

# SERPOTTA

e il suo tempo

La città di Palermo, all'indomani della dura repressione di Messina, l'eterna sua rivale ribellatasi alla Spagna (1678), vive i fasti di unica capitale del Vicereame di Sicilia. Questo libro dà ampiamente conto dei suoi "giorni d'oro", delle "meraviglie" di una produzione artistica raffinata e di tutto rispetto – d'uso e arredo liturgico o pertinente alla grande decorazione ecclesiastica o privata –, in un momento davvero particolare di felice interazione e connubio fra le arti, quando all'architetto ideatore e di grido, quale fu per esempio Giacomo Amato rientrato da Roma, si affiancano nell'elaborazione di un'opera valenti disegnatori, abili stuccatori, scelte maestranze di orafi, corallari, ebanisti, intagliatori, tutti interpreti congeniali delle sue invenzioni. Primo fra tutti Giacomo Serpotta, cui spettò il grande merito d'aver rivoluzionato l'arte dello stucco, facendolo assurgere alla stessa dignità del marmo, e d'aver dato elegante e candida veste decorativa a chiese e oratori. Amato e Serpotta si avvalsero fra l'altro della sinergica collaborazione di pittori/incisori della portata di un Pietro Aquila o di un Antonino Grano, capaci di tradurre le idee progettuali in schizzi, disegni, elaborati grafici via via sempre più dettagliati da consegnare alle varie maestranze per l'esecuzione.

Grazie ai recenti interventi di restauro, tanti monumenti serpottiani in città sono stati restituiti al loro antico splendore: questo libro racconta della fitta rete relazionale di committenti d'eccezione, artisti aggiornati e valenti maestranze che ne hanno reso possibile la realizzazione.

[www.silvanaeditoriale.it](http://www.silvanaeditoriale.it)



