

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO  
Studi e restauri  
5

Collana diretta da  
*Pierfrancesco Palazzotto*

*Restauro e pubblicazione realizzati con il contributo di*



PROVINCIA REGIONALE DI PALERMO



FONDAZIONE CAMPOSANTO DI SANTO SPIRITO



RETTORIA DELLA CHIESA DI SANT'ORSOLA

*Pierfrancesco Palazzotto*  
*Mauro Sebastianelli*

GIACOMO SERPOTTA  
NELLA CHIESA DI SANT'ORSOLA DI PALERMO  
STUDI E RESTAURO



CONGREGAZIONE SANT'ELIGIO  
MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

*Pierfrancesco Palazzotto - Mauro Sebastianelli*

GIACOMO SERPOTTA NELLA CHIESA DI SANT'ORSOLA DI PALERMO

STUDI E RESTAURO

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO. STUDI E RESTAURI

Collana diretta da

*Pierfrancesco Palazzotto*

Comitato scientifico

*Francesco Abbate, Maria Andaloro, Geneviève Bresc Bautier, Rosanna Cioffi, Rosario De Lisi, Maria Concetta Di Natale, Guido Meli, Pierfrancesco Palazzotto, Manuel Pérez Sánchez, mons. Giuseppe Randazzo, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta, mons. Giancarlo Santi, Gianni Carlo Sciolla, Mauro Sebastianelli, mons. Timothy Verdon, Maurizio Vitella, Alessandro Zuccari.*

Per la particolare cortese disponibilità si ringraziano: i dott. Aria Amato, Fulvia Bartolone, Annunziata Briganti, Luigi Cozza, Barbara Fazzari, Rachele Lucido, Maria Rosaria Paternò, Dino Sirni, Rosalia Teri e Delia Trentacosti che hanno collaborato al restauro; Giovanni Avanti, Presidente della Provincia Regionale di Palermo, l'arch. Maurizio Rotolo e Natalina Barbaccia, della Provincia Regionale di Palermo; il dott. Francesco Di Paola, Presidente della Fondazione Camposanto di Santo Spirito di Palermo, Antonino Adamo, Salvatore Daniele, Natala Cuccia, Nino Quagliana e Anna Romano, Fondazione Camposanto di Santo Spirito di Palermo; Don Vincenzo Talluto, Rettore della chiesa di Sant'Orsola di Palermo; Mons. Giuseppe Randazzo, Direttore del Museo Diocesano di Palermo; il prof. Franco Palla dell'Università di Palermo; la prof.ssa Maria Letizia Amadori e la dott.ssa Sara Barcelli dell'Università degli Studi di Urbino; la dott.ssa Chiara Capretti dell'IVALSÀ-CNR di Sesto Fiorentino (Firenze); i proff. Marcello Fagiolo e Alessandro Viscogliosi, Università della Sapienza di Roma; il prof. Massimiliano Rossi, Università del Salento; il dott. Alfonso Sapia, Governatore dell'Arciconfraternita di S. Maria dell'Orazione della Morte in Roma; il dott. Gaetano Gullo, Soprintendente BB.CC.AA. di Palermo; l'arch. Lina Bellanca, la dott.ssa Elvira D'Amico e l'arch. Silvana Cafarelli della Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo; la dott.ssa Adele Mormino, Direttore del Centro Regionale Progettazione e Restauro di Palermo; la dott.ssa Giovanna Cassata, Direttore della Galleria Regionale Interdisciplinare della Sicilia in Palazzo Abatellis; la sig.ra Milena Pasqualino di Marineo, Galleria Regionale Interdisciplinare della Sicilia in Palazzo Abatellis; Don Giuseppe Bucaro, Commissario della Compagnia del SS. Rosario in S. Cita; la dott.ssa Elvira La Terra, Dirigente coordinatrice Opera Pia Cardinale Ruffini, l'ing. Stefano Pola, Opera Pia Cardinale Ruffini; l'arch. Gaetano Renda e il geom. Salvo Cutrona, ufficio BB.CC.EE. di Palermo; la dott.ssa Manuela Amoroso, responsabile del Servizio Didattico del Museo Diocesano di Palermo; il dott. Giovanni Travagliato, Vice Direttore dell'Archivio Diocesano di Palermo; Clemente Gambino; Giovanni Di Carlo della ditta Elettroservice di Cerda; Renato Costa della ditta Costa di Marineo.

Referenze fotografiche: copertina di Paolo Amico. Testo di Palazzotto: Paolo Amico, Fig. 40, Tavv. f.t.; Mauro Coen, Fig. 47; Giacomo D'Aguanno, Fig. 2; Enzo Brai, Figg. 44, 47; Galleria Regionale della Sicilia in Palazzo Abatellis, Figg. 3, 9, 23; Giuseppe Leone, Figg. 1, 11; Pierfrancesco Palazzotto, Figg. 6, 10, 12, 13, 14, 16-18, 20, 22, 24, 25, 29, 31, 32, 34-39, 41, 42; Mauro Sebastianelli, Figg. 4, 5, 7, 8, 15, 19, 21, 26-28, 30, 33, 45, 46, Tavv. f.t. Testo di Sebastianelli: Pierfrancesco Palazzotto, Figg. 3, 10-12; Mauro Sebastianelli, Figg. 1, 2, 4-9, 13-50.

Stampato in Italia

© 2011 Congregazione Sant'Eligio - Museo Diocesano di Palermo

Via Vittorio Emanuele, 461 - 90134, Palermo

www.museodiocesanopa.it

ISSN 2036-5136

Palazzotto, Pierfrancesco <1969->

Giacomo Serpotta nella chiesa di Sant'Orsola di Palermo : studi e restauro / Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli. – Palermo : Congregazione Sant'Eligio, Museo diocesano di Palermo, 2011.

(Museo diocesano di Palermo ; 5)

ISBN 978-88-904238-5-7

1. Serpotta, Giacomo – Stucchi [della] Chiesa di Sant'Orsola <Palermo> - Restauri.

I. Sebastianelli, Mauro <1974->.

730.92 CDD-22 SBN Pal0234826

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"



[...] *Expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi. Amen.*

Guardando alle cappelle delle *Anime purganti* e di *San Girolamo* della chiesa di Sant'Orsola tornate all'originario splendore grazie alla sollecitudine ed all'impegno congiunto della Rettoria di Sant'Orsola, della Provincia Regionale di Palermo e dell'Ente – oggi Fondazione – Camposanto di Santo Spirito, è commovente notare come i Superiori della *Compagnia dell'Orazione e Morte 'dei Negri'* insediata in quella chiesa, più di tre secoli fa credessero fermamente in questa stessa verità di fede che anche noi professiamo, tanto da commissionarne la rappresentazione nello stucco, per alcuni macabra ma efficacemente istruttiva, ad artisti del calibro dei Serpotta.

Come ci insegna il *Catechismo della Chiesa Cattolica* (n. 1010), «*Grazie a Cristo, la morte cristiana ha un significato positivo. "Per me il vivere è Cristo e il morire un guadagno" (Fil 1,21). "Certa è questa parola: se moriamo con lui, vivremo anche con lui" (2 Tm 2,11). Qui sta la novità essenziale della morte cristiana: mediante il Battesimo, il cristiano è già sacramentalmente "morto con Cristo", per vivere di una vita nuova; e se noi moriamo nella grazia di Cristo, la morte fisica consuma questo "morire con Cristo" e compie così la nostra incorporazione a lui nel suo atto redentore.*».

Esprimo pertanto il mio più vivo ringraziamento a quanti a vario titolo hanno reso possibile la realizzazione di questo restauro: anzitutto alla Fondazione Camposanto di Santo Spirito, benemerita per aver già finanziato in questi anni restauri come quello della croce dipinta quattrocentesca che domina nello splendido tempio di Santo Spirito ed accoglie quanti sono nel dolore e nello sconforto, e delle tele delle due cappelle di Sant'Orsola, auspicando che questa meritoria attenzione continui a trovare sempre nuove espressioni nel futuro; alla Provincia Regionale di Palermo e al suo Presidente, Giovanni Avanti, per la sensibilità dimostrata nel sostenere il recupero dei beni culturali; all'attuale rettore don Vincenzo Talluto e a mons. Giuseppe Randazzo che lo ha preceduto, custodi zelanti del monumentale tempio e di quanto di pregevole lo arricchisce; all'*équipe* di restauratori coordinata dal dott. Mauro Sebastianelli, che abbiamo più volte apprezzato per la serietà del metodo scientifico e per la generosa disponibilità, e al dott. Pierfrancesco Palazzotto, vicedirettore del Museo Diocesano, che in questo volume offre alcune interessanti chiavi di lettura interpretative dell'opera di Serpotta.

† *Paolo Card. Romeo*  
Arcivescovo Metropolita di Palermo





Il restauro di alcuni tra i beni monumentali più significativi della città rientra tra le priorità di questa amministrazione provinciale, attenta da sempre all'importanza e all'imponenza dell'immenso patrimonio artistico che ci è stato tramandato, che è nostro compito custodire e per il quale impegniamo risorse finanziarie ed umane di grande professionalità. Potenziare il nostro patrimonio artistico, che vanta espressioni di altissimo livello, equivale ad una valorizzazione continua del nostro territorio, una *mission* che portiamo avanti, nell'ottica di una crescita culturale complessiva della città della quale possono beneficiare i palermitani ed i visitatori.

Alla Chiesa Rettoria di Sant'Orsola, in particolare, ci lega una vicinanza territoriale e di fede ed è per questo che ci siamo impegnati ad effettuare tanti piccoli interventi di restauro, come ad esempio il recupero di alcune parti dell'altare o il restauro del *Cristo Risorto* della fine del XVIII secolo.

In quest'ottica si inserisce anche il recupero del ciclo serpottiano nella cappella delle Anime Sante del Purgatorio, un lavoro paziente e attento che abbiamo voluto finanziare per poter restituire alla città un'opera nel suo splendore originario, espressione di arte e fede che si intersecano dando nuovo vigore alla forza dell'una e dell'altra. Un'opera portata avanti con una cura che, ancora una volta, evidenzia la perizia di esperti e maestranze locali alle quali va il mio ringraziamento.

*Giovanni Avanti*

Presidente della Provincia Regionale di Palermo







La Venerabile Compagnia di S. Orsola ha nella chiesa omonima, sita nel centro storico di Palermo, in Via Maqueda, la propria sede e il proprio centro di propulsione e animazione spirituale.

È in questo luogo che i membri di questa peculiare Confraternita si riuniscono e pregano, ed è da questa sede che hanno avuto origine le attività di cui oggi, insieme, la Venerabile Compagnia di S. Orsola e la Fondazione Camposanto di S. Spirito, che della compagnia è diretta promanazione, si occupano: quella della corporale opera di misericordia nel seppellire i morti e quella della spirituale opera del pregare Dio per i vivi e per i defunti.

La nostra chiesa di S. Orsola custodisce questo spirituale impegno e i confrati, nel tempo, hanno voluto ricordare anche visivamente l'oggetto della pietà che li anima. È tale il motivo della presenza nella nostra chiesa della Cappella delle Anime purganti, il cui apparato scenico, affidato alla maestria e al genio di Giacomo Serpotta, ricorda inesorabilmente il mistero della morte, aperto alla prospettiva della vita eterna.

Nel tempo, occorre rinvigorire questo spirito di pietà, nel religioso impegno della preghiera, nell'efficiente ministero della custodia dei defunti, ma anche nel tener vivo il patrimonio di arte e di fede che di questi sentimenti sono il segno visibile.

Stimolati dal rettore della chiesa di S. Orsola, Don Vincenzo Talluto, e dal suo predecessore, Mons. Giuseppe Randazzo, la Compagnia e la Fondazione stanno impegnandosi in una attenta e paziente opera di recupero di questo importante patrimonio artistico e spirituale, a volte offeso dal tempo.

In questo progetto rientra il lavoro di restauro degli stucchi del Serpotta, cofinanziato dalla Provincia Regionale di Palermo e da fondi privati della Rettoria, che ha ridato vigore espressivo alla Cappella delle Anime Purganti. In quest'ultima gli scheletri che nelle loro forme e nel movimento sembrano non volersi abbandonare all'oblio della morte, ma abbracciare quasi con forza il mistero della redenzione, sarebbero infatti non morenti ma risorgenti nel mistero del Giudizio Universale, come spiega il Dott. Pierfrancesco Palazzotto. E gli angeli, nella loro posa severa, sembrano indicare il cammino da seguire, alla presenza della Vergine, l'unico possibile riscatto. Il restauro della cappella di S. Girolamo, già intitolata a S. Orsola, è stata invece interamente finanziata dalla Fondazione Camposanto di S. Spirito.

Al Dott. Mauro Sebastianelli e ai suoi valenti collaboratori vanno la gratitudine e la riconoscenza della Venerabile Compagnia di S. Orsola per la sapiente e competente opera di restauro. Un ultimo ma non meno importante plauso desidero porgerlo alla Provincia Regionale di Palermo che, con il suo Presidente, Giovanni Avanti, hanno ritenuto ancora una volta di sostenere i nostri sforzi di recupero e valorizzazione con un significativo contributo.

*Dott. Francesco Di Paola*

Superiore della Venerabile Compagnia di S. Orsola  
Presidente del Consiglio di Amministrazione  
della Fondazione Camposanto di S. Spirito





Il restauro del ciclo serpottiano della Chiesa Rettoria di Sant'Orsola continua l'opera di recupero di un patrimonio artistico, culturale e religioso unico per la città di Palermo e la sua storia.

Il paziente lavoro e la minuziosa opera di recupero, eseguita con attenta cura del Dott. Mauro Sebastianelli, e del suo staff, ci consente oggi, ancora una volta, di ammirare gli stucchi del Serpotta, tornati al loro antico splendore e alla loro iniziale lucentezza.

Tornano così a risplendere gli angeli, nelle loro pose solenni e leggiadre. Altresì, ritrovano vigore, e quasi vita, gli "scheletri" aggettanti sulla cappella delle anime purganti, che nella loro figura severa e dinamica richiamano l'esperienza della morte, spogliata però del suo più macabro messaggio. Di vita, infatti, ci parlano queste meravigliose opere, espressione dell'arte e della fede dell'uomo. Promotore di questo meraviglioso recupero chi oggi ha la responsabilità della custodia e della tutela del patrimonio religioso conservato nella Chiesa di Sant'Orsola, la cui storia è intrinsecamente legata a quella dell'antica e Venerabile Compagnia di Sant'Orsola dei Neri, già detta "Compagnia dell'Orazione e della Morte", che in questa nostra Chiesa aveva, e ha tutt'oggi, la sua sede.

Il sottoscritto Rettore della Chiesa di Sant'Orsola, come anche i suoi illustri predecessori, ha chiara la responsabilità dell'importante compito ricevuto, quale quello dell'animazione spirituale dei "membri" della Venerabile Compagnia che ne porta il nome, e che si esplica, oltre le funzioni liturgiche e specificamente religiose, anche nella valorizzazione continua del patrimonio di fede, di cultura e di arte, che nei secoli la "Confraternita" ha prodotto. La custodia e la valorizzazione dell'attuale patrimonio, infatti, diventa valorizzazione e custodia dell'originale carisma, dell'opera di pietà, di corporale misericordia, che vede i confrati impegnati fin dalla cinquecentesca fondazione della "Venerabile Compagnia". Per tale motivo rimane in noi vivo l'impulso di realizzare, dopo il restauro appena compiuto, altre opere di riqualificazione del patrimonio della nostra Chiesa di Sant'Orsola, al fine di restituirle al pubblico apprezzamento e alla corale contemplazione il mistero della pietà, espresso in immagini e simboli.

Per la realizzazione di quest'opera di magistrale recupero, oltre all'impegno personale di chi in questa Chiesa Rettoria vive e lavora ogni giorno, dobbiamo altresì ringraziare la Provincia Regionale di Palermo, la quale per i rapporti di buon vicinato che la legano a questa nostra Chiesa, nutre per essa sentimenti di spirituale familiarità. Si ringrazia, pertanto, l'Amministrazione provinciale, nella persona del suo Presidente Giovanni Avanti, per essersi resa disponibile al cofinanziamento dell'opera di restauro degli stucchi della Cappella delle Anime Purganti. Si ringrazia, altresì, la Fondazione Camposanto di Santo Spirito per avere integralmente finanziato il restauro degli stucchi della Cappella di S. Girolamo.

*Don Vincenzo Talluto*

Rettore della chiesa di Sant'Orsola





GIACOMO SERPOTTA



# Giacomo Serpotta e la compagnia dell'orazione della morte in Sant'Orsola

Pierfrancesco Palazzotto

## La compagnia dell'orazione della morte

La compagnia di Sant'Orsola o dell'Orazione della Morte di Palermo (da non confondersi con quella del SS. Nome di Gesù in Sant'Orsola)<sup>1</sup> venne fondata, secondo il canonico palermitano Antonino Mongitore il 5 novembre 1564 nella chiesa dei SS. Quaranta Martiri al Casalotto, dove aveva in uso una cappella intitolata alla Santa. Essa era chiamata anche dei Negri a causa del caratteristico abito scuro adoperato per le processioni che serviva a distinguere chiaramente ogni associazione laicale dalle altre e a metterle in evidenza, per esempio, durante le processioni. Difatti nel 1569 l'uso esclusivo di quel colore venne difeso con forza allorché la compagnia di Sant'Angelo pretese di indossare un abito analogo<sup>2</sup>. L'emblema comprendeva la Croce con gli strumenti della Passione di Cristo posta sul Golgota, sormontante un teschio (plausibilmente come da tradizione quello di Adamo) sotto cui stanno le anime del Purgatorio anelanti, quale si vede nell'affresco dei primi del XVII secolo al centro dell'oratorio retrostante la chiesa (Fig. 1). Nel 1567 la Compagnia, intanto, si era associata alla confraternita dei SS. Quaranta Martiri al Casalotto in modo che «i fratelli della Compagnia potessero essere ricevuti per fratelli nella Confraternita e i fratelli della Confraternita nella Compagnia»<sup>3</sup>. Nel 1571 si aggregò quindi alla compagnia romana dell'Orazione della Morte, finalizzando così gli atti dei suoi confratelli al seppellimento dei defunti nel rione dell'Albergheria (limitrofo alla propria sede) e all'assistenza degli incurabili dell'ospedale San Bartolomeo. Il collegamento alla più antica compagnia romana, istituita da Papa Paolo III nel 1538, aveva una duplice valenza. Da un lato conferiva maggiore autorevolezza al sodalizio palermitano, perché implicava di fatto un riconoscimento nella sede della Chiesa,

dall'altro impegnava i confratelli a svolgere senza deroghe i medesimi obblighi a cui si ottemperava a Roma. In particolar modo due erano fondamentali: il seppellimento dei defunti (già presente nella bolla istitutiva della compagnia romana da parte



Fig. 1 – Ignoto pittore, *Insegne della compagnia dell'Orazione della Morte*, inizi del XVII secolo, oratorio di S. Orsola, Palermo.



di Paolo III) e l'orazione per le loro anime (come voluto da Papa Giulio III nel 1552). All'epoca non esisteva un servizio pubblico per espletare la prima funzione, anche per questo motivo era fondamentale poter aderire ad una confraternita che garantiva preghiere, tumulazione e sepolcro<sup>4</sup>. Ma chi era più povero e di basso livello sociale finiva abbandonato a se stesso e agli sforzi della propria famiglia. Con la loro attività volontaria i confratelli di Sant'Orsola, così come i romani, sopperivano a questa carenza e la raccolta delle offerte serviva a garantire le spese per il trasporto della salma al più vicino cimitero.

