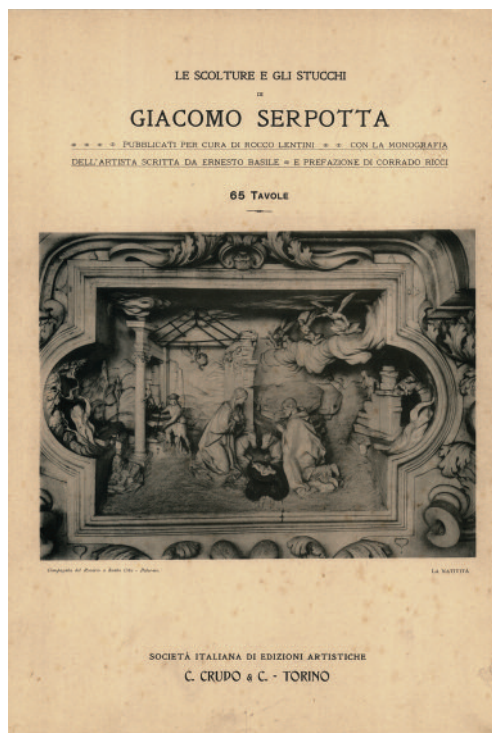


Giacomo Serpotta e il “pareggiamento delle arti”: la decorazione degli oratori fra manipolazione vitalistica e vocazione classicista

ETTORE SESSA

Il 22 febbraio 1932 in occasione del secondo centenario della morte di Giacomo Isidoro Nicolò Serpotta¹ la presidenza di turno del Rotary di Palermo affida a Salvatore Caronia Roberti, anch'egli socio, il compito di tenere una conferenza commemorativa proprio in onore del più grande “scultore-plasticatore” italiano dell'ultima stagione del Barocco e della prima età del Tardobarocco. Di questa manifestazione spartana, ma non sottotono, su Giacomo Serpotta, che allora era ancora diffusamente appellato “*Re dello stucco*”, l'anno successivo Caronia Roberti redige un agile saggio pubblicato nel fascicolo del 1° novembre 1933 del periodico «Realtà», dal quale avrebbe estratto un opuscolo stampato presso l'Officina Grafica Lombarda di Milano.

Pur facendo riferimento alle argomentazioni (certo innovative sul piano della riflessione critica) con le quali è articolata la monografia scritta ventuno anni prima da Ernesto Basile², contenuta nella pregevole pubblicazione della raccolta di sessantacinque tavole fotografiche (con centocinquanta illustrazioni) sull'opera di Giacomo Serpotta curata dal pittore Rocco Lentini per l'editore Crudo di Torino e corredata dalla prestigiosa prefazione di Corrado Ricci, Caronia Roberti sceglie di sviluppare il suo saggio con un certo schematismo analitico, certo più idoneo ad un pubblico che, per quanto selezionato e colto come quello del Rotary, non era davvero formato da “addetti ai lavori”. Dopo una breve sezione introduttiva il saggio di Caronia Roberti si articola in sette ragio-



Giacomo Serpotta, decorazione dell'oratorio di S. Lorenzo in S. Francesco d'Assisi, Palermo, 1699-1707. Particolare dell'Allegoria della Carità nel piedritto sinistro dell'arco trionfale

Frontespizio del volume con tavole sciolte *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, edito dall'editore Crudo di Torino nel 1911, a cura di Rocco Lentini, con prefazione di Corrado Ricci e testo di Ernesto Basile

namenti: al profilo biografico dell'artista seguono una sorta di regesto bibliografico essenziale, l'elenco ragionato delle opere (prima quelle distrutte, poi quelle esistenti), riflessioni sul contesto socio-culturale, una sintetica esposizione delle tecniche esecutive, speditive osservazioni sui risvolti architettonici dell'opera di Serpotta e, infine, lapidarie definizioni del carattere del suo fare artistico.

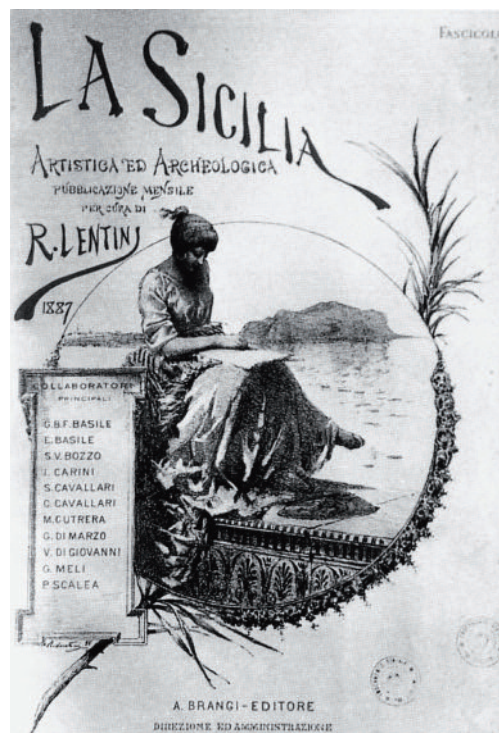
Nel giro di un biennio, a partire dalla pubblicazione del saggio su Serpotta, Caronia Roberti darà alle stampe anche la monografia illustrata su Giuseppe Venanzio Marvuglia (1934) e subito dopo, con l'editore Ciuni di Palermo e per conto della Fondazione Culturale del Banco di Sicilia, il volume *Il Barocco in Palermo* (1935). L'occasione della commemorazione di Serpotta diviene, dunque, l'innescò di una prima breve ma intensa stagione di studi di Caronia sull'arte e sull'architettura del Seicento e del Settecento in Sicilia; un interesse precedentemente coltivato solo saltuariamente sul piano dell'attività di ricerca e di riflessione storico-critica oppure rivolto alla sfera della propria attività didattica. All'epoca titolare da un anno dell'insegnamento di *Elementi delle fabbriche* presso la *Regia Scuola di Ingegneria* dell'Ateneo di Palermo, Caronia è già una personalità stimata nel panorama accademico palermitano. Nel circoscritto novero degli studiosi di Serpotta, citato sempre in occasione della commemorazione, Caronia assegna un posto di rilievo proprio ad Ernesto Basile, definendolo inoltre "mio illustre predecessore e stimatissimo Maestro"³. E non è certamente casuale il fatto che la rivalutazione storiografica del barocco siciliano, fin dall'inizio degli anni Ottanta del XIX secolo, abbia riconosciuto in Serpotta una delle personalità artistiche di maggior interesse e sicuramente quella più meritevole di una collocazione "alta" anche in relazione al contesto europeo.

Quando nel 1887 il pittore e critico d'arte Giuseppe Meli pubblica lo studio *Giacomo Serpotta palermitano. Statuario in istucco nel secolo XVII e XVIII* nel

periodico «La Sicilia Artistica e Archeologica», diretto da Rocco Lentini, segmentandolo su ben sette fascicoli della prima annata e su ulteriori della seconda e della terza⁴, gli studi sul Barocco e sul Rococò sono ancora in una fase pionieristica, persino per quanto riguarda i progressi scientifici sull'argomento conseguiti dagli stessi "capofila" della rivalutazione della cultura artistica europea dei secoli XVII e XVIII.

Certo i risultati della prima generazione di studi locali su Serpotta, condotti già secondo un impianto di filologia critica "fattuale" affine agli orientamenti metodologici di Giovan Battista Cavalcaselle (e soprattutto debitrice in linea diretta dell'azione storiografica di Gioacchino Di Marzo)⁵ da una personalità sensibile e puntuale, ma non eccelsa sul piano dell'attività del giudizio d'ambito estetico, quale era Meli, così come gli attenti studi successivi di Enrico Mauceri (1901 e 1909)⁶, archeologo e critico d'arte, e di Vincenzo Pitini (1909)⁷, docente di Storia dell'Arte presso il Regio Istituto di Belle Arti di Palermo (allora diretto da E. Basile), pur emancipandosi dal tenore della pedante erudizione, sia pure di base filologica anche se di periferica marca positi-

Copertina della rivista mensile «La Sicilia Artistica e Archeologica», edita a Palermo a cura di Rocco Lentini (fasc. 1, 1887)



vista che caratterizza invece i dotti ragionamenti dei coevi esegeti (fra cui G. Arenaprimo, T. Capra, P. M. Rocca, A. Salinas, R. Scala)⁸ di alcune circostanziate manifestazioni della produzione artistica di Serpotta e della sua scuola, non sono comparabili, per complessità e per strutturazione, ai risultati raggiunti dai primi protagonisti di quell'avventura storiografica che in Francia e nei paesi di lingua tedesca prende avvio nella fase matura della *Belle Époque* per accompagnarne, ormai con un impalcato analitico ben più strutturato degli esordi, l'ultima stagione.

Un confronto di date, però, svela quantomeno una precocità di interessi, unita ad una certa brillantezza interpretativa, della storiografia siciliana del tardo positivismo e del positivismo di maniera per questo considerevole e prolifico periodo della storia artistica d'occidente, lungamente tenuto in disprezzo per quasi tutto il XIX secolo. Se è vero il fatto che G. Meli dà corpo solo nel 1887 alla ripresa di un organico, e non più episodico, interesse scientifico per Serpotta (innesco che contribuì in modo determinante ad accendere la fioritura di studi sul Barocco e sul Tardobarocco isolani), non va dimenticato che è di appena tre anni prima

il volume, pubblicato a Parigi, di C. Dejob, intitolato *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, con il quale ha inizio su scala internazionale il definitivo “sdoganamento” storico-critico sia del Barocco che del Tardobarocco e del Rococò. Seguirà nel 1886 l'opera di G. Ebe, *Die Spätrenaissance Kunstgeschichte der Europäischen Länder von der Mitte des XVI bis zum Ende des XVIII Jahrhunderts* (pubblicato a Stoccarda) che prelude alla fondamentale trilogia di studi di Cornelius Gurlitt raccolti fra il 1887 e il 1889, quasi con cadenza annuale, in un primo volume intitolato *Geschichte des Barockstils in Italien*, in un secondo dal titolo *Geschichte des Barockstils, des Rococo und des Klassizismus in Belgium, Holland, Frankreich, England*, entrambi pubblicati a Stoccarda, e nel terzo *Das Barock und Rokoko-Ornament Deutschlands*, pubblicato a Berlino. Sono pietre miliari tuttavia precedute da una costellazione di saggi e articoli, oltre che di memorie di conferenze, di quelli che furono gli iniziatori di questa stagione di fortuna storiografica dell'arte degli ultimi due secoli dell'età moderna (fra cui J. de Goncourt, G. Semper, H. Destailleur, A. von Zahn, L. Dus-sieux, D. Guilmard, R. Schumann, R. Dohme, A. Springer). È, dunque, una fioritura scientifica che continua, anche dopo la fase iniziale, a manifestarsi principalmente in ambito francese e tedesco; ed è verosimilmente quest'ultimo a costituire un autentico veicolo di orientamenti critico-estetici per gli ambienti colti palermitani che, del resto, avevano nel già prestigioso Circolo Matematico di Palermo (fondato nel 1884) una aggiornata trasmittente della cultura tedesca.