FONDAZIONE TERZO PILASTRO  
ITALIA E MEDITERRANEO

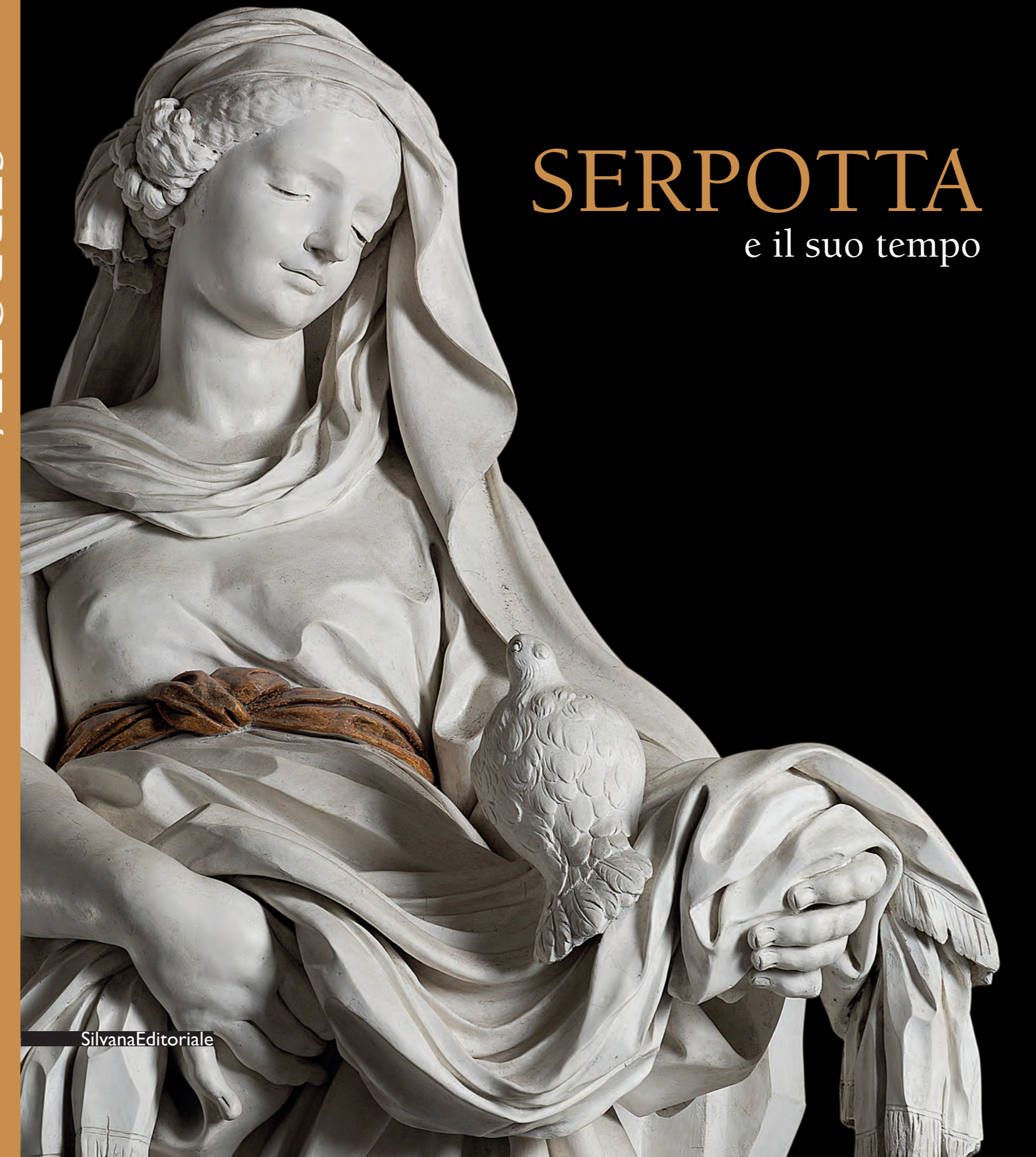
SERPOTTA  
e il suo tempo



Silvana Editoriale

# SERPOTTA

e il suo tempo



# SERPOTTA



# SERPOTTA

e il suo tempo

*a cura di*  
Vincenzo Abbate

SilvanaEditoriale

Sotto l'Alto Patronato  
del Presidente della Repubblica

# SERPOTTA

e il suo tempo

Palermo, Oratorio dei Bianchi  
23 giugno - 1 ottobre 2017

## Mostra promossa e realizzata da



*Presidente*  
Emmanuele Francesco Maria  
Emanuele

*Direttore Generale*  
Alessandra Taccone

## In collaborazione con



Polo Regionale di Palermo per i Siti Culturali  
Galleria di Palazzo Abatellis

*Direttore*  
Sergio Aguglia



Regione Siciliana  
Assessorato dei Beni Culturali  
e dell'Identità Siciliana  
Dipartimento dei Beni Culturali  
e dell'Identità Siciliana

## Organizzata da



## Progetto e cura scientifica

Vincenzo Abbate

*Comitato scientifico*  
Sergio Aguglia  
Gioacchino Barbera  
Evelina De Castro  
Maria Concetta Di Natale  
Maria Giuffrè  
Marco Rosario Nobile  
Pierfrancesco Palazzotto

*Progetto di allestimento*  
Enrico Vandelli  
Opera Laboratori Fiorentini

*Realizzazione allestimento*  
Allestimenti museali Floridia

*Grafica di mostra*  
Francesca Pavese

*Realizzazione grafica*  
Visiva

*Revisione conservativa delle opere*  
Rosaria Catania Cucchiara

*Restauri*  
Sophie Bonetti, Mauro  
Sebastianelli, Laboratorio  
di restauro di Palazzo Abatellis  
(Elia Andriolo, Arabella  
Bombace, Marcella Glorioso,  
Concetta Greco, Vincenzo La Porta,  
Antonella Leto, Bianca Pastena,  
Barbara Risica, Antonio Sciortino)

*Trasporti*  
Montenovi

*Assicurazioni*  
Willis Italia

## Albo dei prestatori

Biblioteca dell'Archivio Storico  
del Comune, Collezione Biblioteca  
Comunale, Palermo

Biblioteca Centrale della Regione  
Siciliana A. Bombace, Palermo

Biblioteca Comunale di Casa  
Professa, Palermo

Chiesa di Sant'Antonio Abate,  
Palermo

Chiesa dei Santi Pietro e Paolo  
dell'Ospedale dei Sacerdoti,  
Palermo

Chiesa di San Francesco  
già dei PP. Minori Conventuali,  
Petralia Sottana (Palermo)

Chiesa di San Gandolfo La Povera,  
Polizzi Generosa (Palermo)

Chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella  
dei PP. della Congregazione  
dell'Oratorio (Filippini) (Fondo  
Edifici di Culto), Palermo

Chiesa dell'Immacolata,  
San Cataldo (Caltanissetta)

Chiesa Madre di Santa Fara,  
Cinisi (Palermo)

Collezione Fondazione Giuseppe  
Whitaker, Palermo

Comune di Trapani

Galleria Regionale della Sicilia  
di Palazzo Abatellis, Palermo

Gallerie degli Uffizi, Gabinetto  
dei Disegni e delle Stampe,  
Firenze

Istituto Centrale per la Grafica,  
Roma

Musac - Museo di Storia

dell'Architettura e della  
Costruzione nel Mediterraneo,  
Palazzo La Rocca, Ragusa

Musée de la Ville, Cabinet  
des Estampes et des Dessins,  
Strasburgo

Museo Civico Baldassare Romano,  
Termini Imerese

Museo della Basilica  
di San Petronio, Bologna

Museo Diocesano (MUDIA), Agrigento

Museo Diocesano, Monreale

Museo Diocesano, Palermo

Museo Duca di Martina, Napoli

Museo Nazionale di San Martino,  
Napoli

Museo Regionale Agostino Pepoli,  
Trapani

MUŻA, Mużew Nazzjonali tal-Arti,  
Heritage Malta, La Valletta

Palazzo Madama, Museo Civico  
d'Arte Antica, Torino

Polo Museale del Lazio, Museo  
Nazionale del Palazzo di Venezia,  
Roma

Santuario del Montepellegrino,  
Palermo

*Un ringraziamento va anche  
a tutti gli altri prestatori che hanno  
preferito mantenere l'anonimato*

**Catalogo a cura di**  
Vincenzo Abbate

*Saggi di*

Vincenzo Abbate  
Giacchino Barbera  
Evelina De Castro  
Sabina de Cavi  
Maria Concetta Di Natale  
Maria Giuffrè  
Antonino Giuffrida  
Santina Grasso  
Mariny Guttilla  
Maria Giuseppina Mazzola  
Marco Rosario Nobile  
Pierfrancesco Palazzotto  
Stefano Piazza  
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò

