

ITINERARI DEI BENI CULTURALI

# Giacomo Serpotta

E LA SUA SCUOLA

a cura di

GIUSEPPINA FAVARA E ELIANA MAURO

## ITINERARI DEI BENI CULTURALI. GIACOMO SERPOTTA E LA SUA SCUOLA

a cura di Giuseppina Favara e Eliana Mauro

ISBN 13 978-88-8207-321-3  
EAN 9 788882 073213

Architettura e storia, 2  
Prima edizione, marzo 2009

Itinerari dei beni culturali : Giacomo Serpotta e la sua scuola /  
a cura di Giuseppina Favara e Eliana Mauro. - Palermo : Grafill, 2009.  
(Architettura e storia ; 2)

ISBN 978-88-8207-321-3

1. Serpotta, Giacomo. I. Favara, Giuseppina. II. Mauro, Eliana <1957->.  
730.92 CDD-21 SBN Pal0216090

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"



UNIONE EUROPEA



REGIONE SICILIANA

ASSESSORATO REGIONALE BENI CULTURALI,  
AMBIENTALI E PUBBLICA ISTRUZIONE



POR Sicilia 2000-2006

© **GRAFILL S.r.l.**

Via Principe di Palagonia, 87/91 - 90145 Palermo  
Telefono 091/6823069 - Fax 091/6823313  
Internet <http://www.grafill.it> - E-Mail [grafill@grafill.it](mailto:grafill@grafill.it)

Tutti i diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica e di riproduzione sono riservati. Nessuna parte di questo pubblicazione può essere riprodotta in alcuna forma, compresi i microfilm e le copie fotostatiche, né memorizzata tramite alcun mezzo, senza il permesso scritto dell'Editore. Ogni riproduzione non autorizzata sarà perseguita a norma di legge. Nomi e marchi citati sono generalmente depositati o registrati dalle rispettive case produttrici.

# Indice

Antonello Antinoro <i>Assessore Regionale Beni Culturali, Ambientali e Pubblica Istruzione</i> .....	p.	9
Pier Carmelo Russo <i>Dirigente Generale del Dipartimento Regionale dei Beni Culturali e Ambientali, dell'Educazione Permanente e dell'Architettura e dell'Arte contemporanea</i> .....	"	11
Giuseppina Favara, Eliana Mauro <i>Itinerari dei beni culturali: l'opera di Giacomo Serpotta</i> .....	"	13

## ITINERARI DEI BENI CULTURALI GIACOMO SERPOTTA E LA SUA SCUOLA

Eliana Mauro <i>L'opera di Giacomo Serpotta, arte del molteplice e dell'innumerabile</i> .....	"	17
Giulia Davì <i>Giacomo Serpotta e i suoi seguaci</i> .....	"	29
Pierfrancesco Palazzotto <i>Fonti, modelli e codici compositivi nell'opera di Giacomo Serpotta</i> .....	"	39
Ettore Sessa <i>Giacomo Serpotta e il "pareggiamento delle arti": la decorazione degli oratori fra manipolazione vitalistica e vocazione classicista</i> .....	"	51
Evelina De Castro <i>La scultura a Palermo e nella Sicilia occidentale prima di Giacomo Serpotta</i> .....	"	73
Maria Giuffrè <i>Giacomo Serpotta e l'Europa</i> .....	"	81
Francesco Amendolagine, Ruggero Ragonese <i>Serpotta e l'Europa: un ribaltamento prospettico</i> .....	"	87

## ITINERARI

Nuccia Donato, <i>Un'originale e costante ricerca</i> .....	"	101
Oratorio di S. Mercurio (OM), Palermo .....	"	102
Oratorio dei Ss. Pietro e Paolo (OPP), Palermo .....	"	105
Chiesa di Maria SS. Annunziata detta della Pinta (CMA), Palermo .....	"	108
Chiesa di S. Maria di Monte Oliveto (della Badia Nuova) (CMMO), Palermo .....	"	108
Chiesa del Carmine Maggiore (CCM), Palermo .....	"	110
Oratorio del Carminello (OC), Palermo .....	"	114
Oratorio della Croce e Martirio di Cristo (detto del Sabato) (OCMC), Palermo .....	"	118
Statua dell'Immacolata Concezione (IC), Palermo .....	"	119
Chiesa di S. Agostino (CA), Palermo .....	"	120
Chiesa dell'Assunta (CAs), Palermo .....	"	123

## Fonti, modelli e codici compositivi nell'opera di Giacomo Serpotta

PIERFRANCESCO PALAZZOTTO

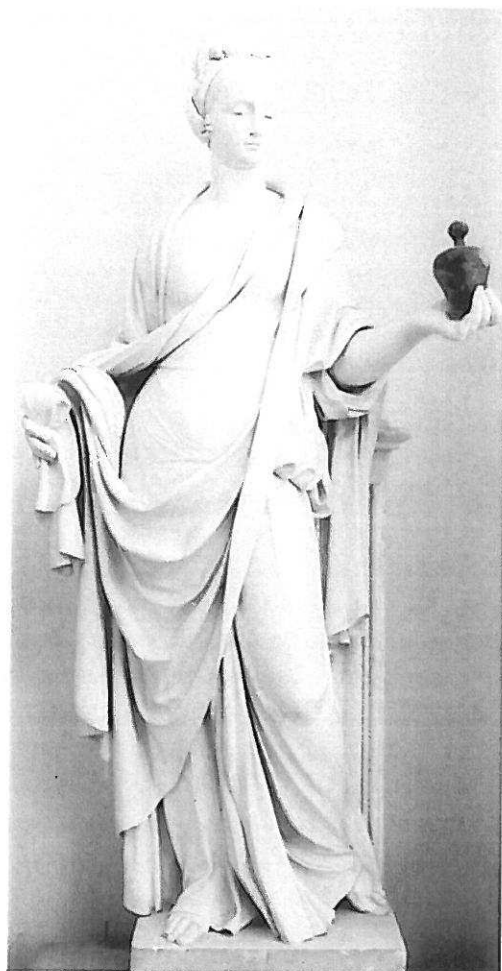
Giacomo Serpotta nel corso dei secoli è stato oggetto di numerosissimi studi e resoconti della sua molteplice attività di plastificatore in stucco e creatore di modelli per sculture in marmo.