A Roma era anche previsto che ogni terza domenica del mese si celebrasse l'orazione delle Quarant'Ore (per la quale a Palermo si godeva dell'indulgenza plenaria)<sup>5</sup>, inoltre la compagnia di Sant'Orsola era tenuta (o meglio teneva molto) a partecipare alla principale delle celebrazioni pubbliche in città, ovvero quella del *Corpus Domini*<sup>6</sup> (non considerando la manifestazione per Santa Rosalia che prese le mosse dal 1624), nel cui corteo la Società era collocata al nono posto sulle novantadue elencate dal Mongitore nel 1727, di certo una posizione di prestigio dovuta anche all'antichità della fondazione<sup>7</sup>.

I suoi capitoli furono confermati dall'Arcivescovo di Palermo nel 1581 (con successive riforme tra cui una nel 1679) e vi si stabilì, fra le altre cose, che ogni nuovo componente non dovesse essere né anziano né troppo giovane, cioè con meno di ventiquattro anni, «né povero tanto che non (... potesse) spender il tempo agli esercizi della Compagnia», e che non fosse affiliato ad altra compagnia se non a quella di San Tommaso, con cui Sant'Orsola era evidentemente in sintonia, e che non fosse maestro o lavorante, dichiarando implicitamente in questo modo che i confratelli avrebbero dovuto appartenere ad uno *status* sociale elevato<sup>8</sup>. La compagnia si aggregò successivamente anche ad altre associazioni siciliane con analoghe finalità esistenti a Cefalù (nel 1623), Sutera, Monreale, Termini, Mussomeli, Catania, Cammarata e Marsala (come dai capitoli del 1629). A Palermo strinse rapporti anche con la compagnia di Nostra Signora di tutte

le Grazie del Ponticello, non lontana dalla chiesa di Sant'Orsola e dove avrebbe pure lavorato Giacomo Serpotta tra il 1713 e il 1719<sup>9</sup>.

L'attività principale dei confratelli fu quasi subito la raccolta delle elemosine finalizzate ai loro scopi, tra cui la celebrazione di messe di suffragio in favore delle anime dei defunti e il solenne funerale che si teneva ogni primo lunedì del mese. Di notevole fama erano anche gli apparati nella festività dei morti per la quale «si fa ogni anno solenne e magnifica festa (...) gareggiando nella splendorza della paratura e nella quantità dei lumi e nella scelta della musica colla Chiesa di S. Matteo, che celebra uguale solennità»<sup>10</sup>.

Le risorse umane ed economiche impegnate in queste attività divennero con il passar del tempo così sostenute che in seno alla compagnia si ritenne indispensabile fondare una nuova struttura autonoma, detta Opera delle Anime del Purgatorio, con una propria Deputazione di cui dovevano far parte il Guardiano della compagnia di Sant'Orsola (così si chiamava quel Governatore), con i due Assistenti (ovvero i Congiunti della compagnia) e quattro Deputati, plausibilmente almeno in un primo momento scelti tra i confratelli. In un breve lasso di tempo, molto probabilmente, l'Opera riscosse un così grande successo che si rese necessario organizzare lo statuto in maniera chiara e ordinata, inviandolo nel 1590 all'Arcivescovo per l'approvazione. Nella supplica al Presule si chiese espressamente che nessun'altra compagnia, confraternita o congregazione (i tre gruppi associativi istituzionalizzati più diffusi) potesse svolgere l'istituto contemplato in quei capitoli. Dopo il suggello arcivescovile, la giunta dell'Opera, riunitasi il 16 aprile del medesimo anno, elesse i primi quattro deputati nelle persone di Natalizio Buxello, barone di Serravalle (giurato di Palermo negli anni 1586-87 e 1593-94)<sup>11</sup>, di Giovan Battista Malandrino, di Andrea Sinaldi (forse il notaio palermitano coevo) e di Francesco Lombardo, e stabilì che l'organismo rimanesse perpetuamente aggregato alla compagnia di Sant'Orsola, il cui Superiore era Cesare Acquaviva, mentre Giuseppe Landù e Giuseppe Landolfo erano gli Assistenti. Si decise inoltre che, nell'attesa di fab-



bricare una chiesa più grande, e fino ad allora, essa sarebbe stata ospitata nei locali della compagnia, ovvero l'antico attuale oratorio costruito di fianco alla chiesa del Casalotto prima del 1590, come ricordato dall'erudito cronachista palermitano Valerio Rosso in quell'anno. Nel futuro avrebbe usufruito egualmente della nuova chiesa di prossima costruzione per la quale, nel frattempo si stavano raccogliendo abbondanti elemosine.

L'accettazione della supplica da parte dell'Arcivescovo Diego de Hajedo (1589-1608) e la modifica degli Statuti nel 1657, con cui furono ammessi alla questua in città anche gli «artisti»<sup>12</sup> (verosimilmente con il termine si intendevano i maestri precedentemente esclusi), causarono un vero e proprio scontro con la già citata unione, poi arciconfraternita dei Miseremini in San Matteo (altra importante associazione laicale del '500 nella cui insegna erano pure le Anime del Purgatorio) che si vedeva sottrarre, pena la scomunica, la mansione principale a cui si dedicava, per altro molto remunerativa. Di conseguenza i due organismi si affrontarono legalmente per gran parte del XVII secolo finché la questione fu risolta stabilendo che i Negri raccogliessero le elemosine il lunedì e i Miseremini il venerdì. Entrambi con quei proventi riuscirono ad erigere brillantemente altrettante maestose chiese (Fig. 2). Il cantiere di Sant'Orsola iniziò verso il 1610 ma fu concluso nelle strutture principali solo intorno al 1662 a cui seguì la consacrazione nel 1666. Sono documentati finora taluni interventi decorativi interni tra il 1671 e il 1672 ad opera dello stuccatore Francesco Di Genova e dei marmorari Giovan Battista Ferrera e Baldassare Pampillonia<sup>13</sup>.

### Il cantiere di Giacomo Serpotta a Sant'Orsola e i modelli di riferimento

Filippo Meli pubblica due preziosi documenti sull'intervento a Sant'Orsola. Con il primo del 16 febbraio 1696 Giacomo Serpotta riceve da Domenico Cannella per conto della Deputazione delle Anime del Purgatorio, che dunque è la committente ufficiale dell'opera, 19 onze in conto di 44 «per suo attratto e mastria in stucchiare tutta la

cappella delle Anime Sante del Purgatorio nuovamente fatta in detta chiesa di S. Orsola, giusta la forma del disegno senza contratto, è questo oltre la facciata di dentro detta cappella quale fu per onze 19 et furono soddisfatti da detta Deputazione per tavola di Palermo...»<sup>14</sup>. Dunque, il cantiere serpottiano prese le mosse dalla facciata di fondo della cappella delle Anime Purganti verosimilmente intorno alla fine del 1695 (come già indicato da Meli)<sup>15</sup>, considerando almeno un paio di mesi per la sua esecuzione e visto che il documento la definisce compiuta alla metà del febbraio 1696. Per quella porzione Serpotta riscuote 19 onze. Sempre Meli, citando l'archivio della chiesa, che abbiamo inutilmente cercato per questo studio, fa riferimento ad 8 onze ottenute da Giacomo sempre per il medesimo lavoro (probabilmente a consuntivo)<sup>16</sup>. Altre 44 ne riceverà per le due pareti laterali (dunque 22 onze a parete) da stuccare sulla base di un disegno non allegato al contratto.

Il 26 dello stesso mese, 10 giorni dopo, l'artista si obbliga con il medico don Aloisio Colli, con



Fig. 2 - Prospetto della chiesa di S. Orsola, Palermo.

don Giovan Battista Cardella, e con i giuristi don Giovan Battista De Onofrio, don Francesco Sciacca e Vita – uno dei giudici della Corte Pretoriana di Palermo - e don Francesco Cavallaro, rappresentanti sempre della Deputazione delle Anime del Santo Purgatorio, «a tutte sue spese attratto e mastria stucchiare tutta la Cappella di Santa Orsola esistente nella detta Chiesa di Santa Orsola nel medesimo modo e forma che e (sic) quella Cappella dell'Anime del Purgatorio in frontespizio di detta cappella di Santa Orsola con haverci solamente a mutare l'histoire che alludino all'Anime Sante del Purgatorio e metterci quelle historie che alludino al glorioso martirio di Santa Orsola conforme ci chiederanno detti deputati incominciando a richiesta d'essi deputati e finire insino alla perfetione integra senza

levare mano et non deficere alias...»<sup>17</sup>; il tutto per 63 onze, ovvero lo stesso prezzo totale della cappella del Purgatorio (44+19 onze).

La cappella di Sant'Orsola non è quella dove oggi si vede la tela Pietro Novelli con il *Martirio di Sant'Orsola* (1644)<sup>18</sup>, perché, secondo la logica controriformata, il titolare della chiesa doveva avere destinata la cappella con la maggiore rilevanza a parte il presbiterio. Si riteneva la principale, di norma e dando correttamente le spalle al presbiterio secondo la lettura dell'epoca, o il fondo del transetto destro, se esistente, o, come in questo caso, la prima cappella a destra (oggi vista come l'ultima a sinistra). In pratica è quella dove, entro il 1816, fu allocata la splendida pittura del 1600 con *San Girolamo* di Gaspare Bazzano (forse proveniente dall'oratorio eponimo adiacente alla chiesa di Sant'Antonio Abate), finendo per essere intitolata a quel Santo e perdendo così l'originaria dedicazione<sup>19</sup>. Al principio forse vi stava invece la copia della tela di Novelli, sistemata poi nell'oratorio in sostituzione dell'originale. L'oratorio era ad uso della più antica compagnia (che aveva commissionato il dipinto al Novelli), mentre la chiesa dai documenti d'archivio risulta sempre a carico della Deputazione che avrà fatto dipingere l'imitazione.

Come vengono concepite le due cappelle? Scindiamo la parete di fondo dalle due laterali, seguendo la suddivisione operativa dei contratti. Il prototipo della facciata di fondo delle cappelle di Sant'Orsola discende dall'altare del distrutto oratorio della compagnia della Carità in San Bartolomeo (Fig. 3), progettato da Giacomo Amato (1643-1732) e realizzato da Serpotta nel 1693<sup>20</sup>. Esso, forse per la prima volta a Palermo, introduce uno schema molto diffuso in ambito romano, ovvero l'edicola con frontone curvilineo al cui centro, in quel caso, è un medaglione con il Pellicano che nutre i suoi cuccioli, simbolo dell'estremo atto di sacrificio e di carità di Cristo. La cornice della tela da porsi all'interno è ornata negli angoli con fronde di vite, cui fanno da *pendant* fasci di frumento, ed è retta da una coppia di angeli. I singoli elementi che compongono la creazione di Amato sono riscontrabili in numerosi monumenti romani, l'architetto li rielaborò o durante

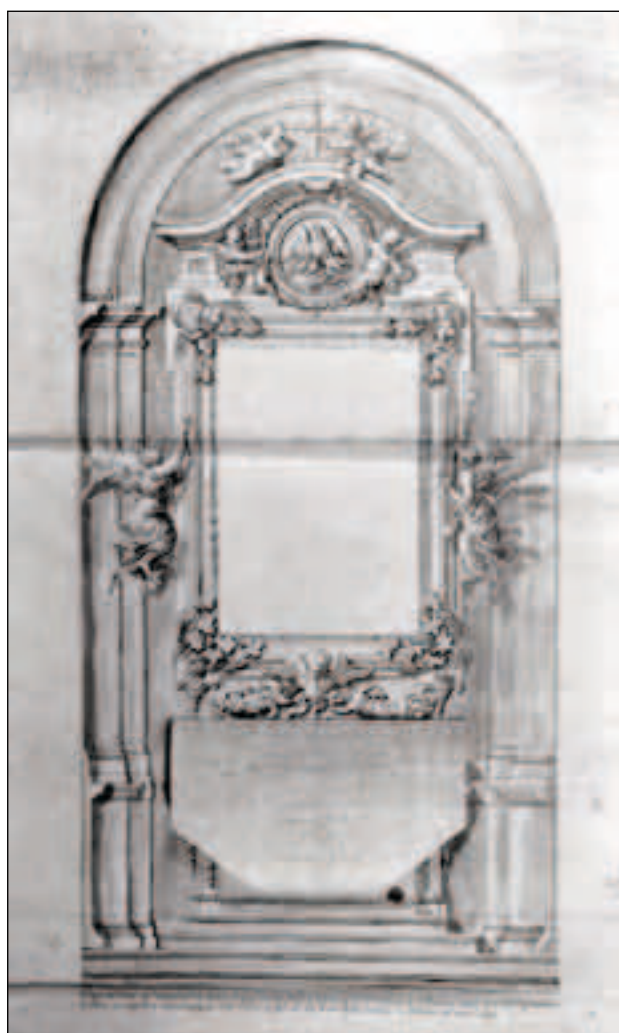


Fig. 3 - Giacomo Amato e Antonino Grano, *Progetto per l'altare dell'oratorio della Carità di Palermo*, 1693 ca., Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo.



Fig. 4 - Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

il lungo soggiorno nella capitale o al suo ritorno sulla base del ricchissimo repertorio che era in suo possesso. Non sappiamo se la resa plastica dello stucco di Serpotta in quell'oratorio rispondeva alla raffigurazione di quelli come veri e proprio rampicanti, ma possiamo immaginare di sì, visto che nelle due cappelle della chiesa di Sant'Orsola, che replicano quel modello, i tralci non hanno nulla di astratto; anzi nella cappella delle Anime Purganti appaiono specificatamente di vite (per quanto le foglie sembrano di fico, ma la presenza di grappoli conferma la prima ipotesi); in quella di Sant'Orsola-San Girolamo potrebbero invece essere di ulivo (Figg. 4-5). Inoltre, come spesso si verifica nelle opere serpottiane, per la naturale vitalità come animata da un'energia propria, o forse per meglio dire dal Creatore, le frasche sembrano venir fuori dalla parete retrostante al quadro per avvinghiarsi alla cornice in più punti. A tale vista riesce difficile non richiamare i rami che si abbarbicano tra le canne dell'organo della navata destra di Santa Maria del Popolo a Roma, sembra progettato da Gian Lorenzo Bernini nella seconda metà del XVII secolo. Quale suggestione da verificare, per quanto i modelli del timpano ad "omega", come giustamente notato, possano essere innumerevoli anche nelle architetture amatiane<sup>21</sup>, risulta



Fig. 5 - Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1695-96, chiesa di S. Orsola, Palermo.

pure interessante confrontare la corrispondenza del profilo della parte alta del dossale della Carità con l'analoga porzione delle porte minori in facciata di Santa Agnese in Agone di Francesco Borromini nello stesso periodo (Fig. 6).

Venendo alle coppie di angeli nelle cappelle, secondo un'automatica lettura potrebbe apparire



Fig. 6 - Francesco Borromini, *Chiesa di S. Agnese in Agone* (part.), 1653-57, Roma.





Fig. 7 - Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1695-96, chiesa di S. Orsola, Palermo.

come se essi si stessero librando al cielo recando in gloria le due immagini sacre, proiezione su tela delle Anime Sante del Purgatorio e di Sant'Orsola martirizzata. Questa interpretazione collimerebbe con un uso che ha come modello celeberrimo la grandiosa macchina berniniana della Cattedra nella Basilica di San Pietro in Vaticano (1666), prima sostenuta dai quattro Dottori e poi libera di ascendere nell'empireo come segno della "santificazione" della Cattedra stessa e, per translato, della Chiesa che si riassume nella figura del Pontefice<sup>22</sup>. Due anni dopo, il medesimo concetto ma opposto sarebbe stato riproposto dal Bernini nell'altare maggiore della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale a Roma: «si tratta di una discesa dal cielo sulla terra, come dimostrano i due angeli che accompagnano attentamente l'approdo dirigendolo alla mensa. Anche qui si rappresenta un miracolo che trasforma la staticità di una pala d'altare in un dinamico prodigio: la celeste discesa del santo»<sup>23</sup>.

A Palermo è esattamente la stessa cosa: gli angeli stanno scendendo segnalando all'attenzione dei fedeli le due opere, le due "visioni", ad esempio ed ammonimento, quasi come se le stesse fossero un dono divino nella strada della salvezza (Fig. 7). Dono e salvezza, come vedremo, sono probabilmente i nu-

clei su cui è imperniato tutto l'apparato, e gli angeli uniscono, nella mentalità controriformata, cielo e terra<sup>24</sup>. D'altro canto, che gli angeli stiano planando si ricava, per esempio, dalla posizione delle ali, dalle vesti che tendono a gonfiarsi e dalle chiome con ciuffi impennati, come per il serafino a sinistra nella cappella di Sant'Orsola (Fig. 8). Un'ascensione sarebbe stata inutilmente ridondante per le Anime del Purgatorio, già rappresentate nell'atto di essere tratte su da una turba di angeli al cospetto della Vergine e dell'attento controllo di San Michele Arcangelo. Allora qui dobbiamo guardare alle tele come squarci, proiezioni incorniciate di avvenimenti che gli angeli offrono allo sguardo dei fedeli perché ne facciano tesoro. Doni divini, strumenti di salvezza, dimostrazioni di verità di Fede, come le numerosi immagini miracolose che nel corso dei secoli erano state rinvenute ed esposte in luoghi sacri per la venerazione dei devoti, credute scortate da angeli direttamente dal cielo.

Teodoro Fittipaldi approfondisce la prospettiva "romana" in rapporto a disegni conservati nel Gabinetto di Disegni e Stampe della Galleria Regionale Interdisciplinare di Palazzo Abatellis e pubblica una composizione decorativa (Fig. 9), già segnalata da Meli come di area serpottiana, che ritiene affine alla



Fig. 8 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

maniera Amato-Serpotta sulla base del progetto-prototipo della Carità. In effetti, se lo accostiamo alle nostre opere, per quanto la cornice abbia una diversa impostazione (è infatti ideata per una pittura o affresco con lato lungo alla base), nella metà rappresentata dell'impaginato compaiono tutti gli elementi che le contraddistinguono entrambe: l'Angelo levitante, i cartocci e, in particolar modo, la «fioritura organica dei tralci vegetali e dei festoni»<sup>25</sup>. Le tangenze tra il disegno e i due apparati però non si fermano qui, perché l'angelo del disegno ha una posa quasi identica a quello di sinistra della cappella di Sant'Orsola. Si tratta dunque di un primo bozzetto per la cappella di Sant'Orsola o piuttosto solo di un repertorio elaborato come schema di riferimento dal Serpotta? Si può attribuire alla sua mano, come ipotizza Fittipaldi, o a quella di Amato o del pittore Antonino Grano (1660 circa – 1718) che collabora sia con il primo che con il secondo?



Fig. 9 – Giacomo Serpotta (?), *Progetto per cornice* (part.), fine del XVII – inizi del XVIII secolo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo.

Certo è che l'impianto del dossale di altare con la coppia di angeli reggi-cornice alla romana, poco importa se tratte da Antonio Raggi o da Bernini o da altri, a Palermo rimarrà una costante quasi esclusivamente negli apparati decorativi di Giacomo o della sua scuola, esclusa la facciata dell'arco di trionfo della cappella (non oratorio) dei Santi Pietro e Paolo nell'Infermeria dei Sacerdoti dove, su progetto di Paolo Amato (1634-1714), Vincenzo Messina realizza nel 1698 due angeli che reggono altrettante storie alla maniera dei teatrini serpottiani entro tondi a robbiana ma con esiti formali molto distanti (la *Consegna delle chiavi* a sinistra e la *Caduta di Saul* a destra) (Fig. 10). Gli altri esempi si collocano in stringente successione cronologica tra la fine del Seicento e i primi tre decenni del secolo seguente: l'oratorio di San Lorenzo (dal 1699), gli altari dello Spirito Santo e della Madonna della Pietà entro la chiesa delle Stimate





Fig. 10 – Vincenzo Messina, *Angelo reggi teatrino con la Caduta di Saul*, 1697, cappella dei SS. Pietro e Paolo nell'Infermeria dei Sacerdoti, Palermo.



Fig. 11 – Procopio Serpotta (attr.), *Angelo reggi-teatrino con il Riposo durante la Fuga in Egitto*, inizi del XVIII secolo, oratorio del Carminello, Palermo.