Fra la pubblicazione nel 1887 della serie di saggi di Giuseppe Meli dedicati a Serpotta e la monografia di Ernesto Basile del 1911, oltre al secondo e al terzo volume di Gurlitt, come principali opere sul Barocco, sul Tardobarocco e sul Rococò internazionali vedono la stampa gli studi di H. Wölfflin (*Renaissance und Barock*, Monaco 1888), di E. Müntz (*L'en-*



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

seignement des beaux-arts en France. Le siècle de Louis XIV, in «Gazette des Beaux-Arts», XXXVII, 1895), di A. Schmarsow (*Barock un Rokoko*, Lipsia 1897), di J. Strykowski (*Das Werden des Barockstils bei Raphaël und Correggio*, Strasburgo 1898), di E. Gothein (*Staat und Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation, Die Kultur der Gegenwart*, Lipsia 1908), di A. Riegl (*Die Entstehung der Barock-Kunst in Rom*, Vienna 1908), di W. Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, Monaco 1909), di K. Escher (*Barock und Klassizismus*, Lipsia 1910) e di M. Reymond (*L'Art de la Contre-réforme*, in «Revue des deux mondes», LXXXI, 1911). Subito dopo la stampa del prezioso volume su Serpotta, curato da R. Lentini per la casa editrice torinese C. Crudo & C., verranno pubblicati gli studi di A. Horat (*Barockproblem*, Monaco 1912) e ancora di M. Reymond (*De Michelange à Tiepolo*, Parigi 1912) e di H. Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stil-Entwicklung in der neuen Kunst*, Monaco 1915), oltre che di A. Dresdner (*Die Entstehung der Kunstkritik*, Monaco 1915). Ad essi faranno seguito, nell'arco di poco meno

di un decennio, ulteriori illuminanti studi che alzano il tiro su peculiari aspetti interpretativi, fra cui quelli di R. Longhi, di W. Weisbach, di C. Ricci, di A. Hübscher, di A. Muñoz, di F.A. Orbaan, di H. Rose, di D. Frey, di W. Hausenstein, di H. Voss. Ma il fondamentale testo di Erwin Panofsky *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunst-Theorie*, con il quale la sfera dell'interpretazione iconologica (ancora suscettibile di qualche cautela) e il nuovo indirizzo della disamina delle implicazioni psicologiche entrano di diritto fra i parametri di giudizio delle letture critiche sulla cultura artistica europea dei secoli XVII e XVIII, verrà pubblicato solo nel 1924.

A quella data, però, gli studi su Serpotta già da un decennio segnano il passo; allo slancio iniziale, che repentinamente pone la storiografia siciliana in testa agli studi italiani in materia di scultura della stagione di transizione fra Barocco e Tardobarocco (colmando un difetto giustamente rilevato da Corrado Ricci), subentra, dopo la monografia di Basile, un ripiegamento sui tanti casi da risolvere.

La successiva storiografia su Serpotta, infatti, risulterà incentrata piuttosto sulle



Giacomo Serpotta,
decorazione dell'oratorio
del SS. Rosario
in S. Cita, Palermo,
1686-1690, 1717-1718.
Controfacciata con la
battaglia di Lepanto

attribuzioni e sulla costruzione di una corretta cronologia e di un adeguato profilo artistico, sulle specifiche disposizioni dei soggetti scultorei nelle composizioni d’insieme, sui temi narrativi, sulle “nuove acquisizioni”, sull’indagine meticolosa attraverso i documenti, più o meno inediti, la cui disamina e comparazione ci si aspetta che possa spiegare tutto delle modalità contrattuali e dei rapporti fra committenza e artista e fra questi e i suoi collaboratori; è in questa direzione che muovono i meticolosi studi di Alessandra Giuliana Alajmo che, per primo nel secondo dopoguerra, riprende l’indirizzo già percorso negli anni Venti e negli anni Trenta da F. Meli, M. Macaluso, A. Cutrera, N. Basile e V. Ziino, ampliando notevolmente l’orizzonte delle conoscenze anche sull’ambiente e sugli altri componenti di questa “dinastia” di artisti.

Gli studi di A. Giuliana Alajmo avevano scandito un arco temporale esteso quasi fino allo scadere degli anni Sessanta e ad essi si accompagnano, anche per affinità di orientamento analitico, quelli di B. Fazio, di C. Nicotra, di A. Mogavero Fina, di V. Regina, di O. Ferrari, di G. Carandente, di V. Parrino e ancora di F. Meli; un panorama di conoscenze sempre più vasto, tuttavia affetto da alcune “ricorrenze” in qualche modo inibitorie o debilitanti, fra cui la deficitaria valutazione dell’effettivo carattere del “tratto artistico” di Serpotta e aleatorie convinzioni tanto sui canali o sulle modalità della sua formazione quanto sul “palinsesto” delle sue fonti di ispirazione. È Giulio Carlo Argan che nel 1957, dalle pagine de «Il Veltro», con il suo breve saggio *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta* offre una lettura per certi aspetti illuminante sull’impalcato della poetica del grande “plasticatore” palermitano, soprattutto quando afferma: “Chi poi volle tentare di riconoscere alla plastica di Serpotta una portata più che locale infilò, il più delle volte, la strada sbagliata: s’immaginò che l’artista fosse andato a studiare a Roma, nella cerchia dei seguaci di Bernini, oppure, quando quest’ipotesi apparve

decisamente improbabile, si ripiegò sulla tesi di una educazione siciliana bensì, ma autonoma e attinta direttamente alle fonti, troppo remote, della scultura ellenistica. Il problema, in realtà, è più semplice e più complesso. È più semplice perché la fedeltà allo stucco e alla decorazione rampicante e invadente dimostra senza possibilità di dubbio che il mestiere, l’artista, lo imparò in Sicilia, dove per tutto il Seicento abilissime maestranze di marmisti e stuccatori badarono a ricoprire di ornati plastici e colorati le strutture, non sempre bene articolate, di un barocco sonoro ma provinciale. È più complesso perché ogni ricerca sulla genesi formale della plastica di Serpotta è destinata a smarrirsi nell’intrico delle sue innumerevoli fonti d’immagine: tra le quali certamente sono da porre, con quante pitture e sculture e incisioni antiche e moderne poterono capitargli sott’occhio, anche i marmi e le terracotte ellenistiche”⁹.

Sono conclusioni ben distanti da quelle, pure autorevoli ma evidentemente ancora affette dalla sindrome della costruzione della coscienza di un “filone unitario” dell’arte italiana (ancora diretto discendente, allo scadere della *Belle Épo-*



Giacomo Serpotta, decorazione della chiesa di Sant’Agostino, Palermo, 1711-1728. Santa Monica (*Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, a cura di R. Lentini, Torino 1911, tav. 3)



que, delle teorie romantiche di Cicognara), formulate quasi mezzo secolo prima da Corrado Ricci, secondo le quali “se gli elementi realistici e teatrali degli stucchi del Serpotta non hanno bisogno d’esser cercati altrove che a Palermo, è innegabile che altri, oltre quelli già avvertiti, dimostrano l’andata di lui a Roma. Evidente la derivazione della *Santa Monaca svenuta* dalla celebre *Santa Teresa* del Bernini. Evidente pure che il Serpotta seguì la rappresentazione del *Martirio di sant’Andrea*, frescata dal Dominichino nella cappella presso S. Gregorio al Celio. L’alto stilobate che separa la scena in due piani, la ricercata e buona ricostituzione architettonica e, in basso, la figura semidistesa dell’un santo sulla graticola, dell’altro sul tavolaccio, nonché l’azione dei manigoldi e la controcena degli spettatori, hanno corrispondenza innegabile. Quello dei «sovraporte» di S. Agostino di Palermo, che rappresenta una targa sorretta a sinistra da una grande figura d’angelo vestito e alato, e a destra da un puttino ignudo visto di schiena, deriva immancabilmente dai superbi stucchi modellati da Antonio Raggi a sostegno delle cantorie di S. Maria del Popolo in Roma. Ma ciò che a noi sembra ben altrimenti importante si è che non un *motivo*, ma spesso anche il sentimento plastico del Serpotta, pur trasformato e agitato dalla sua individualità, muove dal Raggi, sì che noi crediamo che, non al Bernini, ma a lui facesse capo il

Serpotta, quando, intorno ai vent’anni, dovette recarsi a Roma. Il Raggi, nato in Lombardia nel 1624, si trovava già a Roma da molti anni e, quale scultore, contendeva al Ferrata il secondo posto dopo Bernini. Nelle chiese di là, egli conta molte opere di pregio; ma gli stucchi della chiesa del Gesù con le alte figure simboliche e le frotte dei puttini precludono assolutamente a certe opere del Serpotta, e non è, secondo noi, improbabile che lo stesso Serpotta abbia largamente operato, come aiuto del maestro, in essi, considerato che si eseguivano precisamente in quel periodo”¹⁰.