*Schede di*

Giuseppe Abbate  
Vincenzo Abbate  
Salvatore Anselmo  
Clelia Arnaldi di Balme  
Carmelo Bajamonte  
Giacchino Barbera  
Rita Bernini  
Gaetano Bongiovanni  
Sonia Brink  
Franco Brugnò  
Giovanna Cassata  
Gabriella Costantino  
Roberta Cruciatà  
Antonino Cuccia  
Elvira D'Amico  
Ciro D'Arpa  
Evelina De Castro  
Franco Faranda  
Gabriele Guadagna  
Catherine Goguel Monbeig  
Santina Grasso  
Rosalia Margiotta  
Pierfrancesco Palazzotto

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò  
Daniela Scandariato  
Elisa Sciortino  
Valeria Sola  
Domenica Sutera  
Giovanni Travagliato  
Maurizio Vitella

**Ringraziamenti**

S.E. Mons. Corrado Lorefice,  
arcivescovo di Palermo  
Curia Arcivescovile di Agrigento  
Curia Arcivescovile di Bologna  
Curia Vescovile di Caltanissetta  
Curia Vescovile di Cefalù  
Curia Arcivescovile di Monreale  
Curia Arcivescovile di Palermo  
Comune di Trapani  
F.E.C. Fondo Edifici Culto, Ministero  
dell'Interno, Roma  
F.E.C. Fondo Edifici Culto,  
Prefettura di Palermo  
Opera Pia Card. Ernesto Ruffini,  
Palermo

Bernardo Agrò  
Lucia Ajello  
Sergio Alessandro  
Angela Anselmo  
Rita Bernini  
don Biagio Biancheri  
Luigi Biondo  
Stefano Biondo  
Gaetano Bongiovanni  
Sonja Brinck  
don Giuseppe Bucaro  
Carmela Burgio  
Eliana Calandra  
Maria Enza Carollo  
Alessandra Carrubba  
don Gaetano Ceravolo

Roberta Civilelto  
Roberto Contini  
Gero Cordaro  
Gabriella Costantino  
Roberta Cruciatà  
Vito Damiano  
Sandro De Bono  
Stefano De Luca  
Tommaso De Santis  
Rita Di Natale  
Giuseppe Di Vita  
Fabio Fiorani  
Antonella Fusco  
don Vincenzo Gaglio  
Valeria Gerbasì  
Belinda Giambra  
Santina Grasso  
Giovanna Grumo  
Rosalba Guarneri  
Alessandra Guerrini  
Henning Hoesch  
Barbara Jatta  
Riccardo Lattuada  
Ignazio Lodato  
Cetta Lotà  
Giuseppe Maimone  
Alessandro Mancuso  
Maria Mattarella  
Maria Mattina  
Riccardo Mazzarino  
Giovanni Molonia  
Catherine Mombeig Goguel  
Filippo Maria Nicoletti  
Claudia Oliva  
Francesco Orecchio  
Salvatore Pagano  
Patrizia Palermo  
Emanuela Palmisano  
Nico Pandolfino  
don Salvatore Panzarella  
Carlo Pastena  
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò  
Claudia Raimondo

mons. Giuseppe Randazzo  
Maria Reginella  
Toti Rizzo  
Maria Teresa Rodriguez  
Rosario Sanguedolce  
Salvatore Savoia  
Sandro Scalia  
Daniela Scandariato  
padre Giuseppe Schiera  
Paola Scibilia  
don Santo Scileppi  
Mauro Sebastianelli  
don Giovanni Silvestri  
Domenica Sutera  
mons. Gaetano Tulipano  
Salvatore Varzi  
Sandro Varzi  
Marilena Volpes  
Maria Carmela Zimmardi  
Mario Zito

*Un ringraziamento particolare  
va a tutto il personale della Galleria  
Regionale della Sicilia di Palazzo  
Abatellis e dell'Oratorio dei Bianchi*

# Sommario

12  
Premessa alla mostra  
*Vincenzo Abbate*

## SAGGI INTRODUTTIVI

16  
Dagli Asburgo ai Borbone  
*Antonino Giuffrida*

22  
Città, architettura, decorazione:  
l'unità delle arti e i manifesti  
della modernità  
*Maria Giuffrè*

## SAGGI TEMATICI

36  
La città di Amato, Aquila e Serpotta:  
coralità delle arti e dinamiche  
di gruppo  
*Vincenzo Abbate*

56  
Giacomo Serpotta e Giacomo Amato:  
una problematica collaborazione  
*Marco Rosario Nobile*

64  
Note sulla maniera di Giacomo  
Serpotta a Palermo: relazioni,  
influenze, cantieri  
*Pierfrancesco Palazzotto*

74  
Serpotta e le arti decorative  
*Maria Concetta Di Natale*

86  
Giacomo Serpotta, Giacomo Amato  
e il peso dell'effimero: Roma, Napoli  
e Palermo tra Sei e Settecento  
*Sabina de Cavi*

## MOMENTI

102

**A partire dal 1662-1663: congiunture romane sulle rotte dei marmi, il signor cavalier Bernino e i riverberi a Palermo**