(1703-1704), l'altare dello Sposalizio della Vergine nella chiesa di Santa Maria degli Angeli della Gancia (1706 circa), la controfacciata dell'oratorio del Carminello (primo decennio del XVIII secolo) e l'altare di San Venanzio nella chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi (1724 circa?).

Il Carminello è con buona probabilità da attribuire non a Giacomo ma ad un'elevata esecuzione nel primo decennio del XVIII secolo di Procopio Serpotta (1679-1755)<sup>26</sup>, che riprende il modello paterno degli altari delle Stimate pure replicando le tre teste di cherubini visibili un tempo sopra il tondo con la colomba dello Spirito Santo (Fig. 11).

Anche la cappella di San Venanzio (Fig. 12) non gode di una semplice e pacifica attribuzione, difatti Garstang, che notò per altro la perfetta identità (quasi una copia) con il disegno dell'oratorio della Carità<sup>27</sup>, dopo una prima incertezza, in cui fui coinvolto con sopralluoghi finalizzati a sciogliere il dubbio, optò per l'ascrizione a Procopio, raffrontando i Serafini con quelli della Gancia dotati, a suo dire, di «quel senso di forza possente che richiediamo dalla creature celesti»<sup>28</sup>, effetto che è splendidamente e gioiosamente reso in San Lorenzo (Fig. 13). Però, a mio parere, in



Fig. 12 – Giacomo Serpotta (attr.), *Cappella di San Venanzio* (part.), 1724?, chiesa di S. Ninfa dei Crociferi, Palermo.









Santa Ninfa gli angeli appaiono trattati con una precisione del dettaglio fisiognomico, come nelle pieghe della carne del busto in torsione, che invece, ad esempio, negli stucchi della chiesa dell'Assunta (1710-16 circa), pure dati a Procopio, non si ritrova. La questione è quanto Procopio replicasse delle opere paterne (visto che, per esempio, l'angelo a sinistra di Santa Ninfa è molto simile a quello posto nella medesima area nella cappella di Sant'Orsola, Fig. 14) o quanto realizzasse per conto e con il padre, dato che certamente lavorava anche nella sua bottega (checché ne pensasse Meli) e talvolta interveniva per restaurare le opere paterne. Proprio Sant'Orsola è una di queste occasioni, in quanto nel 1736 Procopio riceve 3 onze «per havere accomodato, fortificato e rinnovato tutto lo stucco della Cappella dell'Anime Sante del Purgatorio» e ben 7 onze «per havere accomodato il stucco antico e perfezionato il remanente, novamente fatto nella cappella della nostra Gloriosa S. Ursula»<sup>29</sup>. Ciò conferma le osservazioni di Sebastianelli, *infra*, sulle peggiori condizioni degli stucchi nella parte alta di quest'ultima cappella a causa di annose infiltrazioni di acqua, e sugli importanti rifacimenti di quella zona (Fig. 15). Il prezzo di 7 onze, infat-



Fig. 14 – Giacomo Serpotta (attr.), *Cappella di San Venanzio* (part.), 1724?, chiesa di S. Ninfa dei Crociferi, Palermo.



Fig. 13 – Giacomo Amato e Giacomo Serpotta, *Presbiterio* (part.), dal 1699, oratorio di S. Lorenzo, Palermo.



Fig. 15 – Giacomo e Procopio (?) Serpotta, *Cappella di San Girolamo* (part.), 1696 e 1736?, chiesa di S. Orsola, Palermo.

ti, è una cifra ragguardevole, anche solo a volerla confrontare con le 3 onze investite nella cappella delle Anime Purganti, trovata, invece, in migliori condizioni.

Nei controversi casi attributivi citati, dunque, il raffronto tra le diverse tecniche attuate, nonché tra i materiali costitutivi i numerosi cantieri documentati, ricavati per mezzo di un sapiente restauro scientifico con relative indagini diagnostiche, potrebbero offrire ulteriori informazioni al fine di suffragare o problematizzare le varie ipotesi allo stato basate su osservazioni di natura semplicemente formale.

A questo proposito, constatiamo che le risultanze dei rilevamenti nel cantiere di restauro coincidono sostanzialmente con i prodotti menzionati in molti documenti serpottiani<sup>30</sup>. Ritorna come un mantra l'attenzione dei committenti per la polvere di marmo ma anche per altri inerti, come la sabbia o la calce, delle quali talvolta si richiede particolare peculiarità e provenienza. Nell'oratorio della congregazione del Collegio nuovo (1688) si specifica che Giacomo e Giuseppe Serpotta «deb- biano mettere la polvere di marmo sincera e senza nessuna frode»<sup>31</sup>. Per la statua della Vergine nella scala del medesimo Collegio dei Gesuiti (1690) vengono acquistati gesso, quattro sacchi di calce di San Martino delle Scale, mentre la polvere di marmo deve essere a spese di Serpotta<sup>32</sup>. Nel 1698 i materiali citati per la cappella dei Santi Pietro e Paolo dell'Infermeria dei Sacerdoti sono «legname, calcina, gesso, pietra, sartame [corde per le armature?] ed altro che occorrerà...»<sup>33</sup>. Nel 1703 Giacomo si obbliga a fornire i materiali per l'esecuzione della parte architettonica della cappella dello Spirito Santo della chiesa delle Stimate ad opera dello stuccatore di liscio Nicolò Romano, «cioè rina [sabbia], calcina, isso [gesso], tirrazzole, polvere di marmo...»; l'anno seguente fornirà «calcina, gesso, polvere di marmo, rina, pizzami [pezzame per il primo conglomerato?] e busunetti» a Giacomo Guastella che si impegna in maniera analoga per la cappella della Madonna della Pietà nella stessa chiesa<sup>34</sup>. Nel 1708 per gli stucchi della volta della chiesa della Madonna della Pietà il capitolato d'appalto prevede che Giacomo, Giusep-

pe e Procopio Serpotta debbano fornire «calcina, quale dovrà essere della contrada di S. Martino e non d'altra parte, rina d'acqua dolce, gesso, polvere di marmo a sufficienza e tutto quello e quanto per li mursagli e per detta si richiede, esclusi trattenuti di ferro quali doverà dare il detto monastero...»<sup>35</sup>. Dunque le monache tengono molto a che la qualità dei materiali sia ottima e durevole in maniera da non dover intervenire con una manutenzione molto complicata data l'altezza. Possiamo dedurre, inoltre, che le ammorsature alla struttura portante dovevano essere generalmente in legno, come nei casi citati da Sebastianelli e dalla bibliografia scientifica sull'argomento, visto che alla Pietà, e non altrove, si specifica l'eventuale uso del più costoso ferro, cosa comprensibile dato che l'apparato si distende sulla curva di una volta. Ancora «calcina e gesso e polvere di marmo» sono citate nel 1712 per il quadrone in stucco di San Filippo Neri nella Casa Professa dei padri Crociferi di via Maqueda<sup>36</sup>, e nel 1715, insieme alla sabbia, per l'antioratorio di San Francesco di Paola sempre a Palermo, quest'ultimo ad opera dello stuccatore di liscio Antonino Romano<sup>37</sup>.

Nella non ridotta casistica di documenti presi in esame non viene mai citata la struttura portante, tranne per i cenni alle «morsaglie» (ammorsature) nelle pareti, e solamente una volta si fa riferimento specifico ad uno «scheletro», ma non sembra che corrisponda a quelli che conosciamo. Nel 1681, infatti, Giacomo si impegna per l'esecuzione delle statue dei Santi Pietro e Paolo nella chiesa di Santa Maria degli Angeli alla Gancia, «ma che prima habbia da far l'anima di pietra e sopra di stucco»<sup>38</sup>.

Ancora più interessante, per concludere questo *excursus*, è il documento del 1730 in cui Giacomo si obbliga a realizzare otto «quadroni» per l'oratorio di San Francesco di Paola e per i quali sarà compensato con 154 onze, di cui 150 per i rilievi e «4 per allustratura della scultura»<sup>39</sup>. L'atto, per come è trascritto da Meli, sembrerebbe confermare che «l'allustratura» non si possa identificare semplicemente con lo strato finale e più esterno dello stucco, ma con la tecnica di lucidatura che probabilmente però prevedeva una composizione











Fig. 16 – Giacomo Serpotta, *Cappella dello Sposalizio della Vergine* (part.), 1706 ca., chiesa di S. Maria degli Angeli alla Gancia, Palermo.

particolare atta a reagire positivamente alla lavorazione manuale<sup>40</sup>. Dunque non un materiale ma una tecnica, il che spiega perché talvolta “l'allustratura” non è presente su tutta la superficie di un rilievo ma, selettivamente, solo in alcune parti di esso dove, possibilmente, si voleva che la luce si riflettesse meglio, come mi sembra sia stato notato in alcuni punti della schiena degli ignudi posti sopra le finestre dell'oratorio di San Lorenzo. È presumibile che questo trattamento garantisse anche una migliore conservazione del modellato nel corso del tempo, perché più compatto e meno sensibile all'adesione della polvere, contro la quale si agiva con sagge operazioni di manutenzioni ordinarie e periodiche. A tal fine, infatti, il 7 agosto 1703 la compagnia di San Lorenzo commissionava al falegname Francesco Pisano «una mantacia [mantice] per polizzare et annettare lo stucco di

detta Ven. Compagnia, come quella fatta alla Ven. Compagnia del SS. Rosario di Santa Zita di questa città...»<sup>41</sup>.

Tornando alla fase ideativa dei cantieri serpottiani compositivamente analoghi al nostro, intanto possiamo aggiungere che sia in San Lorenzo che alle Stimmate è documentata la presenza di Giacomo Amato come architetto<sup>42</sup>, mentre non possediamo ancora dati specifici sulle nostre due cappelle e su quelle di San Venanzio e dello Sposalizio (Fig. 16) che abbiamo visto, rispettivamente, ricalcare e variare il disegno amatiano. La questione è comprendere bene quale autonomia compositiva potesse esprimere Serpotta, cioè se avesse alle spalle sempre un architetto di professione e se questo fosse richiesto dalla committenza, o se, invece, spesso ciò non fosse né necessario né sollecitato. Dunque in quale maniera operava Serpotta?





Fig. 17 – Mattia De Rossi, *Altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Montesanto in Roma* (part.), da G.G. De Rossi, *Disegni di vari altari...*, 1690 ca., tav. 30.

Anche in questa occasione possiamo aiutarci scorrendo i documenti pubblicati da Meli, quantomeno per una casistica non assoluta ma molto ampia che ci consente di avanzare alcune ipotesi di studio. Nel nostro cantiere non emerge la presenza esplicita di un architetto, ma la documentazione non fa riferimento al muro di fondo che

era già concluso e dunque non possiamo sapere se originariamente vi fosse un progetto altrui, per esempio di Giacomo Amato, come ritiene Donald Garstang<sup>43</sup>. Nel contratto del 1696 per le Anime Purganti si cita un disegno per le pareti laterali approvato dalla Deputazione, ma non contrattualizzato (forse suscettibile di modifiche in corso d'opera?) che, a quel punto, parrebbe elaborato da Serpotta stesso. L'altra cappella deve essere una replica della precedente con l'unica variante riguardo ai contenuti delle storie sulle pareti laterali. Per quanto l'ipotesi di Garstang sia ragionevole, è possibile che l'elaborazione appartenga al Serpotta sulla base delle suggestioni e degli insegnamenti che, come una spugna, lo scultore sembra assorbire da tutto ciò con cui entra in contatto: opere d'arte, repertori di incisioni o di disegni, architetti e pittori. D'altronde fin dai tempi della Carità viene investito del titolo di "architetto", dimostrando ai committenti evidentemente una significativa dote creativa e forse una qualche competenza tecnica frutto della pur poca esperienza sino ad allora maturata. Per altro le elaborazioni di Amato francamente sembrano frutto di una maturazione più alta dal punto di vista architettonico, cui Giacomo risponde con la personale *verve* decora-



Fig. 18 – *Frontespizio* (part.), da G.G. De Rossi, *Disegni di vari altari...*, 1690 ca.



Fig. 19 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

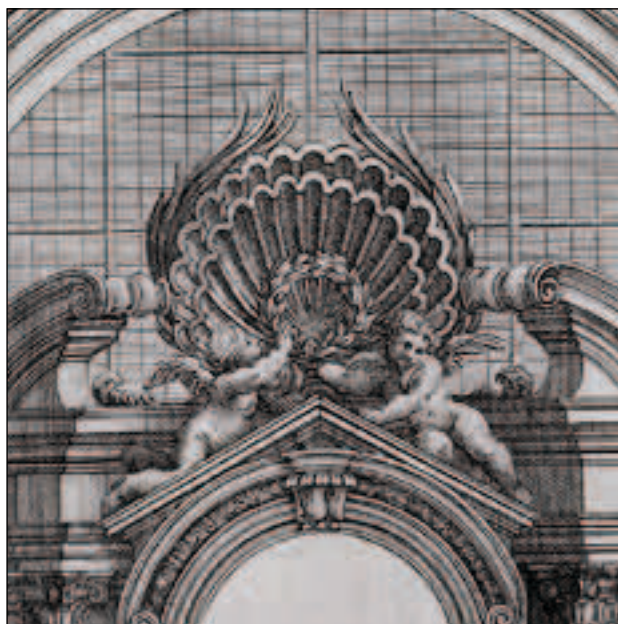


Fig. 20 – Ciro Ferri, *Altare nella cappella Gabrielli in S. Maria Sopra Minerva in Roma* (part.), da G.G. De Rossi, *Disegni di vari altari...*, 1690 ca., tav. 28.

tiva, fino ad acquisire quei registri come propri. In più, egli attingeva alle carte più svariate, tra cui il volume *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de' più celebri architetti date in luce da Gio. Giacomo De Rossi nella sua stamperia in Roma alla Pace*, s.d. (1690), una cui copia (pervenuta a Palermo nel 1692) era in possesso dell'architetto Paolo Amato ed era nota ad Antonino Grano<sup>44</sup>, entrambi suoi mentori. Dal testo sembrano venir fuori molti spunti serpottiani, alcuni già segnalati da Garstang<sup>45</sup>, altri che richiamano alla mente ulteriori esiti: i due angeli dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Montesanto trovano corrispondenza con quelli della cappella di Sant'Orsola, soprattutto per la posa dell'angelo destro (Fig. 17); i festoni con fiore terminale che scendono ai lati dei teatrini circolari della cappella delle Anime Purganti sembrano tratti da quelli che scorrono dietro lo scudo del Cardinale Albani nel frontespizio del volume (Figg. 18-19); la conchiglia a doppia valva avvolta da palme della cappella Gabrielli di Santa Maria sopra Minerva potrebbe avere ispirato, fra le altre fonti, il medesimo soggetto posto a coronamento del fondo degli altari e unito poi a foglie di ulivo (Figg. 20-



Fig. 21 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

21); l'ordine composito di Pietro da Cortona per la cappella di San Francesco Saverio nella chiesa del Gesù trova una quasi perfetta corrispondenza con il progetto firmato da Serpotta per un ignoto oratorio (Figg. 22-23).

Sarebbe dunque particolarmente utile, ma richiederebbe troppo spazio in questa sede, riesaminare la mole di disegni ricondotti a Serpotta e pubblicati da Fittipaldi, che confermano la vena creativa indipendente di Serpotta; basti allora far riferimento al grafico testé citato, l'unico da lui firmato di cui si è oggi a conoscenza, che è controfirmato per accettazione da un Bernardo Spirito superiore<sup>46</sup>.

Certo è che, inoltre, gli atti di Meli fanno sovente riferimento a disegni redatti da Serpotta, tra cui nel 1698 per la cappella dei Santi Pietro e Paolo dell'Infermeria dei Sacerdoti, «fatto per detto di Serpotta e sottoscritto dal detto di Serpotta...», che deve essere solo «benvisto» da Paolo Amato<sup>47</sup>, già autore del progetto della zona presbiteriale. Per cui, se ai Sacerdoti poteva permettersi un'elaborazione personale, seppur sotto tutela, perché non avrebbe dovuto creare liberamente anche a Sant'Orsola? Altri progetti autografi sono citati chiaramente nei contratti della controfacciata e per le pareti laterali





Fig. 22 – Pietro da Cortona, *Cappella di S. Francesco Saverio nella chiesa del Gesù in Roma* (part.), da G.G. De Rossi, *Disegni di vari altari...*, 1690 ca., tav. 47.

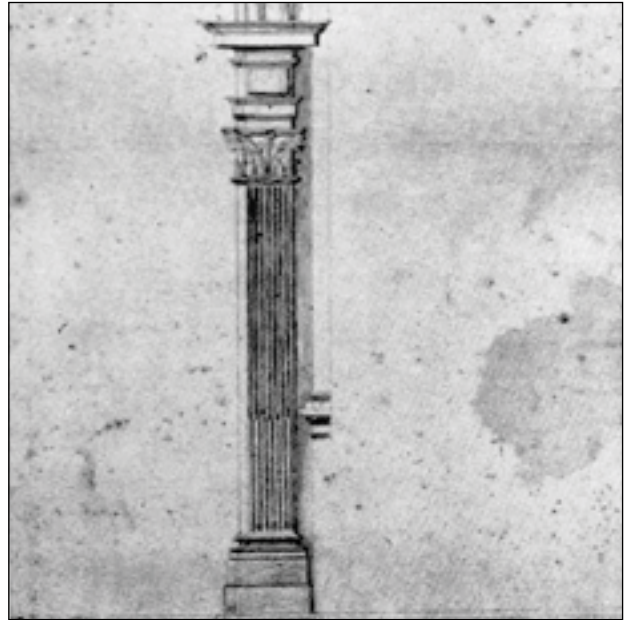


Fig. 23 – Giacomo Serpotta, *Progetto per facciata presbiteriale esterna di oratorio* (part.), fine del XVII – inizi del XVIII secolo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo.



Fig. 24 – Giacomo Serpotta, *Disegno esecutivo di apparato*, 1685 circa, oratorio del SS. Rosario in S. Cita, Palermo.



Fig. 25 – Giacomo Serpotta, *Disegno esecutivo di apparato*, 1685 circa, oratorio del SS. Rosario in S. Cita, Palermo.



del presbiterio dell'oratorio di San Lorenzo (1703, 1705) e per il presbiterio dell'oratorio del Rosario in Santa Zita (1717)<sup>48</sup>.

Torniamo quindi al cantiere. Mauro Sebastianelli, *infra*, schematizza analiticamente le fasi successive all'ideazione degli apparati, che comprendevano la stesura di tre tipologie di disegni sul posto: bozzetti di riferimento per le figure, grafico esecutivo per l'impostazione delle modanature architettoniche e disegno esecutivo dell'apparato sulla parete con le esatte proporzioni, pur soggetto a variazioni in corso d'opera. Alcuni bozzetti sono stati scoperti anni fa nella chiesa di Sant'Agostino disegnati sull'intonaco poi coperto dai quadri delle cappelle<sup>49</sup>, molti altri sono emersi dal meritorio lavoro di descialbo nell'oratorio del Rosario in Santa Cita, insieme a quelli esecutivi che hanno mostrato con

chiarezza il *modus operandi* di Giacomo<sup>50</sup> (Figg. 24-25). Durante il nostro cantiere di restauro ne è stato rinvenuto un altro inedito sotto la tela di *San Girolamo* che raffigura l'angelo destro della cappella di Sant'Orsola, mentre non è rimasta traccia di altre tipologie grafiche<sup>51</sup> (Fig. 26). Estremamente problematico è, invece, il calice appena accennato all'interno del tondo posto sopra il teschio della parete destra nella cappella delle Anime Purganti. Il disegno non era coperto da uno scialbo, dunque risulta difficile pensare che fosse un'ipotesi di Serpotta poi abbandonata, perché ragionevolmente avrebbe coperto, anche se nulla si può escludere; dopotutto era evanescente e molto in alto (Fig. 27). Certamente il calice eucaristico sarebbe stato perfettamente in linea con il programma iconologico della cappella.



