

Marcella La Monica

# **La Chiesa di Santo Spirito in Agrigento**

**Stucchi di Serpotta e illusionismo pittorico-architettonico**

Contributi di

**Salvatore Alfano, Antonella Chiazza e Simona Sanzo**



Printed in Italy  
© 2009  
Editrice Pitti Edizioni  
Palermo

ISBN 978-88-96569-01-6

# INDICE

Pag.	7	□	<b>Premessa</b> di <i>Marcella La Monica</i>
»	9	□	<b>Simona Sanzo</b>
			<b>1. Cenni sull'architettura della Chiesa di Santo Spirito.</b>
»	14		1.1. Ingresso-Cantoria.
»	17		1.2. Aula liturgica.
»	18		1.3. Presbiterio.
»	23	□	<b>Marcella La Monica</b>
			<b>2. Le opere scultoree e pittoriche nella Chiesa di Santo Spirito.</b>
»	25		2.1. La scultura in stucco tra Barocco e Rococò: Giacomo Serpotta.
»	29		2.2. La committenza della decorazione.
»	30		2.3. Le componenti materiche dello stucco serpottiano.
»	33		2.4. Stile, iconografia e attribuzioni probabilistiche.
»	77		2.5. Confronti iconografici e implicazioni iconologiche.
»	90		2.6. La scultura in marmo: la <i>Madonna</i> di Domenico Gagini.
»	90		2.6.a. Materiali e tecniche.
»	96		2.6.b. Lo stile e la forma.
»	97		2.7. Cenni iconografici ed iconologici.
»	98		2.8. La scultura in marmo: l' <i>Altare maggiore</i> di Vincenzo Mosca e gli <i>altari minori</i> di autori ignoti.
»	101		2.9. La scultura in marmo: l' <i>acquasantiera</i> di autore ignoto.
»	102		2.10. La scultura in legno: il <i>Crocifisso con il Reliquiario</i> e la <i>Madonna del Rosario</i> .
»	103		2.10.a. Il <i>Crocifisso con il Reliquiario</i> : G. Cardilicchia, Moscato ed Avvocato. Materiale e tecnica.
»	104		2.10.b. Brevi note stilistico-formali e iconografiche.

Pag.	105	2.11.	La <i>Madonna del Rosario</i> di autore ignoto. Materiali e tecniche.
»	108	2.12.	La porta: Domenico Provenzani.
»	112	2.13.	Il <i>tetto a cassettoni</i> e la tela dello <i>Spirito Santo</i> : autori ignoti.
»	115	2.14.	La <i>Strage degli Innocenti</i> : Antonio Napolitano.
»	116	2.15.	La <i>Madonna con San Benedetto e san Bernardo</i> : Apelle Politi.
»	117	2.16.	Gli affreschi parietali: autore ignoto.
»	118	2.17.	La <i>finta cupola</i> : Giacomo Di Stefano.
»	126	2.17.a.	Materiale e tecnica.
»	128	2.17.b.	Aspetti formali.
»	133	2.17.c.	Iconografia.
»	141	2.17.d.	Spunti iconologici.
»	145	2.18.	Riflessioni conclusive.
»	151	□	<b>Appendici</b>
»	153	□	<b>Marcella La Monica</b>
		1.	<b>Profili di Giuseppe Serpotta, Procopio Serpotta e Domenico Provenzani.</b>
»	153	1.a.	Giuseppe Serpotta.
»	155	1.b.	Procopio Serpotta.
»	157	1.c.	Domenico Provenzani.
»	159	□	<b>Antonella Chiazza</b>
		2.	<b>«Presentazione di Gesù al tempio»: proporzioni e prospettiva.</b>
»	169	□	<b>Simona Sanzo</b>
		3.	<b>Cenni sullo stato di conservazione.</b>
»	170	3.a.	Degrado degli stucchi.
»	179	3.b.	Degrado della finta cupola.
»	185	3.c.	Degrado del soffitto ligneo cassettonato.
»	186	3.d.	Degrado della porta lignea di Domenico Provenzani.
»	189		Elenco delle foto

## 2. «Presentazione di Gesù al tempio»: proporzioni e prospettiva.

Il quadrone in stucco raffigurante *La presentazione di Gesù al tempio*, situato nella chiesa di Santo Spirito entrando a sinistra lungo la navata, è racchiuso all'interno di un perimetro regolare di forma rettangolare le cui misure sono: 2,134 ml di larghezza per 2,70 ml di altezza, escludendo la cornice esterna che lo delimita. Si trova a 2,071 ml di altezza dal piano di calpestio e l'altezza totale da quest'ultimo è di circa 5 ml.