In queste conclusioni di Ricci, per certi versi azzardate persino per quei tempi, si nasconde un certo imbarazzo per un artista al quale, non senza qualche malcelata riserva di matrice fin troppo scontata, egli stenta a riconoscere una colta originalità pur attribuendogli una indubbia maestria nel modellare la materia con sentimento e un’insuperabile capacità nel controllo delle composizioni. Ed è proprio a quest’ultimo aspetto della poetica di Serpotta che Argan assegna una valenza assolutamente distintiva del suo fare artistico: “La scultura barocca



Giacomo Serpotta,
decorazione della chiesa
di Sant’Agostino,
Palermo, 1711-1728.
Sant’Agostino converte
un eretico (lunetta nella
parete sinistra)

Giacomo Serpotta,
decorazione dell’oratorio
di S. Lorenzo in
S. Francesco d’Assisi,
Palermo, 1699-1707. Il
martirio di San Lorenzo
nella controcappella

aveva il culto dell'eroe; il Serpotta ha il gusto del personaggio. L'immagine eroica personifica un concetto, ha la dignità e la gravità dell'esempio storico, il gesto dimostrativo e il ritmo largo e solenne della grande oratoria sacra: i personaggi di Serpotta, come gli attori del teatro, non hanno esistenza fuor della prospettiva e della luce della scena, del gesto che accennano, della frase che silenziosamente pronunciano, del costume che indossano, della parte che recitano. Forse la trovata più geniale del Serpotta è proprio di aver saputo fissare le condizioni temporali della visione, facendo in modo, con la ritmica animata e continua della decorazione e con la situazione precaria ed instabile in cui colloca statue e rilievi, che ogni figura sia vista sempre come se apparisse per pochi istanti su un immaginario proscenio. E tanto poco ha in mente la bravura compositiva degli scultori barocchi (perfetti «motisti» avrebbe detto il Lomazzo) che non si preoccupa affatto di descrivere il movimento fisico dei corpi: il movimento delle sue figure non è mai anatomicamente descritto né plasticamente alluso dalla dislocazione delle masse, è semplicemente *durata d'immagine*¹¹. E sempre alla sfera della vita teatrale e all'universo delle rappresentazioni sceniche (e chissà se non sia opportuno pensare anche alla 'dimensione' del surreale mondo degli automi, tanto ricercati in quel periodo da voluttuose dame, da capricciosi collezionisti e da colti dilettanti dell'arte dei giardini), verosimili scenari di attrazione per l'insistito edonismo di Giacomo Serpotta (anche per questo aspetto degno figlio d'arte)¹², aveva già fatto larvato riferimento anche Ernesto Basile che, attento alle componenti più laiche e ai risvolti soggettivi così affini al credo estetico della sua epoca (anche se per l'avventura dell'empatia oramai si consumavano gli ultimi fuochi), indulgia sull'aura di emotività suscitata dal carattere intelligibile delle simulazioni serpottiane: “E della sua predilezione per il vero sono attestato eloquente i costumi del tempo di cui

egli amò spesso rivestire i fiorenti corpi femminili e le scene di genere, che non sdegnò di introdurre fra le composizioni religiose. Sopra la cupoletta che copre l'altare dell'Oratorio del S. Domenico, all'infuori della cornice, sporgono e guardano nel santuario e nella sala, come da una loggia da teatro, figurine di cavalieri, di matrone e di donzelle, dalle parrucche inanellate, negli abiti pomposi dell'epoca. La tecnica è meravigliosa e insuperata. Sulla malta che, al fine di rendere completo il prosciugamento, era disposta a varie riprese a comporre le masse, è disteso, a sottili strati successivi, lo stucco finissimo. La mano esperta e sensibile dell'artista s'indugiò con vigore sulle forme virili, dolcemente plasmò i corpi muliebri, con amore infinito carezzò le teneri carni infantili, mentre seppe alle stoffe, ai metalli, ad ogni altra materia dar superficie appropriata”¹³.

Il motivo conduttore della simulazione di un “sentire” ricorre ancora nel giudizio di Argan quando, con implacabile disamina psicologica, prende come esemplificativa di questa filosofia della metafora la statua di *Giuditta* dell'Oratorio di Santa Cita: “la flessione della figura, il



Giacomo Serpotta, decorazione dell'oratorio del SS. Rosario in S. Cita, Palermo, 1686-1690, 1717-1718. Giuditta (piedritto destro dell'arco trionfale) (*Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, a cura di R. Lentini, Torino 1911, tav. 32)



Giacomo Serpotta,
decorazione dell'oratorio
di S. Lorenzo in
S. Francesco d'Assisi,
Palermo, 1699-1707.
Allegoria della Verità
nella parete sinistra
dell'aula

Giacomo Serpotta,
modellino in bronzo
della statua equestre di
Carlo II d'Asburgo per
la città di Messina, 1679
ca. (Museo Regionale
Agostino Pepoli,
Trapani)

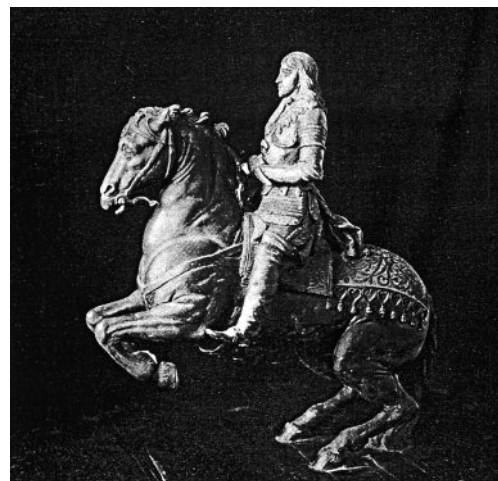
suo vivo inarcarsi, non avrebbe alcun senso se non segnasse un'improvvisa variante di ritmo rispetto alla verticale della lesena scanalata, cui quella figura è addossata. Altre volte, tutto il movimento è determinato da un improvviso enfiarsi delle vesti, o da una sciarpa, da una cintura annodata che suscita alla periferia dell'immagine un fulcro di moto; più spesso, quella condizione di veduta momentanea dell'immagine dipende da una semplice rottura del normale equilibrio, dall'apparente impossibilità del suo consistere o permanere in quel luogo¹⁴.

Rimandando ad un più complesso e, tuttora, non del tutto indagato sistema serpottiano della figurazione plastico-spaziale, Argan aggiunge: "Non soltanto, dunque, i ricorsi del ritmo ornamentale distolgono continuamente l'occhio del riguardante, impedendogli di sostare a lungo sulle singole immagini, ma ciascuna di esse sarà sempre vista «per pochi istanti» perché non riuscirà mai a integrarla mentalmente con le parti che non si vedono e che, in realtà, non sono neppure suppo-

ste. Se è vero che tutta la scultura del Settecento tende ad emulare la pittura, il Serpotta si guarda dall'imitare dall'esterno, nell'animazione luministica del modellato, le qualità del colore o la morbidezza del tocco: e mira invece a fissare per la scultura le stesse condizioni di veduta della pittura, cioè il punto di vista unico¹⁵.

In effetti era fin dal saggio del 1913 di A. Sorrentino sul modello in bronzo della statua equestre di Carlo II d'Asburgo conservato nel Museo Pepoli di Trapani (e già oggetto di studio da parte di Salinas)¹⁶ che, a meno di questi ragionamenti di Giulio Carlo Argan, non si registravano novità sul piano degli orientamenti di metodo e dei criteri di analisi negli studi sull'opera di Serpotta; di contro, fin dal primo decennio del Novecento le punte più avanzate della storiografia tedesca oramai perlustravano, con passo sicuro, la produzione artistica internazionale del periodo in questione dalla nuova angolazione della "scienza dell'arte", o *Kunstwissenschaft*, tarando, ora, i parametri dell'attività del giudizio sulla psicologia dell'arte e, quindi, affidando all'universo della percezione e all'ideale della "volontà d'arte" l'arduo e avvincente compito di una moderna rifondazione disciplinare.

È solo nella prima metà degli anni Ottanta del XX secolo che, con le interpretazioni di Giuseppe La Monica¹⁷, tanto la lettura dei contenuti impliciti dei cicli allegorici quanto il disvelamento dell'impalcato estetico-psicologico che sostanzia modi e forme del procedere arti-



stico entrano di diritto fra i parametri analitici dell’opera di Serpotta. E ugualmente alla luce della psicologia dell’arte anche altri studi interpretativi, sulla scia dell’esempio di G. La Monica e del successivo rilancio di M. Guttilla¹⁸ (e ancora dopo, anche se con orientamenti dissimili, sulla scorta delle elaborazioni interpretative di M.C. Di Natale, di F. Lo Piccolo, di M.C. Ruggieri Tricoli, di V. Scuderi, di E. De Castro), seguiranno, pur con diversa angolazione, ad alzare il tiro sulla disamina delle valenze implicite nei modi artistici di Serpotta, anche se sempre per segmenti conoscitivi scevri da una visione unitaria¹⁹.

Eppure il testo del 1911 su Serpotta di Basile, coevo rispetto ai primi risultati degli studi di Benedetto Croce sulla letteratura italiana del XVII secolo e come questi (e altri ancora di diverso ambito) rivelatore di una rete interdisciplinare di intenti comuni forse tutt’altro che casuali, già contemplava fra le righe una certa attenzione soggettivista, certo partecipe della temperie estetica della *Kunstwollen*. Ne è particolarmente esemplificativo, fra gli altri, il ragionamento formulato sulle modalità compositive e sul rapporto con la realtà ispiratrice: “Non si può mettere in dubbio che il Serpotta abbia avuto a modello e studiato esempi classici, e bastano a provarlo la statua, fra tante altre bellissime, della Verità e la scena del martirio nell’Oratorio di S. Lorenzo, senza pur contare quelle dei piccoli altorilievi prospettici; e altri elementi plastici egli trasse dall’arte del suo tempo e del Bernini soprattutto; ma sua vera grande ispiratrice fu la natura. Le splendide figure femminili, i gagliardi corpi dei giovani, i leggiadri aspetti della fanciullezza e dell’infanzia, sono tratti dal vero, che egli dovette intimamente scrutare e di cui, con qualità innata di osservatore scrupoloso e con pronta facoltà assimilatrice, acquistò piena e sicura conoscenza. Poiché non è a credere che egli lavorasse avendo dinanzi il modello, se no il suo verismo si sarebbe inaridito e immiserito in una rigidità inespressiva; né, d’altronde, le spe-



ciali modalità della esecuzione lo permettevano. Come i grandi artisti di ogni tempo, preparò bozzetti e studi; ma al momento della creazione egli spontaneamente plasmò nella facile materia le forme con mano sicura, guidato dalla cognizione profonda dell’anatomia de’ corpi, del vario e caratteristico significato d’ogni mossa e dei segni espressivi di ogni sentimento; e così poté rendere i fuggevoli atteggiamenti, le istantanee commozioni, i subitanei impulsi e infondere anche l’anima e la vita nelle cose inanimate”²⁰.

Ancora nel 1968 nel suo *Sicilian Baroque* Anthony Blunt, riconoscendo a Giacomo Serpotta una più consona collocazione europea, attesta il suo giudizio all’interpretazione vitalistica e, in qualche modo, scenica, anche se con impalcato estetico doverosamente dissimile da quello dei suoi predecessori: per lui sulle pareti degli oratori “s’increspano le onde leggere del più squisito lavoro a stucco in forma di cornici ornamentali, imitazioni di drappi, mazzi di frutta, trofei d’armi, figure allegoriche applicate al muro o col-

Giacomo Serpotta, decorazione dell’oratorio di S. Lorenzo in S. Francesco d’Assisi, Palermo, 1699-1707. Allegoria della Carità piedritto sinistro dell’arco trionfale (*Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, a cura di R. Lentini, Torino 1911, tav. 54)

locate in nicchie, putti volteggianti su sagome o ruzzanti su cornici e pannelli di minuscole sculture evocanti le storie dei santi ai quali gli oratori sono dedicati. Non si potrebbe immaginare nulla di più gaio né di più leggero, ma l'intenzione dell'artista e dei committenti era seria e in ogni caso lo scultore lavorava su uno schema iconografico accuratamente meditato. (...) Neppure i virtuosi bavaresi della decorazione in stucco hanno mai creato un'opera di maggior perizia o di fantasia più incantevole²¹.