Gli interventi ad oggi documentati lo hanno visto impegnato personalmente o con l'aiuto della sua bottega in decine e decine di opere, individuate nel presente volume, molte delle quali erano ampi cantieri di lunga durata. Fin dal principio l'originalità dell'artista fu subito notata anche dai contemporanei, cosa d'altro canto desumibile dall'inalterato successo professionale di cui godette fino alla morte e anche oltre, tramite i suoi eredi: il figlio Procopio (1679-1755) e il nipote Giovan Maria (notizie metà del XVIII secolo). Le linee guida interpretative furono tracciate, in parte, già dal suo primo biografo, l'erudito palermitano

Antonino Mongitore (1663-1743) che nel manoscritto *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, conservato alla Biblioteca Comunale di Palermo, tra le altre cose si soffermava sulla bellezza degli altorilievi in stucco, in seguito ed ancora oggi comunemente definiti "teatrini", che vediamo tra gli altri negli oratori superstiti del Rosario in Santa Cita, del Rosario in San Domenico e in San Lorenzo. Anche l'architetto Léon Dufourny (1754-1818), in visita a Palermo tra il 1789 e il 1793, non avrebbe mancato di osservare lo splendore formale delle opere serpottiane notando, per primo, che nella chiesa delle Stimate (distrutta per la costruzione del Teatro Massimo e i cui frammenti della composizione sono oggi all'oratorio dei Bianchi) lo scultore era debitore verso i modelli di statuaria classica. Riferimento netto alla

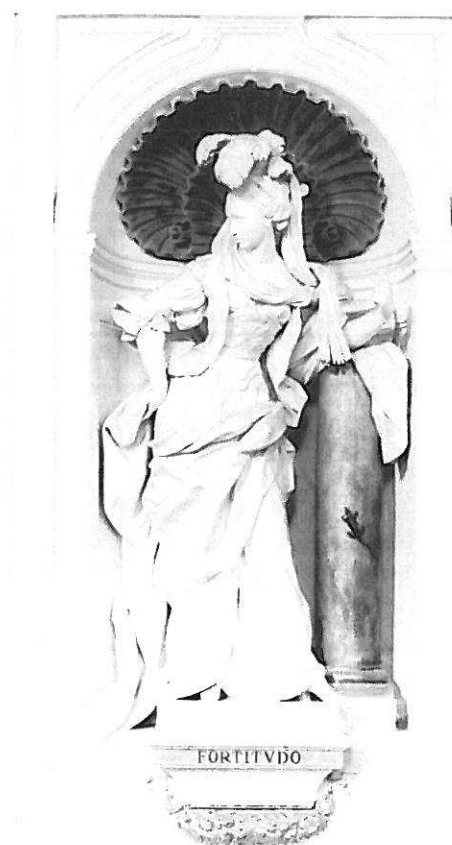


Giuseppe e Giacomo Serpotta, stucchi della chiesa delle stimate di San Francesco, Palermo (oggi all'Oratorio dei Bianchi), 1700-1701, 1703-1704 (rispett.). Uno degli angeli del complesso allegorico dell'altare della Pietà



Giuseppe e Giacomo Serpotta, stucchi della chiesa delle Stimmate di San Francesco, Palermo (oggi all'Oratorio dei Bianchi), 1700-1701, 1703-1704 (rispett.). Allegoria della Verginità dell'altare della Pietà

Giacomo Serpotta, decorazione dell'oratorio del SS. Rosario in S. Domenico, Palermo, 1707-1717. Allegoria della Fortezza nella parete destra dell'aula



grazia, massimo complimento da parte di un conoscitore e teorico d'arte in epoca neoclassica, fece nel 1788 padre Fedele da San Biagio (1717-1801), ed ancora, poco tempo dopo la pittrice palermitana Anna Turrisi Colonna (1838) rimarcò il legame tra Serpotta e le sculture di Antonello Gagini (1478-1536), relazione che sarebbe stata ancora meglio precisata in seguito con l'identificazione del modello di riferimento nella distrutta Tribuna della Cattedrale. Per chiudere questo rapidissimo *excursus* ricordiamo solamente padre Salvatore Lanza di Trabia che fu il primo a parlare esplicitamente dei richiami serpottiani a Gian Lorenzo Bernini<sup>1</sup>. Come si è visto, già con i primi recensori di Serpotta erano state individuate le fonti basilari per l'artista palermitano: Gagini con la plastica cinquecentesca locale e Bernini. Nel corso degli anni la vasta letteratura sull'argomento, con il decisivo contributo di Donald Garstang, ha avuto il merito di circostanziare con maggior precisione quali fossero di volta in volta i prototipi a cui guardare, che appaiono sempre più numerosi<sup>2</sup>. Sostanzialmente si può oggi affermare che Serpotta fu un grande interprete dell'arte, capace di captare suggestioni dalle più disparate matrici riuscendo ad assimilarle e farle del tutto sue, innovative e stravolte rispetto al significato originario. Prendiamo ad esempio le statue allegoriche che segnano i suoi monumenti. I riferimenti iconografici non sono certamente tratti solo dalla celeberrima *Iconologia* di Cesare Ripa (prima edizione 1593), Serpotta attinge a plurime e svariate fonti a stampa, alcune delle quali ancora da individuare, e contestualmente modifica le immagini, le trasforma del tutto, le fonde, le incrocia, le reinventa secondo le sue necessità e il suo personale gusto (si pensi in quest'ultimo caso alle "dame" dell'oratorio del Rosario in San Domenico: statue di virtù cristiane che tutto appaiono tranne che dotate di modestia). Il risultato è una varietà straordinaria (tanto che le medesime allegorie vengono modificate dall'autore a seconda dei

monumenti), ma ciò comporta anche estrema difficoltà di interpretazione sia per noi oggi che, probabilmente, per i devoti coevi. Ci induce a ipotizzare ciò la constatazione che successivamente all'oratorio del Rosario di Santa Cita (1685-1690 circa) molte volte le statue avrebbero portato alla base l'indicazione di ciò che raffiguravano, plausibilmente per evitare travisamenti. Dobbiamo tenere in considerazione però che la libertà di invenzione di Serpotta derivava anche dai luoghi in cui spesso aveva lavorato: gli oratori, che erano spazi molto diversi dalle chiese e ad accesso limitato ai soli congregati, per cui gli "eletti", durante il noviziato antecedente all'ammissione, erano certamente forniti delle chiavi di lettura adeguate all'apparato iconografico. La capacità reinterpretaiva di Serpotta si manifestò, per dirne un'altra tra le tante, nell'utilizzo del sistema della colonna trionfale romana, in cui a bassorilievo erano narrate le gesta dell'imperatore vittorioso, quale *monumentum* per la storia della redenzione e della salvezza dell'umanità attraverso l'Avvento e il

sacrificio di Cristo, come si vede negli altari della chiesa del Carmine (1683-84). Ma la geniale invenzione contemplò anche uno dei primi esemplari a Palermo di colonna tortile di matrice berniniana, nonché l'affacciarsi dei prototipi serpotiani di altorilievi con storie, poi acquisiti nei citati teatrini. Un'innovazione assoluta a Palermo che dovette proiettare fin da allora l'artista all'attenzione della committenza locale. Anche in questo caso è stata individuata una probabile matrice, ovvero un'incisione di Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino (1568-1640), presente negli Statuti dell'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme pubblicati nel 1586<sup>3</sup>.

Riguardo ai modelli di riferimento si è detto di Antonello Gagini, però il maestro fu capace, come è stato messo in evidenza di recente, di individuare anche altri artisti del Cinquecento isolano tra cui prescelse con intelligenza Vincenzo degli Azani da Pavia (notizie 1519-1557), il maggior pittore raffaellesco a Palermo nella prima metà del XVI secolo<sup>4</sup>, e non è escluso che in qualche caso avesse guar-



Giuseppe e Giacomo Serpotta, altari del transetto della chiesa del Carmine Maggiore, Palermo, 1683-1684. Altare della Madonna del Carmelo, gruppo antropo- fito- zoomorfo di una delle colonne

dato direttamente all'Urbinate, che ad ogni modo cita indirettamente, tramite Gagini, nell'episodio della *Caduta di Cristo durante la salita al Calvario* (ovvero lo *Spasimo di Sicilia*, oggi nel Museo del Prado di Madrid) che si trova nel Rosario a Santa Cita.