Fig. 26 – Giacomo Serpotta, *Bozzetto di angelo*, 1696, cappella di S. Girolamo, chiesa di S. Orsola, Palermo.



Fig. 27 – Giacomo Serpotta (?), *Schizzo di calice eucaristico*, 1696, cappella delle Anime Purganti, chiesa di S. Orsola, Palermo.

### La strada per la Salvezza

Le pareti laterali presentano degli elementi che chiariscono il senso teologico che informa la costruzione (Fig. 28). Nella parte bassa di entrambe è un ottagono formato da una ghirlanda di fiori di grande qualità e verosimiglianza, per cui si riconoscono facilmente gigli, rose e forse tulipani: una natura morta in stucco o, meglio, una *still life*. Lo scomparto avrebbe dovuto accogliere un affresco, il cui soggetto (plausibilmente del Nuovo Testamento) sarebbe risultato, così, circondato di fiori e portato in gloria dai bei putti paffuti della migliore maniera serpottesca, come ad esempio si vede nella *Santa Rosalia* attribuita al fiammingo Geronimo Gerardi (1641), oggi nella chiesa di San Francesco Saverio ma proveniente dalla chiesa del Collegio dei Gesuiti di Santa Maria della Grotta<sup>52</sup> (Fig. 29), o in disegni della coppia Amato-Grano<sup>53</sup>.



Fig. 28 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

Un documento ci informa che l'incarico fu affidato lo stesso 16 febbraio 1696 al pittore Vincenzo Bongiovanni (seconda metà XVII secolo – *post* 1730). Questi si era obbligato a «pingere li due Cappelli dell'Anime del Purgatorio e di Santa Ursula esistenti nella Chiesa di detta deputazione di pittura al frisco con metterci quello che i signori deputati ordineranno con starci tre quadri per Cappella di quel modo e forma che ci richiederanno detti deputati incominciando a richiesta (...), pro pretio actrato et magisterio in totum adsumma o. 32...»<sup>54</sup>. Molto probabilmente gli affreschi non furono mai dipinti, tranne che quello con la *Gloria di Sant'Orsola* che si trova sulla volta di quella cappella, se i prossimi studi potranno confermare l'attribuzione al Bongiovanni.

Al di sopra si distende comodamente un grottesco scheletro «con un modellato così reali-



Fig. 29 – Geronimo Gerardi (attr.), *S. Rosalia in gloria*, 1641, chiesa di S. Francesco Saverio, Palermo.





Fig. 30 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

stico da far rabbrivire»<sup>55</sup> (Fig. 30). Una volta in più Serpotta trasporta tutto su un piano teatrale, il cui spunto è la morte, poiché, ricordiamo, la compagnia si occupava di pregare per le anime dei defunti e di seppellirli nel cimitero di proprietà. La presenza di scheletri in opere barocche a Palermo è assai rara, escludendo quel pur grande teatro della morte che sono le Catacombe dei Cappuccini<sup>56</sup>. Molto interessante per il nostro discorso è la poco nota scultura in marmo, purtroppo ormai monca e decapitata, che si trova sulla destra della base della cappella del Crocifisso della chiesa di Santa Maria di Valverde, realizzata insieme alle altre decorazioni a commesso dai marmorari della famiglia Scuto, da Carlo Rutè e da Filippo Di Vita su progetto di Paolo Amato<sup>57</sup> (Fig. 31). A Sant’Orsola la posa quasi derisoria, la beffarda risata (che ricorda il ghigno dei teschi marmorei con “turbante” della tomba di Luca Holstenio - † 1661 - in Santa Maria dell’Ani-



Fig. 31 – Paolo Amato (arch.), *Scheletro reincarnato*, post 1697, chiesa di S. Maria di Valverde, Palermo.



Fig. 32 – *Sepolcro di Luca Holstenio* (†1661), chiesa di S. Maria dell'Anima, Roma.

ma a Roma) (Figg. 32, 33), l'attenzione davvero straordinaria per il dettaglio fisiognomico, che ha comportato la realizzazione a bottega dei singoli pezzi e l'assemblaggio *in loco*<sup>58</sup> e che consente di intravedere addirittura le viscere entro la gabbia toracica, distinguono lo scheletro dai più diffusi esempi non locali, ma lo fanno accostare proprio a Valverde.

Nel primo caso il pensiero corre ai catafalchi e cenotafi<sup>59</sup> e ai molti monumenti funebri romani, alla cui visione Serpotta poteva avere avuto accesso tramite repertori di incisioni e disegni, in cui esso è la Morte in persona che vola con rapide ali, segna il tempo con la clessidra, scopre il sepolcro, svela il ritratto del defunto o il libro con il suo nome, e così via<sup>60</sup>.

Rammentiamo, tra i tantissimi<sup>61</sup>, innanzitutto il monumento per Alessandro Valtrini in San Lorenzo in Damaso (Gian Lorenzo Bernini, 1639-41)<sup>62</sup> (Fig. 34) e, a seguire, il sepolcro del Cardinale Mariano Pietro Vecchiarelli (†1639) in San Pietro in Vincoli<sup>63</sup> (Fig. 35), sempre del Bernini le



Fig. 33 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

grandi macchine funebri per i papi Urbano VIII (1642-47) e Alessandro VII (dal 1672) in San Pietro, il sepolcro per il Cardinale Stefano Durazzo († 1667) a Santa Maria in Monterone (Filippo Parodi, attr.)<sup>64</sup> (Fig. 36), l'originalissima tomba dell'architetto Giovan Battista Gisleni in Santa Maria del Popolo (1670)<sup>65</sup> (Fig. 37), quella per il Cardinale Lorenzo Imperiali nella chiesa di Sant'Agostino (Domenico Guidi, 1673-74)<sup>66</sup> (Fig. 38), dove la morte nulla può contro la Fama del defunto, e, per finire ai primi del Settecento, il sarcofago del Cardinale Cinzio Aldobrandini in San Pietro in Vincoli (Pierre Le Gros, 1707)<sup>67</sup> (Fig. 39).

La forma delle sculture in stucco palermitane, dunque, «non è tipicamente romana»<sup>68</sup> o, per meglio dire, ha una diversa origine e differente finalità. Difatti non sono definibili esattamente scheletri perché, come a Valverde, conservano tracce delle fibre muscolari e, qui, anche delle viscere.

Sono allora da interpretare non solo come una semplice citazione della morte in gloria, o della morte che indica lo scoccare dell'ora, quali





Fig. 34 – Gian Lorenzo Bernini e bottega, *Sepulcro di Alessandro Valtrini*, 1639-41, chiesa di S. Lorenzo in Damaso, Roma.



Fig. 35 – *Sepulcro del Cardinale Mariano Pietro Vecchiarelli* (†1639), chiesa di S. Pietro in Vincoli, Roma.



Fig. 36 – Filippo Parodi (attr.), *Sepulcro del Cardinale Stefano Durazzo* († 1667), chiesa di S. Maria in Monterone, Roma.



Fig. 37 – *Sepulcro dell'architetto Giovan Battista Gisleni*, 1670, chiesa di S. Maria del Popolo, Roma.



Fig. 38 – Domenico Guidi, *Sepolcro del Cardinale Lorenzo Imperiali*, 1673-74, chiesa di S. Agostino, Roma.

gli scheletri marmorei citati, o presenti nel cimitero della chiesa di Santa Maria dell’Orazione della Morte a Roma (Fig. 47). Non sono solamente un *memento mori*, per quanto originalissimo ed efficace nella contrapposizione putti-scheletri (Fig. 40), ma celano un qualcosa di più profondo<sup>69</sup>. La presentazione di scheletri in forma teatrale era un uso consueto a Roma come forma di macabro arredo, sia a Santa Maria che nella chiesa dei Cappuccini di Roma, che, in Germania, nella chiesa di Sant’Orsola di Colonia, con pareti rivestite da ossa, e con “artistici” lampadari pure composti dallo stesso materiale organico. Ciò era funzionale a ricordare la caducità dell’uomo, la inevitabile fine che tutti attende, per invitare a trascorrere una “buona” vita, cioè fuggendo dal peccato e compiendo opere rette, tra le quali, non ultima, la preghiera per le anime dei defunti, anelanti ad ascendere al cielo e sfuggire alle sofferenze del Purgatorio. A Santa Maria dell’Orazione della Morte, gemellata con la nostra compagnia, a partire dalla seconda metà del Settecento si organizzarono sacre rappresentazio-



Fig. 39 – Pierre Le Gros, *Sepolcro del Cardinale Cinzio Aldobrandini*, 1707, chiesa di S. Pietro in Vincoli, Roma.

ni per l’Ottavario dei defunti nei primi giorni di novembre. Durante gli otto giorni si svolgevano complesse cerimonie, processioni, celebrazioni eucaristiche e rappresentazioni teatrali in cui il tema dominante era la sofferenza delle anime del Purgatorio<sup>70</sup>. L’espiazione della colpa, il perdono e la salvezza delle anime erano gli obiettivi comuni di quella e della nostra aggregazione.

A Palermo le pareti si chiudono con due teatrini circolari che seguono l’andamento curvo della volta a botte (unico esempio serpottiano noto in questo senso) e sono sormontati da un mascherone fasciato e piumato che comparirà simile anche nella cappella dei Santi Pietro e Paolo nel 1698 (Figg. 41, 42).

I due teatrini, come dice esplicitamente il documento di incarico, sono allusivi alle Anime del Purgatorio, mentre i corrispettivi della cappella di Sant’Orsola erano previsti legati al martirio della Santa. Non abbiamo oggi elementi per confermare che questi ultimi due siano stati realizzati, insieme agli stucchi delle pareti laterali di quella cappella





Fig. 40 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.



Fig. 41 – Giacomo Serpotta, *Altare di San Ferdinando*, 1698, cappella dei SS. Pietro e Paolo nell'Infermeria dei Sacerdoti, Palermo.



Fig. 42 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti* (part.), 1696, chiesa di S. Orsola, Palermo.

di cui non rimane alcuna traccia, ma che le cappelle fossero originariamente pensate come speculari si evince anche dalla commissione dei tre affreschi al Bongiovanni. Riesce difficile immaginare però che i modellati di entrambe siano stati distrutti perché non congruenti con la nuova titolazione a San Girolamo o perché fortemente danneggiate dall'umidità o per tutte e due le cose, ma questa ipotesi non è comunque da escludere, tanto quanto asserire che non siano mai state messe in opera, come le pitture ad affresco.

I teatrini superstiti non sono di facile lettura, in particolar modo quello di destra ormai monco per antichi problemi conservativi<sup>71</sup>. Entrambi dovrebbero concorrere a chiarire il senso della cappella il cui programma dovette essere elaborato personalmente dai membri della Deputazione che si riservavano le scelte iconografiche e che, a quanto pare, decisero di intitolare lo spazio alle Anime del Purgatorio non tanto tempo prima dell'affidamento della decorazione a Serpotta, visto che nel luglio del 1695 la cappella «novamente fatta» era ornata da una tela con *Sant'Anna* e, dunque, ragionevolmente era ancora a lei dedicata<sup>72</sup>.

Il nuovo tema, a mio parere, è una meditazione sulla morte che punta alla salvezza delle anime in attesa della resurrezione dei corpi. A questa ipotesi concorrono gli scheletri che non sono corpi in corruzione (quindi non sono la Morte) ma spoglie di defunti che si reincarnano a fronte del Giudizio Universale. Il programma iconografico riprende l'episodio del Giudizio Universale di Michelangelo alla Sistina in cui anime beate e angeli si contendono in battaglia con diavoli e demoni le anime dei defunti, gli uni li traggono dalle fiamme, gli altri li trattengono nella dannazione eterna. In questi frangenti le anime riprendono la propria corporeità, come si vede bene nell'affresco michelangiolesco descritto da Vasari: «..Né ha restato nella resurrezione de' morti mostrare al mondo, come essi dalla medesima terra piglian l'ossa e la carne...» (Fig. 43)<sup>73</sup>. La scena fu riprodotta anche in Sicilia da Giuseppe Salerno intorno al 1629 nella Chiesa Madre di Gangi (Fig. 44)<sup>74</sup>.





Fig. 43 – Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale* (part.), 1536-41, Cappella Sistina, Roma.



Fig. 44 – Giuseppe Salerno, *Giudizio Universale* (part.), 1629, Chiesa Madre, Gangi.



Fig. 45 – Giacomo Serpotta, *Elia nutrito dall'angelo*, 1696, cappella delle Anime Purganti (parete sinistra), chiesa di S. Orsola, Palermo.



Fig. 46 – Giacomo Serpotta, *Elia e l'altare di fuoco (?)*, 1696, cappella delle Anime Purganti (parete destra), chiesa di S. Orsola, Palermo.

Dunque la cappella è stata pensata come illustrazione della sofferenza delle anime del Purgatorio al fine di stimolare la *pietas* umana e di contribuire con preghiere alla loro salvezza. Essa è memoria del ruolo importante che riveste la giusta tutela e sepoltura delle salme, in attesa della resurrezione dei corpi (entrambe missioni della compagnia e dell'Opera del Purgatorio). È però anche monito per tenere sempre a mente l'evanescenza dell'esistenza terrena e il giudizio insindacabile di Dio che dividerà in due l'umanità, tra chi potrà godere della sua luce per l'eternità (gli eletti) e chi brucerà per sempre tra le fiamme della sofferenza e della colpa (i dannati).

«E vidi i morti, grandi e piccoli, in piedi davanti al trono. E i libri furono aperti. Fu aperto anche un altro libro, quello della vita. I morti vennero giudicati secondo le loro opere, in base a ciò che era scritto in quei libri. Il mare restituì i morti che esso custodiva, la Morte e gli inferi resero i morti da loro custoditi e ciascuno venne giudicato secondo le sue opere. Poi la Morte e gli inferi fu-

rono gettati nello stagno di fuoco. Questa è la seconda morte, lo stagno di fuoco. E chi non risultò scritto nel libro della vita fu gettato nello stagno di fuoco» (Ap, 20,12-15).

La cappella intende “dimostrare” i segni evidenti della presenza di Dio e del nostro destino di morte e di vita eterna con Cristo. Il teatrino di sinistra potrebbe così raffigurare *Elia nutrito da un angelo* in cui è la presenza corporea di Dio, non solo voce o refole di vento, che incita il profeta a rimettersi in cammino (Fig. 45). Elia invocava la morte come liberazione, ma Dio lo incita perché possa riportare il suo popolo sulla retta via (Re 19,1-15). Forse il teatrino opposto rappresentava la scena precedente in cui Elia ricostruisce l'altare del Signore per il sacrificio e ordina che per tre volte vengano versate quattro anfore d'acqua in un piccolo canale da lui scavato intorno (Fig. 46). Compiuto ciò «...cadde il fuoco del Signore e consumò l'olocausto, la legna, le pietre e la cenere, prosciugando l'acqua del canaletto. A tal vista, tutto il popolo cadde con la faccia a terra e disse: “Il Signore è Dio! Il Signore è Dio!» (Re 18,





Fig. 47 – Ignoto scultore, *Allegoria della morte*, XVIII secolo, cimitero, chiesa di S. Maria dell'Orazione della Morte, Roma.



Fig. 48 – Ignoto pittore, *Allegoria della morte*, XVIII secolo, cripta, oratorio di S. Nicolò da Tolentino, Palermo.

38-39). Pane da un lato e un'anfora dall'altro che per Emile Mâle con Elia prefigurano «la comunione che infonde vigore all'anima»<sup>75</sup>.

Elia e Enoch erano considerate le due figure che il giorno del Giudizio avrebbero combattuto il diavolo, entrambi non soggetti alla morte ma "rapiti in cielo" per volere di Dio. Elia era anche stato attore di una resurrezione per mano di Dio. Il figlio della vedova che lo aveva ospitato mentre era in fuga aveva cessato di respirare dopo una malattia ed «Elia le disse: "Dammi tuo figlio". Glielo prese dal seno, lo portò nella stanza superiore, dove abitava, e lo stese sul letto. Quindi invocò il Signore: "Signore, mio Dio, vuoi fare del male anche a questa vedova che mi ospita, tanto da farle morire il figlio?". Si distese tre volte sul bambino e invocò il Signore: "Signore, mio Dio, la vita di questo bambino torni nel suo corpo". Il Signore ascoltò la voce di Elia; la vita del bambino tornò nel suo corpo e quegli riprese a vivere. Elia prese il bambino, lo portò giù nella casa dalla stanza superiore e lo consegnò alla madre. Elia

disse: "Guarda! Tuo figlio vive". La donna disse a Elia: "Ora so veramente che tu sei uomo di Dio e che la parola del Signore nella tua bocca è verità"» (Re 17, 19-24).

La presenza dello scheletro "reincarnato" a Valverde, formalmente simile al nostro, proprio nella cappella del Crocifisso, ne è ulteriore e parallela dimostrazione. Esso è posto, come contraltare ad un dragone o serpente, al di sotto dell'albero che con le reliquie dei Santi richiama la Chiesa universale che si nutre del sacrificio di Cristo, tramite di redenzione dell'umanità, e che lo celebra votandosi fino al martirio e con la professione di una vita retta. Gli strumenti della Passione sono infatti agli apici del *Giudizio* della Sistina.

Serpotta, che non poteva avere visto lo scheletro ideato da Paolo Amato, scolpito dopo il 1697<sup>76</sup>, ma probabilmente solo il prototipo grafico berniniano o il progetto amatiano, ancora una volta dissimula l'impianto didascalico tramite semplici immagini e senza alcun accento esclusivamente macabro, come invece avviene con la



morte in trionfo, per esempio, nella chiesa romana di Santa Maria dell'Orazione della morte o nella cripta dell'oratorio di San Nicolò da Tolentino di Palermo (Figg. 47, 48). Non si evince la tristezza delle ineludibili esequie, e il bianco candore degli stucchi si oppone naturalmente all'oscurità consigliata dai Gesuiti per le riflessioni sulla morte. Infatti la cappella è tutt'altro che una "danza macabra", anzi lancia un messaggio di speranza, perché può essere la risposta ad alcune domande di Giobbe: «L'uomo, nato da donna, ha vita breve e piena d'inquietudine; come un fiore spunta e avvizzisce, fugge come l'ombra e mai si ferma. Tu, sopra di lui tieni aperti i tuoi occhi, e lo chiami a giudizio dinanzi a te? Chi può trarre il puro dall'immondo? Nessuno. Se i suoi giorni sono contati, il numero dei suoi mesi dipende da te, hai fissato un termine che non può oltrepassare. Distogli lo sguardo da lui perché trovi pace e compia, come un salariato, la sua giornata! È vero, per l'albero c'è speranza: se viene tagliato, ancora si rinnova, e i suoi germogli non cessano di crescere; se sotto terra invecchia la sua radice e al suolo muore il suo tronco, al sentire l'acqua ri-

fiorisce e mette rami come giovane pianta. Invece l'uomo, se muore, giace inerte; quando il mortale spira, dov'è mai? Potranno sparire le acque dal mare e i fiumi prosciugarsi e disseccarsi, ma l'uomo che giace non si alzerà più, finché durano i cieli non si sveglierà né più si desterà dal suo sonno. Oh, se tu volessi nascondermi nel regno dei morti, occultarmi, finché sia passata la tua ira, fissarmi un termine e poi ricordarti di me! L'uomo che muore può forse rivivere? Aspetterei tutti i giorni del mio duro servizio, finché arrivi per me l'ora del cambio! Mi chiameresti e io risponderci, l'opera delle tue mani tu bramaresti» (Gb 14,1-15).

I rami vivi di giovane pianta sembrano proprio quei rampicanti che, se vite, alludono chiaramente all'eucaristia strumento di purificazione per eccellenza volta alla salvezza dell'uomo.

Ancora una volta l'artista fonde la fede nell'arte e le porta su un piano teatrale in cui qualunque argomento, anche il più truce, si volge in apparente *comèdia* dai profondi significati abilmente camuffati; la disperazione dell'ineluttabile cede così il passo alla speranza, a pensieri di vita.