Il testo di riferimento della rappresentazione scultorea realizzata da Giacomo Serpotta agli inizi del XVIII secolo, è il racconto descritto nel Vangelo di Luca (2,22-38) (v. quanto scritto precedentemente nel saggio di M. La Monica).

Un dettagliato rilievo metrico e fotografico ha permesso di individuare i sistemi proporzionali e compositivi del quadrone serpottesco, all'interno del quale si alternano sia figure a tuttotondo, sia altorilievi che bassorilievi.

La statua a tuttotondo, raffigurante la figura maschile di *Simeone* (Fig. 136), la cui altezza complessiva è di 1,31 ml, è proporzionata secondo le proporzioni medie dello sche-

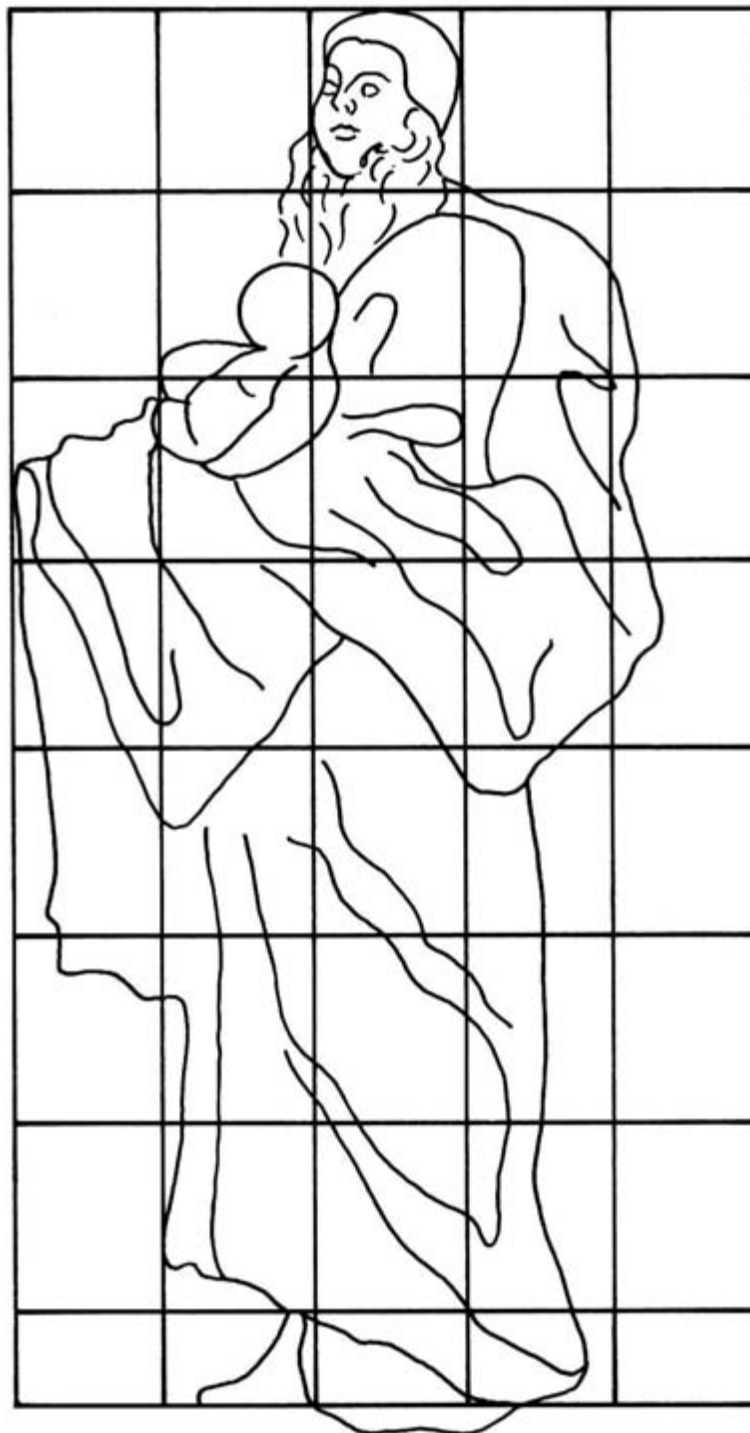
letro dell'uomo: la testa, la cui misura è di 0,175 ml, è compresa sette volte e mezzo. Non viene pienamente rispettato (anche se di pochissimo) il canone classico policleteo che individua la misura della testa pari ad 1/8 dell'altezza totale del corpo; si tratta, in realtà, di una lieve imprecisione probabilmente verificatasi durante la fase esecutiva dei lavori.