Garstang, cercando di organizzare l'attività dello scultore, circoscrisse due grandi periodi entro i quali egli agì, l'uno con lo sguardo rivolto principalmente alla cultura rinascimentale locale, l'altro rivolto alla più innovativa produzione del barocco romano e napoletano. Questi non devono essere ritenuti ovviamente separati da un netto iato, perché, come d'altronde notato proprio dallo studioso americano, fin dagli altari del Carmine, oltre alla colonna tortile, un ancora più puntuale rimando a Roma si aveva con la citazione della testa di vecchio di Guido Reni<sup>5</sup>. D'altronde, poco dopo, nell'oratorio del Rosario in Santa Cita<sup>6</sup>, pur pregno di richiami all'ambiente gaginiano, sia nelle decorazioni che nei teatrini, tratti talora in maniera sfacciata dalla Tribuna di Antonello plausibilmente come chiaro omaggio, le statue allegoriche sono troppo vicine a quelle del monumento fune-

bre del Cardinale Carlo Bonelli che si trova a Roma in Santa Maria sopra Minerva (1674 circa) per non far pensare che anche allora Serpotta avesse lanciato l'occhio oltre lo stretto<sup>7</sup>. Ciò vale anche se ipotizziamo lo scultore non si fosse rifatto a quel monumento ma solo alla medesima fonte di ispirazione.

Per il resto, come si è detto, volendo analiticamente rilevare i modelli che vengono utilizzati nella sua opera, i quali appaiono quasi tutti come fossero stati scelti casualmente dall'artista, senza cioè un'apparente predilezione precisa, si possono riportare quelli scovati dagli studiosi nel corso del tempo in maniera più o meno circostanziata. Per fare qualche altro nome: Eustache Le Sueur (1617-1655) – *Martirio di San Lorenzo* nell'oratorio eponimo<sup>8</sup> –, Antonio Raggi (1624-1686)<sup>9</sup>, Francesco Borromini (1599-1667), Pietro Tacca (1577-1640) – statua di Carlo II a Messina<sup>10</sup> –, Melchiorre Caffà (1636-1667) – *Estasi di Santa Monica* in S. Agostino<sup>11</sup> –, Ercole Ferrata (1610-1686), Simon Vouet (1590-1649)<sup>12</sup>, Michelangelo Buonarroti (1475-1564) – per il *San Benedetto* degli altari del Carmine, ma non solo<sup>13</sup> –, François

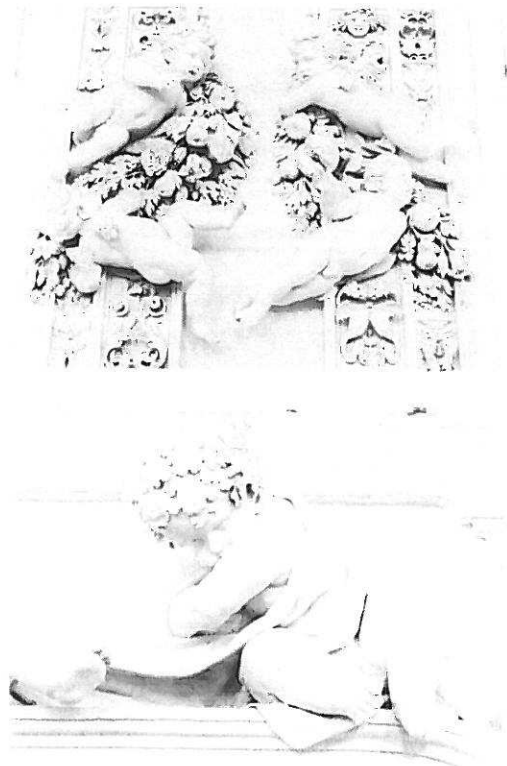
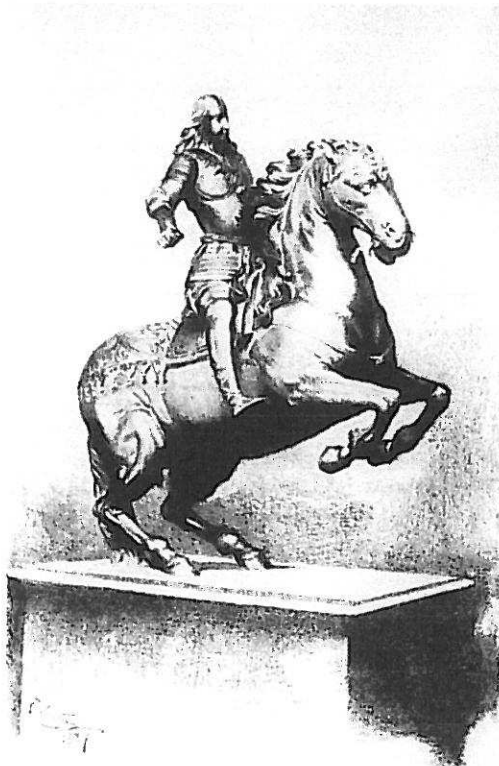
Rocco Lentini,  
disegno del modellino  
in bronzo della statua  
equestre di Carlo II  
d'Asburgo per la città  
di Messina, 1887  
(«La Sicilia Artistica  
ed Archeologica»,  
I, 1887, tav. VI)

Giacomo Serpotta,  
decorazione dell'oratorio  
del SS. Rosario in S.  
Cita, Palermo, 1686-  
1690, 1717-1718.

Gruppo di putti della  
soluzione di continuità  
dei complessi allegorici  
dei due teatrini contigui  
della Visita di Maria a  
Sant'Elisabetta e della  
Natività di Gesù

Giacomo Serpotta,  
decorazione dell'oratorio  
del SS. Rosario in  
S. Cita, Palermo, 1686-  
1690, 1717-1718. Putto  
sopra il teatrino dei  
Misteri Dolorosi,  
Flagellazione di Gesù

(nella prima colonna  
della pagina a fianco)  
Giacomo e Procopio  
Serpotta (attr.),  
decorazione dell'oratorio  
di San Mercurio,  
1678, 1720 ca. (rispett.).  
Putti dello stipite  
della finestra  
(Giacomo Serpotta)



Duquesnoy (1597-1643) – connesso generalmente ai putti serpottiani, anche se non tralascerei per quelli il solito Bernini, o il fatto che possano essere stati anche frutto di suggestioni dalle tele del Van Dyck o di Novelli –, e Pietro da Cortona (1596-1669) – il soldato romano ai piedi del *Martirio di San Lorenzo*<sup>14</sup>.

Non ultime si dovrebbero menzionare tutte le statue classiche cui attinge in maniera manifesta o solo allusiva. Si pensi ad esempio alla *Venere* di villa Borghese trasformata in allegoria della Carità nell'oratorio del Rosario in San Domenico<sup>15</sup>, o all'*Apollo sauroktónos*, allora nella villa Borghese a Roma da cui trarrebbe spunto per la famosa colonna con la "serpuzza" dell'allegoria della Fortezza nel medesimo oratorio, o all'*Afrodite Frejús*, modello per la *Verità* in San Lorenzo<sup>16</sup>, come ancora all'*Ercole Farnese* cui verosimilmente pensa quando lavora alla cappella dell'Infermeria dei Sacerdoti<sup>17</sup>. Persino le panoplie, i tipici trofei d'armi romani, vengono attualizzate e aggiornate come nel gruppo posto sotto la *Battaglia di Lepanto* del Rosario in Santa Cita, dove una flessuosa armatura romana si accompagna a fucili seicenteschi di stampo spagnolo.

