

Procopio Serpotta e la tecnica dello stucco: un episodio sconosciuto a Monreale, iconografia, attribuzione

Regnando in Sicilia gli Aragonesi, infervoratesi la cristiana pietà nelle persone del secolo in questa città di Palermo, cominciarono a fondarsi alcune unioni con titolo di Confraternita per attendere di proposito ad esercizi spirituali gli arrolati di esse, sotto alcune distinte regole, chiamate col nome di Capitoli, e per loro uso ognuno fondò la sua chiesa ove potessero radunarsi i fratelli e poiché i loro esercizi furono drizzati alla penitenza usarono sin dalla fondazione vestir di sacco nelle pubbliche processioni¹.

Così scrisse il canonico palermitano Antonio Mongitore, nella prima metà del Settecento, sulle associazioni laicali con fine spirituale e pietistico-assistenziale esistenti a Palermo, una presenza radicata nel tessuto urbano della città, a partire dal XIV secolo. Queste confraternite erano guidate da un collegio di quattro rettori, eletti per un certo periodo di tempo dai confratelli, e da un Cappellano che rappresentava la guida spirituale. La confraternita generalmente si appoggiava ad una maestranza di lavoratori, poteva allocarsi in un convento di religiosi da cui traeva il ministero spirituale e le devozioni principali, e fissava le proprie regole nei cosiddetti Capitoli, che dovevano venire approvati dall'autorità vescovile. Lo scopo che i confratelli si prefissavano era volto sostanzialmente alla propria elevazione spirituale e al culto dei propri santi. Ciò si traduceva nel profondersi in preghiere e azioni di cristiana pietà, come l'elemosina, la cura degli ammalati e la sepoltura dei defunti. Il culto delle confraternite si esplicava in altari concessi all'interno di grandi chiese o in chiese di loro appartenenza. Esse costituivano il nerbo del tessuto dell'edilizia sacra minore palermitana, di cui ancora oggi resta una ricca testimonianza in gran parte depauperata. Dalle confraternite si distinguevano le congregazioni che erano create all'interno dei conventi e risentivano maggiormente, rispetto alle prime, della guida del padre spirituale. La dedicazione era generalmente mariana, gli aderenti non vestivano il 'sacco' (umile abito grezzo con cappuccio) e miravano maggiormente al fervore spirituale e devozionale che non alle opere assistenziali. Gli oratori appartenenti alle congregazioni in generale facevano capo agli ordini religiosi ed erano edificati nei loro conventi; tra quelli individuati a Palermo e ancora esistenti possiamo citare: l'Annunziata dei Nobili e il Sabato a Casa Professa, la Madonna Rifugio dei Peccatori Pentiti in Sant'Anna, i Terziari francescani alla Gancia, i padri Filippini nel convento omonimo

¹ MONGITORE (prima metà del XVIII secolo, c. 2r).

e la Madonna del Fervore ai Teatini. Tutti questi hanno l'ingresso esclusivamente all'interno dei complessi monastici. Alcune congregazioni, invece, possedevano oratori con il portale sulla strada pubblica: Madonna Rifugio dei Peccatori Pentiti, Gesù e Maria della Loggia, Gesù e Maria in via Butera. La proliferazione delle confraternite a Palermo, e anche nella Diocesi di Monreale, consente di focalizzare l'attenzione sulla condizione del laicato impegnato nelle pratiche della *pietas* filantropica.

«La città di Monreale, ancorché picciola, ha sortito dalla Natura, e dall'Arte tali prerogative, per le quali trova in sé stessa, e di che contentarsi, e molto più che gloriarsi, proportionatamente, quanto molte Città, ancor dalle più grandi, e famose», così afferma il priore cassinese di San Martino delle Scale Michele Del Giudice². Nel sommario stilato da Del Giudice si apprende che nel 1702 erano presenti ben undici «compagnie laicali» e undici «congregazioni di secolari»:

Riesce quasi incredibile che nella città di Monreale, ove l'Anime non arrivano a sette mila, vi sia un numero così copioso di ecclesiastici, e di sacre radunanze di Secolari, in tante Compagnie, Confraternite e Congregazioni. Queste, oltre le loro particolari opere pie, e di devozione intervengono con sacco, e torce alle processioni solenni nel giorno, et ottava del Santissimo Sacramento, di S. Rosalia alli 4 settembre, del SS. Crocifisso alli 3 maggio, ed altre, con tal decoro, e modestia che sono d'edificazione, e meraviglia a que' palermitani di miglio conoscenza, che vi si trovano presenti, e mentre così puntualmente vedendosi emulati nella devozione, e nella pietà. Il clero secolare, nella Metropolitana, nella Collegiata, e in altre chiese ha 70 sacerdoti, e 45 chierici³.

La chiesa di Maria SS. degli Agonizzanti di Monreale, sede della compagnia del SS. Sacramento, conserva stucchi che stupiscono per la straordinaria fattura ma soprattutto per l'estrema eleganza e naturalezza delle statue che scandiscono la decorazione interna. Nella tradizione locale la decorazione interna è ritenuta della bottega dei Serpotta, ma l'edificio non gode di una fortuna critica consolidata o studi specifici iconografici e storico-artistici che possano confermare una cronologia certa. La chiesa di Maria SS. degli Agonizzanti non è neppure inclusa nell'importante pubblicazione scientifica *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, prodotta dal Dipartimento Regionale dei Beni Culturali Sicilia, la quale raccoglie, con importanti aggiornamenti bibliografici, saggi critici e schede delle opere non solo della città di Palermo, ma anche nelle sue propaggini verso cittadine e capoluoghi dell'intera isola⁴. Unica a menzionare l'edificio ecclesiastico monrealese è una recente pubblicazione che, però, non si sofferma sulla decorazione interna né sulle

² DEL GIUDICE (1702, 14).

³ MAZZÈ (2002, 37).

⁴ FAVARA – MAURO (2009).

opere d'arte in stucco custodite, ma ricostruisce le stratificazioni e gli esiti delle indagini e interventi di scavi archeologici condotti nel 1996⁵.

Del Giudice scrisse di una «cappella di Santa Maria degli Agonizzanti della Confraternita del SS. Sacramento»⁶ collocata in origine nella torre campanaria del Duomo di Monreale, intorno alla fine del Quattrocento. L'edificio attuale sorge di fronte al Duomo di Monreale, sul lato Ovest della Piazza Guglielmo II: la compagnia del SS. Sacramento necessitò di una nuova sede, a seguito certamente dell'incremento del culto dei suoi confratelli, avendo dovuto abbandonare quella all'interno della torre campanaria⁷. Nel nuovo edificio, vennero incluse parte delle antiche mura normanne: non sono noti documenti che attestino con esattezza l'anno di costruzione della chiesa, ma potrebbe risalire intorno alla fine del Quattrocento⁸. L'attuale collocazione dell'ingresso appare sicuramente condizionata dalla presenza della "strada delle processioni" realizzata nel 1583 dall'Arcivescovo Ludovico Torres I⁹. La posizione dell'edificio fu determinata dalla volontà della confraternita di rimanere legata topograficamente con il sito precedente. I capitoli della confraternita vennero approvati nel 1497 con «l'obbligo di accompagnare il Divinissimo quando anderà per la Città degli infermi»¹⁰ acquisendo come oratorio il vano della torre campanaria del Duomo di Monreale. Secondo Antonietta Lima¹¹, la chiesa degli Agonizzanti fu edificata alla fine del Quattrocento dalla compagnia del SS. Sacramento all'interno delle mura occidentali del recinto abbaziale, a unica navata, prima chiesa di Monreale che disattese al posizionamento dell'altare a Oriente. Nel 1543 la compagnia venne aggregata alla confraternita del Sacramento con sede nella chiesa della Vergine dei padri Domenicani di Roma, ovvero Santa Maria sopra Minerva¹². Nel 1573 l'arcivescovo di Monreale Ludovico II de Torres, confermò l'atto di unione e concesse ai confratelli il privilegio di accompagnare processionalmente il SS. Sacramento. Originariamente i confratelli portavano il viatico ai malati, successivamente l'esercizio filantropico si tradusse in atti di pietà pubblica a favore di ospedali, monti di pietà, alberghi per i poveri, case di rieducazione per fanciulle orfane, sussidio economico e assistenza ai

⁵ MASSARA (2006).

⁶ Del Giudice (1702, 20).

⁷ SCADUTO (2008).

⁸ *Ibid.*, 25. LIMA (1991, 70s.). Si rileva altresì come alla fine del Quattrocento la confraternita possedeva una cappella presso la torre campanaria del Duomo.

⁹ LIMA (1991, 16, 59, 72). BELFIORE (2004, 242).

¹⁰ MASSARA (2006, 24).

¹¹ LIMA (1991, 71).

¹² MASSARA (2006, 24).

confratelli bisognosi, distribuzione di pane ai poveri e di doti matrimoniali a favore dei consanguinei dei testatori¹³.