Seguiteranno, nei due decenni successivi all'opera di Blunt, preziose messe a punto storico-critiche e più puntuali attribuzioni ad opera di B. Patera, di H. W. Kruft, di G. Macaluso, di G. Salvo Barcellona, di F. Fittipaldi, di V. Agnesi, di G. Davì, di A. Mazzè, di M. G. Paolini, di D. Malignaggi, di G. Macaluso, di R. Saccone, di M.G. Aurigemma, e ancora di G. Carandente. È maggiormente quest'ultimo a rendere, nei suoi scritti, doveroso omaggio alla lettura critica di Argan, in parte ribadendone alcune conclusioni; ma nonostante l'affinamento critico e il meticoloso scandaglio analitico la storiografia sull'opera di Serpotta non aveva ancora prodotto valutazioni apprezzabili in merito al rapporto fra scultura e architettura nei suoi modi artistici. Una carenza rilevata fin dal 1938 da Enrico Calandra che, pur assegnando uno spazio davvero esiguo a Serpotta nella sua *Breve Storia dell'Architettura in Sicilia*, non può fare a meno di sottolineare una vacanza di studi, in Sicilia, in merito all'integrazione fra modellazione plastica degli insiemi scultorei in stucco e assetto architettonico del relativo contesto spaziale: "(...) la decorazione a stucco, dapprima con colore, poi con sole dorature, continua ad essere in pregio ed ha – come s'è accennato – i maggiori rappresentanti in due buoni scultori di figura: Li Volsi da Tusa, al principio del '600, e Giacomo Serpotta (1656-1732), massimo plastificatore e non soltanto in Sicilia. Qui è da notare ch'essi hanno creato opere grandissime anche perché hanno potuto immagi-

nare completamente gli ambienti da decorare, cioè hanno pensato essi stessi all'architettura delle cappelle e massime degli oratori; così, il Li Volsi, nelle absidi antiche della cattedrale (già gotica) di Ciminna (decorata intorno al 1622-25), ove rivela nella composizione architettonica aderenza agli schemi di Antonello Gagini; così il Serpotta, ad esempio, negli oratori di S. Lorenzo, del Rosario e di S. Cita, universalmente noti per il pregio ornamentale e quello figurativo, ma poco studiati per il pregio architettonico, ch'è notevole nell'equilibrio ed originalità della composizione ed è veramente ammirevole nella finezza dei fluidi ed eleganti particolari, nella perizia delle sagomature. Anche nell'architettura il Serpotta svela lo studio dell'antico unito all'osservazione fresca, diretta, contemporanea, massimi suoi pregi di scultore. Per apprezzare il « fren dell'arte » del Serpotta si noti ancora che, per distinzione dalla tendenza orgiastica contemporanea della decorazione a marmi policromi e per dare massimo risalto alla forma da loro modellata, Giacomo e il figlio Procopio non aggiunsero mai al candore degli stucchi altro che poche dorature²².

In effetti non si spiega la marginale considerazione, in generale, della componente architettonica, quasi si trattasse di un mero supporto o di un insieme di sigle ed elementi a puro commento o di sola delimitazione di soggetti e campi. Certo il fatto che non sia ancora del tutto risolta la questione del rapporto di collaborazione con l'architetto Giacomo Amato, per quanto riguarda la configurazione degli oratori, è stato un fattore inibitorio nella formulazione di valutazioni attendibili su questo particolare aspetto dell'opera di Serpotta. Un limite che spesso ha indotto in derive analitiche capziose, ben lontane dalla possibilità di riammagliare in una visione unitaria gli insiemi delle strumentazioni architettonico-scultoree: "Ciò che maggiormente sorprende, nella plastica di Serpotta – afferma Argan – è il ricchissimo e variopinto repertorio d'immagini: santi e sante, eroi ed eroine da melo-

dramma, putti e animali, cartelle e candelabre e mascheroni ornamentali. Di quelle figure, l'artista sa perfettamente che sono soltanto marionette e fantocci, e non se ne fa un problema: la sua arte, più che invenzione di forme statuarie, è un'agile regia”²³. Ad onta di queste ultime e delle altre intuizioni di Argan, ma soprattutto in merito alla problematica della “regia” (termine che implicitamente sembra rimandare al riconoscimento di una capacità di controllo di livello superiore, solitamente attribuibile alla sfera dell'ordinamento architettonico), resta inspiegabile, pur in considerazione dell'esiguità dello spazio riservato al saggio del 1957, la sostanziale assenza di considerazioni relative all'ulteriore passaggio di scala, consistente nella capacità di Serpotta di orchestrare strumentazione plastica e assetto architettonico.

Bisogna aspettare il 1996 perché con il saggio di Maria Giuffrè, intitolato *Architettura e decorazione negli oratori serpottiani*, contenuto nel volume *Giacomo Serpotta – Architettura e apparati decorativi settecenteschi a Palermo*, pubblicato a Palermo a cura di Leonardo Foderà (con, inoltre, scritti di Henry Raymond, Leonardo Urbani, Leonardo Foderà, Rita Cedrini e con il corredo illustrativo curato da Melo Minnella), la problematica del rapporto fra architettura e scultura assuma un ruolo strategico ai fini della comprensione della vera, e per certi versi imperscrutabile, personalità artistica di Serpotta²⁴. Una diversa prospettiva analitica relativamente ad un tema fondamentale che, invece, nel 1984 era stato appena abbozzato nel pur basilare volume di Donald Garstang intitolato *Giacomo Serpotta and the Stuccatori of Palermo 1560-1790*²⁵; è a questa esaustiva opera che si deve, tra l'altro, la costruzione di un percorso conoscitivo unitario della produzione degli stuccatori attivi nella Sicilia occidentale e, di conseguenza, si deve anche un più puntuale inserimento e una più circostanziata valutazione di Serpotta nell'ambito di una tradizione siciliana alla quale viene definitivamente

riconosciuta dignità di originale manifestazione della cultura artistica del Barocco e del Tardobarocco.

Il tema della relazione fra architettura e scultura nell'opera di Serpotta e nelle realizzazioni dei suoi allievi e collaboratori sarebbe ricomparso allo scadere del XX secolo nel volume di Pierfrancesco Palazzotto *Gli Oratori di Palermo*, con il quale i superstiti oratori serpottiani trovano collocazione, in posizione di assoluta preminenza, nell'ambito di uno dei più considerevoli cicli artistici del Barocco palermitano²⁶.

Del resto era stata proprio la cospicua domanda di finiture artistiche per gli oratori delle congregazioni e per le piccole fabbriche religiose rionali a costituire, fin dall'inizio del XVII secolo, un valido laboratorio formale per marmisti, decoratori, ebanisti (il trionfo ligneo tardobarocco della Cappella delle Dame in via Ponticello ne è indubbia espressione) e soprattutto stuccatori. Giacomo Serpotta si era formato nell'alveo di questa prassi artistico-artigianale, conquistando subito, però, dignità creativa.

Il suo immediato successo è dovuto, oltre che all'affinamento delle tecniche e delle forme della modellazione, anche alla capacità di controllo nella strutturazione architettonica della decorazione scultorea gessosa, a bassorilievo e a tutto tondo, delle chiese e degli oratori di confraternite; impegnato inizialmente su preesistenze (ancora del 1687 è la riforma del cinquecentesco oratorio della Compagnia della Pace, distrutto nel 1852) finirà per formulare un'originale tipologia di strumentazione formale da oratorio, talvolta coadiuvato dal defilato apporto progettuale di Giacomo Amato.

Vastissima la sua produzione di decorazioni e di figurazioni scultoree in stucco per la decorazione di edifici chiesastici quali San Francesco d'Assisi, Sant'Agostino, San Matteo, Tre Re e delle cappelle di Santa Rosa nella chiesa di Santa Maria degli Angeli alla Gancia, della Madonna e del Crocifisso nella chiesa del Carmine, nella chiesa di Sant'Orsola, in



Giacomo Serpotta,
decorazione dell'oratorio
di S. Lorenzo in
S. Francesco d'Assisi,
Palermo, 1699-1707.
La battaglia di Lepanto
nella controfacciata

Giacomo Serpotta,
decorazione dell'oratorio
del SS. Rosario in
S. Domenico, Palermo,
1707-1717.

Allegoria della Divina
Grazia al fianco destro
della pala dell'altare (*Le
sculture e gli stucchi di
Giacomo Serpotta*, a cura
di R. Lentini, Torino
1911, tav. 35)

Giacomo Serpotta,
decorazione dell'oratorio
del SS. Rosario in
S. Domenico, Palermo,
1707-1717. Allegoria
della Carità nella parete
sinistra dell'aula (*Le
sculture e gli stucchi di
Giacomo Serpotta*, a cura
di R. Lentini, Torino
1911, tav. 35)

quella del convento delle Stimate di San Francesco, nella chiesa di Santo Spirito ad Agrigento, ecc. Ma è principalmente con gli oratori, nei quali porta avanti una ricerca di integrazione fra aggettivazioni architettoniche dei registri parietali e allegorie figurative tridimensionali, che Serpotta fonda un filone architettonico decorativo siciliano del tutto autonomo nell'ambito del Tardobarocco internazionale, affine ma più calibrato del corrispondente gusto mitteleuropeo di transizione al Rococò, maturato nell'isola in un arco di tempo comprensivo anche dei quattordici anni (1720-1734) durante i quali il Regno di Sicilia è aggregato all'Impero d'Austria.

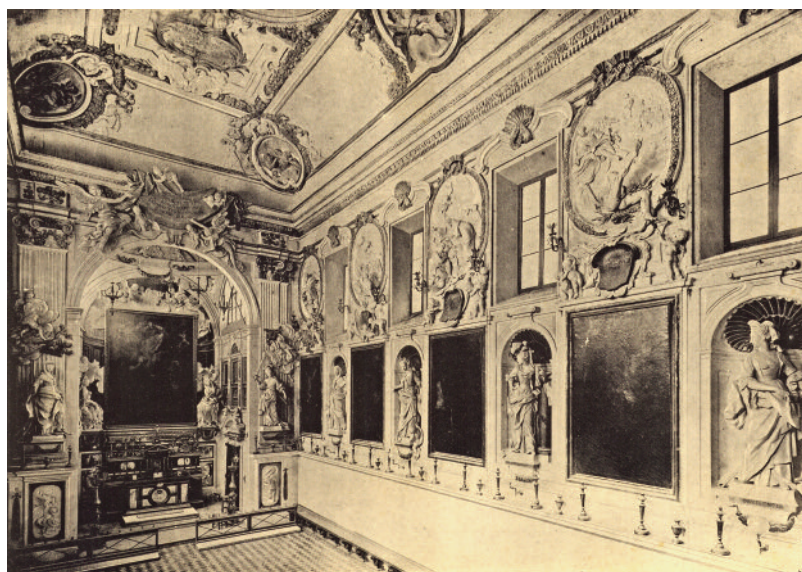
La valenza totalizzante della visione artistica di Giacomo Serpotta nell'orchestrazione degli apparati figurati dei suoi oratori fu certamente uno degli inneschi principali del suo rilancio storico-critico nel periodo modernista. Nel 1901 Mauceiri e nel 1911 Ricci e Basile ne lumeggiano un profilo, per quanto sintetico, di angolazione e soprattutto di respiro diverso dalla riscoperta effettuata in età positivista.

