 2000.
- <sup>11</sup> L. DUFOURNY, *Diario di un giacobino a Palermo 1789-1793*, a cura di G. Bautier Bresc, Palermo 1991.
- <sup>12</sup> L. DUFOURNY, *Diario...*, 1991, pp. 393-394.
- <sup>13</sup> Cfr. *Il restauro come ricerca. Cronaca degli interventi di restauro della Soprintendenza di Palermo su oratori e chiese serpottiane*, Palermo 2003, pp. 87-91.
- <sup>14</sup> Cfr. E. MAUCERI, *Giacomo Serpotta*, in "L'Arte. Periodico di Storia dell'Arte Medievale e Moderna e d'Arte Decorativa", a. IV, Roma 1901, pp. 86-88.
- <sup>15</sup> Lo chiama Giacomo ma intende sempre il figlio Procopio, L. DUFOURNY, *Diario...*, 1991, pp. 404-405.
- <sup>16</sup> Questo ripresto da un'incisione dell'opera di Eustacchio Le Sueur come notato da F. MELI, *Giacomo Serpotta. Volume secondo. La vita e le opere*, Palermo 1934, p. 45.
- <sup>17</sup> *Venite adoremus. Natività d'arte nelle chiese di Palermo dal XII al XIX secolo*, Palermo 2004, pp. 36, 50.
- <sup>18</sup> P. PALAZZOTTO, *Palermo. Guida...*, 2004, p. 56. D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta...*, 2006.
- <sup>19</sup> S. LA BARBERA, *Le arti decorative nelle fonti e nella letteratura artistica siciliana*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative in Sicilia dal Rinascimento al Barocco*, a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, p. 265.
- <sup>20</sup> P. FEDELE DA SAN BIAGIO, *Dialoghi Familiari sopra la pittura*, a cura di D. Malignaggi, Palermo 2002, pp. 196-197.
- <sup>21</sup> A. GALLO, *Notizie intorno agli architetti siciliani e agli esteri soggiornanti in Sicilia da' tempi più antichi fino al corrente anno 1838*, ms. XV.H.14 conservato presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, a cura di C. Pastena, trascrizioni e note di A. Mazzè, Palermo 2000, p. 128.
- <sup>22</sup> *Sopra Anna Fortino. Lettera di Annetta Turrilli Colonna a Niccolò suo fratello*, in "Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia", tomo XXIII, a. VI, Palermo 1838, pp. 36-42. Cfr. pure T. CRIVELLO, *Anna Turrilli Colonna*, premessa di M.C. Di Natale, Palermo 2001, pp. 123-127, che riporta integralmente il testo. Per Anna Fortino cfr. M.C. DI NATALE, *Rosalia Novelli e Anna Fortino*, in *Siciliane*, Dizionario biografico a cura di M. Fiume, Siracusa 2006, pp. 290-292.
- <sup>23</sup> *Sopra Anna Fortino...*, 1838, p. 37.
- <sup>24</sup> *Sopra Anna Fortino...*, 1838, p. 38.
- <sup>25</sup> P. GIUDICI, *Appendice*, in *Sopra Anna Fortino...*, 1838, p. 44
- <sup>26</sup> *Ibidem*.
- <sup>27</sup> *Cenni intorno gli oggetti più degni a vedersi in Palermo e suoi dintorni da presentarsi a S.M. la Principessa Imperiale Arciduchessa d'Austria, duchessa di Parma, Piacenza, e Guastalla, ec. ec. ec., nella felice circostanza di onorare con la sua presenza in Palermo e la Sicilia in quest'anno 1824*, Palermo s.d. (1824).
- <sup>28</sup> S. LANZA DI TRABIA, *Guida del viaggiatore di Sicilia*, Palermo 1859, citato in F. MELI, *Giacomo Serpotta...*, 1934, p. 43. Resta da verificare se il Lanza non inserisca questa notazione su Bernini nel 1884 all'interno della versione aggiornata della guida: *Novissima guida pel viaggiatore in Sicilia*.
- <sup>29</sup> S. LANZA DI TRABIA, *La Scultura in Sicilia nei secoli XVII, XVIII e XIX. Discorso letto nell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo nel giorno 20 luglio 1879*, Palermo 1880, p. 4.

<sup>30</sup> Stucchi di Serpotta a Palermo in collezioni private, o già private, stanno nel vestibolo d'ingresso della villa Trabia, nella galleria di Palazzo Alliata di Villafranca, anche se sembrano piuttosto deboli formalmente, e si trovavano nel palazzo Tasca di via Lincoln. Mauceri di quest'ultima raccolta elenca: «tre gruppi di putti e due altorilievi: *Giuditta che mostra la testa di Oloferne* e *Combattimento di cavalieri*», E. MAUCERI, *Giacomo Serpotta...*, 1901, p. 166.