*Evelina De Castro, Paola Scibilia*

108

**Giacomo Serpotta per Messina: vicende del perduto monumento equestre di Carlo II**

*Gioacchino Barbera*

116

**Giacomo Serpotta e l'antico nella chiesa delle Stimmate di San Francesco**

*Santina Grasso*

124

**Maratti a Palermo, Maratti e Palermo**

*Simonetta Prospero Valenti Rodinò*

130

**Antonino Grano: la volta della navata alla Pietà**

*M. Giuseppina Mazzola*

136

**Stucchi finti e pitture nascoste nell'oratorio di Sant'Elena e Costantino**

*Mariny Guttilla*

144

**I complessi scultorei dell'abside della chiesa del Gesù a Casa Professa (1703-1721)**

*Stefano Piazza*

## 151 CATALOGO DELLE OPERE

## 253 SCHEDE DELLE OPERE

296

**Bibliografia**



# Note sulla maniera di Giacomo Serpotta a Palermo: relazioni, influenze, cantieri

Pierfrancesco Palazzotto

Lo studioso americano Donald Garstang, dalla cui scomparsa in questo 2017 si commemorano i dieci anni, fin dal 1984 delineò un esauriente profilo di Giacomo Serpotta (1656-1732), restituendo lo scultore ad alcuni degli opportuni contesti di riferimento<sup>1</sup>, già in parte proposti da chi lo aveva preceduto<sup>2</sup>, e sganciandolo da una certa visione storiografica tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento, volta quasi a isolare il personaggio, soprattutto dall'ambito locale, al fine di collocarlo perfettamente nella categoria del genio<sup>3</sup>.

Di certo, l'immagine di un Serpotta autoreferenziale e volto esclusivamente al di fuori dei confini isolani è ormai del tutto scartata, anzi si può affermare con una certa sicurezza che sia vero esattamente l'opposto<sup>4</sup>. Serpotta parte dalla storia cui appartiene lui e la sua famiglia, paterna – con il fitto novero di scultori e scalpellini culminanti nella figura di Gaspare (1634-1670) – e materna, con l'intrecciarsi dei robusti rami degli scultori e marmorari Travaglia e Guercio, solida schiatta affermata nel Palermitano e dominante nel campo scultoreo. Certamente, dunque, Serpotta non fu un "eversivo", quanto piuttosto un pacifico trafiggatore della tradizione verso nuove forme e significati altrettanto innovativi, frutto di una straordinaria capacità di ascolto e ricezione che allargava lo sguardo al di là della semplice reiterazione di stanchi modelli di sicuro successo, osservando e facendo proprio

anche quanto poteva apparire al momento come distante dal locale gusto corrente e dal consueto.

Anche in tal senso può interpretarsi l'evoluzione delle qualifiche con cui l'artista viene identificato in differenti contratti già all'inizio della carriera presso l'antica e nobile compagnia della Carità (1679-1680), alternativamente quale umile *magister stucchiator* o *scultor* o *architettor*<sup>5</sup>, il che mostra implicitamente la vivace intraprendenza, evidentemente riconosciuta dai committenti, del giovane maestro di nota famiglia ma, in quel momento, con ben poco di rilevante all'attivo, se non l'oratorio di San Mercurio (1678-1682). Probabilmente questa spiccata attitudine al sapersi muovere agevolmente e a primeggiare all'interno dei cantieri sta alla base della fortuna che l'accompagna e forse anche di possibili frizioni con altri artisti, che possono aver contraddistinto il suo cammino professionale e determinato radicali cambiamenti di fronte, come suggerisce Marco Rosario Nobile<sup>6</sup> a proposito delle collaborazioni con l'architetto Giacomo Amato (1643-1732). Ricordiamo che proprio San Mercurio fu la sua prima vera palestra e, a mio parere, il cantiere che ne determinò l'attenzione da parte della committenza paler-

1

Giacomo Serpotta, Decorazione delle finestre dell'aula, Palermo, oratorio di San Mercurio





mitana. Ho avuto modo di rilevare la singolare presenza nel 1675 di un Giovanni Serpotta, congiunto della compagnia della Madonna del Deserto, titolare del primo oratorio<sup>7</sup>, il quale, chissà, potrebbe pure essere stato il discreto sostenitore per la chiamata a San Mercurio del misconosciuto Giacomo in sostituzione del defunto Antonino Pisano, in maniera da provvedere al completamento delle prime due finestre dell'aula, al posto del famoso Vito Surfarello (doc. 1661-1686), il quale avrebbe dovuto subentrare a Pisano come prescritto nell'obbligazione<sup>8</sup>. Fossero o non fossero queste del tutto ipotetiche consanguineità o ragioni ad aver condotto Giacomo in quel cantiere, quel che è certo è come questi riesca a