Classificabile, infatti, fra i precedenti settecenteschi dell'impianto estetico della *Gesamtkunstwerk* (secondo un costume piuttosto diffuso nell'ambito della storiografia artistica di area culturale modernista oppure di estrazione decadentista, così come in diverse manifestazioni



formalistiche della più agiata società *Belle Époque*), il procedere del modo artistico di Serpotta verso tangibili espressioni dell'idea di «opera d'arte in tutto» ha una sua inconfondibile impronta e, al tempo stesso, una sua fattibilità grazie al plasticismo gestuale e all'unitaria molteplicità del suo modellato.





Negli ordinamenti dei suoi oratori la componente “verista”, non esente da edonistiche sortite sensuali, agisce su un sottofondo di gusto ellenizzante (anche nell’uso di profili ed elementi architettonici). Con sapiente modulazione e con dosaggio diversificato per intensità, a seconda dalla natura dei soggetti, combina storia (vedi i «teatrini» con scenari in prospettiva, fra cui la battaglia di Lepanto), microstoria (dai soggetti allegorici muliebri alle avvenenti dame modernamente abbigliate con pizzi e broccati, ai “picciotti” orgogliosamente cenciosi e all’aneddotica del quotidiano), misticismo (dai soggetti devozionali alle allegorie delle virtù), ermetismo (dalle componenti numerologiche agli attributi filosofici) e, infine, mitologia (dalle corrispondenze allegoriche fra cristianità e paganesimo alla simbologia classica).

Nonostante l’attuale dimezzamento di questo ciclo di oratori (fu distrutta da eventi traumatici, come terremoti e azioni belliche, o da scellerate demolizioni buona parte delle opere di Serpotta, tra cui gli oratori del SS. Sacramento alla Kalsa e di Santa Maria del Ponticello), il confronto fra gli esempi palermitani pervenutici integri permette l’individuazione dei caratteri di originalità tipologica della composizione complessiva, oltre che di quelli figurati unanimemente accreditati fra i più validi della scultura tardobarocca europea.

Lo schema tipo di questi oratori, luoghi dalla forte impronta laica (predisposti tanto per le riunioni culturali quanto per le preclusive adunanze congregazionali, alle quali gli unici non affiliati ammessi erano gli artisti)²⁷, ha come costanti: l’aula con pianta di forma rettangolare; la volta a schifo o a padiglione con decorazioni in stucco dissimulanti la geometria costruttiva; il registro parietale scultoreo al di sopra di un alto zoccolo; finestre sui lati maggiori (prevalentemente in numero di tre); due porte nella controfacciata, originariamente con cattedra per le adunanze in posizione centrale, al di sotto della principale composizione allegorica devozionale.

Il primo oratorio al quale Giacomo Serpotta impone un’impronta unitaria (a meno del cappellone definito solamente fra il 1717 e l’anno successivo) è quello del SS. Rosario in S. Cita; vi lavora dal 1686 al 1690 per conto della Compagnia del SS. Rosario. Serpotta è ventinovenne, ma già da quasi dieci anni, dopo l’apprendistato con ruoli subalterni, si è fatto conoscere iniziando quasi in sordina con le decorazioni della chiesa della Madonna della Pietà a Monreale, dove opera in qualità di collaboratore di Procopio De’ Ferrari, e forse con i suoi interventi nel 1678 nelle pareti laterali dell’Oratorio di San Mercurio, cui fanno seguito i lavori di decorazione del 1679 nell’Oratorio

Giacomo Serpotta, decorazione dell’oratorio del SS. Rosario in S. Domenico, Palermo, 1707-1717. Allegoria della Divina Provvidenza al fianco sinistro della pala dell’altare (*Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, a cura di R. Lentini, Torino 1911, tav. 36)

Giacomo Serpotta, decorazione dell’oratorio del SS. Rosario in S. Domenico, Palermo, 1707-1717 (*Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, a cura di R. Lentini, Torino 1911, tav. 34)



della Carità in San Bartolomeo degli Incurabili (non più esistente), forse le statue di S. Pietro e S. Paolo del 1680 per l'altare maggiore della chiesa della Gancia, il modello in bronzo per il monumento equestre di Carlo II per Messina (poi realizzato nel 1684) e nel biennio 1683-1684 le decorazioni scenografiche per gli altari del transetto della chiesa del Carmine Maggiore (dove collabora con il fratello Giuseppe e realizza le coppie di colonne tortili dorate e commentate da una teoria di scene in miniatura in stucco disposte secondo lo sviluppo a spirale). Subito dopo l'Oratorio di S. Cita realizza, fra il 1688 e il 1691, gli apparati decorativi dell'Oratorio del Sacramento in S. Nicolò alla Kalsa (andato distrutto in seguito al terremoto del 1823).

Solo ad otto anni dall'ultimazione di quest'opera (della quale si è ipotizzato che fosse un avanzamento rispetto all'intervento di S. Cita) Giacomo Serpotta viene incaricato dalla Compagnia di S. Francesco d'Assisi e di S. Lorenzo di realizzare il complesso ciclo allegorico e didascalico degli stucchi dell'Oratorio di S. Lorenzo. Vi lavora in parte su disegni di Giacomo Amato (al quale si devono probabilmente gli interventi di riforma che conferiscono a questo oratorio una maggiore "squadatura" architettonica rispetto agli altri), ultimando il presbitero entro il 1706, mentre già dal 1701 è impegnato nella definizione delle pareti. Nel 1703 inizia la controfacciata con le monumentali intelaiature parietali e rappresentazione in altorilievo del *Martirio di San Lorenzo*.

La collaborazione con architetti non era una novità per Serpotta: con Paolo Amato nel 1691 aveva realizzato il monumento del duca di Ramondetta nella chiesa di S. Domenico e nel 1693 collabora proprio con Giacomo Amato in occasione dell'incarico per le decorazioni dell'altare dell'Oratorio della Compagnia della Carità. Sono certamente esperienze di lavoro che fanno la differenza con i suoi precedenti modi artistici.

La volontà di manipolazione tutta barocca e il gusto per la contaminazione figurale della strumentazione scultorea con quella architettonica, che nel SS. Rosario in S. Cita raggiungono l'apoteosi, in S. Lorenzo risultano mitigati e impiegati con raziocinio, ma non con rigidità, al fine di umanizzare e conferire un soffio di vitale attualità ad uno strutturato insieme decorativo al quale si voleva conferire un'aura di distinta e leggiadra classicità. Anziché amalgamarsi in un prodotto fantastico ma innegabilmente affetto da ibridismo, per il quale non si è certi se ipotizzare un consapevole richiamo ai compiacimenti per le contaminazioni tipiche dei modi manieristi o una sorprendente precocità nel rimuovere i confini fra le varie categorie di elementi di un ambiente secondo un 'sentire' che porterà al Rococò, ora in S. Lorenzo scultura e architettura sono ricondotte nelle specifiche sfere disciplinari, ma dialogano da pari grazie alla sapiente regia di Serpotta. E riprendendo le affermazioni di Argan è, forse, lecito individuare anche la pittura come componente determinante delle orchestrazioni spaziali (sia d'insieme che dei

Giacomo Serpotta,
decorazione dell'oratorio
del SS. Rosario in
S. Cita, Palermo, 1686-
1690, 1717-1718.
Complesso allegorico dei
due misteri gaudiosi
della Visita di Maria a
Sant'Elisabetta e della
Natività di Gesù

Giacomo Serpotta,
decorazione dell'oratorio
di S. Lorenzo in
S. Francesco d'Assisi,
Palermo, 1699-1707.
Parete destra
dell'aula con i teatrini
dedicati agli episodi
della vita di San
Francesco



singoli “teatrini” prospettici); si completerebbe così il quadro di quel pareggiamento delle arti che fu senz’altro il motore della rivalutazione di Serpotta in età modernista.

Interessati anche agli aspetti iniziatici (forse in chiave di precedente massonico) di questa particolare forma dalla semantizzazione decorativa, sospetta di regia ermeneutica per di più eseguita con un particolare composto gessoso indiziato di «alchimia sperimentale»²⁸, Vincenzo Pitini ed Ernesto Basile, nell’indagarne i caratteri compositivi, individuano anche la particolarità del rapporto fra l’abside per il servizio divino a terminazione retta e l’aula; il raccordo fra le due parti è rap-

presentato da «un grande arco che le riunisce e le distingue a un tempo», afferma Pitini «e dà loro forma e figura di chiesa»²⁹. A tal proposito Basile sottolinea che «l’arco del santuario è affiancato sempre da pilastri le cui alette, ripetendosi, danno appoggio ai tre altri archi d’imposta della piccola cupola», e che nell’insieme «le membrature architettoniche si svolgono con grande sobrietà e spesso con finezza ed eleganza di sagome, eccezionale per i tempi; (...) la retta predomina anzi sulle curve, come a esempio nelle incorniciature, sia delle finestre, sia delle nicchie che stanno fra le lesene o fra i campi inferiori delle pareti, sia degli scomparti in genere»³⁰.