Il canone proporzionale da unico che era nel Rinascimento, si moltiplicherà in diverse ipotesi di rapporto tra testa e corpo.<sup>1</sup>

La presenza dell'ampio panneggio che avvolge interamente la figura non ha consentito di poter effettuare un'analisi dettagliata delle proporzioni anatomiche del corpo umano. Si è quindi analizzato il rapporto proporzionale tra la misura della testa e l'altezza dell'intera figura.

Esaminando dettagliatamente il volto (Fig. 137) sono state individuate alcune proporzioni auree basate sul numero irrazionale detto

$\Phi = 1 + \sqrt{5}/2 = 1,618\ 033\ 988\ 749\ 894\ 84\dots$   
che è noto con il nome di numero aureo, e definito come il rapporto della sezione aurea, o proporzione aurea.



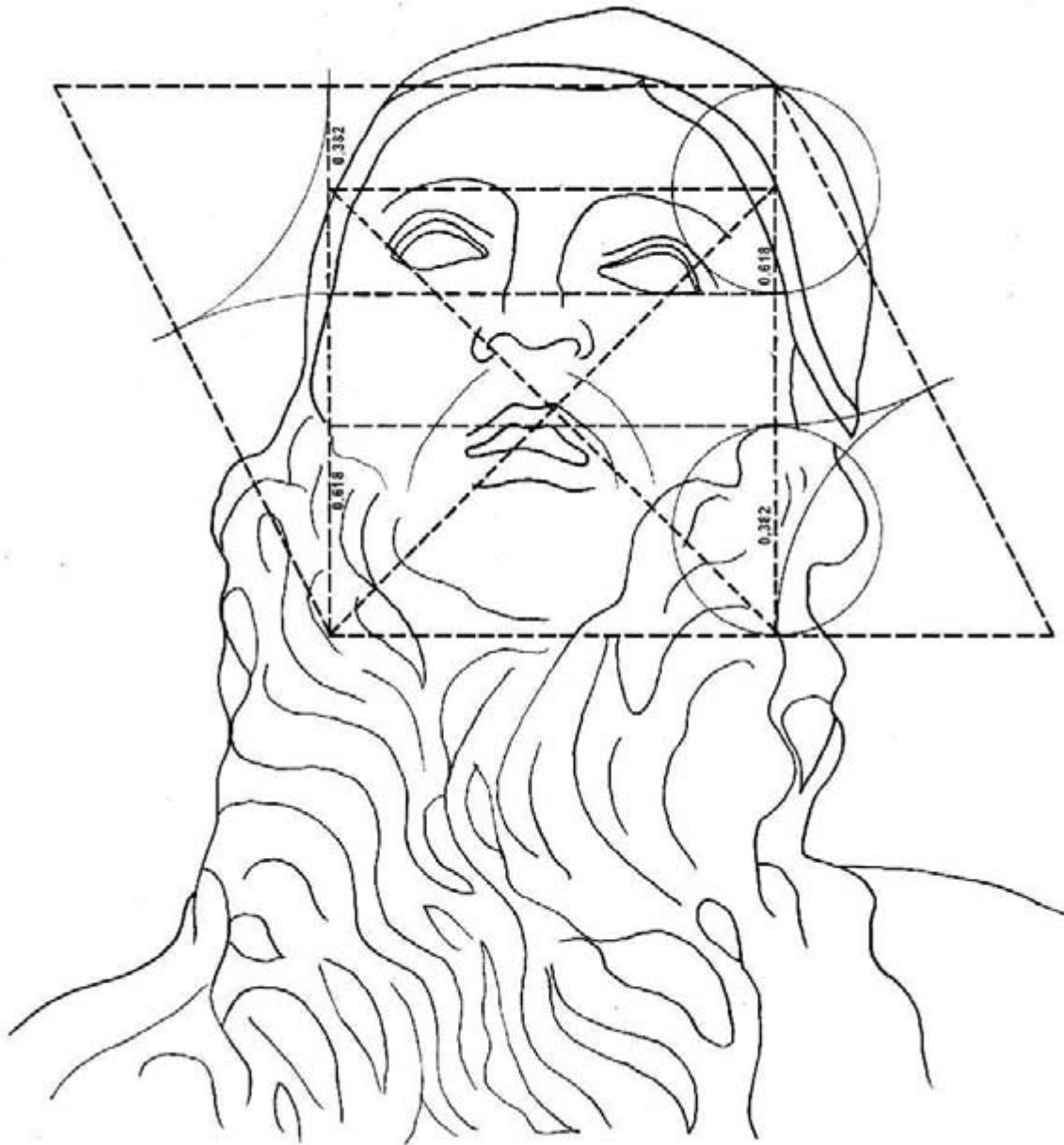


Fig. 137 - Particolare della testa della statua con le relative proporzioni auree individuate: la distanza fra il margine inferiore del mento e l'occhio, e dall'occhio sino all'apice della fronte; la distanza tra la fronte e la bocca rispetto alla distanza tra la bocca e il mento. Sono uguali le distanze tra la fronte e l'occhio e tra la bocca e il mento. Si individua una figura quadrata che misura la distanza tra l'arcata sopraccigliare e il mento. (Scala 1:3)

La sezione aurea è considerata come legge universale dell'armonia, la giusta proporzione tra due elementi, perché essi appaiano armoniosi all'occhio umano.

Nel XVIII secolo, periodo al quale risale l'opera del Serpotta, si scoprì che i rapporti tra i numeri della sequenza di Fibonacci (matematico pisano del XIII secolo) convergono proprio sul numero irrazionale phi.

Questo significa che ogni numero della sequenza è circa 1,618034 volte più grande del numero che lo precede.

Il numero aureo, conosciuto presso gli antichi Greci e ripreso nel Rinascimento, troverà applicazione anche nei secoli successivi nella pittura, nell'architettura, nella botanica e nella musica suscitando sempre molto interesse ed ammirazione.

Gli studi sulle proporzioni del corpo umano, dal Rinascimento in poi, si amplieranno legandosi a moduli sempre più complessi come quelli che, per l'appunto, definiscono le regole della sezione aurea.

