

# GIACOMO SERPOTTA



S. GRASSO - G. MENDOLA - C. SCORDATO - V. VIOLA

## L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo

*fotografie di* R. SANGUEDOLCE



FACOLTÀ TEOLOGICA  
DI SICILIA

**EUNOEDIZIONI**

© 2015 Euno Edizioni  
94013 Leonforte (Enna) - via Dalmazia, 5 tel. e fax 0935.905877  
e-mail: info@eunoedizioni.it web: www.eunoedizioni.it  
I edizione, gennaio 2015

ISBN 978-88-6859-041-3

*Si ringraziano per la cortese disponibilità:*

Arcidiocesi di Palermo - Ufficio Diocesano per i Beni Culturali, Manuela Amoroso,  
Giacchino Barbera, P. Giuseppe Bucaro, Evelina De Castro, Valeria Gervasi,  
Franco La Barbera, Maria Mattina, Giuseppe Pagano, Giuseppe Puccio,  
Mons. Giuseppe Randazzo, Salvina Sandò, Gaetano Scaduti

*Fotografie originali degli oratori (riprese del 2012-2014):* Rosario Sanguedolce

*Referenze fotografiche:*

testo di V. Viola: Archivio della Parrocchia di San Mamiliano Vescovo, Palermo, fig. 16 a  
testo di S. Grasso: G. Cordaro, Galleria Regionale interdisciplinare della Sicilia  
di Palazzo Abatellis, figg. 1, 23; Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "Alberto Bombace", fig. 14;  
S. Grasso, figg. 12, 15

in copertina: *La Regalità* (part.), foto di Rosario Sanguedolce

*Progetto grafico e impaginazione:* Pietro Lupo, Palermo  
*Stampa:* Litotipografia Priulla s.r.l., Palermo, 2015

GIACOMO  SERPOTTA

# L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo

*scritti di*

Santina Grasso, Giovanni Mendola, Cosimo Scordato, Valeria Viola

*fotografie di* Rosario Sanguedolce



FACOLTÀ TEOLOGICA  
DI SICILIA

**EUNOEDIZIONI**

Il progetto *Gli oratori di Giacomo Serpotta a Palermo* è un contributo all'approfondimento della figura e dell'opera del grande scultore palermitano (1656-1732); esso presenta una duplice connotazione. La prima è relativa alla scelta degli oratori palermitani nei quali risulta ben documentato e decisivo l'intervento di Giacomo Serpotta, pur con le possibili collaborazioni del fratello Giuseppe o del figlio Procopio. La seconda connotazione è relativa al metodo di lavoro; si è preferito un approccio interdisciplinare, facendo tesoro degli apporti di varie discipline: urbanistica, architettura, storia dell'arte, teologia. Ciò che viene presentato è, pertanto, il frutto del lavoro di un'équipe di persone che, oltre al rapporto di amicizia, hanno potuto affinare la reciproca collaborazione.

**Valeria Viola** propone una duplice analisi; la prima ricostruisce il contesto urbano nel quale si inscrivono i diversi oratori, di fatto dislocati in tutti i quartieri della città; la seconda chiarisce in che modo l'intervento del Serpotta interagisce col dato architettonico di ogni oratorio.

**Giovanni Mendola** fa il punto della situazione sui dati documentari, dai quali è possibile individuare le committenze e gli impegni assunti dal Serpotta; il tutto lasciando intravedere lo sfondo nel quale si colloca la realizzazione dell'opera (maestranze, materiali, costi, consegne).

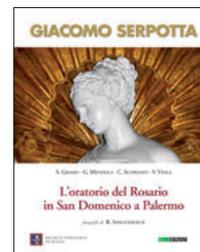
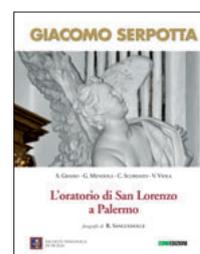
**Santina Grasso** si impegna a ricostruire il contesto storico-artistico nel quale va collocata la figura del Serpotta: ciò avviene non solo per riscontrare eventuali sue ispirazioni alla produzione coeva, ma ancor più per rilevare le novità e gli esiti originali che la *poiesis* del Serpotta consegue.