Non si possiede documentazione originale che attesti pagamenti ai Serpotta per la decorazione scultorea: l'unico riferimento risulta essere la notizia di un restauro per le sculture della chiesa promosso dall'Arcivescovo di Monreale (24 gennaio 1850) affinché non si deteriorassero ulteriormente le «tante belle opere del valente Serpotta»¹⁴, oltre ai restauri nelle strutture portanti, come attesta il rifacimento della copertura avviato il 22 marzo 1862. Gli scavi archeologici hanno messo in luce piccoli brani dell'antica pavimentazione in maiolica policroma databile al XVII secolo, anteriore al rifacimento serpottiano, distrutta in più punti, pratica questa da collegarsi all'inumazione dei defunti ai quali spettava un posto nelle sepolture pavimentali. In Sicilia, con un bando del 1787 del Viceré Don Francesco d'Aquino, principe di Caramanica, si vietò l'uso delle sepolture private nelle chiese urbane, tuttavia i monasteri e le confraternite continuarono a godere di questo privilegio¹⁵. Evidenze di tale pratica si rilevano nella lapide posta al centro della navata, in prossimità dell'abside, due coppie di ossari quadrangolari ai lati dei due altari laterali.

Come già rilevato, i più antichi documenti reperiti riguardo la chiesa risalgono al XIX secolo, atti a partire dal 1826, che attestano la vita delle attività liturgiche e devozionali della confraternita, come anche il pagamento al sagrestano mastro Girolamo Di Maggio nell'aprile 1827 per la pulizia delle sepolture della chiesa, probabilmente della cripta, invase dall'acqua.



Fig. 1. Monreale, chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti, veduta lato sinistro

¹³ MAZZÈ (2002, 40)

¹⁴ Archivio Storico Diocesano di Monreale (ASDM), Maria SS. degli Agonizzanti, Fondo Governo Ordinario, vol. II, sez IX, serie 1/11, c. 514.

¹⁵ DI GIOVANNI (1890).



Fig. 2. Monreale, chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti, veduta lato destro

L'aula, di lineari proporzioni a pianta longitudinale, è cadenzata da una decorazione architettonica e scultorea in stucco, costituita da trabeazione e cornicioni marcapiano intersecati da paraste scanalate che scandiscono un armonioso apparato scultoreo-iconografico di personifica-

zioni allegoriche (Figg. 1-3). Le figure si alternano alle grandi cornici mistilinee con festoni fioriti popolati da puttini alati reggi cornice e da due cappelle laterali rientranti rispetto al perimetro dell'edificio. Unica fonte archivistica risulta essere un documento del 1698 che attesta l'architetto palermitano Giuseppe Musso quale fautore dell'intervento di rinnovamento dell'edificio nelle sue strutture portanti, senza far alcun riferimento alla decorazione dell'apparato iconografico in stucco:



Fig. 3. Monreale, chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti, presbiterio

Die decimio septimo novembris septime inditionis. 1698. Magistrer Iacobus Furceri e magister Antoninus Bongiardina et magister Silvester Bongiardina murarii felicitis urbis Panormi et ad presens hic Monte Regali pererti mihi notario cogniti coram nobis tam procis eorum propriis nominibus quam me et pro parte magistri Ioseph Furceri et magistri petri Settigrana absebtium [...] promiserunt

et promittunt seque sollemniter obligaverunt et obligant Reverendo sacerdoti et canonico maiori metropolitane ecclesie huius preditte civitati Monti Realis Don Antonio Testa, Honophrio Coppolino et Iacobo de vaso uti priori bus venerabilis societatis Sanctissimi Sacramenti et maioris metropolitane ecclesie Sanctissime Marie Agonizzantium huius civitatis preditte ut dicitur fare et operare nella detta venerabile chiesa della Beatissima vergine degli Agonizzanti esistente...tutta quella quantità di fabrica e servitio appartenenti a loro offitio di mastro d'ascia costi di attratto, come da magisterio per ogn'una di dette arti e del modo e forma nelli sequenti capitoli cioè in primis fare lo dammuso finto della nave di detta chiesa con havere a fare li furmi di detto dammuso distanti l'una dall'altra palmi due e li suddette furmi a due fogli con la sua lapazza bene inchiodati e meglio assettati e li listuni di furma a furma siano larghi quattro dita, cioè di tavola di chiuppo conforme sono li suddetti furmi e che siano di ligname fraciunata. Item fare seu mettere tutta quella quantità di canne ma che siano cannoni di quelli sicchi stecionati chiova circhi e mastrio di lu gagiario ponti sertiamme e tutto attratto e magisterio. Item mettere la calcina con isso su lo medesimo dammuso con ziffiarlo arrizzarlo e stucchiarlo a seu spese e che la forma del suddetto dammuso sarà conforme li verrà ordinato da Giuseppe Musso architetto e che le sudette furmi abbiano da essere larghi un palmo. Item fare l'ossatura del barchittone di detto dammuso al suddetto se li habbia da fare una catena nello terzo delli furmi di ginelli bastardi tutto attorno e tutto quello e quanto si habbia da misurare ad uso di Palermo cioè per canna superficiale conforme hoggi si costuma. Item fare l'ossatura dello cornicione di sotto lo suddetto dammuso disantata conforme li sarà data la misura con ingastare nello muro la pietra del suddetto cornicione magistramente e che si habbi da misurare a canna seguito. Item fare lo cornicione anzi architavo ficio a cornice per quanto giria la suddetta chiesa alla santata che li sarà donata dal detto architetto. [...] Item che habbiano da fare lo dammuso di detto cappellone dell'istessa bontà e qualità del dammuso della nave con suo barchettone e della forma che li sarà ordinato asservando però che nella fabbrica dell'affacciata del cappellone habbiano da scippare la balata di marmo della sepoltura e chiudere lo dammuso magistrabilmente e sopra detto dammuso ci habbia da voltare un arco di chiapponi per sostentare la suddetta fabrica e che la qualità della pietra sia benvista al suddetto di Musso architetto. [...] Item fare tutto lo suddetto servizio come sopra e appresso li habbiano da fare a tutto attratto e magisterio non trasgredendo mai all'ordine di detto Mussu architetto¹⁶.

Nella relazione della visita di Don Giovanni Battista Tarallo del 1842 si legge che la chiesa si trovava in cattivo stato di conservazione con parecchie e vistose infiltrazioni di umidità che causarono il deterioramento delle tele lungo la navata. Nella stessa relazione apprendiamo la decisione che «le due statue di stucco che rappresentano S. Giuseppe e S. Giocchino si ristorino»¹⁷. L'edificio rispecchia fedelmente la tipologia di aula oratoriale palermitana che già Ernesto Basile, nella monografia su Giacomo Serpotta, aveva ben indicato:

¹⁶ Archivio di Stato di Palermo (ASP), Notaio Rocco Fabrizio, stanza IV, vol. 1326, c. 211-213 (17 novembre 1698). Per un profilo biografico su Giuseppe Musso si rimanda a: FASONE (1994a).

¹⁷ ASDM, Fondo Governo Ordinario, sez. I, serie 7, visite pastorali, anno 1842, registro n. 138.

In forma di rettangolo allungato, la sala, che costituisce il piccolo tempio, ha l'ingresso sopra uno dei lati minori, mentre su lato opposto un vano arcuato immette nel santuario, anch'esso di forma rettangolare. Non curve in pianta, nessuna ricerca di effetti in eccessivi risalti o movimenti parietali. La copertura è a volta a foggia di schifo nella navata; una cupoletta sui pennacchi copre il santuario. La luce penetra da finestre, pure rettangolari, aperte sui lati maggiori. Un alto zoccolo forma spalliera ad un sedile ininterrotto addossato alle pareti longitudinali; al disopra o un ordine a basse lesene va a reggere la cornice di coronamento, o, mancando le lesene, lo spazio è diviso in due zone, di cui la superiore comprende le finestre¹⁸.

Si deve riconoscere allo studioso inglese Donald Garstang il merito della riscoperta critica di Giacomo Serpotta (1656-1732), con la pubblicazione della monografia in lingua inglese del 1984 scritta con appassionata e ammirata partecipazione ricca di importanti contributi documentari, priva però di un aggiornamento bibliografico e di una diretta conoscenza di alcune opere all'interno dell'isola¹⁹. Francesco Abbate, tuttavia, pone l'oblio critico di tale lussureggiante decorazione per la definizione indicata da Garstang come *vernacular style*, confinandola nel mondo delle curiosità e svalutandone il significato.

Vernacolo rispetto a quali parametri, Fanzago, Bernini? Se escludiamo Napoli, allora 'vernacolo' sarà praticamente tutto il Barocco meridionale, quello leccese compreso. Sarà allora legittimo non apprezzarlo né come gusto né come livello di qualità, ma è una 'lingua' e una lingua colta non un vernacolo. [...] Non v'ha dubbio che la decorazione a marmi commessi sia l'espressione più tipica del Barocco palermitano. Come tale rappresenta larga parte della cultura e della mentalità dell'immaginario figurativo barocco della città; ne rappresenta e ne riflette allora, come si suol dire, l'anima più profonda della città²⁰.