Ritornando al volto della statua di *Simeone*, le proporzioni governate da numeri irrazionali infinitesimali regolano la distanza tra il mento e il margine inferiore dell'occhio e da quest'ultimo sino all'apice della fronte.

Inoltre, la distanza tra la fronte e la bocca si pone come segmento aureo rispetto alla distanza tra la bocca e il mento. Risultano uguali le distanze tra la fronte e l'occhio e tra la bocca e il mento.

Nel volto si individua, infine, una figura quadrata che verticalmente misura la distanza tra l'arcata sopraccigliare e il mento.

Oltre lo studio delle proporzioni si sono analizzati alcuni elementi della grammatica visiva come la composizione e lo spazio.

La Fig. 138 evidenzia come nel quadronne, dove fa da sfondo un'ambientazione architettonica, la prospettiva centrale non è applicata in modo rigoroso.

Tutte le linee parallele tra loro e perpendicolari al quadro prospettico non convergono in un punto posto di fronte l'osservatore (punto di fuga). La molteplicità dei punti di fuga (ne sono stati individuati tre) comporta un continuo movimento dell'occhio, facendo così percepire uno spazio dinamico.

La prospettiva diventa, pertanto, non più uno strumento di conoscenza razionale dello spazio ma, al contrario, una realtà immaginaria, uno spazio più ampio del reale, quasi infinito, grazie all'utilizzo di elaboratissimi artifici visivi.

Un artificio visivo, per esempio, è costituito dalla presenza della concavità (un po' forzata) del colonnato di ordine composito e della trabeazione che sembra dilatare lo spazio dando origine ad un effetto avvolgente.

Il colonnato, inoltre, sembra scandire la sequenza ritmica e temporale dell'episodio evangelico; l'ultima colonna a destra è perfettamente in corrispondenza di *Simeone e del Bambino Gesù*.





Fig. 138 - Analisi della rappresentazione prospettica dello spazio: la prospettiva centrale viene stravolta per la presenza di molteplici punti di fuga (F1, F2, F3); si percepisce uno spazio dinamico ed illusionistico grazie all' utilizzo di artifici visivi.