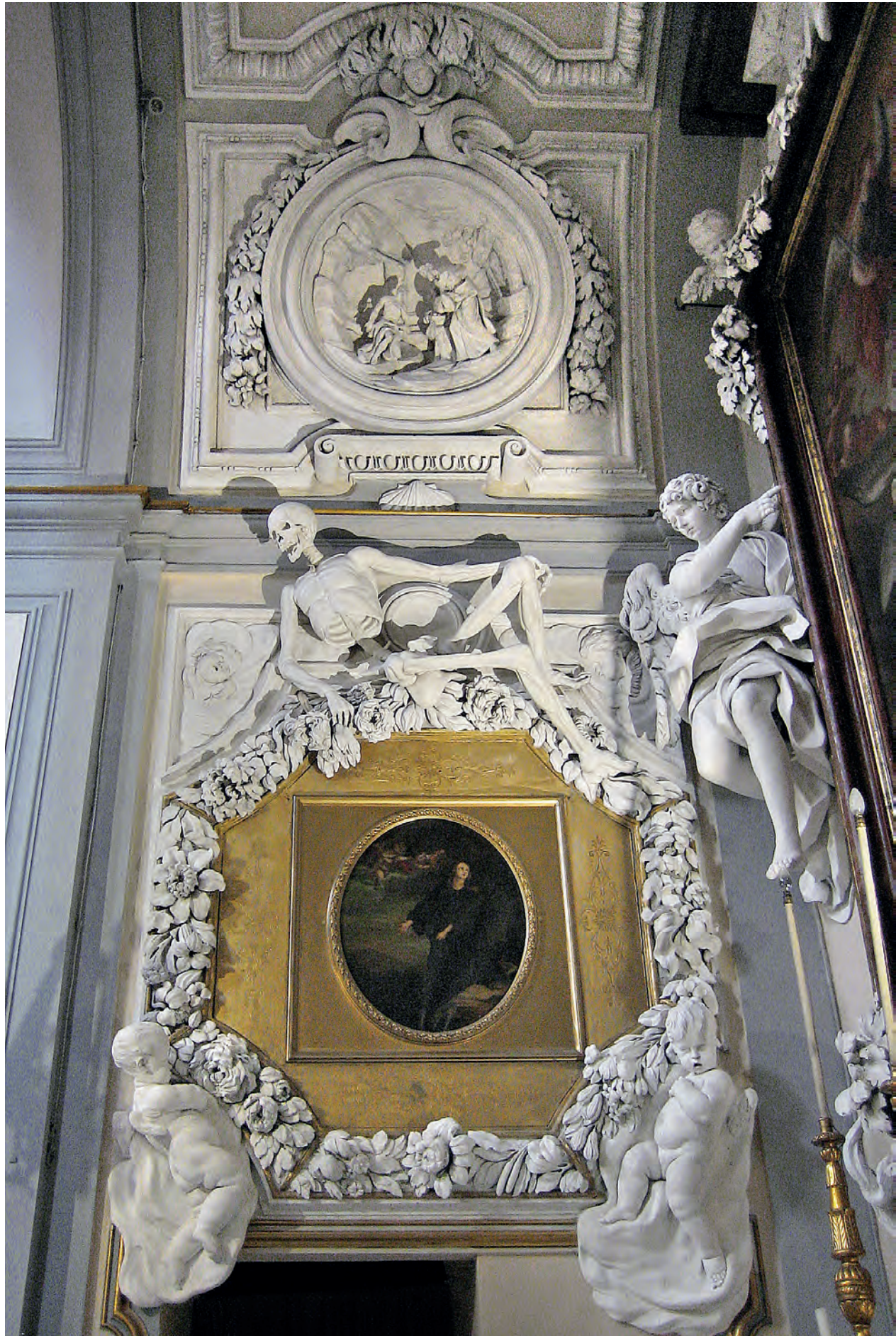
far proprio il repertorio di un progetto non suo (che si era impegnato ad eseguire fedelmente), tanto da farlo divenire una matrice identitaria della sua personale maniera poi replicata, in ben altri termini, nel Rosario in Santa Cita (otto anni dopo) e, forse, poco prima nel distrutto oratorio della Carità. Inoltre, quell'opera segnala un momento essenziale del na-

**2**

Giacomo Serpotta, Schizzo sulle pareti, Palermo, oratorio del Santissimo Rosario in Santa Cita

**3**

Giacomo Serpotta, Palermo, cappella delle Anime Purganti nella chiesa di Sant'Orsola





4  
Giacomo Serpotta, *Putto a cavallo di un'aquila*,  
Palermo, cappella dell'Infermeria dei Sacerdoti

turale sodalizio con Giuseppe Serpotta (1653-1719) il quale, pur essendo colui che dopo la morte del padre Gaspare aveva instradato il fratello minore verso i primi lavori in collaborazione (congregazione del Rosario in Santa Cita, 1677; sottarco cappella di San Francesco Borgia nella chiesa del Gesù, 1677), da quel momento appare spesso in secondo piano, almeno nei rapporti con la committenza laicale,

come se Giacomo riuscisse a imporre la propria personalità e, plausibilmente, visti gli esiti, le enormemente migliori qualità esecutiva e vena creativa.

La possibile precoce abilità relazionale, insieme all'indubbio talento, segnò, dunque, uno strappo rispetto al fratello maggiore, pur accreditato soprattutto nei confronti degli ordini religiosi, e una possibile superiore capacità di interazione con i coevi professionisti del settore, fossero essi architetti, pittori, scultori o marmorari, cioè quasi tutti gerarchicamente superiori, almeno secondo le antiche categorie operative nel campo artistico. Non che

il fratello fosse segregato in un ambito puramente esecutivo e legato esclusivamente a una visione “artigianale” del suo mestiere, anzi si è visto che talora risulta documentato con ruoli ideativi, come per i Ventimiglia di Geraci a Castelbuono<sup>9</sup>, ma Giacomo sembra assumere più spesso una posizione preminente in rapporto a cantieri collettivi, almeno sulla base della documentazione edita finora.