Abbate, con grande forza, ha "sdoganato" la figura di Giacomo Serpotta, inquadrandolo nella sua globalità di scenografo, decoratore e creatore di veri e propri apparati architettonici in stucco, fautore di un grande capitolo per la storia dell'arte siciliana. L'innovazione dell'opera artistica di Serpotta e della sua scuola si può indicare nella straordinaria teatralità e profluvio di decorazioni sorprendenti, una trasposizione in stucco di matrice effimera, e pittoresca, che animarono le chiese palermitane. L'arte di Giacomo Serpotta, come quella dell'intera sua bottega, portata avanti dal figlio Procopio, consistette nell'autonomia rispetto alla superficie architettonica, una nuova spazialità accresciuta spinta

¹⁸ BASILE (1911, s.p.).

¹⁹ Sulla vicenda artistica di Giacomo Serpotta, si veda in sintesi: PALAZZOTTO (2007, 204-18). Oltre alla poderosa opera monografica di GARSTANG (1984), per una ricognizione della fitta produzione lasciataci dal Serpotta e dalla sua scuola si rimanda a AURIGEMMA (1989); SCUDERI (1996); PATERA (1999, 302-4); PALAZZOTTO (2004); FAVARA – MAURO (2009).

²⁰ ABBATE (2002, 210).

dalla sapiente vivacità luministica. È unanimemente accettato che nell'arte barocca vi sia stata la fusione di architettura, pittura e scultura in una unità, spesso però la tecnica dello stucco era comprimaria, o minore, alle arti maggiori. Quest'arte, così tecnicamente complessa, mediava e compenetrava le grandi madri (pittura, scultura, architettura), in quanto lo stuccatore progettava e lavorava secondo le leggi pittoriche, ma impaginava i progetti con elementi narrativi e decorativi. Certamente nella bottega si formarono delle gerarchie ispirate dai livelli di abilità tecnica e di inventiva, elemento quest'ultimo di primaria importanza. Le origini della tecnica dello stucco sono antiche, ma è grazie alla trattatistica e alla trasmissione delle ricette presso le botteghe che quest'arte è giunta a noi con gli stessi procedimenti che erano in uso nei secoli scorsi, come facilmente riscontrabile in quelli serpottiani.

Solevano gli antichi, nel volere fare volte o incrostature o porte o finestre o altri ornamenti di stucchi bianchi, fare l'ossa di sotto murata, che sia o di mattoni cotti o vero di tufi, cioè sassi che siano dolci e si possino tagliare con facilità; e di questi murando, facevano l'ossa di sotto, dandoli o forma di cornice o di figure o di quello che fare volevano, tagliando de' mattoni o delle pietre, le quali hanno a essere murate con la calce [...].E' si piglia lo stucco che sia non sodo sodo né tenero tenero, ma di una maniera tegnente, e si mette su l'opra alla quantità della cosa che si vuol formare, e vi si mette sopra la predetta forma intagliata, impolverata di polvere di marmo; e picchiandovi su con un martello che il colpo sia uguale, resta lo stucco improntato, il quale si va rinettando e pulendo poi, acciò venga il lavoro diritto et uguale. Ma volendo che l'opera abbia maggior rilievo alo infuori, si conficcano, dove ell'ha da essere, ferramenti o chiodi o altre armadure simili che tenghino sospeso in aria lo stucco, che fa con esse presa grandissima come negli edifici antichi si vede, ne' quali si truovano ancora gli stucchi et i ferri conservati sino al dì d'oggi²¹.

Così scrisse Giorgio Vasari nel capitolo tredicesimo delle *Vite*, *Come di stucco si conducono i lavori bianchi e del modo del fare la forma di sotto murata, e come si lavorano*, fornendoci informazioni puntali sulle procedure relative alla realizzazione di manufatti in stucco, ma è nella biografia di Giovanni da Udine che l'aretino illustrò la prassi operativa empirica sugli impasti dello stucco e sulla sua applicazione in fasi:

Cominciò Giovanni, dal considerare quel modo di fare con calcina e pozzolana, a provare se gli riusciva il far figure di basso rilievo; e così provandosi, gli vennero fatte a suo modo in tutte le parti, eccetto che la pelle ultima non veniva con quella gentilezza e finezza che mostravano l'antiche, né anco così bianca. Per lo che andò pensando dovere essere necessario mescolare con la calcina di trevertino bianca, in cambio di pozzolana, alcuna cosa che fusse di color bianco; per che, dopo aver provato alcun'altre cose, fatto pestare scaglie di trevertino, trovò che facevano assai bene; ma tuttavia era il lavoro livido e non bianco, e ruvido e gra-

²¹ BETTARINI – BAROCCHI (1966, 41S).

nelloso. Ma finalmente fatto pestare scaglie del più bianco marmo che si trovasse, ridotto in polvere sottile e stacciatolo, lo mescolò con calcina di trevertino bianco, e trovò che così veniva fatto senza dubbio niuno il vero stucco antico con tutte quelle parti che in quello aveva desiderato²².

La tecnica per gli stucchi di grossa sporgenza consisteva, in accordo con l'antica tradizione, nel piantare perni di varie misure sulle pareti a distanza ravvicinata i quali erano collegati tra loro attraverso spago di canapa, filamenti di tela, creando così una sorta di intelaiatura a scheletro del corpo scultoreo da plasmare, tutto questo seguendo le tracce di uno spolvero del cartone del progetto.

Poi con lo stucco che nel capitolo III dicemmo impastato di marmo pesto e di calce di travertino, debbano fare sopra l'ossa predette la prima bozza di stucco ruvido, cioè grosso e granelloso, acciò vi si possi mettere sopra il più sottile, quando quel di sotto ha fatto presa, e che sia fermo, ma non secco affatto perché, lavorando la massa della materia in su quel che è umido, fa maggior presa, bagnando di continuo dove lo stucco si mette acciò si renda più facile a lavorarlo²³.

L'impasto dello stucco, avendo una consistenza morbida, esigeva elementi a supporto affinché avesse una sua solidità e non si deformasse nella fase dell'indurimento e dell'asciugatura. Lo stuccatore modellava le forme createsi con gesso, con scaglie di marmo anche polverizzata, con paglia e stoppa della canapa per dare volume e spessore ai corpi. L'indagine fondamentale da compiere oggi per conoscere la composizione mineralogica dello stucco è la diffrattometria a raggi X. Attraverso questa tecnica di metodologia diagnostica si possono determinare sia le singole specie minerali, ma anche una indicazione quantitativa dei diversi minerali presenti nel composto. È un ottimo metodo per individuare e valutare la composizione chimica di qualche soluzione solida come ad esempio il rapporto calcio/magnesio nelle calciti magnesiache. Infatti, nelle indagini condotte nei cantieri serpottiani è stato accertato il rilevamento di carbonati di calcio (calcite) e magnesio²⁴. L'uso del gesso negli impasti, soprattutto per la realizzazione dei corpi, oltre ad essere rilevato nelle indagini, è prescritto dalle ricette della tecnica dello stucco, come leggiamo in Pietro Cataneo: «pigliano gesso stato nel forno caldo bene spolverizzato di mano in mano quella quantità che sia di bisogno a fare conveniente pasta, perché facendo altrimenti si guasterebbe. E questo dicono che molto meglio resiste all'aria scoperta, ai venti, alle piogge, et ai ghiacciati»²⁵.

²² BETTARINI – BAROCCHI (1966, II, 578).

²³ *Ibid.*, 41.

²⁴ FASONE (1994).

²⁵ BASSI – BENEDETTI (1985, 285).

Nei rilievi aggettanti, come facile notare nelle sculture danneggiate, si predisponavano armature interne costituite da mattoni o materiali che potessero seguire l'andamento del rilievo da modellare, mentre in quelli più bassi si integravano fibre vegetali o animali.

Quando vuole adunque l'artefice condurle in muro piano un'istoria di basso rilievo, conficca prima in quel muro i chiovi spessi, dove meno e dove più infuori secondo che hanno a stare le figure, e tra quegli serra pezzami piccoli di mattoni o di tufi, a cagione che le punte o capi di quegli tenghino il primo stucco grosso e bozzato; et appresso lo va finendo con pulitezza e con pacienza che e' si rassodi²⁶.

Gli strumenti primari per lo stuccatore erano il metro, compassi, squadre e livelle, filo a piombo e stecche e cazzuole per la modellazione plastica della muscolatura dell'altorilievo, per i rapporti di modellazione e per l'incisione dei tracciati. Gli strumenti dello stuccatore si lasciavano in eredità ai figli o agli allievi, come consuetudine, soprattutto per la preziosità degli utensili realizzati appositamente. Nel caso di rilievi a tutto tondo era necessario realizzare una struttura portante, uno scheletro interno generalmente in legno o di canna. Quest'anima era rivestita e imbottita di paglia per rendere compatte le masse e dare una conformazione ai corpi, spesso rivestite anche con panni. Le parti più sottili delle figure, come le mani, o anche oggetti e attributi delle figure, erano armate con fili di ferro e inseriti nell'armatura stessa. Il procedimento della stesura dello stucco era graduale, avveniva per fasi: si realizzava una prima ingessatura con uno stucco più grossolano tale da rendere le forme in modo sommario, qui lo stuccatore con le mani impastava lo stucco e lo stendeva sullo scheletro già realizzato; lo strato successivo era più sottile e favoriva una modellazione meticolosa e attenta ai dettagli. Al termine di queste fasi, la modellazione prevedeva una pulitura della superficie che eliminasse tutte le imperfezioni ed escrescenze per rendere spianate e levigate le masse dei volumi.