<sup>31</sup> Nel 1844 fu presentata una petizione dagli "Amatori delle Belle Arti di Palermo" al Luogotenente Generale per intervenire con restauri negli stucchi di San Lorenzo in cattive condizioni. Se ne interessò così il Duca di Serradifalco, presidente della Commissione Antichità e Belle Arti, che incaricò l'architetto Rosario Torregrossa. I lavori iniziarono solo nel 1847 con l'intervento dello scultore Francesco Quattrocchi; cfr. E. Mauceri, *Giacomo Serpotta...*, 1901, p. 88.

<sup>32</sup> F. TOMASELLI, *Il ritorno dei Normanni. Protagonisti ed interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Roma 1994.

<sup>33</sup> G. MELI, *Giacomo Serpotta palermitano. Statuario in stucco nel secolo XVII e XVIII*, in "La Sicilia Artistica e Archeologica", gennaio 1887, fasc. I.

<sup>34</sup> R. SCALA ENRICO, *Arte retrospettiva: gli stucchi di Giacomo Serpotta e i dipinti dell'oratorio del S. Rosario*, in "Emporium. Rivista mensile illustrata d'Arte, Letteratura, Scienze e Varietà", vol. XII, fasc. 67, luglio 1900, pp. 39-47.

<sup>35</sup> R. SCALA ENRICO, *Arte retrospettiva...*, 1900, p. 39.

<sup>36</sup> R. SCALA ENRICO, *Arte retrospettiva...*, 1900, p. 42.

<sup>37</sup> E. MAUCERI, *Giacomo Serpotta...*, 1901, pp. 77-92; 162-180.

<sup>38</sup> Cfr. G.C. SCIOLLA, *La Critica d'Arte del Novecento*, Novara 2006, pp. 159-161,

<sup>39</sup> E. MAUCERI, *Giacomo Serpotta...*, 1901, p. 77.

<sup>40</sup> E. MAUCERI, *Giacomo Serpotta...*, 1901, p. 80.

<sup>41</sup> E. MAUCERI, *Giacomo Serpotta...*, 1901, p. 82.

<sup>42</sup> E. MAUCERI, *Giacomo Serpotta...*, 1901, p. 162.

<sup>43</sup> Lo stesso Meli d'altronde era stato ancora più radicale del Mauceri quando, nel 1925, aveva sottratto a Giacomo anche i teatrini per attribuire tutta l'opera dell'aula a «mediocri allievi» e poi forse a Domenicò Castelli; cfr. F. MELI, *Arte e Artisti di Sicilia*, vol. I, Palermo 1925, pp. 41-46.

<sup>44</sup> V. PITINI, *L'arte di Giacomo Serpotta*, in "Nuova Antologia. Rivista di Lettere, Scienze ed Arti", a. 44, fasc. 889, gennaio 1909, pp. 37-62.

<sup>45</sup> F. MELI, *Arte e Artisti...*, 1925, p. 74.

<sup>46</sup> E. MAUCERI, *Stucchi serpotteschi inediti (A proposito di un articolo su Giacomo Serpotta)*, in "Rassegna d'Arte", a. IX, 1909, p. 75. Nello stesso breve box smentisce Pitini sull'attribuzione della chiesa dei Tre Re, che effettivamente non è sua, e sul rilievo della chiesa di San Matteo, poi invece documentato. Infine aggiunge al catalogo la controfacciata del Carminello ma non le pareti che vede più vicine allo stile dei Ferraro.

<sup>47</sup> D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta...*, 2006.

<sup>48</sup> V. PITINI, *L'arte di Giacomo...*, 1909, p. 55.

<sup>49</sup> V. PITINI, *L'arte di Giacomo...*, 1909, p. 40.

<sup>50</sup> V. PITINI, *L'arte di Giacomo...*, 1909, p. 60.

<sup>51</sup> V. PITINI, *Note sull'arte di Giacomo Serpotta*, in "Archivio Storico Siciliano", a. XXXIII, 1909, pp. 405-424.

<sup>52</sup> V. PITINI, *Note sull'arte...*, 1909, pp. 420-422.

<sup>53</sup> C. RICCI, *Prefazione*, in *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, a cura di R. Lentini, con testo di E. Basile, Torino 1911. Ripubblicato in C. Ricci, *Figure e Fantasmii*, Milano 1931, pp. 201-209.

<sup>54</sup> C. RICCI, *Prefazione*, in *Le sculture...*, 1911, s.p.

<sup>55</sup> G.C. SCIOLLA, *La Critica d'Arte...*, 2006, p. 160.

<sup>56</sup> F. MELI, *Giacomo Serpotta...*, 1934.

<sup>57</sup> G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, voll. I-II, Palermo 1880-1883. Sul Di Marzo cfr. *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Palermo 2004.

<sup>58</sup> F. MELI, *Giacomo Serpotta...*, 1934, p. 7.

<sup>59</sup> M. ANDALORO, *Il sentiero diverso di Maria Accascina*, relazione del 15 giugno 2006 a questo Convegno.

<sup>60</sup> V. PITINI, *Note sull'arte...*, 1909, pp. 405-406.

<sup>61</sup> F. MELI, *Arte ed Artisti...*, 1925, p. 62.