Il confronto fra gli archi trionfali che precedono i presbiteri degli oratori di Serpotta è alquanto rivelatore delle diverse declinazioni del suo operare su un unitario sottofondo di poetica artistica. Nel S. Lorenzo, contrariamente al resto dell’oratorio, gli elementi che compongono l’arco trionfale, con il fatto di appartenere ad una prima fase dei lavori, accusano il permanere del gusto per la contaminazione: fusti delle lesene e relativi capitelli d’anta presentano aggettiva-



Giacomo Serpotta, decorazione dell’oratorio di S. Lorenzo in S. Francesco d’Assisi, Palermo, 1699-1707. Pareti dell’aula e controfacciata con il martirio di S. Lorenzo (CTI, *Sicilia*, Milano 1940, ill. 47)

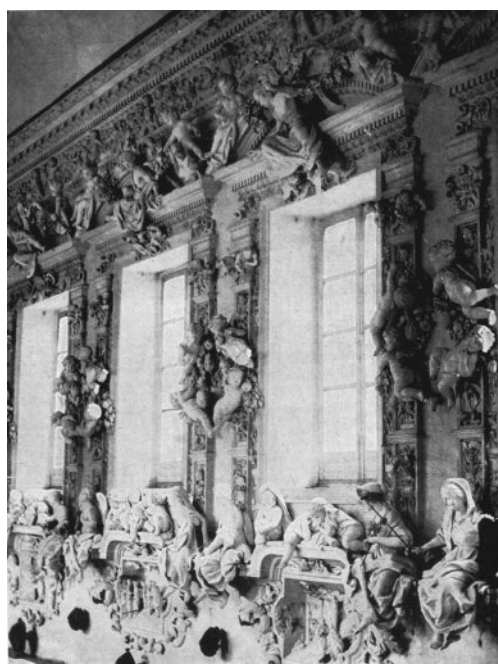
Giacomo Serpotta, decorazione dell’oratorio di S. Lorenzo in S. Francesco d’Assisi, Palermo, 1699-1707. Parete destra e altare

zioni scultoree che ne accomunano la *facies* a quella delle lesene nelle mostre delle aperture del SS. Rosario in S. Cita. Diversamente, in quest'ultimo l'arco trionfale, realizzato successivamente al resto delle decorazioni parietali, si presenta con una composizione decisamente classicista in sensibile contrapposizione con il rimanente assetto; i piedritti dell'arco sono infatti rivestiti da algide lesene scanalate, mentre il commento scultoreo è limitato alle due statue su mensole (che raffigurano Ester e Giuditta) antistanti le stesse lesene e al gruppo allegorico, in composizione simmetrica, che accompagna l'andamento del sesto e che è coronato da un cartiglio dorato (di contro in S. Lorenzo il coronamento della stessa tipologia di gruppo allegorico è dato da una trionfale raggiera di evidente richiamo controriformistico). È però un classicismo "riduzionista" di evidente impronta trattatistica (quasi un richiamo alla misura rinascimentale), ben diverso da quello che contraddistingue l'aulico arco trionfale del SS. Rosario in S. Domenico. Questo, iniziato nel 1710 e completato praticamente nello stesso periodo dell'ultimo intervento in S. Cita (decorazione del cappellone), presenta l'ordine architettonico oramai nettamente distinto dalla strumentazione scultorea, con la quale

dialoga in un gioco quasi contrappuntistico (siamo d'altronde in età di definitiva affermazione e rapida diffusione della grande invenzione musicale di Corelli); una composizione nella quale si avverte la forte tenuta di una geometria di controllo unitario nel pieno spirito del Tardobarocco più robusto. Nel confronto fra questa soluzione del SS. Rosario in S. Domenico e l'analoga del S. Lorenzo, così simili per quanto riguarda gli schemi dei registri parietali e così distanti per strumentazioni formali, si avverte tutto il peso della condizione particolare dell'operare in un'età di transizione.

Nel SS. Rosario in S. Cita, a meno della ieratica zona presbiteriale, si era manifestata in tutta la sua forza una volontà di dissolvimento dei consueti codici architettonici e dei consolidati formulari di registri parietali; e se il sistema della teoria di aperture laterali, con mostre inglobanti inferiormente i teatrini prospettici e con lesene totalmente disgiunte dai soprastanti cornice e cappello (se non per flebili raccordi scultorei), sembra quasi lievitare atettonicamente sulla bianca e laconica parete (fino quasi alla collisione con il fregio della cornice d'imposta della volta), il grandioso trionfo didascalico della controfacciata (al di sopra della quota di coronamento della coppia di

Giacomo Serpotta,
decorazione dell'oratorio
del SS. Rosario in
S. Cita, Palermo,
1686-1690, 1717-1718.
Veduta della parete
sinistra dell'aula
(L. Biagi, *Palermo*,
Bergamo 1929, p. 153)



Giacomo Serpotta,
decorazione dell'oratorio
del SS. Rosario in
S. Cita, Palermo,
1686-1690, 1717-1718.
Controfacciata con la
battaglia di Lepanto
(CTI, *Sicilia*, Milano
1940, ill. 50)



portali dai fin troppo scoperti richiami cinquecenteschi) nel disporre su di un agitato drappo, disteso da putti, le scenografie devozionali e quella della celebrata vittoria di Lepanto³¹ sembra voler rimuovere qualsiasi residua possibilità di dipendenza della modellazione scultorea dai tradizionali impaginati architettonici del barocco seicentesco palermitano.

È dunque un procedimento compositivo che si direbbe anticipare il gusto rococò per le dissimulazioni delle ragioni costruttive ma che, nella sua fase matura della tarda seconda metà del XVII secolo, a Palermo sembra anche dare forma a quelle argomentazioni di Galileo Galilei sul concetto di imitazione artistica, nella specifica accezione della classe delle produzioni artistiche “discontinue” o ad elementi separati, che orientarono buona parte delle dispute su questioni di estetica e influenzarono non pochi teorici della materia artistica nell’età barocca intermedia. Forse stimolati dalla professione del pensiero galileiano, rilanciata sullo scorcio del terzo decennio del Seicento da Alfonso Borrelli³² nell’internazionalista Messina (prima città nell’Europa del XVI secolo a essere eletta a sede di un collegio gesuitico)³³, i committenti e gli artisti e decoratori della capitale vicereale (tanto per le decorazioni in stucco



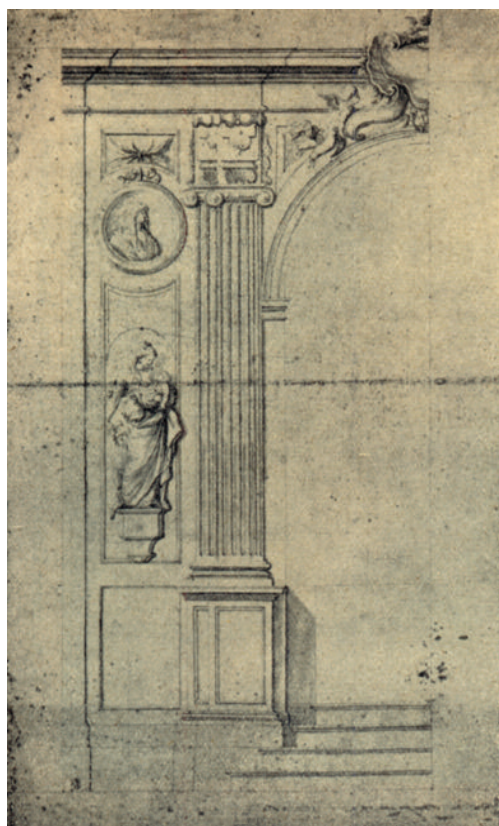
quanto per quelle in marmi mischi)³⁴, verosimilmente già informati di queste teorie ma inizialmente inibiti da permanenze aristotelico-scolastiche, accordano alla sintassi barocca repertori iconografici memori del gusto per il fantastico o delle citazioni di “grottesche” del manierismo centro italiano.

Diversamente a S. Lorenzo prevale una *facies* classicista (a parte rare eccezioni di incontenibile enfasi barocca, come le pseudo costolature della volta e le mensole delle allegorie dell’arco trionfale) ma con alquante suggestioni ellenistiche; distribuite discretamente nei registri parietali, sia dei muri laterali che della



Giacomo Serpotta, decorazione dell’oratorio del SS. Rosario in S. Cita, Palermo, 1686-1690, 1717-1718. Veduta verso l’altare

Giacomo Serpotta, decorazione dell’oratorio del SS. Rosario in S. Domenico, Palermo, 1707-1717. Controfacciata



controfacciata, esse connotano senza eccessi un ordinamento architettonico la cui aura monumentale risiede nel sapiente gioco di effetti fuori scala. Questo sistema di impaginato cadenzato da paraste con “alette” (e risemantizzati capitelli corinzi), impostate sull’alta fascia basamentale e raccordate superiormente dalla trabeazione che ne asseconda le sporgenze in una ritmica sequenza spezzata, è rivelatore di una visione architettonica globale e non segmentata per singoli insiemi d’eccellenza agitati da un ubertoso vitalismo fenomenico come in S. Cita. La pausa euritmica al centro della controfacciata è una volontaria eccezione di rispetto per l’inserimento della composizione del *Martirio di San Lorenzo*.

L’Oratorio di Santa Cita, con la sperimentazione di innesti scambievolmente mutanti le competenze e priorità figurali fra architettura e scultura, l’Oratorio di San Lorenzo, con il suo telaio architettonico aggettivato da sculture e, infine, l’Oratorio del SS. Rosario in San Domenico, con il suo doppio ordine di campi architettonico-scultorei (nicchie con statue e

mostre delle finestre soprastanti) e di campi figurativi (specchiature con dipinti e soprastanti composizioni scultoree parietali inscritte in ovali) disposti a descrivere una sorta di dissimulata orditura a scacchiera (ascrivibile alla maturazione di una fisionomia artistica di orientamento classicista oramai consapevole e quindi meno bisognosa di manifestarsi tale con segni palesi, forse in aderenza al nuovo scenario leibniziano del pensiero siciliano)³⁵, segnano l’avvenuta emancipazione artistica dal genere decorativo del retablo di geginiana memoria³⁶.

Per Basile, infatti, «la ricchezza e la vigoria del chiaroscuro vengono tutte dalla scultura figurativa, che così essenzialmente predomina e trionfa; e questo fu, senza dubbio ricercato e voluto dal Serpotta, che dovette prima delle singole parti scultoree e degli accessori decorativi, ideare o ispirare l’organismo costruttivo; d’onde la meravigliosa armonia». E se Basile, da architetto, tende ancora una volta a riportare l’attenzione sul nodo del rapporto fra scultura e architettura (ove per quest’ultima si intenda qualcosa di più dell’idea e dell’arte del costruire) riconoscendo a Serpotta una dimensione artistica eccelsa, Ricci non riesce a svincolarsi dal confronto con i grandi della scultura barocca e, concludendo con un elogio che nasconde il disagio per una qualità impalpabile ai parametri critici allora in uso, afferma: “Giacomo Serpotta non ha la veemenza sentimentale del Bernini, non la misurata leggiadria del Ferrata, non l’avvedutezza decorativa del Raggi. Nessuno dei tre avrebbe, ad esempio, fatto di tutto tondo le figurine delle storielle di san Lorenzo e la Battaglia di Lepanto e suggerito di trattare, in modo uguale, la vita di Gesù dell’Oratorio di Santa Cita. Quelle minuscole figure accostate ed alternate alle grandi producono un senso di formicolio di forme, di luci e d’ombre nonché di proporzione, che disturba. I tre grandi scultori su nominati avrebbero fatto là, come in casi simili hanno fatto a Roma, le storie in bassorilievo, lasciando l’energia degli sbattimen-

Giacomo Serpotta (attr.),
progetto di apparato
decorativo per arco
trionfale. Alzato
(Galleria Regionale della
Sicilia, Palazzo Abatellis,
Palermo)

ti alle statue decorative e, saremmo per dire, architettoniche. Ma nessuno d’essi ha trattato lo stucco con pari fuoco e mollezza, di impeto di stecca, e franchezza disinvolta e carezzevole di pollice. Le sue figure simboliche non hanno molta varietà e profondità, ma sono belle e spesso illuminate da un sorriso soave. L’infanzia non gli nascose nessuna grazia. Dovette esser quindi, oltreché un grande artista, un artista felice”³⁷.