Per qualsiasi tipo di rivestimento occorre l'applicazione di almeno tre strati d'intonaco. Il primo ha il compito di fare la massima presa sulla superficie del muro e di sostenere i rimanenti strati ad esso applicati; funzione dell'ultimo è dispiegare le attrattive delle decorazioni, dei colori e delle linee; gli strati intermedi hanno l'incombenza d'impedire o di porre riparo ai difetti dell'uno e dell'altro [...] E mentre che egli indurisce, l'artefice lo va diligentemente lavorando e ripulendolo di continuo co' pennelli bagnati, di maniera che e' lo conduce a perfezione come se e' fusse di cera o di terra. Con questa maniera medesima di chiovi e di feramenti fatti apposta e maggiori e minori secondo il bisogno, si adornano di stucchi le volte, gli spartimenti e le fabbriche vecchie, come si vede costumarsi oggi per tutta Italia da molti maestri che si son dati a questo esercizio. Né si debbe dubitare di lavoro così fatto come di cosa poco durabile, perché e' si conser-

²⁶ BETTARINI – BAROCCHI (1966, 41).

va infinitamente et indurisce tanto nello star fatto, che e' diventa col tempo come marmo²⁷.

Era la lustratura il procedimento tecnico finale per la migliore riuscita estetica del manufatto in stucco, Vasari appunto sottolineò come questa stesura fosse di primaria importanza per la resa marmorea del manufatto, «che e' diventa col tempo come marmo», metodo questo già argomentato prima da Leon Battista Alberti nel *De Re Aedificatoria*:

L'ultimo strato dovrà esser nei rivestimenti di puro intonaco accuratamente strofinato e riuscirà lustro come uno specchio; se poi, dopodiché si sarà seccato completamente, se ne spalmerà la superficie con un miscuglio liquido di cera, mastice e poco olio, riscaldando poi il muro così unto mediante braci, di modo che esso assorba tale mistura, la sua lucentezza supererà quella del marmo²⁸.

L'originaria lustratura non dipendeva esclusivamente dall'uso della polvere di marmo, la tecnica serpottiana si caratterizzava per un gesso compatto sulle superfici lisce e lucenti, paragonabili a quelle delle statuaria in marmo pregiato²⁹. La lavorazione dello strato epidermico della scultura in stucco era operata dall'artista in modo selettivo, ove ci fosse la necessità per rendere la configurazione plastica più dolce alla luce con un modellato più rilevato. L'esito della lustratura, pari al candore marmoreo, era una peculiarità ricercata, una tecnica mimetica ammirata anche dal senese teorico dell'architettura Pietro Cataneo:

Bella et utilissima invenzione fu veramente quella dello stucco, col quale dagli antichi furono fatte et oggi ancora si fanno ogni maniera di statue di animali, maschere, porte, finestre, cornici fogliami, et ogni altro disegno di più o meno rilievo, secondo la volontà di chi fa fare, o dello artefice. E



Fig. 4. Monreale, chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti, particolare decorativo



Fig. 5. Palermo, chiesa di San Gioacchino, particolare decorativo

²⁷ BETTARINI – BAROCCHI (1966, 42).

²⁸ ORLANDI (1966, 402).

²⁹ MONTANA – RONCA (2001).

si dimostrano le sue opere così vaghe, e ne diventano talmente durabili, come se fossero di marmo o di travertino con lo scalpello lavorate. Come ne fanno fede più opere antiche in diversi luoghi di Roma: che, ancora che fossero fatte di stucco, si sono sino a questo giorno mantenute benissimo³⁰.

L'attività di stuccatore a Monreale di Giacomo Serpotta (1656-1732) è attestata già dal 1677 per la decorazione della chiesa dell'Itra con l'assistenza dello stuccatore Procopio de Ferrari³¹, mentre l'attività del figlio Procopio (1679-1755) si manifestò intorno ai ventidue anni collaborando con lo zio Giuseppe (1653-1719) nella decorazione della chiesa di S. Teresa, 1702. Nonostante non eguagli la squisita qualità del padre, Procopio può senza dubbio essere considerato il più talentuoso della bottega del caposcuola Giacomo: «l'eccezionale statura del padre lo indusse a un'imitazione servile di quella forma d'arte che non essendo vivificata da un profondo sentimento di liricità, si risolvette in vuota bellezza formale, in canoni accademici che annientarono sul nascere i germi di una originalità nuova»³². I primi passi di Procopio stuccatore-scultore si mossero all'interno della bottega paterna e della sua *équipe*, come dimostrano i pagamenti a Procopio per alcune cappelle della chiesa del Gesù della Casa Professa di Palermo nel 1704³³ e nel 1705³⁴ e per l'oratorio del Sabato dello stesso complesso gesuitico³⁵. Procopio Serpotta, affiancato dallo stuccatore Domenico Castelli (1698-1720), dal 1709 al 1712, lavorò a Monreale per la decorazione della chiesa del Monte di Pietà, il cui intervento si estese all'intero apparato

³⁰ BASSI – BENEDETTI (1985, 285s)

³¹ DAVÌ (1978, 17; 1980); FASONE (1999a; 1999b).

³² MELI (1934, 113).

³³ Il 31 agosto 1704 vengono pagati Procopio e Giacomo Serpotta per gli stucchi delle cappelle della Madonna di Trapani e dei Santi Martiri con gli stucchi della volta della navata antistante. Sull'argomento si veda: PIAZZA (1992, 126).

³⁴ Il 31 agosto 1705 solo Procopio Serpotta è pagato per «attrattu e mastria dello stucco nell'ala di detta cappella [Santi Confessori]», ASP, Case ex Gesuitiche, v. H 74, f.169^{rv}, (per la cappella Madonna di Trapani) f.150^{rv}, (per la cappella dei Santi Martiri) f.150^v. Sull'argomento si veda: RUGGIERI TRICOLI (2001, 137s., 245). Nello stesso giorno compare un pagamento a Procopio Serpotta per le storie in stucco della cappella di San Giuseppe di Casa Professa, insieme allo stuccatore Pietro Antonio Anversa e Antonio Grano per le pitture della volta antistante: ASP, Case ex Gesuitiche, v. H74, f. 169. Cf. GARSTANG (1984, 230).

³⁵ L'apparato decorativo elaborato da Procopio Serpotta risale probabilmente intorno secondo quarto del XVIII secolo, «momento più felice dello scultore reinterpretando i modelli del padre»: GARSTANG (1984, 205). Lo schema è quello già collaudato dal padre Giacomo nell'oratorio del Rosario in San Domenico, ovvero l'accostamento di allegorie statuarie ai quadri seicenteschi presenti nell'aula. I documenti, rintracciati da Padre Macaluso, rivelano l'esistenza del contratto già il 29 luglio 1696 e pagamenti nel 1693, 1696 e 1698: MACALUSO (1983; 1998); LO BUE (1999).



Fig. 6. Procopio Serpotta, *San Giuseppe*, Monreale, chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti

Con la stessa chiesa palermitana di San Gioacchino si riscontra, nella parte superiore dell'abside, l'estatica gloria dello *Spirito Santo* che presenta una colomba scorciata in volo medesima a quella degli Agonizzanti attorniata dai raggi dorati in stucco³⁷. Nello stesso ambiente absidale si rilevano, sulle pareti laterali, due medaglioni sorretti da putti e avvolti da ghirlande fiorite che ritraggono i profili di Gesù Cristo e la Maria Vergine la cui impostazione formale richiama

decorativo, strettamente affine a quello del padre Giacomo³⁶. Particolari elementi in stucco nel presbiterio degli Agonizzanti, come la testa muliebre drappeggiata all'interno di una valva di conchiglia attorniata da volute e festoni fioriti (Fig. 4), appaiono fortemente coincidenti sia con il prototipo dell'arco d'ingresso dell'endonartece della chiesa di San Gioacchino di Palermo (Fig. 5), decorata da Procopio Serpotta nel 1742, sia con quello nella chiesa del Monte di Pietà a Monreale.