**Cosimo Scordato** sottolinea l'intreccio indissolubile tra il come e il che cosa dell'opera del Serpotta; la libertà con la quale egli fa commentare i temi religiosi ai puttini e alle allegorie gli consente quella leggerezza mista a pathos, che resta la sua inconfondibile cifra artistica e spirituale.

**Rosario Sanguedolce** con le sue foto si inserisce nel lavoro dell'équipe; egli ha accettato la sfida degli stucchi superandone le insidie; le immagini si sono sviluppate in sincronia con i testi in un rapporto di reciproco rimando; alla fine, immagini e testo sono diventati un tutt'uno.

Il progetto comprende quattro volumi monografici:

- I L'oratorio di San Lorenzo
- II Gli oratori di San Mercurio e del Carminello
- III L'oratorio del Rosario in Santa Cita
- IV L'oratorio del Rosario in San Domenico



## INDICE

*Valeria Viola*

<b>L'oratorio ed il rione San Pietro</b>	9
Sviluppo dell'area	9
Articolazione degli spazi urbani	15
Il sito dell'oratorio	17
L'oratorio	23

*Giovanni Mendola*

<b>L'oratorio del Rosario in Santa Cita</b>	25
La compagnia e l'oratorio	25
L'intervento di Giacomo Serpotta	27

*Santina Grasso*

<b>Il valore della tradizione</b>	39
Giacomo Serpotta e gli architetti progettisti	39
La parete d'ingresso dell'oratorio	42
L'aula oratoriale	45
Le figure allegoriche femminili	48
I putti	50
I teatrini	51
Il presbiterio e l'arco trionfale	53

*Cosimo Scordato*

<b>L'oratorio di Santa Cita e la gloria del rosario</b>	57
I misteri del rosario	59
a. I misteri gaudiosi	59
b. I misteri dolorosi	63
c. I misteri gloriosi	66
Il trionfo del rosario	70