## Note

- 1 Quella compagnia era allocata nella cappella di Sant'Orsola che si trovava adiacente all'antica chiesa quattrocentesca di San Domenico, e fu distrutta nella seconda metà del Seicento per consentire il completamento della nuova grande chiesa dei Padri Domenicani; cfr. P. PALAZZOTTO, *Gli Oratori di Palermo*, premesse di D. GARSTANG e M.C. Di Natale, Palermo 1999, pp. 20-22.
- 2 A. MONGITORE, *Dell'Istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasterj, spedali, et altri luoghi pii della città di Palermo. Le compagnie*, ms. della prima del XVIII secolo, conservato presso la Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqE8, f. 73.
- 3 *Ibidem*.
- 4 *La chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte a Roma*, testi di A. Iori, Roma 2010, p. 11.
- 5 La celebrazione, che prevedeva l'esposizione del SS. Sacramento in luogo sacro per circa tre giorni, dal Giovedì Santo al Sabato in ricordo del tempo trascorso da Gesù Cristo nel sepolcro, a Palermo era spesso organizzata anche in occasione della festa del santo principale del sodalizio. Fu ufficialmente decretata dall'Arcivescovo Cesare Marullo (1578-1588) nel 1586 e istituzionalizzata nel 1607 dal Senato di Palermo; cfr. D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990, p. 34. L'esposizione godeva spesso di un sontuoso apparato effimero per il quale talora lavoravano rinomati architetti; cfr. K. Noehles, *Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi*, in *Barocco romano e Barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. FAGIOLO e M.L. MADONNA, Roma 1985, pp. 88-99.
- 6 A. MONGITORE, *Dell'Istoria...*, QqE8, f. 74.
- 7 P. PALAZZOTTO, *Gli Oratori...*, 1999, p. 259.
- 8 P. PALAZZOTTO, *Gli Oratori...*, 1999, p. 117.
- 9 P. PALAZZOTTO, *Gli Oratori...*, 1999, p. 118; D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990, pp. 302-303.
- 10 G. PALERMO, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo 1858, p. 434.
- 11 A. MANGO DI CASALGERARDO, *Nobiliario di Sicilia*, vol. I, Palermo 1912, p. 160.
- 12 G. PALERMO, *Guida...*, 1858, p. 434.
- 13 S. PIAZZA, scheda n. 3, in E. Di Gristina, E. Palazzotto, S. Piazza, *Le chiese di Palermo. Itinerario architettonico per il centro storico fra Seicento e Settecento*, prefazione di M. Giuffré, Palermo 1998, pp. 76-77.
- 14 Archivio di Stato di Palermo, not. Cosimo Gandolfo, bast. 5023 (1695-1696), 16 febbraio 1696, c. 779; F. MELI, *Giacomo Serpotta. Vita e opere*, Palermo 1934, p. 255.
- 15 F. MELI, 1934, p. 154.
- 16 *Ibidem*.
- 17 Archivio di Stato di Palermo, not. Cosimo Gandolfo, bast. 5023 (1695-96), 26 febbraio 1696, cc. 826-827; F. MELI, 1934, pp. 255-256. Meli trascriveva il documento con alcuni trascurabili errori tranne uno: «solamente a murare le historie» che invece va letto correttamente “mutare” anziché “murare”, restituendo il giusto senso alla frase.
- 18 G. MENDOLA, scheda I, 2, 12, in *Pompa Magna. Pietro Novelli e l'ambiente monrealese*, a cura di G. DAVÌ e G. MENDOLA, Palermo 2008, pp. 85-86.
- 19 Gaspare Palermo nel 1816 cita la presenza della tela e della cappella dedicata al Santo; cfr. G. PALERMO, 1858, p. 434.
- 20 T. FITTIPALDI, *Contributo allo studio di Giacomo Serpotta. Opere inedite e rapporti culturali*, in “Napoli Nobilissima. Rivista di Arti Figurative, Archeologia e Urbanistica”, vol. 16, 1977, pp. 126-127, 140-141 nota 105.
- 21 T. FITTIPALDI, 1977, p. 127.
- 22 Cfr. V. CASALE, *Il supremo artificio del barocco: la “canonizzazione della cattedra”*, in *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, a cura di M. FAGIOLO e P. PORTOGHESI, Milano 2006, pp. 176-183.
- 23 V. CASALE, 2006, p. 180.
- 24 E. MÂLE, *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano 1984, p. 261.
- 25 T. FITTIPALDI, 1977, p. 127.
- 26 D. GARSTANG, 1990, pp. 263-264.
- 27 *Idem*, p. 290.
- 28 D. GARSTANG, 2006, p. 184.
- 29 F. MELI (1934, p. 154) che trae la notizia dai libri di conti della chiesa non ancora ritrovati.
- 30 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 31 F. MELI, 1934, p. 252.
- 32 *Ibidem*.
- 33 *Idem*, p. 259.
- 34 *Idem*, p. 262.
- 35 *Idem*, p. 270.
- 36 *Ibidem*.
- 37 *Idem*, p. 277.
- 38 *Idem*, p. 242.
- 39 *Idem*, p. 283.
- 40 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 41 F. MELI, 1934, p. 265.
- 42 *Idem*, pp. 259, 263.
- 43 D. GARSTANG, 1990, p. 293.
- 44 P. PALAZZOTTO, *I “ricchi arredi” e le preziose dipinture dell'oratorio del Rosario in San Domenico della Compagnia dei Sacchi*, in P. PALAZZOTTO, C. SCORDATO, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, Palermo 2002, p. 70 nota 114.
- 45 D. GARSTANG, 2006, pp. 107, 140.

- 46 T. FITTIPALDI, 1977, fig. 51 e p. 142 nota 132.
- 47 F. MELI, 1934, p. 259.
- 48 *Idem*, pp. 249, 264, 266.
- 49 P. B. MINISTERI, *La chiesa e il convento di S. Agostino a Palermo*, presentazione di M.C. Di Natale, Palermo 1984, pp. 96-97, 100.
- 50 P. PALAZZOTTO, 2004, pp. 54-57; M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 51 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 52 T. VISCUSO, *Pittori fiamminghi nella Sicilia occidentale al tempo di Pietro Novelli – Nuove acquisizioni documentarie*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo 10 giugno - 30 ottobre 1990), Palermo 1990, p. 105.
- 53 D. GARSTANG, 1990, p. 293.
- 54 Archivio di Stato di Palermo, not. Cosimo Gandolfo, bast. 5023 (1695-96), 16 febbraio 1696, c. 822. F. MELI (*Degli architetti del Senato di Palermo nel secoli XVII e XVIII*, in "Archivio Storico Siciliano", IV - V, 1938-1939, p. 391) rimanda al documento con un generico riferimento alla pittura di due cappelle.
- 55 D. GARSTANG, 2006, p. 74.
- 56 D. GARSTANG (1990, p. 293) riesce ad individuarne solo uno in una tomba a commesso marmoreo del 1675 in San Francesco d'Assisi.
- 57 S. PIAZZA, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Palermo 2007, pp. 68-69.
- 58 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 59 Cfr. M. FAGIOLO DELL'ARCO e S. CARANDINI, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, vol. I, Roma 1977, in particolar modo pp. 217, 306; E. MÂLE, 1984, pp. 190-191.
- 60 E. MÂLE, 1984, p. 185.
- 61 Cfr. anche l'elenco di E. MÂLE, 1984, p. 189.
- 62 O. FERRARI, S. PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, p. 181.
- 63 *Idem*, p. 377.
- 64 *Idem*, p. 275
- 65 *Idem*, p. 322.
- 66 *Idem*, p. 14.
- 67 E. MÂLE, 1984, p. 192.
- 68 D. GARSTANG, 1990, p. 293.
- 69 E. MÂLE (1984, p. 188) cita una scultura di Bernini con «un neonato che vagiva al suo ingresso nel mondo e di fronte un teschio sopra un cuscino di marmo nero: cupo compendio della vita umana».
- 70 *La chiesa di Santa ...*, 2010, pp. 70-72.
- 71 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 72 Archivio di Stato di Palermo, not. Cosimo Gandolfo, bast. 5022 (1694-95), 10 luglio 1695, cc. 1363-1365: il maestro marmoraro Baldassare Pamplona (Pampilonia?) si impegna con la deputazione «di fare una balagustata nella Cappella come nella chiesa di detta deputazione di Sant' Ursula nella quale hoggi vi è lo quadro di Sant' Anna nel frontespizio della cappella di Sant' Ursula quale balagustata deve essere di pietra rossa della Casale delli greci corrispondente a quella dell'altare Maggiore di detta Chiesa nec non fare lo primo scalone sotto detta balagustata e dei scaloni dell'altare medesimo che sia di pietra di belliemi scorniciati pulite (...) incominciando di domani innante».
- 73 Edizione consultata: G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol. 14, Milano 1811, p. 170.
- 74 Cfr. la dotta ed interessante lettura di C. VALENZIANO, *Parusia per il Giudizio Universale secondo "lo Zoppo di Gangi"* Giuseppe Salerno, in *Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi*, catalogo della mostra (Gangi 19 aprile - 1 giugno 1997), Gangi 1997, pp. 106-134.
- 75 E. MÂLE, 1984, p. 376.
- 76 S. PIAZZA, *I colori...*, 2007, p. 78 nota 85.





## La tecnica di Giacomo Serpotta dal cantiere di restauro

Mauro Sebastianelli

Collocazione	Chiesa di Sant'Orsola, Palermo
Soggetto	<i>Cappella delle Anime Purganti</i>
Oggetto	Stucchi monocromi
Tecnica	Stucco modellato ad altorilievo e a tuttotondo
Datazione	1695-1696
Autore	Giacomo Serpotta

Collocazione	Chiesa di Sant'Orsola, Palermo
Soggetto	<i>Cappella di San Girolamo (già di Sant'Orsola)</i>
Oggetto	Stucchi monocromi
Tecnica	Stucco modellato ad altorilievo e a tuttotondo
Datazione	1696
Autore	Giacomo Serpotta

Il restauro degli stucchi che decorano le cappelle della chiesa di Sant'Orsola è stato preceduto da un indispensabile studio preliminare eseguito mediante un approccio scientifico che ha visto il coinvolgimento di un'equipe multidisciplinare (Figg. 1, 2)<sup>1</sup>.

Questa fondamentale fase analitica è stata sviluppata secondo diversi aspetti: la contestualizzazione storico-artistica (epoca, autore, committente) tramite il confronto tra documenti antichi e studi più recenti; il riconoscimento dei materiali costitutivi, degli strumenti di lavorazione e delle tecniche esecutive; la valutazione dello stato di conservazione; l'individuazione di eventuali interventi precedenti.

In tal senso si è rivelato molto importante il contributo di indagini conoscitive preliminari che, nell'ambito della diagnostica applicata ai beni culturali, rappresentano un valido supporto per l'acquisizione dei dati tecnico-conservativi. Infatti, mentre in passato gli studi condotti su un'opera d'arte erano principalmente di natura storico-artistica, oggi è possibile disporre di metodologie specifiche che permettono di indagare la materia distinguendo i materiali originali e quelli di restauro, le procedure tecniche e la morfologia delle forme di degrado<sup>2</sup>.

In questo caso le indagini conoscitive, di tipo non invasivo e microdistruttivo, si sono basate anche sul raffronto dei dati già acquisiti dalla bibliografia specifica di riferimento: infatti è stata condotta un'approfondita ricerca scientifica sui

risultati prodotti in occasione di studi e interventi di restauro effettuati in passato su altri complessi decorativi serpottiani.



Fig. 1 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1695-1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, prima dell'intervento di restauro.

Inoltre, è stata opportunamente programmata una campagna di campionamento, avendo cura di scegliere correttamente i punti di prelievo di piccoli frammenti, rappresentativi e con dimensioni minime, per ridurre il rischio di danneggiamento della materia originale.

Un esame di questo genere ha avuto lo scopo di individuare una metodologia di lavoro esatta e rispettosa dell'identità storica e fisica dell'opera stessa, mettendo a punto un intervento conservativo non invasivo e basato su criteri scientifici.

In particolare, il restauro degli stucchi serpottiani di Sant'Orsola è stato condotto secondo i principi di selettività, reversibilità e riconoscibilità dell'intervento, nel pieno rispetto dei materiali originali e delle vicissitudini dell'opera, oltre che delle condizioni fisiche acquisite dal manufatto nel corso del tempo.



Fig. 2 - Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, prima dell'intervento di restauro.

L'obiettivo principale dell'intervento, quindi, è stato quello di garantire la messa in sicurezza dell'opera, rispettandone al tempo stesso la storia e l'originalità. A tale scopo sono state eseguite operazioni finalizzate a restituire al manufatto un'adeguata stabilità per la sua consistenza fisica e a ritrovarne i giusti valori cromatici, pur mantenendo ancora chiaramente percepibile il passaggio del tempo sulla materia antica.

### Materiali costitutivi e tecniche esecutive

La tecnica dello stucco è nota fin dai tempi antichi sia come rifinitura di opere architettoniche sia come elemento decorativo; la sua diffusione si deve mettere in relazione non solo con l'effettiva reperibilità dei materiali ma anche con le condizioni climatiche adatte alla conservazione dei manufatti. Secondo la bibliografia di riferimento, la realizzazione di decorazioni a stucco in Sicilia prevedeva generalmente l'impiego di un impasto a base di polvere di marmo, calce e gesso<sup>3</sup>. Tale composto, infatti, era dotato di una plasticità tale da permetterne la modellazione, diretta o con matrici a stampo, unita alla capacità di mantenere un buon grado di lavorabilità ad umido per un periodo abbastanza lungo.

Per meglio comprendere la tecnica esecutiva dello stucco è possibile riassumere la lavorazione nelle seguenti fasi: realizzazione grafica dell'idea progettuale; sbazzatura del supporto murario; realizzazione delle armature; abbozzatura delle superfici murarie; disegno preparatorio; esecuzione degli strati di corpo; messa in opera degli strati superficiali; applicazione di cornici e di elementi ripetitivi.

Dopo una preliminare definizione degli spazi nella struttura architettonica da decorare, la tecnica prevedeva l'utilizzo di un'anima interna per la costruzione delle diverse raffigurazioni, soprattutto per le porzioni più estese ed aggettanti; nei manufatti a tutto tondo, ad esempio, si trattava di un vero e proprio "scheletro"<sup>4</sup>, in legno e talvolta anche in metallo, che fungeva da struttura portante per la scultura, così come è stato riscontrato in molti complessi decorativi di Giacomo Serpotta ed in particolare in alcuni gruppi



Fig. 3 – Giacomo Serpotta, *Angelo*, oratorio dei Bianchi già chiesa delle Stimmate, 1703-04, Palermo, particolare del verso che mostra la presenza dello “scheletro” in legno all’interno dello stucco.

scultorei provenienti dalla chiesa del Monastero delle Stimmate, transitati al Museo Nazionale e oggi esposti nell’oratorio dei Bianchi a Palermo (Fig. 3).

Generalmente si utilizzavano listelli di dimensioni differenti in funzione delle parti da sostenere, costituiti da legno avvolto da corde e spaghi composti da fibre vegetali, fili di ferro e fronde di palma (ad esempio per le ali degli angeli), nascosti da una malta preparata con vari inerti inorganici e calce<sup>5</sup>. Quest’ultima veniva usata per ricavare in maniera grossolana i volumi in modo da facilitare la successiva fase di finitura del modellato con un impasto più omogeneo ed elastico.

Pertanto, impiegando materiali così eterogenei, Serpotta costruiva una sorta di “manichino”, che poi veniva tenuto insieme dall’impasto di sab-

bia e calce<sup>6</sup>. Nel caso degli angeli, per l’ancoraggio al muro e per il sostegno delle ali spiegate sono stati rilevati alcuni listelli di legno, come già messo in evidenza dagli studi sulla tecnica scultorea del Serpotta (Fig. 4). In particolare questi elementi erano costituiti a volte da legno di riuso e venivano impiegati per le parti più consistenti in numero, forma e dimensioni variabili in relazione al peso da sostenere (Fig. 5)<sup>7</sup>.

In fase di restauro sono state condotte alcune indagini sul campione SSO02, costituito da un frammento ligneo prelevato nella cappella delle Anime Purganti dalla parte superiore dell’ala destra dell’angelo a sinistra (Fig. 6): in questo caso l’osservazione al microscopio elettronico ESEM ha permesso di individuare che il legno utilizzato come sostegno all’interno dell’ala è pino silvestre<sup>8</sup>.



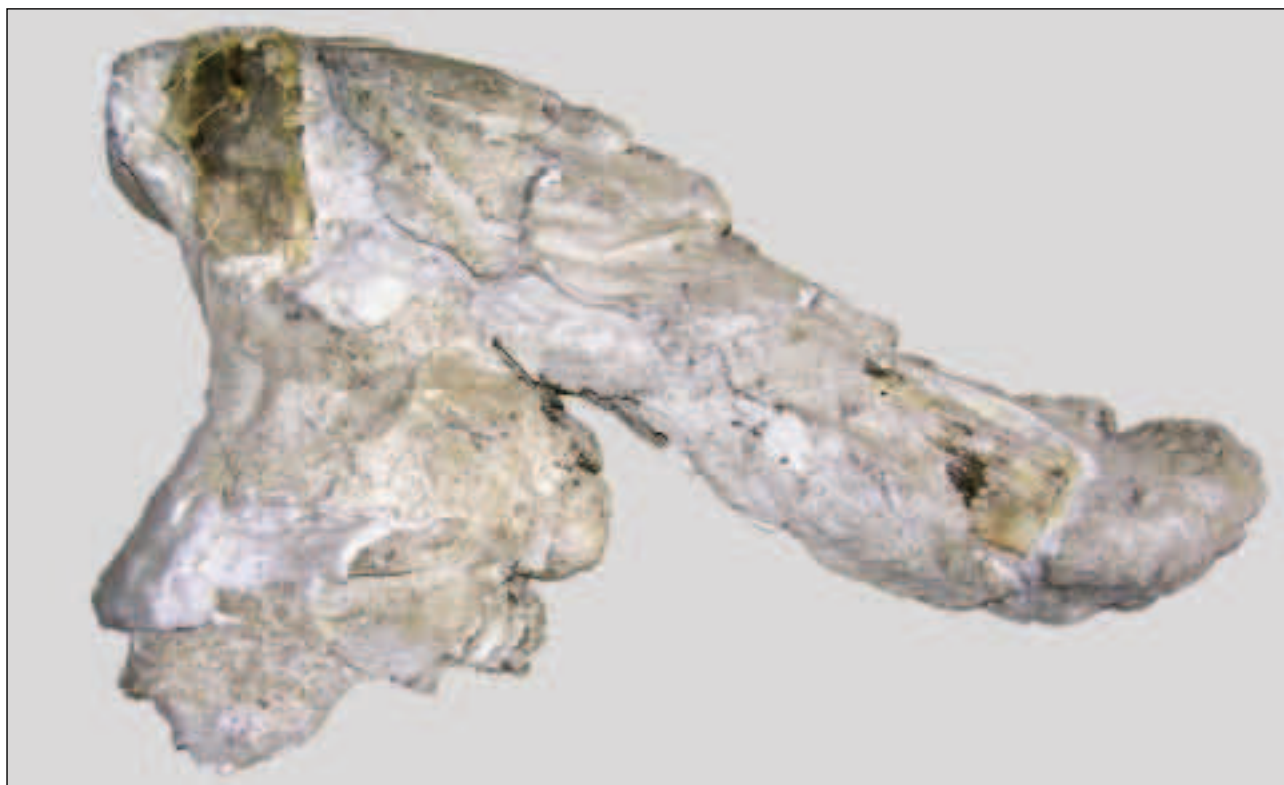


Fig. 4 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant’Orsola, Palermo, particolare dell’ala dell’angelo sinistro durante l’intervento di restauro. La profonda lesione che ha provocato il distacco dell’elemento in stucco ha reso possibile l’osservazione ravvicinata dei listelli lignei impiegati come anima interna.