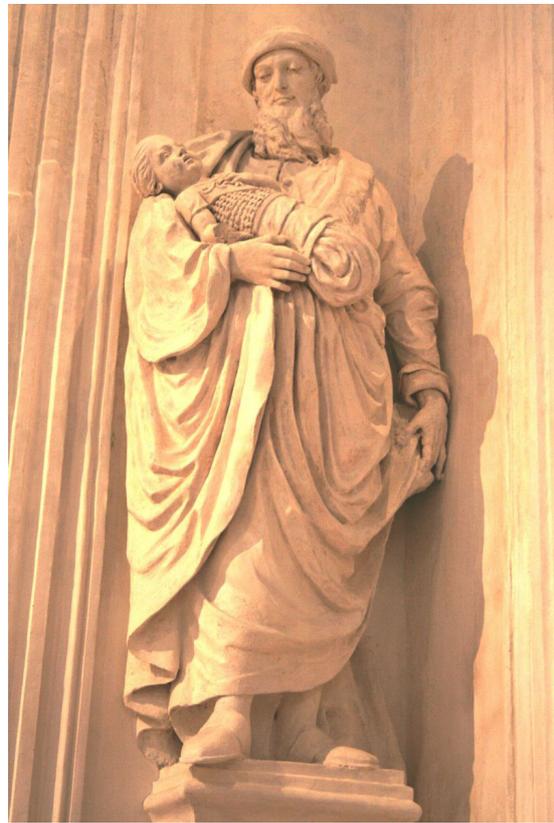


Fig. 7. Procopio Serpotta, *San Gioacchino*, Monreale, chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti

³⁶ DAVÌ (1978, 17); GARSTANG (1990, 184-8).

³⁷ DAVÌ, (1978, figg. 17-19). Elemento, quello dello Spirito Santo, che Procopio ricalca dal padre Giacomo nell'altare della Madonna della Pietà della chiesa delle Stimmate (1704): GARSTANG (1990, 202); PATERA (1999).

fortemente gli identici profili realizzati da Procopio sul frontone della porta laterale all'altare maggiore della chiesa di Santa Teresa alla Kalsa³⁸. Per quest'ultima, secondo Donald Garstang, i documenti relativi al 1702 si riferiscono agli stucchi decorativi del presbiterio e della navata laterale e non alle statue di Santa Teresa, di Sant'Anna e agli angeli che sostengono i medaglioni.³⁹ Tali sculture si daterebbero pertanto al 1721, sia per i caratteri stilistici sia



Fig. 8. Procopio Serpotta, *San Gioacchino*, Palermo, oratorio dell'Immacolatella

per la circostanza che in quell'anno le due statue vengono fornite di aureole dorate, pertanto realizzate da Procopio Serpotta ben dopo i disegni tracciati da Giacomo Amato⁴⁰.

L'apparato decorativo del coro e dell'aula longitudinale degli Agonizzanti di Monreale ripropone in maniera fedele lo schema degli stucchi degli altari laterali di San Giovanni dei Napoletani, realizzati da Procopio Serpotta tra il 1744 e il 1745. Già questi elementi rintracciati sono dei supporti validi a ricondurre la paternità della decorazione a Procopio Serpotta e di circoscriverli nel solco del secondo quarto del Settecento. La fluidità dei panneggi, le pose e l'espressione dei volti delle allegorie femminili degli Agonizzanti sono assolutamente legate ai modelli elaborati da Procopio per la chiesa di San Giovanni dei Napoletani, varianti ormai profondamente collaudate e reiterate nelle sue opere decorative.

Due elementi del ricco apparato iconografico degli Agonizzanti, dislocati nelle imposte dell'arco trionfale del presbiterio, destano particolare attenzione: due figure maschili barbute di placido aspetto le quali, come altera *charitas*⁴¹, accolgono tra le braccia i corpi esanimi di fanciulli agonizzanti le cui mani sono strette al petto e bocche semichiusse volte a enfatizzare il sopraggiungere della morte (Figg. 6-7).

³⁸ Decorazione eseguita in collaborazione con lo zio Giuseppe Serpotta: DAVÌ (1978, figg. 6-7); VALENZA (1999); DAVÌ (1999).

³⁹ GARSTANG (1990, 298s.).

⁴⁰ RUGGIERI TRICOLI (1983).

⁴¹ «La carità è uno effetto, & puro, & ardente nell'animo verso Dio, & verso le creature»: RIPA (1613, 99).

Queste statue alludono alla Virtù Teologale della Charitas la quale ha come topos iconografico l'allattamento del fanciullo, simbolo del Mistero dell'Incarnazione e dell'acco-



Fig. 9. Procopio Serpotta, *Arcangelo Michele*, Monreale, chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti



Fig. 10. Procopio Serpotta, *Arcangelo Raffaele*, Monreale, chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti

glienza nel seno della Madre. Queste sculture, richiamando in modo esplicito la pratica caritatevole della cura degli infermi, sono identificabili con San Giuseppe e San Gioacchino, la certezza viene ulteriormente corroborata dal riconoscimento dello stesso profilo del padre della Vergine Maria presente nel vestibolo dell'oratorio dell'Immacolatella di Palermo decorato da Procopio Serpotta (1725), il quale possiede il medesimo curioso copricapo e la veste foderata di pelliccia (Fig. 8).

Il presbiterio di Maria SS. degli Agonizzanti di Monreale ospitava una pala d'altare settecentesca all'interno della cornice dell'altar maggiore, oggi in deposito presso il Palazzo Arcivescovile, raffigurante la Madonna degli Agonizzanti afferente alla produzione dei fratelli Manno⁴², iconografia che appare già esplicitata nell'omonima chiesa

⁴² MASSARA (2006, 28). Per una conoscenza della cultura figurativa settecentesca monrealese si consiglia: BONGIOVANNI (1989, 297-313).

palermitana⁴³. Si sottolinea, tuttavia, che in precedenza era presente una tela raffigurante *l'Angelo custode* (1640ca) eseguito dal pittore monrealese Pietro Novelli (1603-1647) per la congregazione dei maestri Mercieri di Monreale, poi traslata nel 1685 nella chiesa di S. Maria dell'Orto⁴⁴. Ai margini laterali della cornice, ormai spoglia della tela d'altare, si trovano due grandi statue di giovani arcangeli: uno brandisce la spada nella mano destra calpestando un demone che si dimena da una catena che gli cinge il corpo, l'altro accompagna un giovinetto il quale è rivolto in direzione della mano destra dell'arcangelo, indicante la pala d'altare (Figg. 9-10). Il primo è identificabile con *l'Arcangelo Michele* il quale compare nel *Libro dell'Apocalisse* come colui che conduce la schiera di angeli nella battaglia contro Satana⁴⁵; sempre nell'*Apocalisse* si narra di un grande angelo discendente dal cielo con una catena in mano che poi lega il demone per mille anni⁴⁶.

La presenza dell'*Arcangelo Michele* è spiegabile nella comprensione che Dio protegge il suo popolo dalle persecuzioni, malattie o qualunque afflizione e lo fa proprio traendo il Bene dal Male, inviando la sua corte celeste in aiuto dell'uomo; per il cristiano la sofferenza e l'agonia divengono, pertanto, abbandono e compartecipazione alla sofferenza di Cristo. *L'Arcangelo Raffaele*, invece, riconduce direttamente alla nota storia di Tobia di cui è guida e difensore⁴⁷.

Il messaggio del racconto e la presenza dell'Arcangelo nella chiesa degli Agonizzanti è quindi comprensibile nell'assistenza che Dio offre all'uomo, sempre presente ed efficace, cui non si sottrarrà mai. Raffaele è lo strumento di Dio, è il medico che soccorre l'ammalato e lo accompagna lungo la sua sofferenza e, insieme a Michele, veglia sulla salvezza dell'anima, unico vero fine dell'opera di Dio per l'uomo. Per di più, con la perdita della tela del Novelli dall'altare della chiesa (Fig. 11), confrontando il soggetto con la scultu-

⁴³ GARSTANG (1990, 282).

⁴⁴ La tela appartiene al periodo più prolifico del maestro, carico di sobrietà dei mezzi espressivi, un colore denso e corposo immerso nel gioco della luce rossa e densa. Il 23 maggio 1640 Pietro Novelli dichiarò ricevere dal console e consiglieri della maestranza dei Mercieri di Monreale, 7 onze, in aggiunta ad altre onze ricevute al momento della stipula del contratto (ASP, Notaio Giovanni Tagliaferro, st. 3, vol. 497, f. 296v), quindi la tela è licenziata dal Novelli anteriormente alla data e commissionata per la chiesa degli Agonizzanti qualche tempo prima: DI STEFANO (1989, 241); DAVÌ – MENDOLA (2008, 84s).

⁴⁵ *Apocalisse* 12, 7-8.

⁴⁶ L'essere simbolicamente legato con una catena, non implica una sconfitta in Terra di Satana, bensì la restrizione dei suoi poteri: «lo gettò nell'abisso che chiuse e sigillò sopra di lui, perché non seducesse più le nazioni finché fossero compiuti i mille anni, dopo i quali dovrà essere sciolto per poco tempo», *Apocalisse* 20, 1-3.