Diversamente, però, lo tramanda Gaspare Serenario nel suo ritratto (postumo) ad olio su tela (già al Museo Nazionale di Palermo, oggi alla Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis)³⁸. Giacomo Serpotta vi è rappresentato con un’espressione enigmatica, pur nella celebrativa posa, comunicativa della fierezza per la sua arte e per la sua condizione borghese di autonomo artista laico, circondato da brani e reperti, quasi alla deriva, della sua arte in una composizione che complessivamente, per quanto ispirata ad una corrente iconografia commemorativa di scultori e pittori o antiquari, manifesta un senso di onirica inquietudine; quasi che il soffio di vita che sapeva infondere alle espressioni e alle azioni delle sue cristallizzate figure umane e lo stesso latente edonismo carnale esigesero un tributo interiore inconfessabile e tragicamente coinvolgente.

Note

¹ Sugli altri due nomi di Giacomo Serpotta (nato a Palermo il 10 marzo 1656) è Alessandro Giuliana Alajmo (nel suo breve studio del 1949 dal suggestivo titolo *Giacomo Serpotta «Il figlio del forzato»*) ad informarci che vennero scelti in onore, rispettivamente, di Isidoro Geraci, padrino di battesimo, e di Nicolò Travaglia, padre di Antonina, cioè della madre di Giacomo. Questa era andata in sposa a Giovan Battista Gaspare nel 1652 dopo esserne stata “sedotta”. Il matrimonio fu celebrato a Palermo il 18 novembre, nella scomparsa chiesa di San Nicolò alla Kalsa, solo dopo aver ottenuto la Dispensa Ecclesiastica, necessaria “data la doppia parentela” che legava i due giovani innamorati; Gaspare,

infatti, era cugino di Antonina e se ne era invaghito “frequentando la casa (e con ogni probabilità anche la bottega di scultore) dello zio, Nicolò Travaglia” che, di nascita carrarese, aveva sposato Mattia Guercio (sorella, secondo quanto ipotizzato da Alessandro Giuliana Alajmo, di Gaspare Guercio). Dalla meticolosa ricostruzione anagrafica redatta da Alajmo affiora un articolato intreccio di legami di parentela e di amicizie fra scultori e pittori attivi a Palermo e in Sicilia nel corso del XVII secolo che configurerebbe un ambiente artistico vivace e fecondo di contatti e frequentazioni, anche esterne al contesto isolano. Sulla storia della famiglia Serpotta si veda A. Giuliana Alajmo, *Giacomo Serpotta «Il figlio del forzato»*. Nuovi documenti sul più grande plastificatore italiano del settecento, Tipografia Pontificia, Palermo 1949.

² E. Basile, *Giacomo Serpotta (1656-1732)*, in R. Lentini (a cura di), *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, Società Italiana di Edizioni Artistiche C. Crudo & C., Torino 1911.

³ Salvatore Caronia Roberti (Palermo 1887-1970) dal 1915 al 1923 aveva svolto il ruolo di Assistente per la Cattedra di *Architettura Tecnica* tenuta da Ernesto Basile (Palermo 1857-1932) presso la Scuola di Applicazione per Ingegneri e Architetti della Regia Università degli Studi di Palermo; dal 1924 al 1933 era stato assistente di Giuseppe Capito per la Cattedra di *Architettura Generale* della Regia Scuola di Ingegneria dell’Ateneo di Palermo. Solamente nel 1937, dopo aver tenuto il corso di *Elementi delle Fabbriche* dal 1931, Caronia diventerà titolare del corso di *Architettura Tecnica* succedendo, ma non in continuità cronologica, al suo maestro Ernesto Basile. Dunque la definizione “mio illustre predecessore”, formulata nel 1933, ad un anno dalla morte dello stesso Basile, si presta a diverse interpretazioni: da un lato è plausibile riferirla al precedente dello studio su Giacomo Serpotta di Basile, dall’altro ad una sorta di consapevolezza (o di auto convincimento) di esserne l’erede quale principale esponente della sua “scuola” (quantomeno in ambito di Sicilia occidentale). Quest’ultima ipotesi sarebbe avallata dal fatto che nella monografia su Basile, pubblicata dall’editore Ciuni a Palermo nel 1935, Caronia inserisce un capitolo intitolato *Gli allievi del Basile*, con il quale tende a conferire una larvata fisionomia di “scuola” al novero dei più dotati, o più in vista, fra gli architetti e gli ingegneri formati con Basile.

⁴ G. Meli, *Giacomo Serpotta palermitano. Statuario in stucco nel secolo XVII e XVIII*, in «La Sicilia Artistica e Archeologica», I, fasc. I, II, III, VI, VII, 1887, pp. 7-8, 11-12, 16, 20,

- 25-28, 32, 51-52; Idem, *Giacomo Serpotta palermitano. Statuario in istucco nel secolo XVII e XVIII*, ivi, II, fasc. VI, VII, pp. 70-72; III, 1889, fasc. II, pp. 69-72.
- ⁵ G. Pirrone, E. Sessa, *La storiografia dell'arte in Sicilia e la "Scuola di Vienna"*, in M. Pozzetto (a cura di), *La scuola viennese di Storia dell'Arte. Atti del XX Convegno dell'Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei, settembre 1986*, Grafica Goriziana, Gorizia 1996, pp. 237-246.
- ⁶ E. Mauceri, *Giacomo Serpotta*, in «L'Arte», IV, 1901, pp. 77-92, 162-180, Idem, *Stucchi Serpottiani inediti*, in «Rassegna d'Arte», IX, 5 maggio 1909, pp. 47-75.
- ⁷ V. Pitini, *L'arte di Giacomo Serpotta*, in «Nuova Antologia», 1909, 1-2, pp. 3-27; Idem, *Note sull'arte di Giacomo Serpotta*, in «Archivio Storico Siciliano», N.S., 33, Palermo 1909, pp. 605-627.
- ⁸ Si vedano: P.M. Rocca, *Stuccatori operosi in Alcamo nel secolo XVIII*, in «Archivio Storico Siciliano», XVII, 1883, p. 203; A. Salinas, *Di un bozzetto del Monumento messinese di Carlo II*, in «Archivio Storico Siciliano», VIII, 1883, pp. 483-490; T. Capra, *Intorno alla statua equestre di Carlo II esistente in Messina nel 1848*, Messina 1885; R. Scala, *Arte retrospettiva: gli stucchi di Giacomo Serpotta e i dipinti dell'Oratorio del Rosario*, in «Emporium», XII, luglio 1900, pp. 39-47; G. Arenaprimo, *Due lettere di Michelangiolo Tilli*, in «Archivio Storico Messinese», I, 1900, 1-2, pp. 74-91.
- ⁹ G.C. Argan, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*, in «Il Veltro», I, 7, 1957, p. 29.
- ¹⁰ C. Ricci, *Prefazione*, in R. Lentini (a cura di), *op. cit.*, p. 3.
- ¹¹ G.C. Argan, *op. cit.*, p. 30.
- ¹² Sugli aspetti burrascosi dell'esistenza del padre di Giacomo, Gaspare Serpotta, si rimanda alle discrete allusioni contenute nell'opuscolo di A. Giuliana Alajmo, *Giacomo Serpotta. «Il figlio del forzato»*, cit.
- ¹³ E. Basile, *Giacomo Serpotta (1656-1732)*, cit., pp. 12-13.
- ¹⁴ G.C. Argan, *op. cit.*, p. 30.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ A. Sorrentino, *Un bozzetto di Giacomo Serpotta nel Museo di Trapani*, in «Bollettino d'arte», VII, 1913, pp. 379-387.
- ¹⁷ Si veda in particolare G. La Monica, *Giacomo Serpotta*, in «Fenicia Revue», 3,3, 1983, pp. 16-33.
- ¹⁸ M. Guttilla, *Apologetica mariana e stucchi del Serpotta nell'Oratorio del Rosario di San Domenico a Palermo*, in «Storia dell'arte», 59, 1987, p. 71 e sgg.
- ¹⁹ Per i riferimenti e per ulteriori approfondimenti si rimanda alla bibliografia contenuta in questo stesso volume.
- ²⁰ E. Basile, *Giacomo Serpotta (1656-1732)*, cit., p. 12.
- ²¹ A. Blunt, *Sicilian Baroque*, Weidenfeld & Nicolson, ed. it., *Barocco Siciliano*, fotografie di Tim Benton, Edizioni il Polifilo, Milano 1968, pp. 43-44.
- ²² E. Calandra, *Breve Storia dell'Architettura in Sicilia*, Laterza Editori, Bari 1938, pp. 116-117.
- ²³ G.C. Argan, *op. cit.*, p. 29.
- ²⁴ M. Giuffrè, *Architettura e decorazioni negli oratori serpottiani*, in L. Foderà (a cura di), *Giacomo Serpotta. Architettura e apparati decorativi settecenteschi a Palermo*, Flaccovio Editore, Palermo 1996, pp. 26-37.
- ²⁵ D. Garstang, *Giacomo Serpotta and the Stuccatori of Palermo 1560-1790*, A. Zwemmer Ltd., London 1984, ed. it., *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Sellerio Editore, Palermo 1990.
- ²⁶ P. Palazzotto, *Gli Oratori di Palermo*, Rotary Club Palermo, Palermo 1999.
- ²⁷ Sulla tipologia degli oratori a Palermo si veda, oltre a P. Palazzotto (cit.), E. Di Gristina, E. Palazzotto, S. Piazza, *Le chiese di Palermo. Itinerario architettonico per il centro storico fra Seicento e Settecento*, Sellerio Editore, Palermo 1998.
- ²⁸ G. La Monica, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 16-33.
- ²⁹ V. Pitini, *Note sull'arte di Giacomo Serpotta*, cit.
- ³⁰ E. Basile, *Giacomo Serpotta (1656-1732)*, cit.
- ³¹ La ripresa in termini trionfalistici della vittoria conseguita dalle flotte degli stati cristiani (capeggiati dalla corona di Spagna) contro quella turca nella sanguinosa battaglia navale di Lepanto, oltre ad essere voluta da diversi membri della congregazione i cui avi vi avevano preso parte, ha certamente un valore commemorativo a quarant'anni dalla conclusione della disastrosa Guerra dei Trent'anni che aveva decimato le popolazioni dell'Europa centrale e aveva dissanguato le risorse (anche umane) degli stati governati dagli Asburgo (fra cui il Regno di Sicilia). Infatti il grande slancio artistico che aveva caratterizzato i cinquant'anni di risveglio edile palermitano successivo alla vittoria navale di Lepanto del 1571 (E. Guidoni, *L'arte di costruire una capitale. Istituzioni e progetti a Palermo nel Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1983, vol. XII, p. 290 e sgg.), con la quale la Lega Santa annulla la supremazia navale dell'impero ottomano, si esaurisce in concomitanza con l'incertezza subentrata durante le fasi critiche del coinvolgimento del Regno di Sicilia nella Guerra dei Trent'anni, come nazione aggregata all'impero di Spagna. Di quest'ultimo, d'altronde, aveva precedentemente condiviso i vantaggi dell'irresistibile supremazia (soprattutto dopo la ratifica del

1535 di Carlo V dei Privilegi “autonomisti” del Parlamento aristocratico siciliano), non senza, però, onorare il pesante tributo di una politica estera gravitante nell’orbita di una potenza mondiale.