Mentre ancora lavora a San Mercurio e alla Carità, tra la fine del 1680 e i primi mesi del 1681, riceve, difatti, un prestigiosissimo incarico di primo piano: la realizzazione del prototipo per la statua equestre di Carlo II di Spagna, fusa in bronzo da Andrea e Gaspare Romano e ubicata a Messina nel 1684<sup>10</sup>, il cui bozzetto bronzeo, ragionevolmente proprio quello citato nei documenti, giunge nelle collezioni del Museo Regionale Agostino Pepoli di Trapani, proveniente, pare, da quella di Michele dei conti Pepoli<sup>11</sup>. Dunque il maestro si porrebbe già come capofila, funzione che torna a ricoprire in altri casi, come nell’obbligo per il monumento funebre marmoreo del duca Giovanni Ramondetta Sammartino nella chiesa di San Domenico (1691), disegnato dall’architetto Paolo Amato (1634-1714), nel quale compare come scultore e autore del modello a cui dovranno conformarsi gli esecutori Gerardo Scuto, Pietro Nucifora, Antonio Gurrello e Girolamo Mira<sup>12</sup>. Dunque Paolo Amato, o chi per lui, ritiene necessaria la mediazione di Serpotta per tradurre fedelmente e adeguatamente l’idea progettuale, operazione che ricorre di frequente e di cui abbiamo testimonianza nel 1696 con i modelli in creta dei *Misteri del Rosario* per la cappella eponima nella chiesa domenicana di Santa Cita, in maniera che possa farvi preciso riferimento il mero esecutore, lo scultore Giocchino Vitagliano (1672-1739), “secondo il modello e direzione seu assistenza” di Serpotta<sup>13</sup>, che, ormai, è un capo bottega affermato.

In tale direzione vanno anche altri esempi quali

il modello affidatogli dai francescani conventuali per una statua argentea di *Sant’Antonio di Padova* (1700) da cesellarsi a opera dell’argentiere Antonino Lo Castro, il disegno per un piedistallo d’argento “cum quatuor cornocopis” per la compagnia del Santissimo Rosario in San Domenico (1714) e, nel 1729, il bozzetto in creta per la statua marmorea di *San Giuseppe* da scolpirsi a opera di Giacomo Pennino nella chiesa di Sant’Ignazio all’Olivella dei padri Filippini<sup>14</sup>. Vi si può aggiungere l’abbozzo della Carità per l’oratorio di San Lorenzo oggi a Palazzo Abatellis e qui in mostra, già proveniente dalle collezioni di Luchino Visconti tramite l’antiquario Paladino di Palermo<sup>15</sup> (cat. 10).

Gli esemplari in creta, i disegni e i progetti per opere scultoree, per suppellettili e, plausibilmente, per interi apparati, delineano una personalità artistica molto spiccata, autonoma e riconosciuta, capace di interagire con i massimi artefici dell’epoca senza evidenti remore reverenziali, anzi, come suggerisce Nobile *infra*, con un piglio metodologico, ma anche competitivo, finalizzato ad appropriarsi dei progetti per condurli verso un’esecuzione non pedissequa e in libertà, secondo le esigenze del passaggio dal disegno alla sua applicazione in loco.

Un atteggiamento del genere aiuterebbe, in effetti, a comprendere il successo degli esordi, cioè l’affermazione a San Mercurio, forse supportata da una realizzazione personalizzata rispetto ai disegni cui avrebbe dovuto conformarsi secondo gli atti di incarico, comportamento che dovette essere tollerato e anzi ben accolto dai committenti come arricchimento dell’impianto originario. Devo ribadire che quello è uno snodo a mio parere determinante per la carriera di Serpotta e non solo per i valori compositivi e formali che vi emergono e poi ricorrono nella sua attività<sup>16</sup>, ma anche per il senso di riconosciuta innovazione e distinzione che i laici devoti palermitani vi colgono. Tengo ulteriormente a rimarcare quanto, a mio

parere, sia invece ancora “arcaica” la visione plastico-compositiva del fratello Giuseppe che, tra la fine del 1684 e il 1687, realizza in stucco nel castello di Castelbuono (in provincia di Palermo) per il principe Francesco Ventimiglia, l'intera decorazione della cappella dedicata a sant'Anna, dove ricalca la tecnica tradizionale d'imitazione. Per Giuseppe Serpotta l'obiettivo è ancora il far apparire lo stucco come commesso marmoreo a rilievo, con una forte presenza di oro. Al coevo oratorio del Santissimo Rosario in Santa Cita (1686-1689 circa), invece, la foglia d'oro rimane solo come contrappunto cromatico a identificare i simboli delle allegorie e poco altro, mentre il bianco domina incontrastato a far da specchio alla luce che inonda le membrature scultoree secondo il metodo di Borromini<sup>17</sup>.