⁴⁷ *Tobia* 3,17; 6,17; 8,3. La lezione contenuta nel *Libro di Tobia* afferma che Dio si cura dell'uomo accogliendone le preghiere ed esortazioni e lo invita a riconoscere questa provvidenza quotidiana, questa vicinanza misericordiosa di JHVÉ; si veda SCARPA (1992, 865).

ra di Procopio dell'*Arcangelo Raffaele*, è evidente che lo scultore abbia preso il modello dalla tela: l'angelo si accosta al pargolo tenendolo per il collo e, vigile guida, con la mano levata gli mostra il cielo, strumento della volontà divina e tramite fra l'uomo e Dio, nella lotta tra il Bene e il Male. Le pose dei protagonisti sono identiche, con una certa magniloquenza che investe l'aspetto compositivo, calibrato nella soluzione in diagonale, ma soprattutto comune è l'intonazione sentimentale che coinvolge i protagonisti, una ricerca di bellezza classica e raffinata impresiosità nella tela dalle tonalità calde e avvolgenti della materia pittorica corposa, nella scultura da una luce naturale che scivola sulle frastagliate e avvolgenti pieghe del panneggio.

Tutta l'opera scultoreo-plastica che movimentata l'essenzialità dell'aula ret-



Fig. 11. Pietro Novelli, *Angelo custode*, 1640ca, Monreale, Museo Diocesano

tangolare della chiesa monrealese è di suggestivo impatto e riporta subitaneamente agli ambienti oratoriali di Giacomo e Procopio Serpotta e alla loro pratica d'arte. Le quattro Virtù femminili lungo le pareti laterali sono delle personificazioni allegoriche le quali, nonostante non presentino iscrizioni sui corrispettivi piedistalli, possono essere interpretate, secondo gli attributi ben riscontrabili nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, con le Virtù Teologali della *Carità* e *Fede* e le due Virtù Cardinali della *Fortezza* e *Giustizia*. a prima è la personificazione della *Carità*⁴⁸ (figg. 12-13) allattante un putto avvolto in fasce, mentre un secondo fanciullo più adulto cerca di attirare l'attenzione materna tirando un lembo del panneggio⁴⁹. In linea con la sinuosità delle figure serpottiane, la *Carità* degli Agonizzanti si presta a confronti precisi con le statue della *Carità* e *Fortezza* dell'oratorio del Sabato e con la *Verginità* dell'edicola sinistra di San Giovanni dei Napoletani (Fig. 14; 1744-45), sculture tutte realizzate da Procopio Serpotta. Tra queste opere statuarie si creano legami profondi: comuni sono gli esili profili ovoidali rispetto alle proporzioni dei corpi,

⁴⁸ RIPA (1603, 64; 1613, 99).

⁴⁹ Per una interpretazione del putto serpottiano si rinvia a SCORDATO (1999, 55).



Fig. 12. Procopio Serpotta, *Carità*, Monreale, chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti



Fig. 13. Cesare Ripa, *Carità*, *Iconologia, ovvero Descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità et di propria invenzione*, Roma, 1603, 64.

La veste rossa significa carità, per la ragione tocca di sopra: però la Spofa nella Cantica amava questo colore nel suo diletto.
 La fiamma di fuoco per la viuacità sua è infegna, che la carità non mai rimane d'operare, fecondo il solito suo amando: ancora per la carità volle, che s'interpretasse il fuoco Christo N.S. in quelle parole: *Ignem veni mittere in terram, & quid volo, nisi ut ardeat?*
 I tre fanciulli dimostrano, che se bene la carità è vna sola virtù, ha non dimeno triplicata potenza, essendo senz'essa, & la fede, & la speranza di niun momento. Il che molto bene espresse il Signor Giovan Buondelmonte nel sonetto fatto da lui in quello proposito, ad imitatione delle parole di San Paolo, e dice così.

identica è la stereometria dei volti teneramente inclinati caratterizzati dal collo slanciato, sorrisi appena accennati e una massa fulgida e mobile dei ricci⁵⁰.

Appare indubitabile che queste *Virtù* di Procopio Serpotta debbano effettivamente studiarsi unitamente alla *Carità* degli Agonizzanti di Monreale con la quale instaurano un rapporto stringente; la *Carità* degli Agonizzanti, come tutta la chiesa, diventa punto di snodo fondamentale per la ricostruzione di un possibile percorso di Procopio nel momento in cui si affermava autonomamente come stuccatore nella cosiddetta "scuola di Serpotta"⁵¹.

Alla fine del primo quarto del Settecento, Procopio affermò la propria autonomia artistica e inventiva nei confronti del padre Giacomo, come è possibile notare nei felici esiti dell'oratorio dell'Immacolatella di Palermo (1725), raggiungendo piena consapevolezza in San Giovanni dei Napoletani (1744-1745) che riprende in maniera semplificata lo schema degli stucchi del Monte di Pietà di Monreale.

⁵⁰ MELI (1925, 72); DAVÌ (1978, 9); GARSTANG (1990, 185).

⁵¹ FAVARA – MAURO (2009).



Fig. 14. Procopio Serpotta, *Verginità*, Palermo, San Giovanni dei Napoletani

Sul lato opposto la figura della *Fede* rappresenta la risposta dell'uomo a quanto Dio gli offre gratuitamente (Fig. 15a). Reca in mano il libro aperto dell'Antico e Nuovo Testamento, storie dell'Alleanza tra l'uomo e Dio e legame tra tradizione ebraica e cristiana. Non possiamo affermare cosa reggesse sul braccio destro, mutilo, ma sia secondo l'iconografia tradizionale sia secondo Cesare Ripa la *Fede* può reggere un grande crocifisso, simbolo del sacrificio di Cristo e conclusione della Nuova Alleanza, oppure un cuore con una candela accesa simboleggiante l'illuminazione della mente nata per la Fede che respinge le tenebre dell'infedeltà (figg. 16-17)⁵².

A tal proposito, un'immagine può risarcire la lacuna nella Virtù degli Agonizzanti, ovvero la *Fede* di Procopio Serpotta posta sul lato sinistro dell'abside della chiesa dell'Assunta di Palermo, annessa al convento delle Carmelitane Scalze (Fig. 18). Questa

reca nel piedistallo la scritta «BEATA QUAE CREDIDISTI. LUCAE. C.I.», ovvero si fa esplicito riferimento all'episodio del Vangelo di Luca in cui Elisabetta incontra Maria e pronuncia queste parole di saluto «Et beata es, Maria, que credidisti: perficientur in te, que dicta sunt tibi a Domino» [Beata sei tu, Maria, che hai creduto: si compirà in te quanto ti è stato detto dal Signore]. Si richiama, pertanto, la beatitudine di Maria in quanto madre nella carne di Gesù, presentata come il modello del perfetto discepolo e obbediente alla parola «Eccomi, sono la serva del Signore»⁵³; ella persevera nell'attento ascolto della Parola di Dio meditata e custodita, invitando i confratelli a fare lo stesso,

⁵² RIPA (1603, 151; 1611, 163).

⁵³ Luca 1, 38.

«Beato chi custodisce queste parole»⁵⁴. Maria è il modello della vita religiosa, in tutte le sue manifestazioni dimostra le virtù che il cristiano cerca faticosamente di acquisire: la povertà, l'obbedienza, la dolcezza, la mansuetudine, soprattutto la carità, a cui va aggiunta un'altra dote singolare della Maria Vergine Assunta, ossia la Fede. Tutte Virtù queste presenti nella chiesa dell'Assunta di Palermo, emblemi della perfezione e della devozione mariana.

La Fede è una di quelle virtù che il buon cristiano deve perseguire, è il primo atto della vita in Dio: la sua parola – Antico e Nuovo Testamento – deve essere udita e custodita nel cuore, ma non con un atto passivo, bensì deve essere meditata e portata in azioni nella vita quotidiana con opere di carità. Il confronto con la *Nobiltà* della chiesa dei Tre Re di Procopio Serpotta (Fig. 19; 1750-1752) è tanto stringente da assicurare che si tratta dello stesso modellatore: identico è il vocabolario della postura, ricorre l'inconfondibile tipo fisico dal-

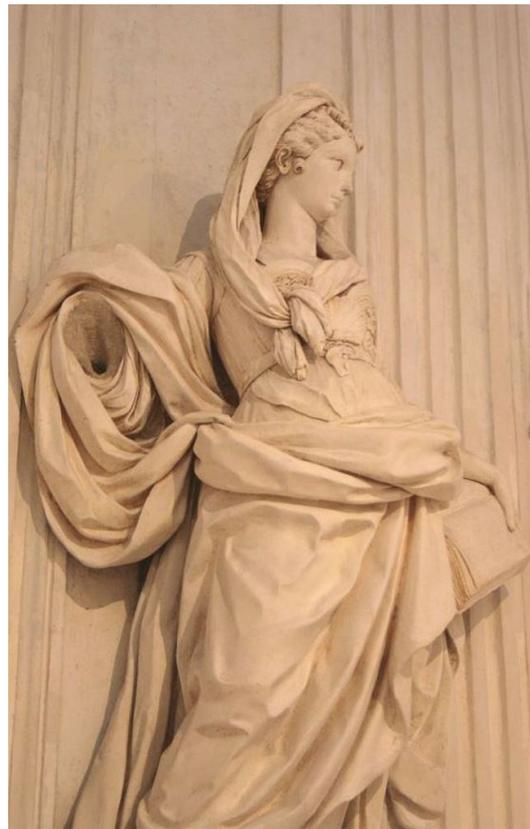


Fig. 15a. Procopio Serpotta, *Fede*, Monreale, chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti

le rigogliose chiome sfuggenti da una compatta sciarpa. La pacatezza del volto e la modulazione del panneggio, con un sistema di pieghe serpentino, sono modellati analogamente alla *Verginità* di San Giovanni dei Napoletani (1744-1745), stabilendo così ineludibili legami di parentela.