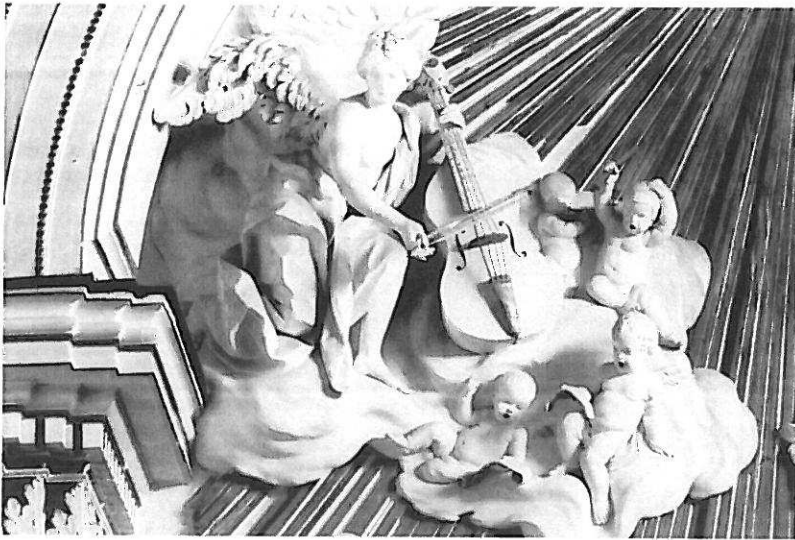


Giacomo Serpotta, decorazione dell'oratorio del SS. Rosario in S. Cita, Palermo, 1686-1690, 1717-1718. Fanciulli e panoplia sotto la battaglia di Lepanto (controfacciata)

Giacomo Serpotta, decorazione dell'oratorio di S. Lorenzo in S. Francesco d'Assisi, Palermo, 1699-1707. Scena del martirio di San Lorenzo (controfacciata)

Giacomo Serpotta, decorazione dell'oratorio del SS. Rosario in S. Domenico, Palermo, 1707-1717. Colonna rotta con la lucertola dell'allegoria della Fortezza





Serpotta si mostra in definitiva culturalmente onnivoro, una «gazza ladra», come lo definisce Garstang<sup>18</sup>, che assimila materia e la rigenera sotto nuova forma, frutto della sua «capacità di fondere immagini altrui in una nuova immagine che colpisce per vivacità e appropriatezza»<sup>19</sup>.

Tutto ciò viene condotto su un piano formale inarrivabile per gli scultori coevi attivi a Palermo. Basti confrontare le contemporanee realizzazioni per verificare l'enorme distanza qualitativa tra quelli e il nostro: la cura nei dettagli, l'attenzione per la resa fisiognomica, la verosimiglianza sempre cercata come punto di arrivo, la morbidezza delle carni, le languide ed impareggiabili pose di alcune sue eroine, la naturalezza applicata ai gesti, alle fronde vegetali (che spesso si arrampicano sulle pareti) e alle vesti eleganti delle figure. Il riguardo spasmodico verso le rifiniture lo si constata anche nella precisione con cui costruisce gli strumenti musicali associati alle sue allegorie, selezionandoli con proprietà di ruolo<sup>20</sup>. Il repertorio mano a mano acquisito trova progressivamente la perfezione, per quanto secondo alcuni ciò comporti una certa perdita di freschezza nelle composizioni della maturità, cosa quest'ultima che può però essere smentita dalla gioiosa dalla statua della *Carità* nella chiesa dei santi Cosma e Damiano di Alcamo (1722)<sup>21</sup>. La tecnica dell'allustratura, cioè l'applicazione della

polvere di marmo (o di alabastro?) per rendere riflettente la patina esterna dello stucco e dotare i rilievi di migliori e più evidenti valori plastici, pur non esclusiva di Serpotta (e soprattutto non sappiamo se da lui inaugurata), raggiunge con il palermitano apici di raffinatezza. Si è notato, per esempio, che a San Lorenzo essa non fosse distesa su tutta la superficie dei corpi degli straordinari ignudi posti sopra le finestre, ma che quelli fossero solo toccati sulla schiena in coincidenza con alcune membrature che si volessero far rilevare. Serpotta studia con



Giacomo (titolare),  
Giuseppe e Procopio  
Serpotta (attr.),  
decorazione della chiesa  
dell'Abbazia di Santo  
Spirito, Agrigento, 1709  
e sgg. Angelo musicante  
dell'altare maggiore

Giacomo Serpotta,  
decorazione della chiesa  
dei Ss. Cosma e  
Damiano, Alcamo,  
Palermo, 1722.  
Particolare dell'allegoria  
della Carità

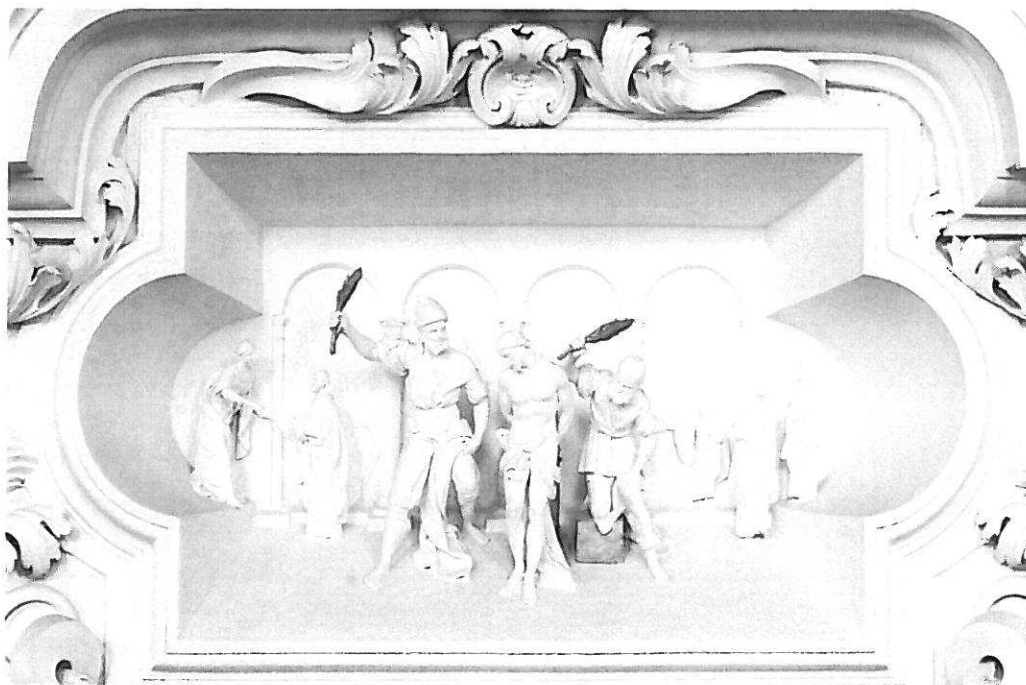
Giacomo Serpotta,  
decorazione dell'oratorio  
del SS. Rosario in  
S. Cita, Palermo, 1686-  
1690, 1717-1718.  
Allegoria della Legge  
ebraica del complesso  
allegorico del mistero  
gaudioso della  
Circoncisione di Gesù