Fig. 5 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant’Orsola, Palermo, particolare del piede sinistro dell’angelo con la presenza di elementi lignei utilizzati come “manichino” per il sostegno della scultura.



Fig. 6 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1695-1696, chiesa di Sant’Orsola, Palermo, particolare del punto di prelievo del campione SSO02.



Fig. 7 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1695-1696, chiesa di Sant’Orsola, Palermo, particolare di uno scheletro in cui è visibile l’armatura in ferro rivestita da garza.

Inoltre, dall’osservazione di alcune mancanze degli strati superficiali, è stato possibile riscontrare che in molti casi le strutture di sostegno erano realizzate mediante un’armatura in ferro, generalmente rivestita da garze (Fig. 7); tale procedura tecnica è visibile soprattutto su elementi piccoli o sottili, come i personaggi dei teatrini e le ossa degli scheletri presenti nella cappella delle Anime Purganti.

La decorazione con rami arricchiti da fiori e foglie era invece caratterizzata da un’armatura consistente in una corda che garantiva una maggiore leggerezza degli elementi; nel caso specifico questo particolare tecnico è stato osservato dalle lacune dei tralci presenti nella parte inferiore della cappella di San Girolamo (Fig. 8).

Spesso i diversi elementi di un’opera erano realizzati separatamente e l’assemblaggio delle varie parti poteva essere effettuato direttamente *in loco*, oppure, per alcune raffigurazioni similari, in bottega dove la lavorazione era sicuramente più agevole.



Fig. 8 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant’Orsola, Palermo, particolare di uno dei tralci inferiori durante la fase di pulitura. Dalle lacune della malta si può osservare l’anima interna costituita da una corda.

Per quanto concerne le due cappelle della chiesa di Sant’Orsola, i vari componenti della decorazione in stucco sono stati realizzati probabilmente sia *in loco* che in bottega. Nel primo caso ci si riferisce agli elementi architettonici e a quelli che si ancorano direttamente alla struttura muraria, quali gli angeli, i putti, le specchiature centrali con le nuvole e le composizioni vegetali con fiori e foglie.

Al contrario in bottega sono stati presumibilmente realizzati in più elementi gli scheletri, i personaggi dei teatrini e i cherubini, che presentano una lavorazione delle ali molto rifinita anche nelle parti posteriori; nello specifico gli scheletri, inusuali nelle rappresentazioni serpottiane ma particolarmente dettagliati e realistici, richiedevano una complessa elaborazione sia anatomica che costruttiva, molto più adatta ad un’esecuzione in bottega.

Successivamente i singoli elementi venivano assemblati e uniformati al resto al fine di nascondere le linee di giunzione. Analogamente le teste di



Fig. 9 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1696, chiesa di Sant’Orsola, Palermo, particolare di uno dei putti prima dell’intervento di restauro. L’immagine evidenzia la linea di giunzione tra le parti assemblate in corrispondenza del collo.

alcuni putti e cherubini potevano essere realizzate autonomamente e assemblate in seguito al resto del corpo (Fig. 9).

Una volta scandito lo spazio architettonico, generalmente la procedura costruttiva del Serpotta prevedeva un’elaborazione grafica dell’intero apparato decorativo mediante varie tipologie di disegni preparatori realizzati sull’intonaco bianco<sup>9</sup>: semplici tracce lineari a grafite o incise per la definizione degli spazi, bozzetti più complessi per le grandi figure, disegni puntuali a carboncino o incisi corrispondenti a singoli elementi (Figg. 10-12).

In particolare, i bozzetti avevano lo scopo di guidare l’esecuzione dell’idea progettuale, mentre i disegni più puntuali servivano come riferimento

per la realizzazione delle varie componenti della decorazione.

Nelle cappelle di Sant’Orsola, in particolare in quella dedicata a San Girolamo, non sono state ritrovate tracce di disegni eseguiti per controllare l’equilibrio della composizione e le varie proporzioni, mentre sulla parete retrostante la tela è stato rinvenuto un bozzetto a carboncino raffigurante l’angelo di destra.

Inoltre, in corrispondenza dei gruppi di cherubini che emergono dalle nuvole, si è potuta verificare la presenza di disegni incisi sull’intonaco fresco; questi probabilmente erano punti di riferimento dell’artista per assemblare, mediante stucco liquido, parti della composizione già costruite e definite (Figg. 13, 14)<sup>10</sup>.





Fig. 10 – Giacomo Serpotta, *Disegno nella parete destra*, oratorio del SS. Rosario in Santa Cita, 1685-1690, Palermo, disegno preparatorio con semplici linee tracciate a grafite per la definizione degli spazi.



Fig. 11 – Giacomo Serpotta, *Bozzetto nella controfacciata*, oratorio del SS. Rosario in Santa Cita, 1685-1688, Palermo, bozzetto di uno dei putto effettuato a carboncino e impiegato dall'artista come modello per la realizzazione della scultura.



Fig. 12 – Giacomo Serpotta, *Disegno nella parete destra*, oratorio del SS. Rosario in Santa Cita, 1685-1690. Disegno preparatorio realizzato a carboncino in corrispondenza di singoli elementi.



Figg. 13, 14 – Giacomo Serpotta, *cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, disegni incisi in corrispondenza dell'ala di un cherubino in alto a sinistra e dell'intonaco sulla parete.



Fig. 15 – Giacomo Serpotta, *Angelo*, oratorio dei Bianchi già chiesa delle Stimate, 1703-04, Palermo, particolare con la stratigrafia dello stucco.

Per la realizzazione delle opere Serpotta impiegava impasti a base di calce con differenti inerti inorganici applicati secondo stesure successive (Fig. 15).

L'impasto a base di sabbia e calce, presentando una consistenza ruvida e granulosa, era il più profondo e, ancorandosi alla struttura di sostegno, si prestava all'applicazione degli strati di stucco successivi, composti da calce, polvere di marmo e gesso, di granulometria via via più fine per ottenere una maggiore precisione nella modellazione, che avveniva generalmente quando la malta era ancora umida. In tal senso è stato significativo il contributo delle indagini diagnostiche, condotte con l'obiettivo di identificare la composizione della stratigrafia di alcuni campioni di stucco provenienti dalla cappella delle Anime Purganti<sup>11</sup>.

I campioni prelevati sono stati sottoposti alle seguenti indagini:

1. osservazioni al microscopio ottico in luce riflessa su campioni tal quali e in luce trasmessa su sezioni sottili per definire composizione e sequenza stratigrafica degli stucchi<sup>12</sup>;
2. analisi in spettroscopia a infrarosso in trasformata di Fourier (FT-IR) su pastiglie opportunamente preparate in KBr per identificare le componenti organiche e inorganiche principali<sup>13</sup>;
3. osservazioni morfologiche effettuate su sezione di stucco e di legno utilizzando un microscopio elettronico a scansione ambientale ESEM Quanta 200 (Philips) per definire la morfologia dei campioni e successiva analisi con microsonda EDAX per definire gli elementi costituenti le componenti stratigrafiche dello stucco.

Pertanto, conformemente a quanto descritto in bibliografia, sugli stucchi è stata individuata la presenza di uno strato sottostante grossolano di colore giallastro per la presenza di sabbia come inerte, riscontrabile soprattutto nelle zone meno visibili ad una osservazione generale dal basso, come le parti posteriori in corrispondenza dell'ancoraggio alla muratura.

Da una frattura in corrispondenza della ghirlanda di fiori sulla parete destra, è stato prelevato il campione SSO04 relativo alla malta di profondità (Fig. 16): dall'analisi in FT-IR è emerso che il campione risulta costituito principalmente da carbonati (calcite) e da tracce di gesso, nitrati e silicati (Fig. 17).

Successivamente, sopra lo strato di stucco più profondo, ne è presente uno di colore bianco caldo e a granulometria molto sottile per il probabile impiego di polvere di marmo utilizzato come inerte insieme alla calce e gesso.

Anche in questo caso sono stati effettuati dei campionamenti di piccoli frammenti di malta, sottoposti in seguito ad opportune indagini scientifiche.

In particolare le osservazioni microscopiche sul frammento tal quale di malta SSO05, prelevato da una frattura sulla parete destra, sotto un piccolo putto in bassorilievo accanto allo scheletro (Fig. 18), hanno mostrato la presenza di tre strati (Fig. 19).

Lo strato più interno (strato 0) presenta una granulometria eterogenea per dimensione e composizione con inclusi arrotondati (circa 0,5-0,7 mm) e fibre vegetali, si tratta di una malta realizzata con un legante aereo e una sabbia composta da quarzo, frammenti di calcare micritico e spartitico, bioclasti, frammenti di selce, quarzo mono e policristallino e gesso (Fig. 20).

Il secondo strato (strato 1 - finitura) risulta molto omogeneo, con una superficie ben adesa allo strato sottostante, è realizzato con un legante carbonatico e gessoso, e presenta un aggregato costituito da frammenti di calcari micritici e microspartitici (Figg. 21, 22). Lo strato superficiale (strato 2 - finitura) è composto da un legante gessoso pressoché privo di aggregato (Fig. 23). Le analisi FT-IR dello strato grossolano più interno (strato 0) rivelano la presenza di carbonati (carbonati amorfi, vaterite e calcite), gesso e tracce di nitrati (Fig. 24). Le analisi FT-IR dello strato 1 risultano molto simili a quelle dello strato 0 (carbonati, gesso e nitrati). Le analisi FT-IR dello strato 2 mostrano la presenza di gesso, calcite e tracce di nitrati (Fig. 25).



Fig. 16 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, particolare del punto di prelievo del campione SSO04.

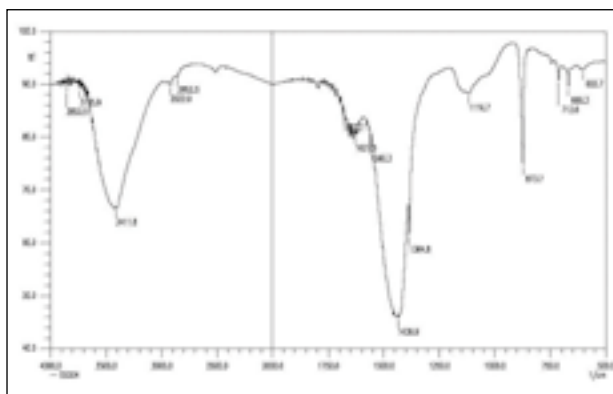


Fig. 17 – Spettro FT-IR del campione SSO04.



Fig. 18 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1695-1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, particolare del punto di prelievo del campione SSO05.



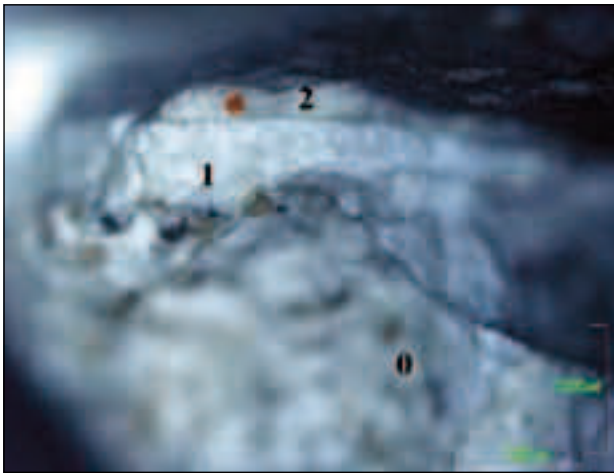


Fig. 19 – Ripresa fotografica al microscopio ottico del frammento tal quale di malta SSO05, 25x.

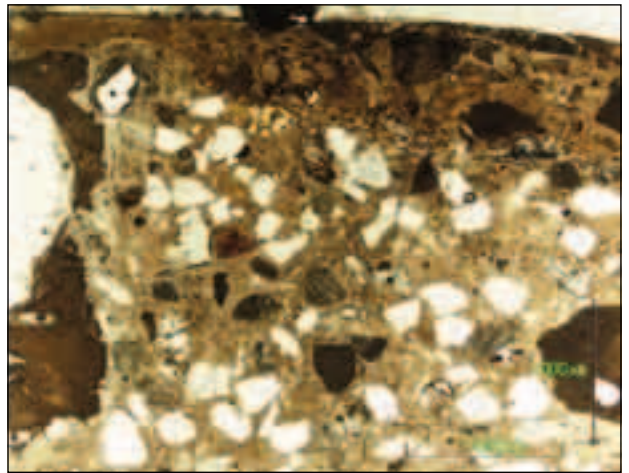


Fig. 20 – Stratigrafia del campione di malta SSO05 al microscopio ottico in luce trasmessa, 25x, Nicols //.

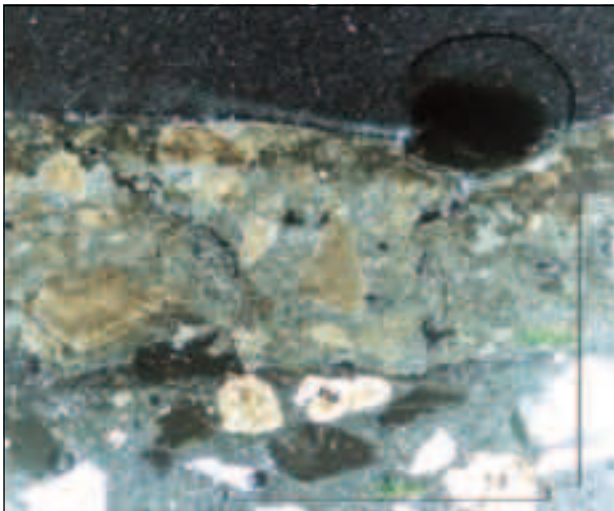


Fig. 21 – Campione di malta SSO05 al microscopio ottico in luce trasmessa, 50x, Nicols +.

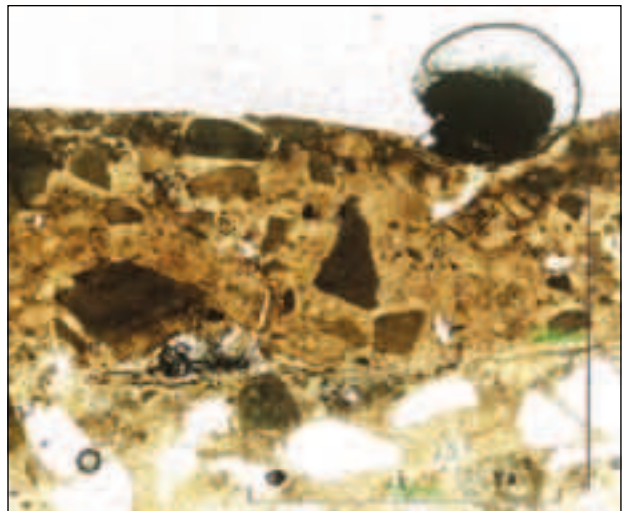


Fig. 22 – Campione di malta SSO05 al microscopio ottico in luce trasmessa, 50x, Nicols //.

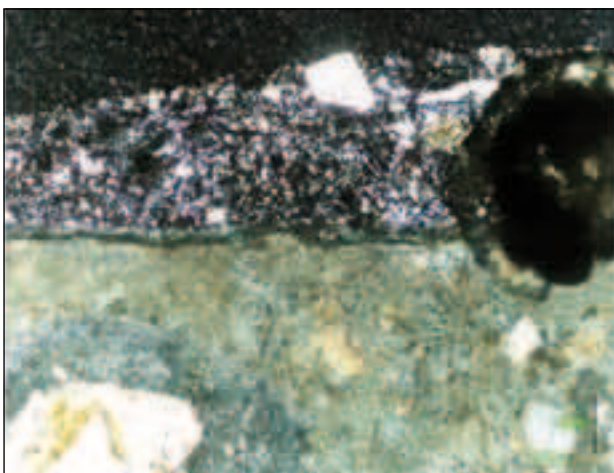


Fig. 23 – Campione di malta SSO05 al microscopio ottico in luce trasmessa, 100x, Nicols +.

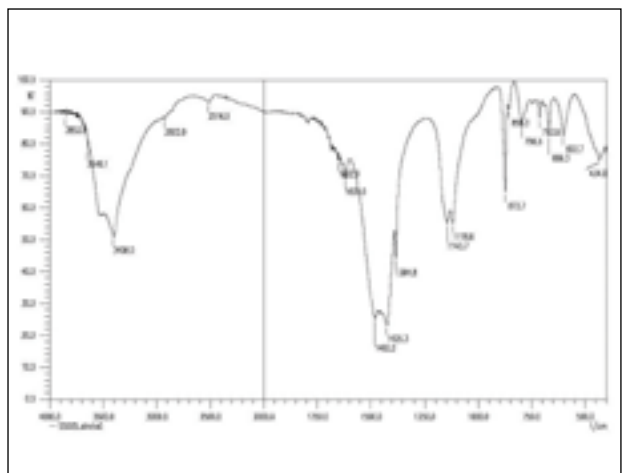


Fig. 24 – Spettro FT-IR dello strato più interno del campione SSO05 (strato 0).

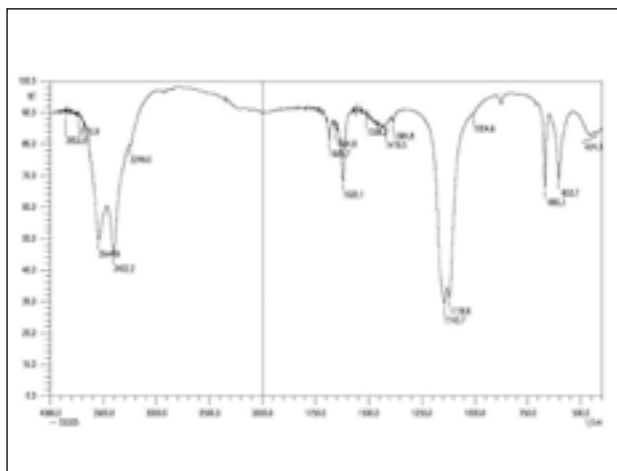


Fig. 25 – Spettro FT-IR dello strato più esterno del campione SSO05 (strato 2).

La presenza dei nitrati è imputabile ai fenomeni di degrado.

Pertanto la composizione del campione analizzato mostra analogie con quella di altri frammenti provenienti da opere autografe di Giacomo Serpotta studiate e analizzate mediante indagini scientifiche in occasione di interventi di restauro condotti dall'anno 2000 su diversi oratori e chiese nell'ambito del progetto "Serpotta" finanziato dall'Assessorato dei BB.CC.AA. della Regione Siciliana<sup>14</sup>.

Il campione SSO08, proveniente da un fiore adiacente alla frattura sulla parete destra (Fig. 26) e analizzato in FT-IR, è caratterizzato principalmente da carbonati amorfi e da tracce di gesso e nitrati (Fig. 27).

A completamento dell'opera, lo strato di finitura veniva ulteriormente lavorato per ottenere la cosiddetta "lustratura", tipica degli stucchi serpottiani, che consisteva in un trattamento che rendeva la superficie molto compatta, resistente e lucida. Quindi si tratta di una tecnica di lucidatura e non di uno strato materico a sé. In questo caso, però, l'artista non ha lustrato tutta la decorazione ma soltanto le grandi figure a tutto tondo, quali gli angeli, gli scheletri e i putti, lasciando volutamente una superficie ruvida ma comunque compatta negli elementi vegetali, al fine di ottenere un effetto contrastante e vibrato (Figg. 28, 29).

Dalle analisi di alcuni stucchi serpottiani, mi-



Fig. 26 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1695-1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, particolare del punto di prelievo del campione SSO08.

rate all'identificazione dei materiali impiegati negli strati di finitura, è emersa la presenza di additivi organici, quali ad esempio lipidi polari (grassi e zuccheri), che probabilmente conferivano all'opera il caratteristico aspetto liscio e compatto, in relazione alla lavorazione stessa dello stucco da parte dell'artista. Già nel 1726 Giovanni Amico nel trattato *L'architetto pratico*<sup>15</sup> faceva riferimento a cere e saponi utilizzati al fine di rendere lo stucco simile al marmo, sfregando questi additivi con panni di lino sulla superficie ormai asciutta.