Le restanti due allegorie presentano pesanti mutilazioni che apparentemente rendono difficoltosa la loro identificazione, ma il particolare dello scudo di una delle due, su cui è raffigurato un leone che azzanna un cinghiale, rende immediata la risoluzione dell'enigma: si tratta della *Fortezza* la quale, infatti, trova perfetto riscontro nell'incisione figurata del Cesare Ripa mostrando la stessa postura e identica forma dello scudo mistilineo (Fig. 20).

La *Fortezza* è una «donna armata, e vestita di lionato... nella destra della mano terrà un'asta [nella nostra statua mancante], con un ramo di rovere, e nel braccio sinistro uno

54 *Apocalisse* 22,7.



Il libro con le tavole di Moïse, sono il testamento nuovo, & vecchio insieme, come principalissima di ciò, che si deve credere, che sono li comandamenti di Christo S.N. insieme con quelli della vecchia legge, per conformità del detto suo, che dice: Non sono venuto à distruggere la legge ma adempirla.

Il cuore in mano con la candela accesa mostra l'illuminazione della mente nata per la Fede, che diaccia le tenebre dell'infedeltà, & dell'ignoranza, dicendo S. Agostino sopra S. Giovanni al capitolo nono: *Ceritas est infidelitas*, & *illuminatio fides*, però per antica cerimonia nel sacrificio della Messa, & in altri atti Ecclesiastici, si vede l'uso de lumi, & delle torcie accese, del che diffusamente tratta Stefano Durante, de ritib. Eccl. lib. 1. cap. 10.

Fig. 16. Cesare Ripa, *Fede cattolica*, Iconologia, ovvero *Descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità et di propria inventione*, Roma, 1603, 151.



Donna vestita di bianco, con l'elmo in capo, nella mano destra terrà vna candela accesa sopra vn cuore, & nella sinistra la tavola della legge vecchia insieme con vn libro aperto.

La Fede come vna delle virtù Theologiche tiene in capo l'elmo, per dimostrare, che per hauere la vera Fede si deve mantenere l'ingegno sicuro da' colpi dell'armi nemiche, che sono le ragioni naturali de' Filosofi, & le sofistiche ragioni de' Heretici, & mali Christiani, tenendo ferma la mente alla dottrina Euangelica, & a' diuini comandamenti, dicendo S. Gregorio nell' Homelia xxvi. che: *Fides non habet meritum, vbi humana ratio prebet experimentum*.

Il libro con le tavole di Moïse, sono il testamento nuovo, & vecchio insieme, co ne principalissima di ciò, che si deve credere, che sono li comandamenti di Christo Sig. nostro insieme con quelli della vecchia legge, per conformità del detto suo, che dice. Non son venuto à distruggere la legge ma adempirla.

X 2 Il cuore

Fig. 17. Cesare Ripa, *Fede cattolica*, Iconologia, ovvero *Descriptione d'immagini delle virtù, Viti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*, Padova, 1611, 163.

e per la serietà della propria condotta verso il prossimo⁵⁷. L'allegoria della *Fortezza*, con lo scudo difensivo, richiama la capacità di non abbattersi nel momento dell'agonia, di avere quella solidità morale che resiste e che consente di non scoraggiarsi. A Dio che rivela è dovuta «l'obbedienza della *Fede*»⁵⁸ con la quale l'uomo si abbandona tutt'intero prestandogli «il pieno ossequio dell'intelletto e della volontà»⁵⁹ e assentendo volontariamente alla Rivelazione che Egli fa. Affinché si possa prestare questa *Fede* sono necessari sia la Grazia di Dio, che previene e soccorre, sia gli aiuti interiori dello Spirito Santo il quale muove il cuore e lo rivolge a Dio, apre gli occhi dello spirito e concede «a tutti la dolcezza nel con-

⁵⁵ RIPA (1613, 248).

⁵⁶ RIPA (1611, 201; 1618, I, 222; 1625, II, 278; 1630, II, 298).

⁵⁷ «Non tratterai con parzialità il povero, né userai preferenze verso il potente; ma giudicherai il tuo prossimo con giustizia» (*Levitico* 19,15); «Voi, padroni, date ai vostri servi ciò che è giusto ed equo, sapendo che anche voi avete un padrone in cielo» (*Colossesi* 4,1).

⁵⁸ *Romani* 16,26; *Romani* 1,5; *2 Corinzi* 10,5-6.

⁵⁹ DENZINGER (1870, 3008).

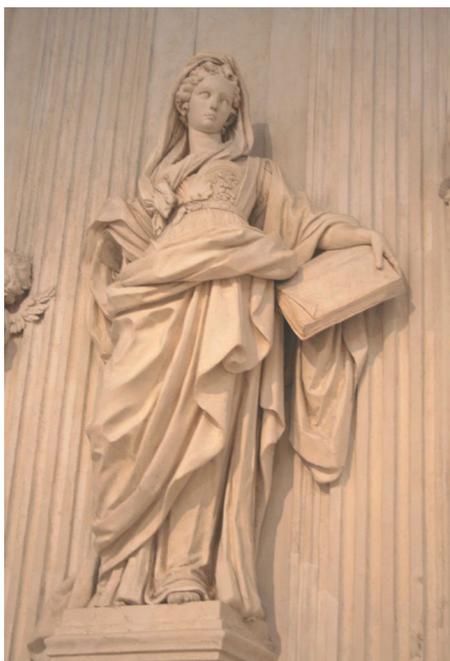


Fig. 15b Procopio Serpotta, *Fede*, Monreale, chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti



Fig. 18. Procopio Serpotta, *Fede*, Palermo, chiesa dell'Assunta



Fig. 19. Procopio Serpotta, *Nobiltà*, chiesa dei Tre Re

sentire e nel credere alla verità»⁶⁰. L'amore non è innanzitutto l'opera dell'uomo, ma l'opera di Dio in quanto tutto l'amore si incontra in quel bambino, nella carne del Bambino Gesù; proprio la *Carità* richiama l'opera di accoglienza e cura degli Agonizzanti, pertanto,

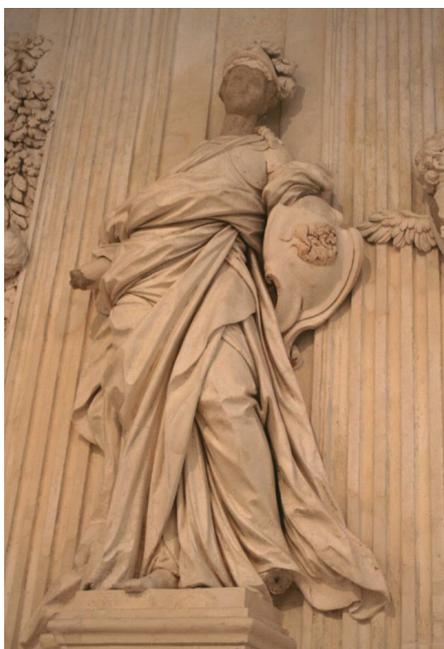


Fig. 20. Procopio Serpotta, *Fortezza*, Monreale, chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti



l'infinita cura nell'accogliere il Bambino Gesù diviene la stessa totale dedizione alla sacralità della vita umana.

Il confronto con la posa chiastica e sinuosa della Giustizia degli Agonizzanti con la *Giustizia*

⁶⁰ SCHMITT (1946, 94).



Fig. 21. Cesare Ripa, *Fortezza, Iconologia, ovvero Descrizione d'imagini delle virtù, Viti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti.*, Padova 1611, 179.



Fig. 22. Cesare Ripa, *Fortezza, Iconologia*, Siena, 1613, 248.



Fig. 23. Cesare Ripa, *Fortezza, Iconologia, ovvero Descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità et di propria inventione*, Roma, 1603, 167.

di San Giovanni dei Napoletani (Fig. 26) non lascia alcun dubbio sull'uso da parte di Procopio Serpotta degli stessi modelli, stampi e prototipi per le sue statue in stucco. Pur esprimendo nella postura il pieno possesso delle facoltà modellatrici, i fluidi panneggi e l'espressione dei volti affermano la sua piena paternità, tuttavia appaiono quest'ultimi un po' freddi e statici. Si nota una ripetizione con poche varianti di schemi compositivi già collaudati, «una tendenza di Procopio - ha sottolineato Garstang - a seguire da vicino, in questi anni, i modelli del padre diede, d'altra parte, splendidi risultati nella chiesa di San Giovanni dei Napoletani»⁶¹.