grande attenzione il passaggio del chiaro-scuro, la luce dà espressione ed espressività ai suoi monumenti ed è così piegata e sfruttata con abile mestiere<sup>22</sup>. A riprova di ciò stanno le rifiniture a secco che lui apportava, i buchi operati con il trapano o con altri strumenti, memori della tradizione scultorea classica, per sottolineare i contorni degli occhi, la profondità delle pupille o altri dettagli che gli stavano a cuore. La sua è una scultura dai profondi valori pittorici così come da molti dipinti anziché rilievi sono tratte le sembianze da lui rielaborate. Si pensi al ruolo che sembra aver avuto la pala di Antoon Van Dyck con la *Madonna del Rosario e Santi* nell'oratorio eponimo (1625-1627 circa) per l'approdo finale delle sue allegorie<sup>23</sup>. Esse, analizzando ciò che è sopravvissuto della sua opera e che possiamo osservare, diventano sempre più monumentali: al Rosario in Santa Cita sono dolcemente sedute sui davanzali, a San Lorenzo si ergono con una grazia ed eleganza straordinarie, al Rosario in San Domenico le vesti e gli orpelli le adornano come signore dell'alta società ed assumono affettazioni che appaiono desunte dalla *Sant'Oliva* in primo piano su quella tela<sup>24</sup>. In definitiva il grande rielaboratore utilizza

repertori noti, anche in ambito locale, ma sintetizza qualcosa di assolutamente nuovo in ogni sua parte. Identica cosa accade fin dagli inizi, per esempio all'oratorio di San Mercurio (1678). Probabilmente insieme al fratello Giuseppe, Giacomo si distacca dalla tradizionale ridondanza e pesantezza della decorazione semplicemente illustrativa, imperniata su grosse statue di santi inserite entro le nicchie poste tra le aperture (come all'oratorio del Carminello). Appaiono improvvisamente turbe di putti che assumono per la prima volta un ruolo del tutto autonomo e si arrampicano sulle paraste delle finestre con pose talora ardite<sup>25</sup>; loro non sono più, come in passato, mute comparse, ma interagiscono, iniziano quel reciproco rapporto che nelle opere successive raggiungerà la totale coralità delle figure, ovvero la comprensione piena del barocco come complessa relazione fra le parti. I putti sono forse l'elemento di distinzione più evidente e conosciuto in Serpotta, potremmo definirli i codici di identificazione più semplici, perché lui ne fa delle icone riconoscibili per la loro particolare forma. Allo stesso modo prendono corpo a partire da San Mercurio le fronde e i soggetti antropo-fitomor-



Giacomo Serpotta,  
decorazione dell'oratorio  
del SS. Rosario in  
S. Cita, Palermo,  
1686-1690, 1717-1718.  
Parete destra dell'aula



fici, desunzioni dalle grottesche cinquecentesche. Queste sembrano avere insufflata la vita, come ogni cosa in Serpotta, così si animano di un vitalismo fuori dal comune e diventano un altro suo elemento distintivo, talora di rara bellezza e originalità, presente almeno fino all'oratorio di San Lorenzo (1699-1707 circa). Serpotta si muove parallelamente alla crescita formale e compositiva degli apparati a marmo mischio e tramischio e, come accade con quelli, non si limita ad un'innovazione progettuale e formale ma vi trasfonde del fruttuoso "concettismo"<sup>26</sup>. Ecco un'altra profonda novità che lo contraddistingue. I suoi apparati non si limitano ad una semplice giustapposizione di figure rappresentative. Prendiamo l'oratorio di Santa Cita: vi inserisce la narrazione storica dei Misteri del Rosario sotto forma di altorilievi, opportunamente definiti teatrini (tant'è che a San Lorenzo i putti apriranno dei veri e propri sipari scoprendoli uno per uno), vi aggiunge sui davanzali le allegorie come *exempla* di virtù, raccorda tutto tramite un tessuto operato con racemi, grottesche e animati putti, ma questi ultimi arrivano perfino a recitare scenette affini ai Misteri evangelici sopra i quali si trovano. Dunque tutte e tre le componenti sono legate; le allego-

rie, infatti, esaltano il significato dei teatrini sottostanti. Il parallelo statico della Tribuna gaginiana con il nesso *Statua del Santo-Episodio della vita*, l'una che sormonta l'altro, è superato da una pluralità di sensi e allusioni. Questo schema si ripeterà anche nelle composizioni seguenti con l'assistenza probabile di un teologo, cosa che spiegherebbe la profondità di significati che, per esempio, si rile-



Giacomo Serpotta,  
decorazione dell'oratorio  
del SS. Rosario  
in S. Cita, Palermo,  
1686-1690, 1717-1718.  
Teatrino dei misteri  
dolorosi, la Flagellazione  
di Gesù

Giacomo Serpotta,  
decorazione dell'oratorio  
del SS. Rosario  
in S. Cita, Palermo,  
1686-1690, 1717-1718.  
Complesso allegorico del  
mistero gaudioso della  
Annunciazione



va sia a San Lorenzo che al Rosario in San Domenico<sup>27</sup>. Si è accennato al senso di collettività che connota gli apparati di Serpotta che, come si è visto, è anche pedagogico; esso rivela come Giacomo abbia realmente compreso lo spirito del barocco predicato dalle complesse macchine berniniane e a quelle abbia guardato non solo, come invece altri artisti locali, per gli aspetti limitatamente formali. Se da un lato, infatti, l'attenzione alla forma si traduce nel drappeggio dei singoli personaggi, o nell'efficacia di alcune immagini (come gli splendidi angeli di stampo romano che reggevano la tela di Caravaggio nell'oratorio di San Lorenzo e sembravano posarla sull'altare, segno di un miracoloso dono come la cattedra di San Pietro nella maestosa basilica vaticana), dall'altro viene ben intesa la teatralità scenografica delle macchine berniniane. Ad esempio in San Lorenzo (dove lavora inizialmente l'architetto Giacomo Amato, che aveva soggiornato a Roma per alcuni anni), osserviamo che i soggetti interagiscono come in una grande recita. All'interno dei teatrini sono, infatti, le storie che vengono scoperte dai putti i quali reagiscono all'improvvisa visione con stupore e palese partecipazione, allo stesso tempo i restanti concorrono alla

immaginifica costruzione delle statue allegoriche, altri ancora sembrano semplicemente giocare persino sdrammatizzando la trionfale apparizione di Cristo cui assiste San Lorenzo durante il martirio, arrampicandosi su uno dei bracci della croce. Medesima cosa accade nella chiesa di Sant'Agostino (dal 1711), dove al connubio *Statua allegorica-Storia* (quest'ultimo nel caso dei quadri relativi ai



Giuseppe Serpotta, decorazione della cappella di Sant'Anna nel castello Ventimiglia, Castelbuono, 1684-1687. *Grotesque*

Giacomo Serpotta, decorazione dell'oratorio di S. Lorenzo in S. Francesco d'Assisi, Palermo, 1699-1707. Angelo dell'altare

*Santi Agostino e Monica*) o *Teatrini-Dipinti* (nel caso degli altri santi presenti con pitture più antiche e dunque condizionanti la composizione), si associano i putti impegnati ad osservare le scene e indaffarati in mille altre faccende sullo sfondo di un brillante candore. Il bianco del marmo e della porcellana domina, infatti, il mondo creato da Serpotta, esso è sostanziale perché rimarca la differenza con molti degli apparati più antichi in cui la doratura predominava per conferire valore all'umile stucco; lui non ne necessita, i suoi capolavori sono autonomi, valgono per le intrinseche qualità estetiche e per la sua firma. L'oro rimane solo come contrappunto cromatico<sup>28</sup>.