Note	74
------	----

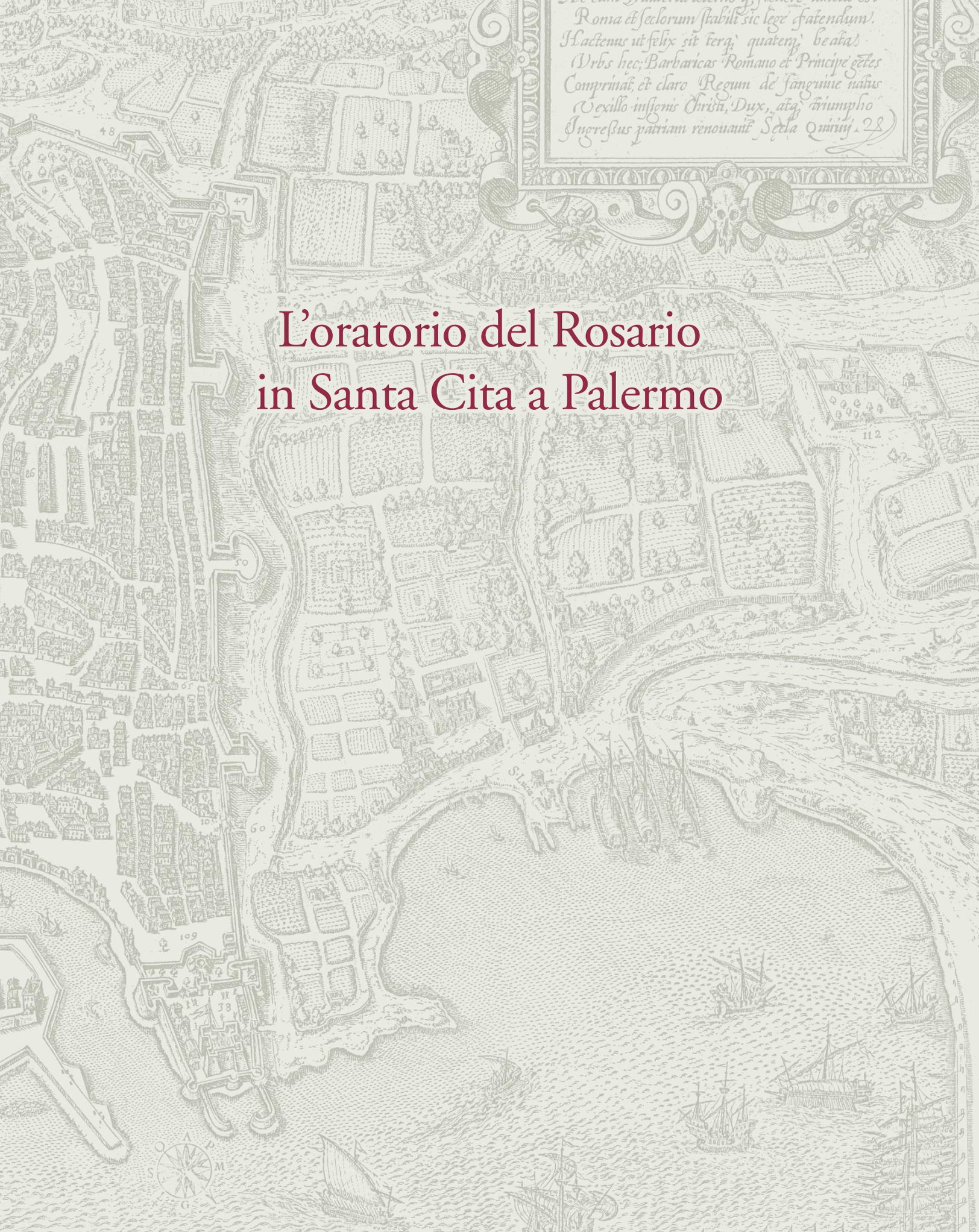
Bibliografia	78
--------------	----

et à altre  
tita, poi che  
la detta del  
ento in tita  
l suo disc.  
dunque si  
nerosita del  
ncchino



*Roma et seclorum stabili sic lege attendum.  
Hactenus ut felix sit terq; quaterq; beata  
Urbs hec; Barbaricas Romano et Principe gætes  
Comprimat, et claro Regum de sanguine natus  
Vexillo insignis Christi, Dux, atq; triumpho  
Ingressus patriam renouavit Sæcla Quinti. 28*

# L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo



*La Mansuetudine.*



## Il valore della tradizione

### *Giacomo Serpotta e gli architetti progettisti*

Uno degli argomenti che ancora oggi fa discutere e continua a mantenere desto l'interesse di quanti a vario titolo si sono occupati di Giacomo Serpotta è il rapporto tra lo scultore e gli architetti con cui si trovò a collaborare nel corso della sua attività artistica. Costoro, quasi sempre scelti e imposti dalla committenza, avevano il compito, secondo una ben nota e consolidata prassi, di progettare insieme alla struttura architettonica dell'edificio anche gli apparati decorativi dell'interno, di coordinare le maestranze più qualificate alla loro attuazione e di dirigere l'esecuzione dei lavori. L'importanza connessa alla fase progettuale è comprovata dalla cura e dalla rilevanza conferite da ambo le parti al disegno preparatorio che, allegato al contratto d'appalto, offriva ai committenti, gelosi detentori e custodi dell'elaborato, quella che sarebbe stata la visione conclusiva dei lavori e li garantiva per di più sull'esatta corrispondenza tra la concezione iniziale e il risultato finale dell'opera.<sup>1</sup>