Se allora a San Mercurio Giacomo esegue disegni altrui, verosimilmente adattandoli al suo estro, altrove (oratorio di Santa Cita, cappelle di Sant'Orsola, chiesa di Sant'Agostino) è lui a proporre grafici forse anche a uso delle maestranze che dirige nella sua bottega. Proprio il Rosario in Santa Cita ha fornito durante il restauro elementi molto interessanti. Sotto la scialbatura è stato trovato un certo numero di tracce plausibilmente autografe, che hanno chiarito il suo approccio esecutivo. Possiamo distinguerle in questo modo: 1) bozzetti; 2) linee geometriche tirate sulle pareti per determinare la precisa posizione delle modanature e dei rilievi architettonici; 3) disegni dei fregi poi eseguiti dalla bottega<sup>18</sup>. Tutto l'apparato decorativo doveva essere stato disegnato sulle pareti per la verifica della messa in opera progettuale, fondamentale anche per le maestranze coinvolte (in particolar modo per i cosiddetti stuccatori di liscio), oltre che, magari, quale utile modello di riferimento per l'approvazione del committente.

Si tratta del progetto autografo o, più ragionevolmente, dell'adattamento del programma architettonico? Era, dunque, arbitrio o mediazione?

Quanto fosse autonomo il maestro palermitano è una delle principali e dibattute questioni che lo coinvolgono. Innegabilmente, al di là della specifica presenza di un architetto o pittore alle sue spalle (per dirne alcuni: Carlo d'Anselmo ipotizzato a San Mercurio, Scipione Basta documentato per Sant'Onofrio nel 1693, Gaetano Lazzara a cui si attribuirebbe il Rosario in San Domenico), nonché dell'indubbio supporto di un solido teologo, è possibile che la sua personalità esondasse in fase esecutiva con quella libertà che i laici dei sodalizi confraternali gli potevano consentire negli oratori, luoghi privati e di uso esclusivo. Il medesimo atteggiamento, diversamente, non avrebbe potuto trovare benevola accoglienza all'interno di chiese controriformate. Questo *modus operandi* potrebbe chiarire il maggior successo di Giacomo in ambito laicale e spiegherebbe, all'opposto, come finora non si registri alcun intervento entro chiese diocesane o ben pochi e cronologicamente tardi apporti in altre sedi di ordini religiosi palermitani. In esse si dedica principalmente dai primi del Settecento, con la chiesa dell'Assunta delle Carmelitane (operazione, però, i cui termini sono tutti da chiarire), proseguendo con le cappelle entro la chiesa delle Stimate (1703-1704), con il progetto decorativo per le volte delle navate minori della chiesa del Gesù insieme al figlio Procopio (dal 1704), quindi con la volta della chiesa della Pietà (1708), per giungere, finalmente, in maniera ampia e complessiva all'intero apparato di Sant'Agostino (1711-1728), mentre ritorna al Gesù per i modelli delle figure nel teatro marmoreo della tribuna absidale (1711), partendo da disegni di Antonino Grano<sup>19</sup>, e conclude gli occasionali ma precoci rapporti con i Conventuali nella chiesa di San Francesco d'Assisi (1723).

---

5

Giacomo Serpotta, *Allegoria della Fortezza*, Palermo, oratorio del Santissimo Rosario in San Domenico



FORTITVDO



Il più intenso rapporto con i religiosi, successivo agli sporadici interventi precedenti e in collaborazione con il fratello, coinciderebbe apparentemente con l'abbandono delle formule adottate nella fase della formazione e con l'adozione di lessici e impianti compositivi pienamente settecenteschi e alla romana, insieme alla progressiva scrematatura e semplificazione degli impaginati decorativi. Questa seconda fase che correrà verso quella della cosiddetta maturità, passando per alcuni dei suoi più noti capolavori, sembrerebbe essere segnata da un radicale cambiamento di campo che vede l'alternarsi di due dei principali architetti operanti a Palermo, i citati Paolo e Giacomo Amato.

Ritengo interessante che, nonostante un primo incontro professionale tra Giuseppe Serpotta e Giacomo Amato già nel 1686, per i piccoli portali in stucco ancora dell'oratorio di San Mercurio<sup>20</sup>, cui facilmente deve essere stato presente anche Giacomo, il legame precocemente instauratosi con Paolo Amato, almeno nel 1681 per gli stucchi del presbiterio absidato della chiesa di San Giorgio dei Genovesi<sup>21</sup>, permanga fino alla metà degli anni novanta del Seicento. Il maggiore esito di quel connubio dovrebbe riconoscersi senza dubbio nel progetto decorativo del Rosario in Santa Cita (1685-1686), se si confermerà l'attribuzione avanzata da chi scrive<sup>22</sup>, ma prosegue con il citato monumento Ramondetta e con la volta della cappella senatoria dell'Immacolata nella chiesa di San Francesco d'Assisi nel 1695<sup>23</sup>. D'altronde, la naturale propensione di Serpotta alla distribuzione degli elementi figurati e decorativi con un tono di apparente casualità e fittizia assenza di simmetria, oltre che la densità delle forme, insieme al concorde proposito di immaginare l'interno degli oratori (ma anche delle chiese) quale apparente messa in scena effimera sulla scorta della comune e consueta cultura delle feste, trova in entrambi delle forti ragioni di vicinanza, pur con le dovute differenze. Come, per l'ap-

punto, nel Rosario in Santa Cita, apparato effimero pietrificato in stucco per celebrare non tanto Lepanto quanto la vittoriosa battaglia di Vienna del 1683, prendendo a modello per la controfacciata l'addobbo funebre dipinto della facciata della cattedrale, eretto in occasione della commemorazione di Filippo IV di Spagna nel 1666<sup>24</sup>.