Tuttavia, l'uso di sostanze lipidiche si basava non soltanto su motivazioni estetiche ma anche su esigenze pratiche legate alla necessità di ottenere un impasto sufficientemente plastico; infatti questi materiali, così come il gesso di finitura, probabilmente servivano a ritardare il tempo di indurimento dello stucco e facilitarne così la lavorazione.

Per la definizione dei volumi, la stesura dello stucco sulla struttura interna è avvenuta essenzialmente mediante spatole di varia dimensione: infatti nelle parti non lustrate o non rifinite è stato possibile individuare i segni paralleli lasciati dallo strumento, visibili ad un'osservazione a luce diffusa e soprattutto radente. Sulle ali degli angeli e sulle capigliature, invece, queste tracce di lavorazione sono state volutamente sfruttate dall'artista per rendere al meglio la giustappo-

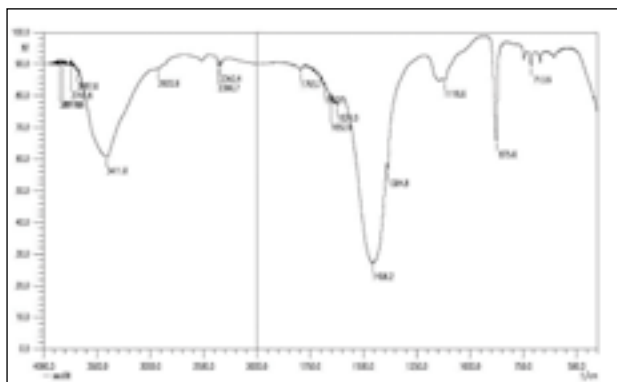


Fig. 27 – Spettro FT-IR del campione SSO08.

sizione delle piume e creare il movimento dei riccioli (Fig. 30). In maniera analoga tutti gli elementi vegetali della composizione, quali fiori e foglie, sono stati ricavati modellando la malta per mezzo di strumenti appositi quali stecche di legno e spatole.

Oltre ai segni della spatola, sulle figure più complesse sono presenti anche dei fori dal diame-

tro di circa 3 mm, eseguiti con una stecca di forma circolare; questo strumento è stato utilizzato per conferire maggiore profondità alle parti e per accentuarne i chiaroscuri (Fig. 31).

Dall'attenta osservazione dei fori sull'intera superficie è emersa una variazione del diametro, probabilmente dovuta ad una diversa pressione della stecca circolare nello stucco ancora plastico e non necessariamente all'utilizzo di strumenti di varie dimensioni. Ciò risulterebbe in contrasto con quanto affermato in passato da Garstang, il quale a tal proposito citava l'utilizzo del trapano e descriveva quindi una lavorazione a secco, anche se una cosa non esclude necessariamente del tutto l'altra<sup>16</sup>.

Nelle due cappelle la realizzazione dei volti si presenta diversificata nei vari personaggi, anche in relazione agli strumenti impiegati.

Per quando riguarda la cappella delle Anime Purganti i due angeli e i quattro putti inferiori han-

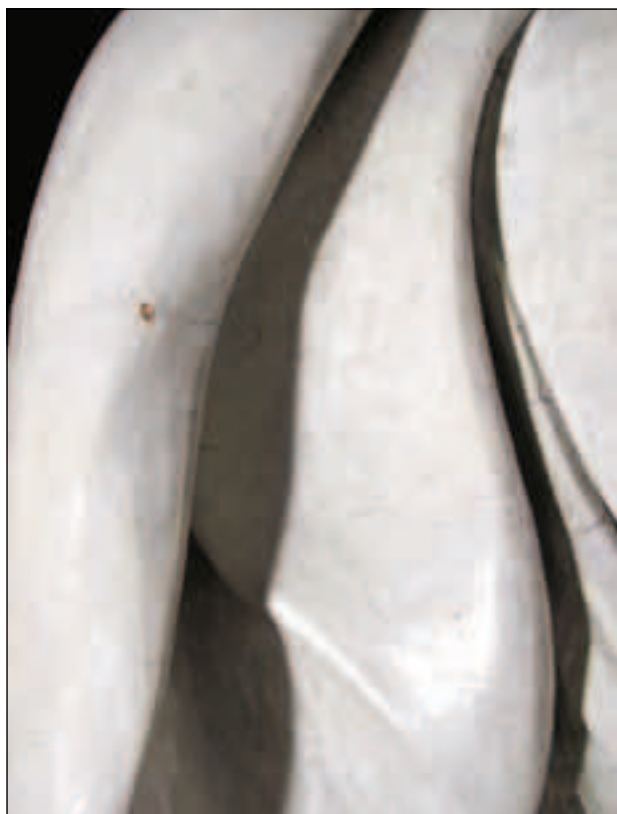


Fig. 28 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1695-1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, particolare dell'angelo destro in cui è visibile la tipica lustratura degli stucchi serpottiani.



Fig. 29 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1695-1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, particolare di un elemento vegetale volutamente non lustrato per aumentare il contrasto con le figure complesse quali scheletri e angeli.





Fig. 30 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1695-1696, chiesa di Sant’Orsola, Palermo, ripresa fotografica a luce radente di un particolare dell’ala. Sono chiaramente visibili i segni di lavorazione lasciati dalla spatola impiegata dall’artista per rendere più verosimile l’effetto di sovrapposizione delle piume.



Fig. 31 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant’Orsola, Palermo, particolare dell’angelo destro. In corrispondenza della capigliatura si possono riscontrare i fori dal diametro di 3 mm realizzati con uno strumento di forma circolare.

no i visi ben proporzionati e rifiniti, con gli occhi resi espressivi attraverso le due palpebre in rilievo, anche in assenza della pupilla; i volti di alcuni cherubini sulla parte alta si presentano invece meno curati, in questo caso gli occhi sono resi mediante la definizione della sola palpebra superiore posta sopra tre fori, ottenuti con l’utilizzo di una punta allo scopo di rendere la profondità dello sguardo. Il solo viso rifinito in ogni particolare è quello del mascherone che sovrasta il teatrino di sinistra: l’artista ha reso perfettamente ogni parte anatomica differenziando la tecnica soprattutto nella realizzazione degli occhi, nei quali sono presenti non soltanto le due palpebre, ma anche l’iride e la pupilla (Fig. 32).

Analogamente nella cappella di San Girolamo i volti dei due angeli si presentano equilibrati e molto particolareggiati; si ritrova inoltre un diffuso impiego di strumenti a punta al fine di ottenere



Fig. 32 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1696, chiesa di Sant’Orsola, Palermo, particolare del volto sovrastante il teatrino di sinistra, che si presenta molto rifinito nei dettagli anatomici quali le palpebre a rilievo, l’iride e la pupilla.



Fig. 33 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, particolare del volto dell'angelo destro.

delle incisioni, sfruttate ad esempio per delineare le labbra e le palpebre degli occhi, arricchiti poi dall'accentuazione dell'angolo mediale mediante tre piccoli fori, vicini tra loro, probabilmente realizzati con una stecca circolare (Fig. 33).

### Stato di conservazione

Ad un primo esame visivo sembrava che la cappella delle Anime Purganti si fosse conservata in discrete condizioni, ad eccezione di due profonde fratture della struttura muraria che coinvolgevano anche parte della decorazione in stucco. L'esame ravvicinato ha invece rilevato condizioni peggiori a carico della maggior parte dei componenti del manufatto, da imputare non solo al naturale trascorrere del tempo ma anche a cause antropiche.

Anche per la cappella di San Girolamo solo attraverso un'osservazione più puntuale si è potuto riscontrare un pessimo stato di conservazione, parzialmente occultato da interventi successivi alla

data di realizzazione dell'opera che hanno previsto la stesura di diversi strati di scialbo di varia composizione e colore; questi infatti appesantivano i volumi e nascondevano alcuni particolari del modellato oltre alle lesioni e alle antiche stuccature. In questo caso una delle principali cause di degrado è da riferire alle pesanti infiltrazioni d'acqua nella muratura, in particolare sull'angolo destro della parete di fondo.

A livello strutturale erano presenti parecchie lesioni di diversa natura ed entità: la più evidente, che coinvolgeva sia gli strati murari che gli stucchi, ha avuto origine dal movimento della struttura della cappella delle Anime Purganti; essa si snodava in senso diagonale partendo dall'angolo sinistro della parete di fondo fino alla ghirlanda di fiori sul lato esterno della parete di destra (Fig. 34).

Altre lesioni relative agli stucchi sono da attribuire sia alle reazioni tra i materiali costitutivi delle strutture di sostegno e l'acqua nelle sue varie



Fig. 34 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1695-1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, particolare che mostra la profonda lesione della struttura muraria che coinvolgeva anche parte della decorazione in stucco.



Fig. 35 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1695-1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, particolare del teatrino presente sulla parete di destra. La corrosione degli elementi metallici causata dall'umidità ha provocato evidenti lesioni sulla superficie degli stucchi.



forme, sia a cause antropiche. In particolare, sembrano da ricondurre alla prima causa i danni subiti dai due personaggi del teatrino di destra nella cappella delle Anime Purganti (Fig. 35): in seguito alla corrosione dovuta all'umidità, l'anima interna è aumentata di volume lesionando il sottile strato di stucco in corrispondenza della gamba del personaggio in primo piano, mentre per quello in secondo piano si è riscontrato un distacco dell'intera parte superiore. Infine si sono individuate diffuse lesioni negli arti degli angeli, visibili in corrispondenza di alcuni antichi rifacimenti.

Fenomeni di efflorescenza sono stati riscontrati solo nella cappella di San Girolamo, interessata da un vistoso degrado dovuto alle infiltrazioni d'acqua nella parete di fondo, che hanno provocato numerosi sollevamenti a causa della cristallizzazione in superficie dei sali solubili presenti nell'impasto dello stucco; questi, infatti, migrando all'in-

terfaccia tra gli scialbi soprammessi e la superficie originale, hanno determinato una notevole decoesione degli strati, soprattutto in corrispondenza della parte superiore.

Inoltre, la superficie degli stucchi era interessata da due tipologie di crettatura, differenziate in relazione alle diverse parti: sulle zone di lustratura la maglia della crettatura si presentava mediamente serrata ed irregolare a causa del graduale essiccamento dell'ultimo strato di finitura; sugli elementi non lustrati la crettatura meccanica ha provocato una separazione più evidente tra i profili delle diverse aree, in relazione agli spessori maggiori della malta e probabilmente ad un rapido indurimento (Figg. 36, 37).

Nella cappella delle Anime Purganti le mancanze di piccole parti della composizione erano distribuite su varie zone secondarie e riguardavano principalmente le ghirlande e i tralci vegetali, mentre in quella dedicata a San Girolamo coin-



Fig. 36 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1695-1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, particolare dell'angelo destro. Sulle zone di lustratura si è riscontrata una crettatura da essiccamento dello strato di finitura con andamento irregolare.



Fig. 37 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, particolare delle foglie durante l'intervento di restauro. L'immagine mostra un elemento della decorazione non lustrato in cui la crettatura meccanica è più evidente in relazione al maggiore spessore della malta.

volgevano parti più aggettanti come i panneggi e alcuni particolari delle figure come mani e piedi.

In entrambe le decorazioni in stucco si sono individuate le tracce di interventi precedenti nelle stuccature di medie e grandi dimensioni effettuate su diverse parti dell'opera con scopi differenti: colmare distacchi e lesioni oppure ricostruire elementi perduti o danneggiati, come ad esempio la parte sommitale delle ali degli angeli o alcuni gruppi di foglie.

Inoltre nella cappella delle Anime Purganti le cornici sulla volta si presentavano di colore scuro a causa degli scialbi stesi in passato sulla superficie e ricoperti da uno spesso strato di tempera acrilica grigia, con cui sono state dipinte anche le modanature sui muri, presente sugli stucchi in forma di sgocciolature o singole pennellate.

In generale le zone lustrate si presentavano ancora lucide e compatte, ad eccezione dei due



Fig. 38 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, particolare dei cherubini di sinistra. Su tutti gli stucchi si sono rilevati numerosi strati di scialbo e un notevole accumulo di deposito superficiale incoerente, con spessori differenti in relazione alle diverse zone.

scheletri la cui lustratura, in particolare sul petto, era interessata dalla presenza di profonde abrasioni causate probabilmente da puliture troppo aggressive effettuate in passato.

Infine l'intera superficie dell'opera era ricoperta da uno strato di materiali coerenti, composto in massima parte da particellato atmosferico e fumo di candele; ad esso si aggiungeva uno spesso strato incoerente di polveri, accumulatosi soprattutto sulle superfici rivolte verso l'alto (Fig. 38).

### Interventi precedenti

Su entrambe le cappelle della chiesa di Sant'Orsola è stato possibile identificare alcuni interventi effettuati in seguito alla realizzazione delle decorazioni in stucco da parte dell'autore Giacomo Serpotta<sup>17</sup>. Tali trattamenti hanno previsto rifacimenti considerevoli o interventi di restauro più puntuali e specifici, in relazione alle diverse esigenze estetiche e conservative all'origine di ciascuno di essi. Pertanto, tramite gli studi condotti contestualmente al presente restauro, è possibile differenziare i vari interventi, che si collocano in un arco temporale abbastanza ampio e si distinguono per epoca e tipologia.

#### *Cappella delle Anime Purganti*

Al trattamento più antico sono riconducibili dei leggeri scialbi di colore bianco, probabilmente a base di gesso, stesi a pennello su alcune parti dell'opera, come ad esempio sul viso e sulla gamba dell'angelo a destra.

In seguito, verosimilmente nel XX secolo, sono stati effettuati sul manufatto altri interventi visibili sotto forma di scialbi, stuccature e ricostruzioni figurative.

Nello specifico gli scialbi, di tonalità grigia, sono riscontrabili principalmente sulla cornice ad ovuli della volta e presentano uno spessore non superiore al millimetro.

Le stuccature, invece, sono state eseguite al fine di sigillare le fenditure e le lacune degli stucchi; dal loro colore grigio si deduce che sono state applicate quando già le superfici erano state coperte da uno strato di polveri e sostanze estranee.

Le stuccature spesso debordano sopra la superficie originale e le più estese si trovano sul braccio e sulla gamba dell'angelo a sinistra.

Infine, le ricostruzioni figurative interessano principalmente elementi secondari come foglie e fiori, oltre ai capelli e a parte del volto dell'angelo a destra: in questo caso il nuovo stucco impiegato, di colore bianco, si differenzia dall'originale per il suo aspetto più grezzo, che testimonia l'uso di un impasto più grossolano rispetto a quello preparato da Giacomo Serpotta (Fig. 39).

### *Cappella di San Girolamo*

Per quanto riguarda la cappella di San Girolamo le infiltrazioni d'acqua sono state la principale causa che ha determinato gli interventi conservativi effettuati sugli stucchi nel corso del tempo.

Le scialbature presenti sull'intero apparato decorativo sono costituite da strati con caratte-

ristiche ben identificabili, soprattutto grazie alla differenza di colore esistente tra i vari scialbi, ma il numero delle stesure varia a seconda delle zone (Fig. 40). L'ultimo scialbo, quindi il più recente, caratterizza l'intera superficie e consiste in uno spesso strato grigio scuro probabilmente a base cementizia, come riscontrato in fase di restauro a causa della complessità di rimozione; è possibile quindi datare tale intervento, soprattutto per il materiale utilizzato, alla prima metà del XX secolo.

Gli strati di scialbo sottostanti, invece, differiscono, come precedentemente indicato, in base alle diverse zone. Nella seguente tabella sono riportate le diverse stratigrafie individuate: nella numerazione degli strati si è considerato l'originale come il livello zero e si è proceduto con un ordine crescente degli scialbi da quelli più antichi a quelli più recenti.



Fig. 39 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, particolare degli elementi vegetali. Le ricostruzioni figurative possono essere riconosciute dall'impasto più grossolano e di colore bianco impiegato nell'intervento del XX secolo.



Fig. 40 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, particolare di un angelo che mostra la stratigrafia delle scialbature riscontrate sulla materia originale.



<i>Manufatto</i>	<i>Strati</i>	<i>Colore</i>	<i>Spessore</i>	<i>Composizione e caratteristiche</i>
Angeli	3.	grigio scuro	2 mm c.a.	natura cementizia
	2.	grigio chiaro	1 mm c.a.	molto adeso alla superficie e caratterizzato da inerti sottili
	1.	bianco-giallastro	Sottile	acqua o latte di calce
Cornice inferiore: tralci fogliati, cartigli, volute e testa caprina	3.	grigio scuro	2 mm c.a.	natura cementizia
	2.	grigio chiaro	1 mm c.a.	molto adeso alla superficie e caratterizzato da inerti sottili
	1.	bianco-giallastro	< 1 mm	acqua o latte di calce
“Specchio” e cornice a fascia lineare della parete superiore	4.	grigio scuro	2 mm c.a.	natura cementizia
	3.	grigio chiaro	1 mm c.a.	molto adeso alla superficie
	2.	bianco-grigiastro	2-3 mm c.a.	abbastanza liscio e compatto, caratterizzato da inerti sottili
	1.	grigio chiaro	< 1 mm	molto adeso alla superficie
Cornice polilobata decorata con motivi fogliacei	5.	grigio scuro	2 mm c.a.	natura cementizia
	4.	grigio chiaro	1 mm c.a.	molto adeso alla superficie
	3.	giallastro	Sottile	colla di origine animale ed un inerte sottile
	2.	bianco-grigiastro	2-3 mm c.a.	abbastanza liscio e compatto, caratterizzato da inerti sottili
	1.	rosso-marrone	Sottile	strato pigmentato
Cornice superiore: voluta centrale, tralci fogliati, putti e nuvole	3.	grigio scuro	2 mm c.a.	natura cementizia
	2.	grigio chiaro	1 mm c.a.	molto adeso alla superficie
	1.	bianco-grigiastro	2-3 mm c.a.	abbastanza liscio e compatto, caratterizzato da inerti sottili

Pertanto, all’analisi delle varie stratigrafie è stato possibile distinguere due interventi di restauro diversi, coincidenti con due strati di scialbo: il primo di colore grigio chiaro e molto adeso alla superficie, l’altro grigio scuro, più esterno e recente.

Per quanto riguarda le stucature quelle più evidenti, concentrate principalmente sui due angeli, sono state eseguite sostanzialmente per ricostruire parti mancanti o per colmare lesioni e fratture<sup>18</sup>.

Inoltre, si sono individuate numerose stucature relative agli elementi vegetali che hanno previsto la ricostruzione dei volumi per mezzo di un impasto grigio con inerti di medie dimensioni: sono state ricostruite piccole parti o intere foglie mancanti, mentre alcuni tralci sono stati rimodellati con il nuovo stucco inglobandone i frammenti originali (Fig. 41).



Fig. 41 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant’Orsola, Palermo, particolare dei tralci presenti sulla parte inferiore. L’immagine illustra l’impasto grigio, di notevole spessore, utilizzato per ricostruire alcune foglie e rimodellare i tralci inglobando i frammenti originali.

Infine, l'intervento più significativo ha riguardato i cherubini visibili sulla metà superiore, interessati da uno strato di rifacimento realizzato con diversi scialbi per uno spessore di circa 5 mm: questo intervento ha determinato profonde modifiche ai volumi originali delle figure, soprattutto nel caso del cherubino presente all'estremità superiore. In occasione di questo trattamento è stato effettuato anche un intervento relativo al sistema di ancoraggio, probabilmente per conferire un ulteriore sostegno agli elementi più aggettanti; in particolare è stata individuata una corda lasciata a vista e fissata alla struttura muraria tramite un chiodo metallico, visibile sulla testa del cherubino in alto a sinistra.