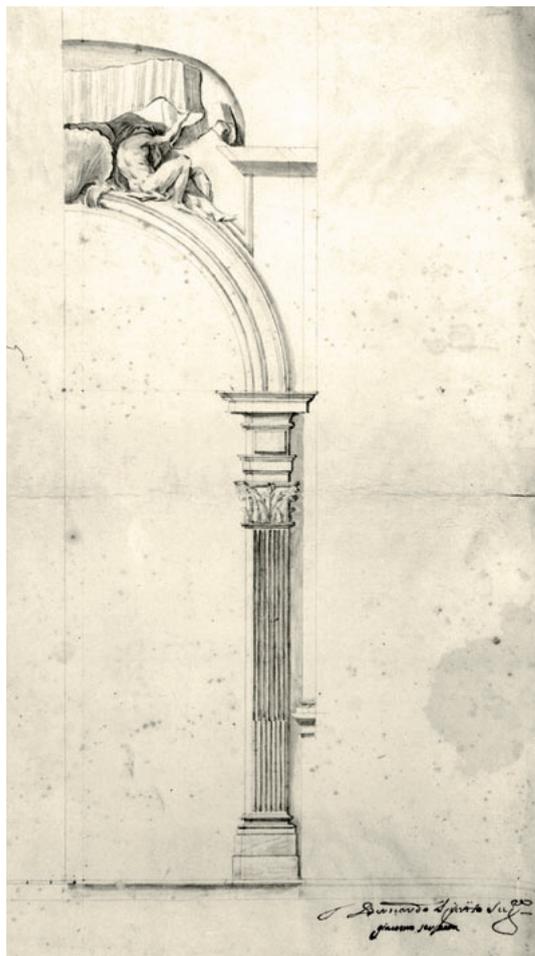
L'indagine sull'argomento, resa peraltro lacunosa dalla perdita di un gran numero di opere e documenti, trova tuttavia un valido contributo nella lettura dei contratti di allogazione sottoscritti da Serpotta.<sup>2</sup> Una scrupolosa analisi comparativa sui documenti esistenti, condotta da Giovanni Mendola, ha permesso allo studioso di

stilare un elenco di architetti che affiancarono l'artista nel corso della sua attività.<sup>3</sup>

Da questo spaccato comparativo emerge una serie di rapporti professionali dello scultore con gli architetti più disparati, diversi per formazione, cultura ed esperienza, dal pittore-architetto Carlo D'Anselmo con cui quasi certamente Serpotta lavora nell'oratorio di San Mercurio (1678-82), al domenicano Andrea Cirrincione che lo guida nella Chiesa Madre di Bisacquino (1679), al canonico Alessandro Noto che lo affianca nelle chiese di San Sebastiano e della Badia Nuova (1692), all'ingegnere della Regia Corte Scipione Basta, progettista del modello del monumento equestre di Carlo II (1680) e della decorazione dell'oratorio di Sant'Onofrio (1693). Successivamente, l'artista sarà diretto ancora da altri due architetti, Andrea Palma (insieme al fratello Giuseppe, nella chiesa di San Giuseppe dei Teatini nel 1704 e nel 1708) e Paolo Corso, cui è legata la sua ultima attività, che lo vede operare nella chiesa di Santa Maria degli Agonizzanti (1728) e nell'oratorio di San Francesco di Paola ai Candelai (1729-30).

Oltre a queste relazioni, che verosimilmente assunsero il carattere di collaborazioni sporadiche e discontinue, un rapporto abbastanza duraturo sembra invece instaurarsi tra lo stuccatore palermitano e l'architetto Paolo Amato. Il loro sodalizio artistico, che abbraccia un periodo molto esteso dell'attività dello scultore, inizia nel 1681

1. Giacomo Serpotta, *Disegno per un arco*, Palermo, Galleria Regionale interdisciplinare della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto Disegni e stampe.



nella perdita decorazione della chiesa di San Giorgio dei Genovesi,<sup>4</sup> in quella che è ancora una fase iniziale del percorso artistico serpottiano, e perdura fino al 1703, quando entrambi si trovano contemporaneamente nel cantiere della chiesa di Santa Maria delle Stimate, sebbene attendendo ad opere diverse.

A questa data è già intervenuto il noto adeguamento della connotazione espressiva dello scultore alla cultura di estrazione romana, un aspetto da mettere in relazione, come più volte sottolineato dalla critica,<sup>5</sup> con un'altra figura chiave dell'itinerario serpottiano, quella dell'architetto Giacomo Amato, che, reduce da un proficuo soggiorno romano, sarà uno dei principali promotori della divulgazione a Palermo della cultura di stampo classicistico-barocco dominante nella Capitale.