Tale sfondo architettonico (un esplicito richiamo al classicismo romano), si rifà alle nicchie borrominiane di Casa Professa a Palermo.<sup>2</sup>

L'inclinazione, secondo un angolo di circa 30°, del piano orizzontale inferiore del quadrono (la cui profondità è di circa 0,54 ml), sembra realizzata in modo da creare un palcoscenico inclinato che proietta le immagini scultoree in avanti verso l'osservatore, il quale viene invitato ad entrare a far parte della scena; la figura di *Simeone*, grazie a questo artificio, sembra leggermente sovradimensionata.

In realtà, come già detto, essa rispetta il canone proporzionale dello scheletro dell'uomo (Fig. 137).

Attraverso un analitico esame geometrico del quadrono è plausibile affermare che l'inclinazione del piano geometrico abbia contribuito non poco ad alterare la rappresentazione centrale dello spazio, facendo convergere alcune rette perpendicolari al quadro prospettico nel punto di fuga F1 situato su una linea d'orizzonte (luogo dei punti di fuga degli infiniti fasci di rette orizzontali e non parallele al quadro) più alta rispetto alle altre individuate (Fig. 139).

L'altezza della linea d'orizzonte corrisponde anche all'altezza del punto di vista e viceversa. Avendo individuato più punti di vista separati tra loro, si può ragionevolmente supporre che la rappresentazione sia stata

creata su un accurato ed artificioso montaggio di più prospettive.

L'opera, pertanto, presenta una impostazione visiva centrica, anche se tale veduta preferenziale non viene mantenuta a causa della presenza della molteplicità dei punti di fuga, creando una serie di rimandi visivi che si concludono nella figura in posizione asimmetrica di *Simeone e del Bambino Gesù*.

La geometria e la prospettiva perdono l'originaria funzione di porre con scientificità gli oggetti nello spazio, lasciando il posto allo stupore, grazie alla grande forza comunicativa che esse impongono, coinvolgendo l'osservatore sia sul piano percettivo che su quello affettivo: egli «entra» e partecipa alla storia del racconto evangelico raffigurato davanti ai suoi occhi.

Le aberrazioni o espedienti applicati alla prospettiva fanno sì che la rappresentazione venga osservata non dal corretto punto di vista o con il giusto angolo visuale. In tal modo tale il ciclo della restituzione visiva, ripetendosi più volte, costringe l'osservatore ad una percezione più attenta e ad una analisi più approfondita dell'opera scultorea.

Un espediente prospettico – usato dal Serpotta anche nei teatrini degli oratori palermitani – consiste nel collocare le figure a bassorilievo dietro le sculture a tuttotondo e tra gli elementi architettonici.

Questa differenziazione del rilievo, che diventa minimo in alcuni punti, pone lo spetta-