### Intervento di restauro

L'intervento di restauro<sup>19</sup> ha previsto una preliminare fase conoscitiva tramite sistemi di indagine non invasiva (osservazione a luce diffusa, radente e ravvicinata), affiancati da analisi specifiche, condotte su piccoli frammenti di stucco prelevati da zone marginali o pericolanti. L'osservazione microscopica di tali campioni è stata finalizzata alla conoscenza della stratigrafia e dei materiali costitutivi dell'opera<sup>20</sup>.

In seguito ad una generale spolveratura mediante pennellesse a setole morbide e aspirapolvere, per la cappella delle Anime Purganti la rimo-



Fig. 42 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1695-1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, tassello di pulitura sul cherubino presente sulla parte superiore.

zione degli strati superficiali di polveri coerenti, grasso e fumo di candele è stata effettuata tramite pulitrice a vapore "Minor 164", in doppia esposizione al getto di vapore a distanza controllata (Fig. 42). Tale metodologia di lavoro risulta piuttosto rispettosa della superficie originale in quanto il vapore, ottenuto da acqua deionizzata, scioglie delicatamente le sostanze soprammesse, asportate successivamente mediante spugne; questa operazione assicura inoltre una penetrazione minima di umidità, dal momento che l'acqua evapora rapidamente per l'alta temperatura, evitando così l'interazione con i materiali costitutivi e l'apporto di sali o sostanze estranee, solitamente usate nei tradizionali sistemi di pulitura tramite impacchi (Fig. 43).

Nelle zone dove lo strato di grasso da fumo di candela si presentava abbastanza spesso e tenace, tale da non poter essere rimosso facilmente, la pulitura è stata rifinita utilizzando un solvente apolare, la Ligroina, applicato in forma gelificata per garantirne un maggiore contatto e minimizzarne la penetrazione; tale gel è stato mantenuto sulla superficie per due ore e rimosso mediante getto di vapore.

Le pennellate e le sgocciolature di tempera acrilica grigia sono state asportate mediante utilizzo di metil etil chetone puro a tampone.

Nel caso della cappella di San Girolamo, a causa della presenza di scialbi molto spessi, è stato necessario effettuare dei test di pulitura per individuare la metodologia più adatta. Si è deciso inizialmente di eseguire una pulitura mediante impacco, costituito da polpa di carta, carbonato d'ammonio disciolto in soluzione satura in acqua deionizzata; in base alle diverse zone sono state effettuate varie prove con tempi di applicazione dell'impacco da 3 a 12 ore. Tuttavia in questo caso si otteneva soltanto un leggero ammorbidimento degli strati di scialbo più superficiali; pertanto, per evitare un eccessivo apporto d'acqua e favorire una migrazione dei sali solubili dannosi per gli stucchi originali, si è scelto di effettuare una pulitura di tipo meccanico mediante l'uso di bisturi a lama mobile, di microtrapano e di spazzolini; infine, è stata eseguita la rifinitura con getto di vapore e spugne.



Fig. 43 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1696, chiesa di Sant’Orsola, Palermo, particolare dello scheletro di sinistra dopo l’intervento di restauro.

Questa procedura, infatti, ha garantito un maggiore controllo nel trattamento delle superfici altamente danneggiate e ha permesso una rimozione selettiva degli strati di scialbo soprannessi, soprattutto per la parte della decorazione caratterizzata da un’evidente decoesione.

Inoltre, si è deciso, per quanto riguarda la parte soprastante, di rimuovere totalmente gli scialbi solo in corrispondenza degli elementi che si conservavano in uno buono stato di conservazione: le volute centrali e il tralcio che si diparte alla sinistra di queste, uno dei cherubini a sinistra, alcune parti della specchiatura (Fig. 44). Per gli altri elementi è stato mantenuto lo strato di scialbo bianco-grigiastro, ormai storicizzato, abbastanza uniforme nel colore e compatto, in grado di tenere insieme rifacimenti più antichi e quei piccoli brani di stucco originale.

La pulitura dell’intera superficie ha evidenziato maggiormente le lesioni e i distacchi già visibili prima dell’intervento e ne ha riportato in luce altri, precedentemente nascosti da vecchie stucature o da spessi strati di scialbi. I riempimenti di tali lesioni e gli incollaggi delle parti distaccate sono stati effettuati applicando un impasto costituito da resina epossidica bicomponente caricata con carbonato di calcio. Tutte le interfacce sono state isolate mediante uno strato di intervento a base di resina acrilica al 7% e al 10% necessario per rendere reversibili tali operazioni.

Per quanto riguarda l’ala destra dell’angelo a sinistra nella cappella di San Girolamo, del tutto distaccata, è stato necessario ristabilire il corretto ancoraggio alla muratura: innanzitutto è stato eseguito l’incollaggio della frattura in corrispondenza





Fig. 44 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant’Orsola, Palermo, tassello di pulitura su uno dei cherubini a sinistra.



Fig. 45 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant’Orsola, Palermo, angolo inferiore destro dopo l’intervento di restauro.

della parte centrale dell’ala tramite resina epossidica bicomponente caricata con carbonato di calcio; successivamente l’ala è stata riposizionata con l’ausilio di un gancio ancorato tramite filo metallico alla muratura; infine sono state stuccate sia la parte ancorata alla parete che quella in corrispondenza della spalla dell’angelo attraverso la resina epossidica bicomponente caricata con carbonato di calcio.

Inoltre, in fase di pulitura si sono evidenziate alcune antiche reintegrazioni: quelle ancora in buono stato sono state mantenute, riportandole al livello della superficie dell’opera mediante la rimozione meccanica delle parti in eccesso con bisturi o carta abrasiva; le altre invece, sopra il livello dell’originale e costituite da materiali non idonei, sono state rimosse tramite bisturi e microtrapano.

Le varie mancanze sono state stuccate utilizzando due diversi impasti: per quelle di profondità si è scelto uno stucco preparato con calce Lafarge, gresello di calce e sabbia in parti uguali, quelle superficiali sono state colmate tramite un impasto a base di calce Lafarge e carbonato di calcio in rapporto 1:2. La diversa composizione dei due impasti si traduce in una differente granulometria degli inerti in essi miscelati: il primo, contenendo sabbia, presenta una

granulometria maggiore e si lega bene agli strati più interni dell’opera, composti da materiali grossolani e simili al nuovo stucco; la presenza del carbonato di calcio rende invece il secondo impasto liscio e compatto nell’aspetto, così da risultare analogo alla superficie originale degli stucchi serpottiani.

In seguito è stata effettuata un’operazione di consolidamento mediante impiego del consolidante nanorestore<sup>®21</sup>, applicata a pennello solo nelle porzioni che presentavano una decoesione più accentuata.

Infine le lacune e le mancanze colmate sono state accordate cromaticamente alla tonalità più calda delle superfici originali degli stucchi tramite velature leggere di colori ad acquarello, mentre per le stuccature della muratura sono stati impiegati colori acrilici per la cappella delle Anime Purganti e colori a tempera e acqua di calce per quella di San Girolamo (Figg. 45, 46).

In conclusione grazie agli studi e all’intervento di restauro è stato possibile recuperare una preziosa testimonianza degli apparati decorativi siciliani di fine Seicento, ritrovando i corretti volumi, le cromie e l’originario splendore della lustratura, caratteristica tipica della tecnica serpottiana.



Fig. 46 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant’Orsola, Palermo, particolare dell’angelo destro dopo l’intervento di restauro.

Per valorizzare ulteriormente la singolarità delle decorazioni a stucco nelle due cappelle di Sant’Orsola il progetto di restauro ha inoltre previsto l’installazione di un sistema di illuminazione con luci L.E.D., che

permettono la conservazione del manufatto e consentono ad un osservatore una più corretta fruibilità dell’opera, così che ne possa apprezzare pienamente la pura bellezza (Figg. 47, 50).





Fig. 47 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1695-1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, prima dell'intervento di restauro.





Fig. 48 – Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime Purganti*, 1695-1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, dopo l'intervento di restauro.



Fig. 49 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, prima dell'intervento di restauro.





Fig. 50 – Giacomo Serpotta, *Cappella di San Girolamo*, 1696, chiesa di Sant'Orsola, Palermo, dopo l'intervento di restauro.



## Note

- 1 Il restauro è stato effettuato nei mesi ottobre-dicembre 2010 da Mauro Sebastianelli coadiuvato dall'Arch. Maurizio Rotolo Soprintendente dei BB.CC. della Provincia Regionale di Palermo, sotto l'Alta Sorveglianza della Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo. Si ringraziano per la particolare perizia e condivisione dell'intervento tutti i tecnici e restauratori coinvolti: Delia Trentacosti, Maria Rosaria Paternò, Cozza Luigi, Annunziata Briganti, Barbara Fazzari, Silvana Cafarelli della Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo, Franco Palla dell'Università di Palermo e Giovanni Di Carlo.
- 2 In tal senso possono essere significativi come esempi delle metodologie di intervento utilizzate, che coniugano la ricerca storica con quella scientifica, i seguenti contributi: M. SEBASTIANELLI, *L'intervento di recupero*, in *Chiesa delle Anime Sante. La "gioia di Bagaria" – Il Restauro – testimonianze storiche e diagnostiche*, a cura di M. ROTOLO e M. SEBASTIANELLI, Palermo 2006, pp. 87-114; M. SEBASTIANELLI, F. PALLA, *Arti decorative tra scienza e restauro - Le sculture lignee siciliane*, "Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia" [online] ISSN 2038-4394, Disponibile su: <http://www.unipa.it/oadi/rivista> [consultato il 29 Dicembre 2010].
- 3 D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta e i Serpottiani stuccatori a Palermo 1656-1790*, Palermo 2006, p.48; A. MARGAGLIOTTA, A. MAZZÈ, *Lo stucco e le tecniche di imitazione*, in *Lo stucco. Cultura, Tecnologia, Conoscenza*, Atti del Convegno di Studi Scienza e Beni Culturali XVII (Bressanone, 10-13 luglio 2001), Albnasego (Pordenone) 2001, pp. 279-288; F. NOTO, *Natura, composizione modificazioni profonde e superficiali del gesso*, in F. NOTO, *Giacomo Serpotta, Problemi di conservazione e restauro degli stucchi*, Palermo 1982, pp. 31-40.
- 4 I.C.R., *Dimos-parte I, Corso sulla manutenzione di dipinti murali-mosaici-stucchi*, Roma 1979, pp. 67-73.
- 5 Una tecnica analoga è stata riscontrata negli stucchi realizzati da Procopio Serpotta in occasione del restauro effettuato dal Consorzio Pragma nel 2007 nella chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti a Monreale. Cfr. S. CARAMANNA, scheda tecnica, 3, tratta da *Cantieri aperti. Documentazione tecnica e fotografica delle metodologie di restauro*, in *Mirabile Artificio 2. Lungo le vie del legno, del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo*, a cura di M. GUTTILLA, Palermo 2010, p. 204.
- 6 D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta...*, 2006, p. 49.
- 7 Un'ulteriore conferma della presenza di strutture interne nelle opere serpottiane si è avuta in fase di restauro con il ritrovamento di elementi lignei in seguito alla rimozione di antiche stucature negli angeli della cappella di San Girolamo e in base all'osservazione ravvicinata di un'ala del tutto distaccata a causa di una profonda lesione.
- 8 Le osservazioni morfologiche sono state condotte dalla dott.ssa Chiara Capretti, IVALSACNR di Sesto Fiorentino (FI).
- 9 Un importante contributo che mette in evidenza la tecnica progettuale di Giacomo Serpotta si trova in P. PALAZZOTTO, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, presentazione di D. Garstang, Palermo 2004, pp. 56-57.
- 10 Durante la pulitura della decorazione in stucco relativa alla cappella di San Girolamo, è stato possibile osservare il disegno inciso al di sotto dell'ala distacca di uno dei cherubini in alto a sinistra: infatti, sulla superficie muraria precedentemente trattata con una stesura superficiale di stucco, erano visibili dei segni "a onda" incisi sull'intonaco fresco, come dimostra la presenza di questi tratti in negativo, quindi a rilievo, in corrispondenza della parte retrostante dell'ala.
- 11 Le indagini conoscitive sono state condotte dalla prof. ssa Maria Letizia Amadori e dalla dott.ssa Sara Barcelli del Dipartimento DISBeF, Università degli Studi di Urbino.
- 12 È stato utilizzato un microscopio ottico Nikon (Nikon, Japan), Mod. TK-1270E, interfacciato ad un computer, dotato di un software per l'acquisizione di immagini.
- 13 Le analisi sono state condotte per mezzo di uno spettrofotometro Shimadzu 8-300 e gli spettri di assorbimento sono stati acquisiti nel range 4000-400 cm<sup>-1</sup> con risoluzione pari a 4 cm<sup>-1</sup>.
- 14 G. RIZZO, F. D'AGOSTINO, B. MEGNA, M. PARLAPIANO, L. ERCOLI, *Il degrado degli stucchi serpottiani a Palermo in relazione alle condizioni ambientali di conservazione*, in *Science and Cultural Heritage in the Mediterranean Area. Diagnostic and Conservation, Experiences and Proposals for a Risk Map*, III International Study Meeting, The Material and the Signs of History (Palermo, 18-21 ottobre 2007), Palermo 2010, pp. 235-239; M. PARLAPIANO, F. D'AGOSTINO, B. MEGNA, L. ERCOLI, G. RIZZO, *Osservazioni sulla successione stratigrafica degli stucchi della scuola di Giacomo Serpotta a Palermo*, in *Lo Stato dell'Arte III*, Atti del Congresso Nazionale IGIIC (Palermo, 22-24 settembre 2005), Firenze 2005, pp. 460-465; G. RIZZO, L. ERCOLI, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo. Aspetti materici di una raffinata attività decorativa*, in *Il restauro come ricerca. Cronaca degli interventi di restauro della Soprintendenza di Palermo su oratori e chiese serpottiane*, Palermo 2003, pp. 29-35; G. RIZZO, L. ERCOLI, F. D'AGOSTINO, M.T. DOMENÉCH-CARBÓ, *La pulitura*

- degli stucchi del Serpotta a Palermo: problemi legati ai materiali e alle tecniche di finitura superficiale, in *Lo Stato dell'Arte I*, Atti del Congresso Nazionale IGIC (Torino, 5-7 giugno 2003), Firenze 2003, pp. 336-343; G. MONTANA, F. RONCA, *The "recipe" of the stucco sculptures of Giacomo Serpotta*, in *"Journal of Cultural Heritage"*, 3, 2, 2002, pp. 133-144; G. MONTANA, F. RONCA, *Composizione e meccanismi di degrado delle sculture in stucco di Giacomo Serpotta a Palermo*, in *Lo stucco...*, Albignasego (Pordenone) 2001, pp. 189-206; F. FERLA, L. GIORGI, G. MONTANA, *Gli stucchi di Giacomo Serpotta nella cappella della Vergine di Guadalupe (chiesa di Santa Maria degli Angeli, Palermo): rilievo ed analisi mineralogico-petrografiche*, in *Lo stucco...*, 2001, pp. 495-505.
- 15 G.B. AMICO, *L'architetto pratico*, Palermo 1726, cap. XI, p. 53.
- 16 D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta...*, 2006, p. 49.
- 17 Secondo quanto riportato da Garstang, l'intervento più antico sarebbe di poco successivo all'esecuzione dell'opera da parte dell'artista; in particolare si fa riferimento all'anno 1736, data in cui risulta documentata la presenza nella chiesa dello scultore Procopio Serpotta, figlio di Giacomo, il quale riscosse un pagamento per alcuni interventi di rinnovamento su entrambe le cappelle decorate. Cfr. D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta...*, 2006, p. 74, nota 81.
- 18 Sull'angelo di sinistra erano presenti 4 grandi stuccature: le prime tre, costituite da un impasto bianco con inerti di media dimensione, erano relative all'intero piede sinistro, alla parte centrale dell'ala destra e alla gamba sinistra; la quarta, debordante sull'originale e costituita da un impasto grigio, era visibile in corrispondenza dell'estremità inferiore del collo. Sull'angelo di destra sono state individuate 7 stuccature: cinque, debordanti sull'originale, sono state eseguite tramite un impasto grigio con inerti di media dimensione al fine di ricostruire parti mancanti quali, le falangi della mano sinistra, fatta eccezione per il pollice, due porzioni della gamba sinistra, una al di sotto del ginocchio ed un'altra al di sopra della cavaglia, le dita di entrambi i piedi; le altre 2, effettuate per colmare le lesioni presenti, erano localizzate in corrispondenza della parte alta del collo e nella parte centrale dell'ala sinistra.
- 19 Gli interventi effettuati sugli stucchi della cappella delle Anime Purganti sono stati finanziati dalla Provincia Regionale di Palermo e dalla Venerabile Compagnia di Sant'Orsola, mentre la cappella di San Girolamo è stata restaurata grazie al finanziamento della Fondazione Camposanto di Santo Spirito di Palermo, che in questa sede ringrazio profondamente per la sensibilità e la fiducia dimostratami. Si ringraziano inoltre per il sostegno e la collaborazione Don Vincenzo Talluto, Rettore della chiesa di Sant'Orsola; Francesco Di Paola, Presidente della Fondazione Camposanto di Santo Spirito; Salvatore Daniele, Anna Romano della Fondazione Camposanto di Santo Spirito; Pierfrancesco Palazzotto, Vice Direttore del Museo; Giovanni Avanti, Presidente della Provincia Regionale di Palermo, Maurizio Rotolo, Natalina Barbaccia della Provincia Regionale di Palermo; Gaetano Gullo, Soprintendente BB.CC.AA. di Palermo; Lina Bellanca, Silvana Cafarelli, Elvira D'Amico della Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo; Mons. G. Randazzo, Direttore del Museo Diocesano di Palermo; Aria Amato; Fulvia Bartolone; Rosalia Teri; Dino Sirni; Manuela Amoroso, responsabile del Servizio Didattico del Museo Diocesano di Palermo; Giovanni Travagliato, Vice Direttore dell'Archivio Diocesano di Palermo. Infine, si ringrazia in modo particolare per l'impegno e la particolare perizia propria di un restauratore Rachele Lucido.
- 20 Le indagini sui campioni di malta sono state effettuate dalla prof.ssa Maria Letizia Amadori e dalla dott.ssa Sara Barcelli presso il Dipartimento DISBeF dell'Università degli Studi di Urbino; le osservazioni morfologiche dei frammenti lignei sono state condotte dalla dott.ssa Chiara Capretti presso l'IVALSA-CNR di Sesto Fiorentino (Firenze).
- 21 Prodotto consolidante superficiale a base di idrossido di calcio nanofasico disperso in alcool isopropilico.





# Indice

S.E.R. CARD. PAOLO ROMEO <i>Arcivescovo Metropolitana di Palermo</i>	5
GIOVANNI AVANTI <i>Presidente della Provincia Regionale di Palermo</i>	7
FRANCESCO DI PAOLA <i>Presidente della Fondazione Camposanto di Santo Spirito</i>	9
DON VINCENZO TALLUTO <i>Rettore della chiesa di Sant'Orsola</i>	11
GIACOMO SERPOTTA E LA COMPAGNIA DELL'ORAZIONE DELLA MORTE IN SANT'ORSOLA <i>Pierfrancesco Palazzotto</i>	15
<i>La compagnia dell'orazione della morte</i>	15
<i>Il cantiere di Giacomo Serpotta a Sant'Orsola e i modelli di riferimento</i>	17
<i>La strada per la Salvezza</i>	34
LA TECNICA DI GIACOMO SERPOTTA DAL CANTIERE DI RESTAURO <i>Mauro Sebastianelli</i>	49
<i>Materiali costitutivi e tecniche esecutive</i>	50
<i>Stato di conservazione</i>	63
<i>Interventi precedenti</i>	65
<i>Intervento di restauro</i>	68

Finito di stampare nel mese di luglio 2011  
presso le Officine Tipografiche Aiello & Provenzano  
Bagheria (Palermo)