Anche a Sant'Agostino si assiste al trapasso dal dramma alla commedia, dalla tristezza alla letizia: un altro dei codici serpottiani. Luce, bianco, gioia e giovinezza potrebbero essere quattro tra i principali attributi delle sue opere, così come putti, teatrini, allegorie e grottesche, a voler sintetizzare, potrebbero pur semplicisticamente individuare i suoi più frequenti mezzi espressivi<sup>29</sup>. La tragedia è dunque bandita perché tutto è portato su un piano narrativo e scenico che vuole coinvolgere, persuadere ma non sgomentare. Solo in rari casi si apre uno squarcio, come uno strappo tra le scenografie, e si scorgono tratti di profonda tristezza o malinconia. Accade perché Serpotta vuole lasciare una labile testimonianza del dolore arrecato dall'ingiustizia umana o dal percorso che porta alla verità e alla salvezza: sono i fanciulli che recitano sotto la *Battaglia di Lepanto* a Santa Cita, il putto che urla straziato il dolore di Cristo translitterando il suo volto nel velo della Veronica al Rosario in San Domenico, e i due bambinelli, non angioletti questa volta, che disgustati e impauriti non vogliono assistere al martirio di San Lorenzo che si svolge al centro della controfacciata nell'oratorio a lui dedicato<sup>30</sup>.

Non esistono in definitiva cornici che delimitano realmente la narrazione, il singolo è assorbito nel collettivo in una sorta di *matrioska* in cui gli stessi fedeli presen-

ti fanno parte venendone empaticamente assorbiti. È il gioco del sacro teatro barocco di cui Giacomo Serpotta è, per dirla con Argan, l'abile regista<sup>31</sup>.

#### Note

- 1 G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, Torino 1966, p. 20. Per approfondimenti si veda 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.
- 2 D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990 (I edizione Londra 1984) e D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani stuccatori a Palermo 1656-1790*, Palermo 2006.
- 3 D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, cit., ed. 2006, p. 54.
- 4 P. Palazzotto, *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 2004, p. 36.
- 5 D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, cit., ed. 2006, p. 52.
- 6 Per approfondimenti si veda P. Palazzotto, *L'oratorio del SS. Rosario in S. Cita. Storia e Arte*, in G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario in S. Zita*, Palermo 1999, pp. 11-46.
- 7 P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo 2004, p. 53.
- 8 F. Meli, *Giacomo Serpotta. Volume secondo. La vita e le opere*, Palermo 1934, p. 45.
- 9 C. Ricci, *Prefazione*, in *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, a cura di R. Lentini, con testo di E. Basile, Torino 1911.
- 10 R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1972, p. 396.
- 11 G. Cosmo, *Giacomo Serpotta, Prassitele e la formazione romana*, in "Commentari d'Arte. Rivista di Critica e Storia dell'Arte", a. II, n. 4, gennaio-aprile 1997, p. 50.
- 12 *Ibidem*.
- 13 G. Carandente, *Giacomo...*, cit., p. 21.
- 14 D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, cit., ed. 2006, p. 87 fig. 54.
- 15 Ivi, p. 122 fig. 11. Diversamente il fratello Giuseppe ne farà una pedissequa copia sulla facciata presbiteriale della cappella di S. Anna

- a Castelbuono all'interno del castello Ventimiglia; *Ivi*, p. 57.
- <sup>16</sup> G. Cosmo, *Giacomo Serpotta...*, cit., p. 49.
- <sup>17</sup> G. Carandente, *Giacomo...*, cit., p. 46.
- <sup>18</sup> D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, cit., ed. 2006, p. 54.
- <sup>19</sup> *Ivi*, p. 52.
- <sup>20</sup> P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta, Allegoria della Musica*, in *Musica Picta. Immagini del suono in Sicilia tra medioevo e barocco*, catalogo della mostra, a cura di C. Vella, Siracusa 2007, p. 184.
- <sup>21</sup> D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, cit., ed. 1990, p. 164.
- <sup>22</sup> M. Giuffrè, *Architettura e decorazione negli oratori serpottiani*, in *Giacomo Serpotta. Architettura e apparati decorativi settecenteschi a Palermo*, a cura di L. Foderà, Palermo 1996, pp. 34-36.
- <sup>23</sup> Per la cronistoria relativa alla tela di Van Dyck e sull'oratorio si veda P. Palazzotto, *I "ricchi arredi" e le preziose dipinture dell'oratorio del Rosario in San Domenico della Compagnia dei Sacchi*, in P. Palazzotto, C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, Palermo 2002, pp. 15-18.
- <sup>24</sup> P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori...*, cit., p. 56.
- <sup>25</sup> D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, cit., ed. 2006, pp. 43-48.
- <sup>26</sup> *Ivi*, p. 58.
- <sup>27</sup> Per la lettura iconografica e iconologica degli oratori si veda P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori...*, cit., *passim*. Sull'oratorio dell'Immacolatella, opera del figlio Procopio, che segue anche in questo senso le orme paterne, si veda P. Palazzotto, *Una proposta interpretativa per l'iconografia dell'oratorio della compagnia dell'Immacolatella di Palermo*, in *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, atti del convegno di studi a cura di D. Ciccarelli e M.D. Valenza, Palermo 2006, pp. 337-357.
- <sup>28</sup> P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori...*, cit., p. 56.
- <sup>29</sup> Si veda P. Palazzotto, *Gli oratori e le chiese di Giacomo Serpotta*, in *Palermo*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana "Giovanni Treccani", Roma, in corso di stampa (2008), pp. 109-116.
- <sup>30</sup> P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta nella letteratura...*, cit., pp. 211-212.
- <sup>31</sup> G.C. Argan, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*, in «Il Veltro», I, 7, ottobre 1957, pp. 29-33.

# Sources, models and compositive codes in Giacomo Serpotta's work

PIERFRANCESCO PALAZZOTTO

Giacomo Serpotta (Palermo 1656-1632), during the centuries was object of a lot of studies and relations of his several activities of stucco modeller and models' creator of marble sculptures.

Proved intervets until today show his personal diligence, with the help of his collaborators in so many works, many of which were spacious yards by long duration.

Since the beginning his originality was fast noted by his contemporaries, this is deducible by his unchanged professional success of which he was delighted until and after his death, through his heirs:his son Procopio (1679-1755), and his nephew Giovan Maria (news half XVIII century).

The interpretatives guide lines were partly marked by his first biographer, the erudite Antonio Mongitore (Palermo 1663-1743)who wrote inside the manuscript *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera Siciliani* preserved at the municipal library of Palermo, besides he stopped upon the beauty of stucco high-relieves, later and nowadays called "teatrini", that we can see in the surviving oratories of Rosario in S. Cita, Rosario in S. Domenico and in S. Lorenzo.