A conclusione di questo breve studio sull'attività di Procopio Serpotta a Monreale, possiamo rilevare che egli, seppur nella prima attività mostri «la mancanza di una chiara personalità artistica, e che egli segua, in questa prima fase, l'evoluzione di Giacomo, raccogliendo gli elementi più popolari e spettacolari che traboccavano dall'inesauribile cornucopia di idee del maestro»⁶², a partire dal secondo quarto del Settecento, come appare databile l'opera degli Agonizzanti, dà vita ad una personale interpretazione dello stile Rococò con figure allegoriche dalla duttile delicatezza della materia e con un fluido piegarsi dei panneggi che rinnovano i moduli paterni. La sua opera non può essere emarginata a semplice esecuzione di modelli, è evidente la volontà di autonomia artistica nei confronti del padre e questo nuovo apporto al suo catalogo è la prova della sua maestria.

⁶¹ GARSTANG (1990, 204).

⁶² *Ibid.*, 169.



Fig. 24. Procopio Serpotta, *Giustizia*, Monreale, chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti



Fig. 25. Cesare Ripa, *Giustizia*, *Iconologia, ovvero Descrizione d'imagini delle virtù, Viti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*, Padova 1611.



Fig. 26. Procopio Serpotta, *Giustizia*, Palermo, chiesa di San Giovanni dei Napoletani

Luca Mansueto
Dipartimento Scienze Storiche e dei Beni Culturali
Università degli Studi di Siena
Palazzo San Galgano, via Roma, 47
53000, Siena
mansuetoluca@hotmail.com

Riferimenti bibliografici

ASDM

Archivio Storico Diocesano di Monreale

ASP

Archivio di Stato di Palermo

ABBATE 2002

F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma.

AURIGEMMA 1989

G. Aurigemma, *Oratori del Serpotta*, Palermo.

BASILE 1911

E. Basile, *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, Torino.

BASSI – BENEDETTI 1985

S. Bassi – E. Benedetti (a cura di), *Trattati*, Milano.

BELFIORE 2004

A. A. Belfiore, *Il Duomo di Monreale: architettura di luce e icona*, San Martino delle Scale.

BETTARINI – BAROCCHI 1966

R. Bettarini e P. Barocchi (a cura di), *Giorgio Vasari. Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, Firenze.

BONGIOVANNI 1989

G. Bongiovanni, *Settecento pittorico: sembianze barocche e ragione classica*, in *L'anno di Guglielmo: 1189 - 1989. Monreale, percorsi tra arte e cultura*, Palermo, 297-313.

DAVÌ 1978

G. Davì, *Procopio Serpotta*, in «Quaderni sul Neoclassico» iv 9-35.

DAVÌ 1980

G. Davì, *Note sul barocco monrealese*, in «Antichità viva» xix 39-41.

DAVÌ 1999

G. Davì, *Procopio Serpotta*, in Luigi Sarullo (a cura di), *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, *Scultura*, Palermo, 308.

DAVÌ – MENDOLA 2008

G. Davì - G. Mendola (a cura di), *Pompa Magna. Pietro Novelli e l'ambiente monrealese*, Piana degli Albanesi.

DEL GIUDICE 1702

M. Del Giudice, *Descrizione del real tempio, e monasterio di santa Maria Nuova di Morreale. Vite de' suoi arcivescovi, abbatì, e signori. Col sommario dei privilegj, della detta Santa Chiesa di Gio. Luigi Lello. Ristampata d'ordine dell'illustriss. e reverendiss. monsignore arcivescovo, abbate Don Giovanni Ruano. Con le osservazioni sopra le fabbriche, e mosaici della chiesa, la continuazione delle Vite degli arcivescovi, una Tavola cronologica della medesima istoria, e la notizia dello stato presente dell'arcivescovado. Opera, del padre don Michele del Giudice, Palermo.*

DENZINGER 1870

H. Denzinger, *Concilio Vaticano I, Costituzione dogmatica Dei Filius*, Bologna.

DI GIOVANNI 1890

V. Di Giovanni, *La topografia di Palermo, le antiche cripte*, Palermo.

DI STEFANO 1989

G. Di Stefano, *Pietro Novelli il Monrealese*, Palermo.

FASONE 1994a

B. Fasone, *Giuseppe Musso* in Luigi Sarullo (a cura di), *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, *Scultura*, Palermo, 238.

FASONE 1994b

B. Fasone (a cura di), *XV Catalogo di opere d'arte restaurate (1986-1990)*, Palermo.

FASONE 1999a

B. Fasone, *Procopio De Ferrari*, in Luigi Sarullo (a cura di), *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, *Scultura*, Palermo, 87.

FASONE 1999b

B. Fasone, *Gli stucchi serpottiani in S. Giorgio dei Genovesi in Palermo: un documento inedito*, in «Retro», VIII, 4-6.

FAVARA – MAURO 2009

G. Favara e E. Mauro (a cura di), *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, Palermo.

GARSTANG 1984

D. Garstang, *Giacomo Serpotta and the "stuccatori" of Palermo, 1560-1790*, Londra, 1984.

GARSTANG 1990

D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo.

LIMA 1991

A. I. Lima, *Monreale*, Palermo.

LO BUE 1999

N. A. Lo Bue, *L'Oratorio del Sabato a Casa Professa*, in «Retablo» VIII 6-7.

MACALUSO 1983

G. Macaluso, *La Cappella del Sabato a Casa Professa*, in «Ai Nostri Amici» luglio-agosto 66-71.

MACALUSO 1999

G. Macaluso, *Storie e riflessioni critiche sulla cappella del Sabato (già Oratorio degli Artisti)*, «Palermo» I-II 49-52.

MASSARA 2006

F. P. Massara, *La chiesa di Maria SS. degli Agonizzanti a Monreale. Indagini archeologiche e ricerche storiche*, Caltanissetta – Roma.

MAZZÈ 2002

A. Mazzè, *La Devotio Laicorum nella diocesi di Monreale: Repertorio delle compagnie, Confraternite e Congregazioni*, in Antonio Giuseppe Marchese (a cura di) *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Monreale dal Quattrocento ad oggi*, Palermo.

MELI 1925

F. Meli, *Arte ed Artisti di Sicilia*, Palermo.

MELI 1934

F. Meli, *Giacomo Serpotta*, Palermo.

MONGITORE prima metà del XVIII secolo

A. Mongitore, *Dell'istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasterj, spedali, et altri luoghi pii della città di Palermo. Le compagnie*, Biblioteca Centrale di Palermo, QqE8.

MONTANA – RONCA 2001

G. Montana – F. Ronca, *Composizione e meccanismi di degrado delle sculture in stucco di Giacomo Serpotta a Palermo*, in G. Biscontin – G. Driussi (a cura di), *Lo stucco, cultura, tecnologia, conoscenza. Atti di un Convegno* (Bressanone, 10 – 13 luglio 2001). Marghera-Venezia, 189-206.

ORLANDI 1966

G. Orlandi, *Leon Battista Alberti. L'architettura*, Milano.

PALAZZOTTO 2004

P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo.

PALAZZOTTO 2007

P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta nella letteratura artistica*, in M.C. Di Natale (a cura di), *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento*, Caltanissetta, 204-18.

PATERA 1999

B. Patera, *Giacomo Serpotta*, in Luigi Sarullo (a cura di), *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, *Scultura*, Palermo, 304.

PIAZZA 1992

S. Piazza, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Palermo.

RIPA 1603

C. Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità et di propria inventione*, Roma.

RIPA 1611

C. Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione d'imagini delle virtù, Vitii, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*, Padova.

RIPA 1613

C. Ripa, *Iconologia*, Siena.

RIPA 1618

C. Ripa, *Iconologia*, Padova.

RIPA 1625

C. Ripa, *Della novissima Iconologia*, Padova.

RIPA 1630

C. Ripa, *Della più che novissima Iconologia*, Padova.

RUGGIERI TRICOLI 1983

M.C. Ruggieri Tricoli, *Paolo Amato. La corona e il serpente*, Palermo.

RUGGIERI TRICOLI 2001

M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme. Il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo*, Milano.

SCADUTO 2008

F. Scaduto, *Un disegno del complesso monumentale di Monreale*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia» v-vi 118-20.

SCARPA 1992

M. Scarpa (a cura di), *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna.

SCHMITT 1946

F. S. Schmitt (a cura di), *Sant'Anselmo d'Aosta, Proslogion, Prooemium. Opera omnia*, Edimburgo.

SCORDATO 1999

C. Scordato, *Il putto di Giacomo Serpotta per una lettura estetico-teologica*, in G. Pecoraro – P. Palazzotto – C. Scordato, *Oratorio del Rosario in Santa Cita*, Palermo.

SCUDERI 1996

V. Scuderi (a cura di), *I colori del bianco. Gli stucchi dei Serpotta a Palermo*, Palermo.

VALENZA 1999

E. Valenza, *Giovanni Serpotta*, in Luigi Sarullo (a cura di), *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, *Scultura*, Palermo, 306.