Qualcosa però accade proprio in quegli ultimi frangenti, poiché Giacomo pare aprirsi dal 1693 a una chiara svolta alla romana su evidente influenza di Giacomo Amato, con il quale è documentata la collaborazione per la facciata presbiteriale del citato oratorio della Carità in San Bartolomeo, che vede anche la presenza del pittore Antonino Grano (1660 circa - 1718) come disegnatore<sup>25</sup>.

Da quel momento Serpotta assume una nuova maniera che propone come "marchio di fabbrica" le coppie di serafini atti a reggere, mostrare e a deporre sul piano terreno le immagini sacre quali dono del divino. La sequenza prende le mosse dall'oratorio del Carminello (1694) e avanza, tra le altre, con le cappelle della chiesa di Sant'Orsola (1695-1696), con il presbiterio dell'oratorio di San Lorenzo (progetto documentato a Giacomo Amato, 1700), con le cappelle delle Stimmate (1703-1704) e con la cappella dello Sposalizio della Vergine alla Gancia (1706 circa). Nel frattempo il sodalizio con Paolo Amato pare infrangersi proprio con l'ultima impresa che li vede partecipare, la cappella dell'Infermeria dei Sacerdoti (1698). Non è chiaro, infatti, per quale ragione il primo artefice del disegno dell'Amato sia Vincenzo Messina (doc. 1681-1726) e non Serpotta, che viene richiamato in chiara sostituzione del meno abile stuccatore per completare le tre pareti restanti. Dipende da una progressiva distanza di gusto o da un riposizionamento di Serpotta su uno schieramento non più affine all'architetto di Ciminna? Certo è che con San Lorenzo la misura di Giacomo varia sensibilmente predisponendosi verso una visione

più ordinata nella distribuzione delle figure e con una forma che prelude al lento abbandono degli illustri retaggi plastici di derivazione dal Cinquecento isolano, come avverrà del tutto nell'oratorio del Rosario in San Domenico (*ante* 1717) e nella chiesa di Sant'Agostino, passando per le cappelle dello Spirito Santo e della Madonna della Pietà nella chiesa delle Stimmate, i cui frammenti sono oggi all'oratorio dei Bianchi.

L'assunzione di un linguaggio che si muove da puntuali o vaghe citazioni della statuaria classica alle movenze protorococò, anche nella medesima sede (come al Rosario in San Domenico) si accompagna al conferimento di maggiore imponenza alle statue allegoriche, certo memori delle pale di Van Dyck (1625-1627) e di Carlo Maratti (1689-1697) per gli oratori del Rosario, e attinge a un repertorio iconografico che spazia ad ampio raggio senza condizionamenti e con finalità apparentemente solo strumentali alle esigenze espressive da proporre in ogni specifico cantiere. L'atteggia-

mento eclettico da "gazza ladra"<sup>26</sup> gli consente di proporsi ai favori di un'ampia schiera di intenditori e committenti e di mantenere costantemente alta la propria reputazione, sia in vita che nei molti secoli che seguiranno alla sua morte. Esso è specchio certamente della non comune abilità nel recepire le suggestioni sottopostegli, nel comprenderle a fondo e nel rielaborarle per farle divenire qualcosa di essenzialmente proprio, personale, unico. Di conseguenza l'incessante lavoro di ricognizione delle sue innumerevoli sorgenti iconografiche, formali e compositive, non potrà condurre che all'arricchimento delle nostre conoscenze sul suo bagaglio di riferimento (attinto tramite la sua fitta rete di relazione personali e professionali), ma non alla semplice definizione di un Serpotta perfetto seguace di tale maniera, quale essa sia, perché lo *stucchiator-scultor-architetto* non sembra mai avere un modello, o una sola traccia, pertanto è lui che diviene l'archetipo quale specchio del suo tempo e, talora, oltre il suo tempo.

1 Garstang 1984a; 1990; 2006.

2 Carandente 1966.

3 Palazzotto 2015, pp. 81-82.

4 Ivi.

5 Meli 1934, pp. 235-236.

6 Si veda il saggio qui in catalogo.

7 Palazzotto 2010, p. 417.

8 Mendola 2014, p. 27.

9 Magnano di San Lio 1996, pp. 222, 231, 313-314.

10 Meli 1934, pp. 123-130; si veda anche l'approfondimento di Gioacchino Barbera qui in catalogo.

11 Carandente 1966, p. 14.

12 Meli 1934, pp. 150-152.

13 Ivi, pp. 155-156.

14 Mendola 2012, pp. 26, 33; Mendola 2015, p. 34.

15 Carandente 1966, p. 100 nota 116.

16 Garstang 1988.

17 Lattuada 2016, p. 82 nota 22.

18 Palazzotto 2016b, pp. 184-185.

19 Garstang 2006, pp. 107-110.

20 Mendola 2014, p. 32.

21 Fasone 1993-1994, p. 60.

22 Palazzotto 2015, p. 104.

23 Mendola 2012, p. 25.

24 Palazzotto 2015, pp. 100-101.

25 Garstang 2006, p. 73.

26 Ivi, p. 54.