Also the architect Leon Dufourny (1754-1818), visiting Palermo in 1789-1793, didn't fail to observe the splendour of Serpotta's works, marking that in the church of Stimate (destroyed in order to build Massimo theatre and today we can find some of its remains in the oratory Dei Bianchi), the sculptor owed the classic patterns of statues. In 1788, Father Fedele from S. Biagio (1717-1801), neoclassic art expert and theorist, talked about grace and then the paintress Anna Turrisi Colonna, from palermo (1838)remarked the connection between Serpotta and Antonello Gagini sculptures (Palermo 1488-1536), this relation was later identified in the destroyed cathedral's tribune . To close this wide excursus we must remember that Father Salvatore Lanza from Trabia, was the first to talk about Serpotta's style to Gianlorenzo Bernini<sup>1</sup>. As we noticed by the first reviewers of Serpotta, were individuated the basilar sources of referencies for the Palermitan artist: Gagini with his plastic art works in the XVI century and Bernini.

A wide literature treats this subject and with Donald Gargstan contribution it shows us which is the prototype to follow<sup>2</sup>.

Today, we can affirm that serpotta was a great art interpreter able to intercept and assimilate the most different suggestions trasforming them in his own style, changing their beginning meanings, as for example his allegorical statues which mark his monuments. Serpotta didn't draw only from *Iconology* by Cesare Ripa (I edition 1593), he draw from several press sources, modifying the imagine recreating them according to his needs and his style (such as "le Dame", of the oratory of Rosario in S. Domenico).

Because of his allegorical extraordinary variety, each statue has the meaning in the basic, in order to let every observer get the right interpretation, for example the statues in the oratory of Rosario in Santa Cita (about 1685-1690). His freedom of intention from the places where he worked:the oratories that were different than the churches were specified places for chosen people, who already new the iconographical symbols; the Roman triumphal column pillar system where in bas-relief, were narrated the Victoriurs emperor deeds. Later, with his inventiveness he created the first exemplary in Palermo of spiral columns, by Berninian matrix, and the prototypes of high-relieves representing histories. The matrix of these prototypes came by an engraving of Giuseppe Cesari, the knight from Arpino, (1568-1640). The presence is also in the statutes of knight's order of S. Giovanni from Jerusalem, published in 1586<sup>3</sup>.

Serpotta liked also Vincenzo degli Azani from Pavia (news 1519-1557), who was the most Raffaello follower painter in Palermo at the beginning of XVI century<sup>4</sup>. We can't exclude his interest in *Urbinate* through Gagini with *Christ fallen during the slope to the calvary* as a *monumentum* about human safety and redemption history, across the coming and the sacrifice of Jesus Christ in the altars of the church of Carmine (or else the *Spasimo of Sicily*, today in Prado museum of Madrid) situated in Rosario in S. Cita.

Garstang, trying to organize the sculptor's activity, circumscribed it in two large periods, in which he operated: in the first, he was turned to the local Renaissance culture; in the other, to an innovative production of Neopolitan and Roman Baroque style.

We can see that both periods were mixed since the Carmine altars to the spiral column, and in Rome, with the quotation of the old man head by Guido Reni<sup>5</sup>, and then inside the oratory of Rosario in S. Cita<sup>6</sup>, we can remember the Tribune of Antonello and the allegorical statues, similar to those in funeral monument for Carlo Bonelli cardinal, situated in Santa Maria on Minerva, Rome (about 1674)<sup>8</sup>.

We can survey some models found in Serpotta's works, that seem to be casually chosen by the artist, and are fond of studies: Eustache le Sueur (1617-1655, *Martyrdom of St. Lorenzo* in the same oratory)<sup>8</sup>, Antonio Raggi (1624-1686)<sup>9</sup>, Pietro Tacca (1577-1640, statue of Carlo II in Messina)<sup>10</sup>, Melchiorre Caffà (1636-1677), *St. Monica extasy*, in S. Agostino<sup>11</sup>, Ercole Ferrata (1610-1686), Simon Vouet (1590-1649)<sup>12</sup>, Michelangelo Buonarroti (1475-1564, for *St. Benedetto* of Carmine altars and more)<sup>13</sup>, Francois Duquesnoy – (1597-1643, joined to Serpottian puttoes) – and Pietro da Cortona (1596-1669) – the Roman soldier on the basic of *St. Lorenzo's martyrdom*<sup>14</sup>.

We can't forget to mention all the classic statues from which he found his inspiration, such as: *the Venus*, situated in Villa Borghese, transformed in allegory of Charity in the oratory of Rosario in S. Cita<sup>15</sup>; the *Apollo Sauroktònos* situated in Villa Borghese, in Rome, with the famous column with a "serpuzza" in allegory of the Charity, in the same oratory; the *Afrodite Frejùs* model for the *truth* in S. Lorenzo<sup>16</sup>; or also the *Ercole Farnese* planned by him while working in the chapel of *Priest infirmary*<sup>17</sup>. Also the panoplies, Roman trophies, were transformed and placed under *Lepanto battle*, in Rosario in S. Cita.

Garstang<sup>18</sup> defines Serpotta a «culturally omnivorous» artist, he absorbs and regenerates materials, giving them new forms, «he is able to mix images of different artists' works, transforming them in new ones»<sup>19</sup>. If we compare his works with somebody else of that time, we can see that Serpotta takes care of particulars, attention for the physiognomic: the clesh softness, the languid and uncomparable sittings of the heroines, the natural movements, the leafy fronds (often creeping walls), and well-dressed figures.

The precision he uses to make musical instruments associated to his allegories, by selectioning and giving them the appropriate role<sup>20</sup>.

The experience let Serpotta to reach a progressive perfection, losing the freshness

of his works, but this could be denied by the statue of *Charity*, in the church of Santi Cosma e Damiano, in Alcamo (1722)<sup>21</sup>. The technic of "Al-lustratura" consists to appying the marble saw dust (or alabaster) to reflect the outside glaze of stucco to value the reliefs and the plastic works. Serpotta through this technic reaches the highest

refinement. In S. Lorenzo, the marble saw dust is not applied on the whole surface of the necked bodies situated on the windows; but he put the alabaster only in some parts to mark them. Serpotta studies the passage of bright-dark, the light gives expression and expressivity to his monuments, used with skilful mastery the final dry touches, acted by him the holes operated using the drill or with other tools, following the classic sculptural tradition, to emphasize the eyes border, the pupils deepness or other details<sup>22</sup>. His sculpture style has deep pictorial values. Let's think about the altar-piece by Anton Van Dich, with *Madonna del Rosario e dei Santi*, into the eponymous oratory (1625-1627) for the final reach of his allegories<sup>23</sup>. These become ever more monumental, we can observe them in the Rosario in Santa Cita, where they softly sits on window-sills, and in S. Lorenzo where they stand with extraordinary grace and elegance, and in Rosario in S. Domenico, where they are dressed with clothes and tinsels like mistress of high society, such as the one painted in *S. Oliva* canvas<sup>24</sup>. To support what we said about his ability in trasformations, we can mention the Oratory of S. Mercurio (1678) where, with his brother Giuseppe, leaves the traditional redundance and heaviness for illustrative decoration, applied on big saints' statues, placed between the windows (see oratory of Carminello). Puttoes now appear with a new style, they are autonomous, they climb on windows' parastades having advanced posture for that time<sup>25</sup>. Beginning a reciprocal relation with following works, reaching the total Baroque style. Puttoes are the best known distinction mark of Serpotta. They are his identify code, that for their particular form they are his recognizable icons. In the same way, the leafy branch from S. Mercurio, became his distinctive element, giving them life, beauty and originality present also in the oratory of S. Lorenzo (about 1699-1707). Serpotta grows parallelly with marble ornaments "mischio" and "tramischio" getting a projectual innovation and profitable "conceptism"<sup>26</sup>.