<sup>62</sup> Filippo Meli in, *Giacomo Serpotta...*, 1934, pp. 8-12, intitola un paragrafo *Sull'arte barocca*.

<sup>63</sup> F. MELI, *Matteo Carnilivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento in Palermo: da documenti inediti*, Roma 1958.

<sup>64</sup> G.C. ARGAN, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*, in "Il Veltro. Rassegna di vita italiana", a. I, n. 7, ottobre 1957, pp. 29-33.

# Indice

Premessa.....	II
<i>Giovanni Ruffino</i>	

Introduzione.....	13
<i>Antonino Buttitta</i>	

## PRIMA PARTE RELAZIONI

Maria Accascina storica dell'arte: il metodo, i risultati.....	27
<i>Maria Concetta Di Natale</i>	

La riscoperta delle arti decorative in Italia nella prima metà del Novecento. Brevi considerazioni.....	51
<i>Gianni Carlo Sciolla</i>	

La critica d'arte in Italia e il modello linguistico nella prima metà del Novecento.....	59
<i>Franco Bernabei</i>	

Fra storia e cronaca: arte contemporanea e critica militante sulla stampa periodica degli anni '30.....	75
<i>Gaia Salvatori</i>	

La storia dell'arte siciliana a Milano tra Otto e Novecento: la vetrina di "Rassegna d'arte" e i ripensamenti di Gustavo Frizzoni.....	86
<i>Alessandro Rovetta</i>	

Ortolani, Lavagnino, Mariani, Accascina, Brizio, Arslan. L'eccellenza dell'ultimo magistero venturiano (1925-1931).....	108
<i>Stefano Valeri</i>	

Frammenti di dialogo con Adolfo Venturi.....	118
<i>Antonella Capitanio</i>	

La scultura del Rinascimento negli scritti di Maria Accascina <i>Simonetta La Barbera</i>	129
Il contributo di Maria Accascina alla riscoperta della produzione d'arte decorativa in Sicilia <i>Maurizio Vitella</i>	147
Le arti decorative italiane nel Settecento e gli studi di Maria Accascina e Giuseppe Morazzoni <i>Enrico Colle</i>	155
Opere conservate e documenti sull'argenteria e i coralli siciliani in Spagna <i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	161
Il reliquiario della Santa Croce di San Mauro Castelverde. Smalti e arte orafa milanese in Sicilia <i>Paola Venturelli</i>	174
Appartenere all'Arte: la vita e la morte degli orafi e degli argentieri nella Palermo del XVI secolo <i>Antonino Giuffrida</i>	186
Giacomo Serpotta nella letteratura artistica <i>Pierfrancesco Palazzotto</i>	204
Les bijoux à Palerme (XIVe-XVe siècle): les échos du luxe personnel dans les inventaires notariés. <i>Geneviève Bresc-Bautier · Henri Bresc</i>	219
Francesco Salviati e altri orafi per una cintura di collezione privata <i>Dora Liscia Bemporad</i>	242
Note su alcune opere trapanesi nelle Marche <i>Benedetta Montevicchi</i>	253
Nuove considerazioni ed ipotesi iconologiche su Pietro Vannini <i>Giuseppe Clerici</i>	261
Oreficerie del Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" di Palermo <i>Maria Annunziata Lima</i>	280
Il frammento e la memoria. Sopravvivenze architettoniche del secolo XVI a Messina e nel messinese <i>Teresa Pugliatti</i>	291

Gli studi pionieristici di Maria Accascina sulla pittura del Settecento. Sviluppi, conferme e qualche novità .....	300
<i>Mariny Guttilla</i>	
Tra le recensioni di Maria Accascina: Pittura di guerra alla Künstlerhaus di Vienna .....	316
<i>Eva di Stefano</i>	
Tradizione e modernità. Maria Accascina e la cultura architettonica siciliana della prima metà del Novecento. ....	326
<i>Giuseppe Rotolo</i>	
Maria Accascina tra tutela e architettura .....	336
<i>Maria Giulia Aurigemma</i>	
Maria Accascina per il Museo di Palermo .....	350
<i>Vincenzo Abbate</i>	
Una lunga fedeltà: Maria Accascina e il Museo di Messina (1949-1963) .....	360
<i>Gioacchino Barbera</i>	
Maria Accascina per la storia dell'arte siciliana .....	370
<i>Diana Malignaggi</i>	

## SECONDA PARTE INTERVENTI

Il tema iconografico del <i>Cursus</i> tra religione, simbolo e magia in due gemme inedite del Museo Archeologico di Palermo "A. Salinas" .....	379
<i>Francesca Paola Massara</i>	
Rilievi architettonici di età medievale nella Salita Sant'Antonio a Palermo .....	381
<i>Francesco Rizzuto</i>	
Due contributi di Maria Accascina: pitture senesi del XIV secolo in Sicilia .....	384
<i>Nicoletta Bonacasa</i>	
Il Maestro degli affreschi di Santa Maria dei Greci ad Agrigento: proposte per una committenza Pujades .....	386
<i>Angheli Zalapi</i>	