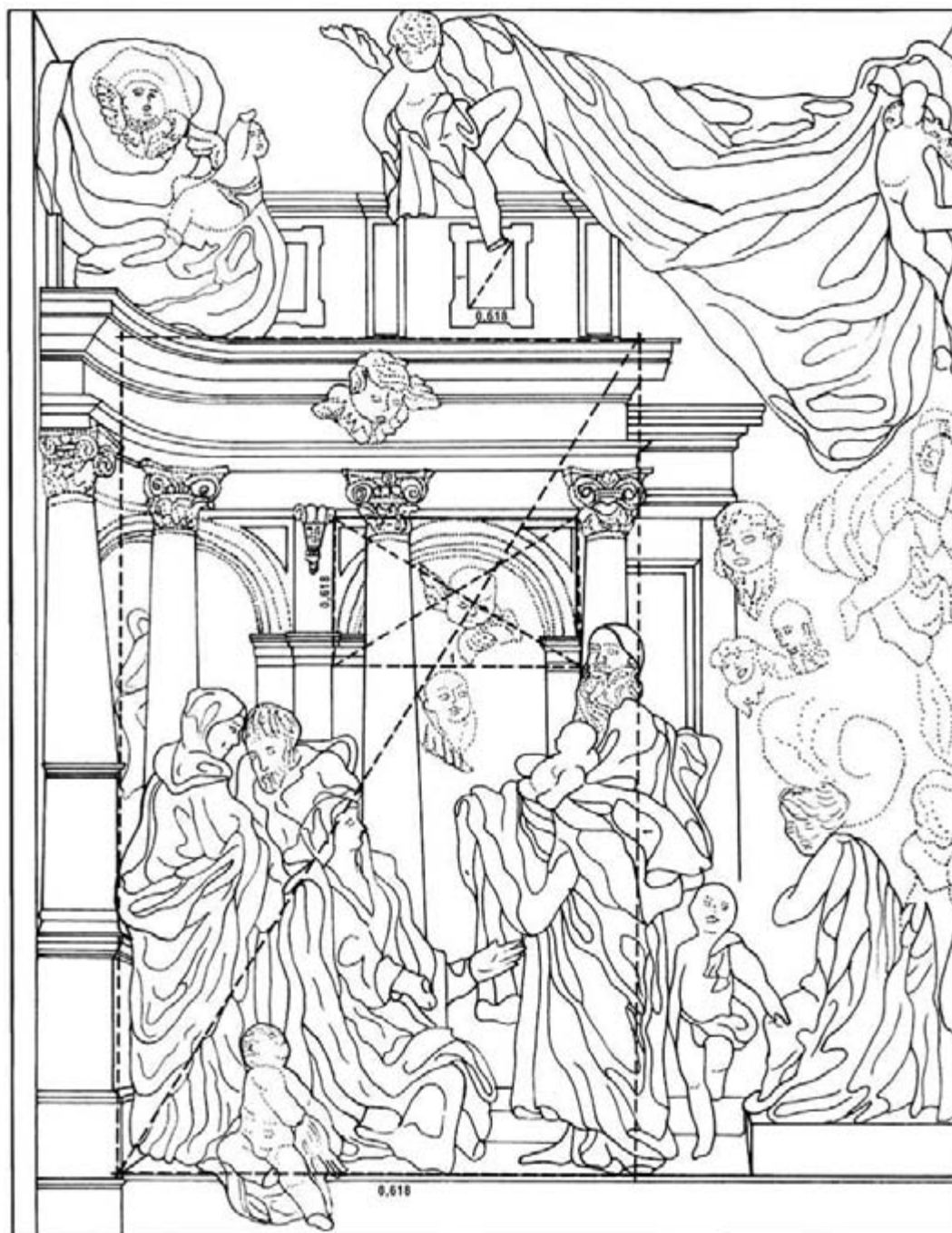


Fig. 139 - Proporzioni auree nell'architettura del quadrone: s'individua un rettangolo aureo tra la larghezza compresa dalla prima colonna a destra alla base della prima colonna a sinistra e l'altezza del colonnato e della trabeazione. La larghezza e l'altezza dell'apertura ad arco a sesto ribassato sono proporzionati secondo un rapporto aureo. La finestra rettangolare sopra la trabeazione è anch'essa un rettangolo aureo.

tore su un piano percettivo nel quale la profondità spaziale sembra più estesa di quanto non lo sia in realtà; così pure le gambe del putto seduto, che debordano dalla cornice delimitante il quadrone, invadendo lo spazio reale, generano una falsa percezione della profondità spaziale e suggeriscono una continuità fra spazio reale e spazio rappresentato.

Mentre nei teatrini serpotteschi la prospettiva viene affrontata con un certo rigore scientifico – desunto dall'influente libro di Paolo Amato «La nuova pratica di prospettiva» (pubblicato in parte a Palermo nel 1714)<sup>3</sup> – nelle opere della maturità, in particolare nei fastosi stucchi della chiesa di S. Spirito, sembra che venga a mancare il grande rigore dello scultore palermitano, forse a causa dell'intromissione durante l'esecuzione dei lavori di aiutanti o del fratello Giuseppe.

Da questa produzione di *équipe* probabilmente «derivano gli scompensi qualitativi riscontrabili in alcune parti delle decorazioni»..., ma, comunque, «la qualità plastica dei rilievi agrigentini è sufficientemente alta per dare per certo l'intervento di Giacomo nel lavoro».<sup>4</sup>

La rappresentazione illusoria dello spazio – di cui Giacomo Serpotta era un interprete eccezionale – come infinita e molteplice continuità spaziale, nasce da una nuova concezione dello spazio maturata dalla crisi della cultura umanistica e rinascimentale, in seguito alla lunga serie di sconvolgenti scoperte scientifiche succedutesi lungo l'intero

arco del '500 e precisate poi dai risultati delle indagini successive: scoperte che sovvertirono la tradizionale concezione geocentrica e antropocentrica del mondo.