This is a new mark. In the oratory of S. Cita he includes a historical narration about mysteries of Rosario, with high-reliefs form, defined "teatri-ni" (in S. Lorenzo they open the curtains discovering it one by one), he added on the windows' sills the allegories of virtues as exempla of virtue, he acts with operated textures with raceme, grotesque and animated puttoes, they recite evangelic mysteries scenes. All the three components are connected; the allegories exalt the theatre below. We can see the static parallele tribune, by Gagini, with the *Statue of the Holy episode of the life*, over-passed by a plurality of senses and allusions, that we can find out in S. Lorenzo and in Rosario in S. Domenico<sup>27</sup>.



Serpotta learns and understands the Baroque style sense from Bernini, we can see it by the draping of his characters and the efficacy of some images (such as the Roman splendid angels supporting Caravaggio's painting in the oratory of S. Lorenzo that seems placed on the altar, representing a miraculous gift such as S. Pietro chair in the majestic Vatican basilique). Taking for example, S. Lorenzo, the subjects play a performance: inside the theatre, puttoes discover some histories interacting with the scene, react to the sudden vision with astonishment, at the same time they contribute at the allegorical statues building, some others play, minimizing the triumphal apparition of Christ that S. Lorenzo assists during the martyrdom, climbing up one of the cross arm. Then, into S. Agostino church (from 1711), puttoes operate at the observation of the scenes over a bright whiteness, such as the union *Allegorical statue-History* (if we look at *St. Agostino and S. Monica*) or *Teatrini-Paintings* (for other saints present older paintings that conditioned the composition). The white marble, and the porcelan dominate Serpotta's world, marking the difference with the oldest stucco works, where gilding gave the right value to stucco, his works are autonomous, cause his style has got high aesthetics quality. The gold is just a chromatic opposition<sup>28</sup>.

Also in S. Agostino we assist to the transformation from drama to comedy, from sadness to happiness.

Light, white, gladness and youth could be the main attributes of his works, as well as puttoes, teatrini, allegories and grotesques. To make a synthesis, we can say that all these are his more frequent expressive means<sup>29</sup>.

So the tragedy is banned to bring the scene to involve, to persuade, and not to desmay.

Only a few times, we can find passages of sadness of melancholy, cause Serpotta wants to leave a fleeting testimoniance of human injustice or of the way that bring to truth and salvation: children who play under the *Battle of Lepanto*, in S. Cita, a putto shouting Christ's grief, hiding his face behind Veronica's veil, in Rosario in S. Domenico, and two children, not angels, disgusted and afraid, who don't want to observe Lorenzo martyrdom that takes place in the center of the same oratory<sup>30</sup>.

Finally, there aren't frames delimitating the narration, the single occludes the collective, like a *matrioska*.

All this is the Serpottian play of holy Baroque theatre, of which he is the skilful producer (according to Argan)<sup>31</sup>.

#### Notes

<sup>1</sup> G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, Torino 1966, p. 20. See P. Palazzotto, *Giacomo Ser-*

*potta nella letteratura artistica*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza a confronto con il dibattito nazionale*, Acts of "convegno internazionale di studi" in honour of Maria Accascina, by M.C. Di Natale, Caltanissetta 2007, pp. 204-218.

<sup>2</sup> D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990 (I ed. London 1984) and D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani, stuccatori a Palermo 1656-1790*, Palermo 2006.

<sup>3</sup> D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani ...*, cit., p. 54.

<sup>4</sup> P. Palazzotto, *Venite adoremus. Natività d'arte nelle chiese di Palermo dal XII al XIX secolo*, catalogue of the exposition (Palermo December 2004-January 6 2005), Palermo 2004, p. 36.

<sup>5</sup> D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani ...*, cit., p. 52.

<sup>6</sup> See P. Palazzotto, *L'oratorio del SS. Rosario in S. Cita. Storia e Arte*, in G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario in S. Cita*, Palermo 1999, pp. 11-46.

<sup>7</sup> P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo 2004, p. 53.

<sup>8</sup> F. Meli, *Giacomo Serpotta. Volume secondo. La vita e le opere*, Palermo 1934, p. 45.

<sup>9</sup> C. Ricci, *Prefazione*, in *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, by R. Lentini, with text of E. Basile, Torino 1911.

<sup>10</sup> R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1972, p. 396.

<sup>11</sup> G. Cosmo, *Giacomo Serpotta, Prassitele e la formazione romana*, in «Commentari d'Arte. Rivista di Critica e Storia dell'Arte», a. II, n. 4, January-April 1997, p. 50.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, cit., p. 21.

<sup>14</sup> D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i Serpottiani...*, cit., p. 87 fig. 54.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 122 fig. 11. Unlikely, the brother Giuseppe will make a copy on the presbyterial facade of the chapel of S. Anna in Castelbuono inside Ventimiglia castle; see p. 57.

<sup>16</sup> G. Cosmo, *Giacomo Serpotta...*, cit., p. 49.

<sup>17</sup> G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, cit., p. 46.

<sup>18</sup> D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i Serpottiani...*, cit., p. 54.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>20</sup> P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta, Allegoria della Musica*, in *Musica Picta. Immagini del suono in Sicilia tra medioevo e barocco*, catalogue of the exposition, by C. Vella, Siracusa 2007, p. 184.

<sup>21</sup> D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori...*, cit., p. 164.

<sup>22</sup> M. Giuffrè, *Architettura e decorazione negli oratori serpottiani*, in *Giacomo Serpotta*.

*Architettura e apparati decorativi settecenteschi a Palermo*, by L. Foderà, Palermo 1996, pp. 34-36.

- <sup>23</sup> For the canvas of Van Dyck and about the oratory, see P. Palazzotto, *I "ricchi arredi" e le preziose dipinture dell'oratorio del Rosario in San Domenico della Compagnia dei Sacchi*, in P. Palazzotto, C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, Palermo 2002, pp. 15-18.
- <sup>24</sup> P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori...*, cit., p. 56.
- <sup>25</sup> D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i Serpottiani...*, cit., pp. 43-48.
- <sup>26</sup> Ivi, p. 58.
- <sup>27</sup> For iconography and iconology of the oratories, see P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori...*, cit., *passim*. About the oratory of Immacolatella, made by the son Procopio, who follows paternal teachings, see P. Palazzotto, *Una proposta interpretativa per l'iconografia dell'oratorio della compagnia dell'Immacolatella di Palermo*, in *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, acts of the convention, by D. Ciccarelli and M.D. Valenza, Palermo 2006, pp. 337-357.
- <sup>28</sup> P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori...*, cit., p. 56.
- <sup>29</sup> See P. Palazzotto, *Gli oratori e le chiese di Giacomo Serpotta*, in *Palermo*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana "Giovanni Treccani", Roma, in pressing (2008), pp. 109-116.
- <sup>30</sup> P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta nella letteratura...*, cit., pp. 211-212.
- <sup>31</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.

Finito di stampare nel mese di marzo 2009  
da Officine Tipografiche Aiello & Provenzano, Bagheria (Palermo)  
per conto della casa editrice GRAFILL S.r.l.