Così al seguito dell’espansionismo spagnolo, colti prelati siciliani fondano missioni in Asia orientale, spesso funestate da persecuzioni cruento ma anche veicoli di conoscenza, tali da configurare il filone ecclesiastico degli Orientalisti nel pensiero scientifico e filosofico siciliano della matura età controriformista (è il caso di Prospero Intorcetta, primo studioso europeo di Confucio). Per altri versi la marineria siciliana sarà anche impegnata, oltre che in azioni di difesa dell’«impero» spagnolo in Italia (fra cui la spedizione in Sardegna e il continuo stato di ostilità con il regno di Francia), in una titanica guerra di logoramento con le potenti squadre navali musulmane: dalle ricorrenti spedizioni congiunte con le flotte degli stati aderenti alla Lega Santa, per interdire gli assalti turchi alle fortezze dei Cavalieri di Malta, ad azioni isolate costiere di corsa, fino all’epica battaglia di Lepanto. In quest’ultima, contro la temibile flotta della “Sublime Porta”, tradizionale ostacolo alla totale supremazia mediterranea spagnola, il piccolo Regno di Sicilia aveva impegnato un numero di combattenti pari a ben un quinto dei ventisettemila marinai messi insieme dalle maggiori potenze navali cattoliche (ad esclusione della Francia, alleata con l’impero ottomano), un naviglio «inferiore solo a Napoli e Venezia, ed equivalente alle forze inviate da Spagna, Genova, Roma» (M. L. Madonna, *Palermo nel Cinquecento. La rifondazione della «Città Felice»*, in «Psicon», III, 8-9, luglio-dicembre 1976, p. 52). È una ripresa di prestigio a livello internazionale, cui consegue la designazione nel 1577 del vincitore della battaglia navale, Marcantonio Colonna, quale Viceré di Palermo. Questi accelera ed esalta i grandi piani rifondativi della capitale dell’isola per la quale, ad appena un anno dalla vittoria, Gabrio Serbelloni, comandante del contingente siciliano a Lepanto, aveva previsto un ampliamento settentrionale di forma rettangolare con formidabili difese (M. Giuffré, *Palermo città murata dal XVI al XIX secolo*, in «Quaderno dell’Istituto Dipartimentale di Architettura ed Urbanistica, Università di Catania», 8, 1976, p. 52). La sistemazione della passeggiata sul litorale oltre le mura, divenuta nel 1580 la strada Colonna con sontuosi arredi scultorei e architettonici quali preziosi segnali di un conquistato controllo dei mari, apre la grande stagione di trasfor-

mazioni urbane che nel giro di pochi decenni porta, tra l’altro, al completamento della rettificazione e al prolungamento nel 1581 del Cassaro (A. Casamento, *La rettifica della strada del Cassaro a Palermo. Una esemplare realizzazione urbanistica nell’Europa del ’500*, Palermo 2000), alla edificazione di Porta Felice quale suo ingresso dal mare, alla realizzazione nel 1600 di una equivalente arteria rettilinea ortogonale, impostata come croce urbana rispetto al Cassaro, a formare una piazza centrica di matrice ottagonale con quattro fronti monumentali regolistici (eseguiti su disegni di Mariano Smiriglio fra il 1617 e il 1660) connotati da un complesso programma iconologico le cui valenze mistiche ed ermetiche si vogliono pilotate dall’umanista palermitano Filippo Paruta (E. Mauro, *I Quattro Canti*, in *Le città immaginate. Un viaggio in Italia*, Catalogo della XVII Triennale di Milano, Milano 1987, p. 171).

³² Sugli sviluppi del pensiero filosofico siciliano in relazione al diffondersi delle idee di Galileo Galilei si veda V. Di Giovanni, *Storia della Filosofia in Sicilia*, Palermo 1873, vol. I, pp. 160-316. Le produzioni artistico-decorative siciliane in stucco e in marmi mischi della seconda metà del XVII secolo sembrano orientate verso la ripresa, non è dato di sapere quanto consapevole, della sintesi delle due galileiane categorie artistiche, quella visiva e quella tattile. Queste erano state già introdotte in Sicilia a traino di quella diffusione della «nuova scienza» di Galilei, verificatasi anche per le affinità del pensiero del coevo medico filosofo Fortunato Fideli (nativo di San Filippo di Argirò), precursore della svolta metodologica nell’osservazione scientifica delle produzioni naturali (e quindi indirettamente di quelle umane) inaugurata da Borrelli e resa compatibile con il sistema cartesiano dal suo allievo trapanese Michelangelo Fardella.

Il pensiero di Borrelli conosce una certa eco in terra siciliana, con innegabili risvolti sul mondo culturale teologico della capitale vice-reale (e quindi verosimilmente sui programmi edilizi o decorativi a questo connessi), ancora prima della sua chiamata a Pisa, dove dal 1656 imprime un indirizzo eversivo all’insegnamento delle matematiche e delle «osservazioni della fisica», contribuendo in modo decisivo alla creazione di una scuola pisana e alla rinomanza internazionale dell’Accademia del Cimento.

Meno diretto e incisivo è il contributo del francescano Fardella; maestro di filosofia presso il suo Ordine, è da Borelli guidato nelle matematiche secondo i principi galileiani. Non appena mediati questi con le direttive

metodiche cartesiane è nominato nel 1676 professore di geometria nel Collegio Siciliano di San Paolo a Roma. Nella stessa città, dopo la sua permanenza a Parigi dove instaura rapporti con i cartesiani Arnauld, Malebranche e Regis, insegna morale e fisica sperimentale alla Sapienza, contribuendo in modo determinante alla introduzione del “nuovo sistema”, nella sua eclettica versione francescana di base agostiniana presso gli ambienti colti della corte papale e presso le accademie teologiche e non; azione continuata nelle sue successive destinazioni, a Modena nella nuova Università, a Venezia come educatore di giovani patrizi e nel 1694 come professore di Astronomia su incarico del Senato, infine a Padova. Mentre il cartesianesimo fardelliano, pur nel solco della tendenza di matrice occasionalista, imprime una svolta al pensiero scientifico-teologico, e di conseguenza estetico, romano (fino alle critiche vichiane), in Sicilia, oltre all'emigrazione del francescano trapanese e alla precedente di Borrelli, l'indirizzo antiaristotelico della recente tradizione messinese, appena diffusasi anche a Palermo, accusa gli effetti di una sorta di rinascita scolastica, riconoscibile nelle fortune delle argomentazioni di pedanti teorici influenzati dalle pur rimarchevoli critiche aristoteliche del nobile diplomatico messinese Girolamo Trimarchi, del francescano (anch'egli messinese) Serafino Rotella e del gesuita alcamese Agostino Spinò. E non è forse casuale la coincidenza di questa tendenza, già in atto negli anni Trenta del XVII secolo ed erede della restaurazione antiplatonica di fine Cinquecento, con il fenomeno di “apprendistato romano” o, prevalentemente, di “aggiornamento” a distanza, sempre per tramite dell'ambiente romano, di gran parte dei protagonisti del barocco maturo e del tardobarocco palermitano (S. Boscarino,

Sicilia barocca. Architettura e città, 1610-1760, Roma 1981, p. 113 e *passim*).

³³ Sulla cronaca delle vicende politiche, religiose e culturali siciliane della prima metà del XVII secolo si veda l'opera di G. E. Di Blasi, *Storia del Regno di Sicilia dall'Epoca oscura e favolosa sino al 1774*, pubblicata postuma a Palermo nel 1846, L. XI, pp. 106-194, 259-273.

³⁴ Sull'uso dei marmi mischi e sulle conseguenti variabili nelle tipologie dei registri parietali delle fabbriche ecclesiastiche palermitane fra Barocco e Tardobarocco si veda S. Piazza, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Sellerio Editore, Palermo 1992.

³⁵ Erano stati i monaci benedettini, inclini alla “professione massonica” e all'affermazione di un nuovo corso del pensiero siciliano, a sviluppare un peculiare orientamento leibniziano-wolffiano, sulla base delle teorizzazioni formulate in seno alla Scuola Arcivescovile di Monreale da Vincenzo Fleres e da Vincenzo Micali. Ma le idee di Leibniz avevano cominciato a diffondersi, sia a Palermo che a Catania, già all'inizio del XVIII secolo (V. Di Giovanni, *Storia della Filosofia in Sicilia*, cit., pp. 317-421). Allineato secondo la trasposizione artistica del sistema monadologico al principio di «ordine e varietà», il tardobarocco palermitano aveva registrato nei primi decenni del Settecento e, soprattutto negli anni di unione del Regno di Sicilia con l'Impero d'Austria, un'apprezzabile impennata classicista.

³⁶ G. Davì, *Giacomo Serpotta, ovvero il “mestiere dello stuccatore”* in *Grandi Siciliani. Tre Millenni di Civiltà*, vol. I., Catania 1992, p. 202.

³⁷ C. Ricci, *Prefazione*, in R. Lentini (a cura di), *op. cit.*, p. 4.

³⁸ Per il ritratto di Giacomo Serpotta eseguito da Gaspare Serenario si veda A. Giuliana Alajmo, *Giacomo Serpotta «Il figlio del forzato»*, cit., p. 3 e la scheda in questo volume.