Le scoperte di Copernico fecero crollare la convinzione della centralità della terra e, quindi, venne infranta anche la tradizionale concezione dell'uomo come centro della terra e dell'Universo.

Ma furono soprattutto le scoperte di Keplero sulla rotazione dei pianeti intorno al sole secondo ellissi, e di Galilei sull'estensione e sulla consistenza materica dell'Universo celeste che generarono effetti riconoscibili soprattutto sulla concezione visiva della natura e dello spazio nella cultura barocca.

La «perdita del centro», la disgregazione della concezione antropocentrica dell'Universo, il rinnovato legame dell'uomo «nuovo» col divino identificato e compenetrato con il continuo divenire della natura, delle emozioni, delle sensazioni e dell'esistenza umana, si concretizzano nella rappresentazione illusiva dello spazio che si estende al di là dei limiti reali implicando anche un'illusiva traduzione visiva di tempo infinito.

In alcuni dei putti presenti nel quadrone si evidenziano delle incertezze anatomiche: gli arti superiori, in particolare, presentano una muscolatura sviluppata in maniera esagerata rispetto al resto del corpo; le teste, al contrario, appaiono sottodimensionate rispetto all'altezza e alla corporatura.

I putti del Serpotta, infatti, non hanno corpi infantili «ma sono adulti in miniatura, con muscolature pronunciate e titaniche». <sup>6</sup> La mano della donna genuflessa protesa in avanti è troppo grande rispetto al corpo.

Altre imperfezioni compositive si osservano al di là del colonnato nelle aperture ad arco a sesto ribassato, scolpite a bassorilievo, che non sono sempre precise da un punto di vista geometrico e sembrano illusoriamente archi a tutto sesto.

Inoltre, la prima colonna a sinistra presenta un'anomalia nel fusto. La rastremazione di quest'ultimo inizia a 1/3 circa della sua altezza (mentre le altre colonne hanno il fusto interamente rastremato); visivamente la colonna risulta instabile ed insufficiente a «sorreggere» il peso della struttura sovrastante.

Tale instabilità ricomposta ai limiti dell'equilibrio, è tipica del linguaggio barocco, così come il virtuosismo tecnico che contri-

buisce a ricreare tale equilibrio producendo esiti stupefacenti. L'equilibrio compositivo viene ricomposto grazie alla presenza di alcuni rapporti proporzionali basati sul numero aureo che regolano l'architettura presente nell'opera (Fig. 140).

In particolare la larghezza tra la prima colonna a destra e la base della prima colonna a sinistra e l'altezza del colonnato e della trabeazione delineano un rettangolo aureo. La larghezza e l'altezza dell'apertura ad arco a sesto ribassato sono proporzionati secondo un rapporto aureo. Così come la finestra di forma rettangolare sopra la trabeazione non è altro che un rettangolo aureo.

Equilibrio ed instabilità, spiritualità e materialità, infinito e finito, divinità e natura, coesistono e si identificano continuamente, così come coesiste nell'osservatore la sua duplice identità di attore e spettatore privilegiato della «rappresentazione teatrale» voluta e diretta dalla Divina Provvidenza.

## NOTE

<sup>1</sup> Marco Bussagli, *Il corpo umano. Anatomia e significati simbolici*, Electa, Milano, 2005, pag. 93. Per la proporzione e la sezione aurea si vedano: Erwin Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962; Cesare Bairati, *La simmetria dinamica. Scienza ed arte nell'architettura classica*, Electa, Milano, 1993; Antonella Chiazza, *Proporzioni delle statue. Analisi e cenni storici*, in Marcella La Monica, *Il monumento a Filippo V*, Palermo, 2007, pagg. 142-146.

<sup>2</sup> Donald Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani*, Flaccovio, Palermo, 2006, pag. 112.

<sup>3</sup> Donald Garstang, *op. cit.*, pag. 87.

<sup>4</sup> Giovanni Carandente, *Giacomo Serpotta*, Torino, 1967, pag. 40.

<sup>5</sup> Aa.Vv., *La storia dell'arte*, vol. 12, Electa, Milano, 2006, pag. 78

<sup>6</sup> Donald Garstang, *op. cit.*, pag. 69.