I due si trovano ad operare insieme per la prima volta nel 1693 nella realizzazione degli stucchi

dell'oratorio della Carità di San Bartolomeo e poi di nuovo nel 1700, per quelli della chiesa delle Stimate (insieme al fratello Giuseppe) e ancora nel 1705 per la macchina d'altare nell'oratorio di San Lorenzo. L'Amato dirigerà nuovamente Giacomo, insieme al fratello Giuseppe e al figlio Procopio, tra il 1708 e il 1712, nei lavori per la decorazione della volta della chiesa della Pietà.

Il complesso rapporto che lega lo scultore a Giacomo Amato, inoltre, include anche la progettazione di numerose opere di scultura e di arti applicate, e di scenografie effimere di straordinario livello qualitativo e creativo, scaturite dalla collaborazione dell'architetto crocifero con lo stesso Serpotta e con i pittori Antonino Grano e Pietro Aquila, di cui rimane memoria nei sei tomi di disegni oggi conservati a palazzo Abatellis.

Dalla lettura di questi documenti discende un interrogativo che investe invero l'autentica essenza dell'arte serpottiana, il reale spessore dell'artista. Serpotta è stato un mero esecutore, sia pure geniale, di idee altrui oppure un originale artefice di immagini e scenografie? La critica si è data le risposte più varie e Di Stefano ha addirittura ipotizzato un'attività dell'artista come architetto, nell'orbita di Giacomo Amato.<sup>6</sup>

Purtroppo neanche le carte d'archivio sono risolutive in assoluto, in quanto le formule contrattuali tipiche della concettosa prosa notarile del tempo lasciano ampi margini interpretativi sui ruoli e le competenze all'interno dei cantieri. È il caso, per fare un esempio fra tanti, del Sepolcro marmoreo di Giovanni Ramondetta nella chiesa di San Domenico (1691), alla cui esecuzione Serpotta, che fu solo e soltanto uno stuccatore per tutta la sua carriera, partecipa insieme ad altri scultori di marmo. A che titolo l'artista sia intervenuto non viene chiarito dagli atti finora rinvenuti, dai quali non si evince se il suo compito fosse, secondo l'interpretazione comune, quello di eseguire il modello in cera del monumento o quello, che si può forse cautamente ipotizzare, di rivestire una parte attiva nella fase progettuale, in genere riferita al solo architetto Paolo Amato, considerate le analogie delle sculture del monumento con quelle dell'oratorio di Santa Cita.

Nonostante tali difficoltà interpretative, dall'insieme delle informazioni di cui disponiamo si

può tuttavia concludere che, dopo un periodo iniziale in cui l'operato dell'artista pare sia stato strettamente sottoposto al controllo dall'architetto progettista, come nell'intervento giovanile a San Giorgio dei Genovesi diretto da Paolo Amato, la sua indiscussa perizia gli guadagni ben presto, presumibilmente a partire dalla fine degli anni Novanta del Seicento, una certa indipendenza creativa, tant'è che diverse commissioni gli vengono affidate sulla scorta di disegni propri, citati nei documenti ma non conservatisi sino a noi. Peraltro, i disegni eseguiti dall'artista potrebbero essere stati molto più numerosi di quanto oggi non immaginiamo, in quanto molti contratti che lo riguardano menzionano un disegno di progetto senza specificarne l'autore.

Serpotta non elaborò esclusivamente disegni di sculture figurative, come quelli per due sculture di Vergini nel presbiterio dell'oratorio di San Lorenzo (1700) e per le statue della chiesa di San Matteo (1728), anche se tale ambito era per lui senza dubbio naturalmente congeniale. Ancora più numerosi, infatti, sono i disegni citati negli atti di allogazione che presuppongono, da parte dell'artista, una complessiva visione architettonica. Si tratta di progetti di intere cappelle, come nell'Ospedale dei Sacerdoti (1698) e nella chiesa delle Stimate (1703), archi trionfali e presbiteri, come nella chiesa dell'Assunta (1700)<sup>7</sup> e negli oratori di San Lorenzo (1705) e di Santa Cita (1717-18), e anche quello di un intero oratorio, Santa Maria delle Grazie del Ponticello (1714-17).<sup>8</sup>

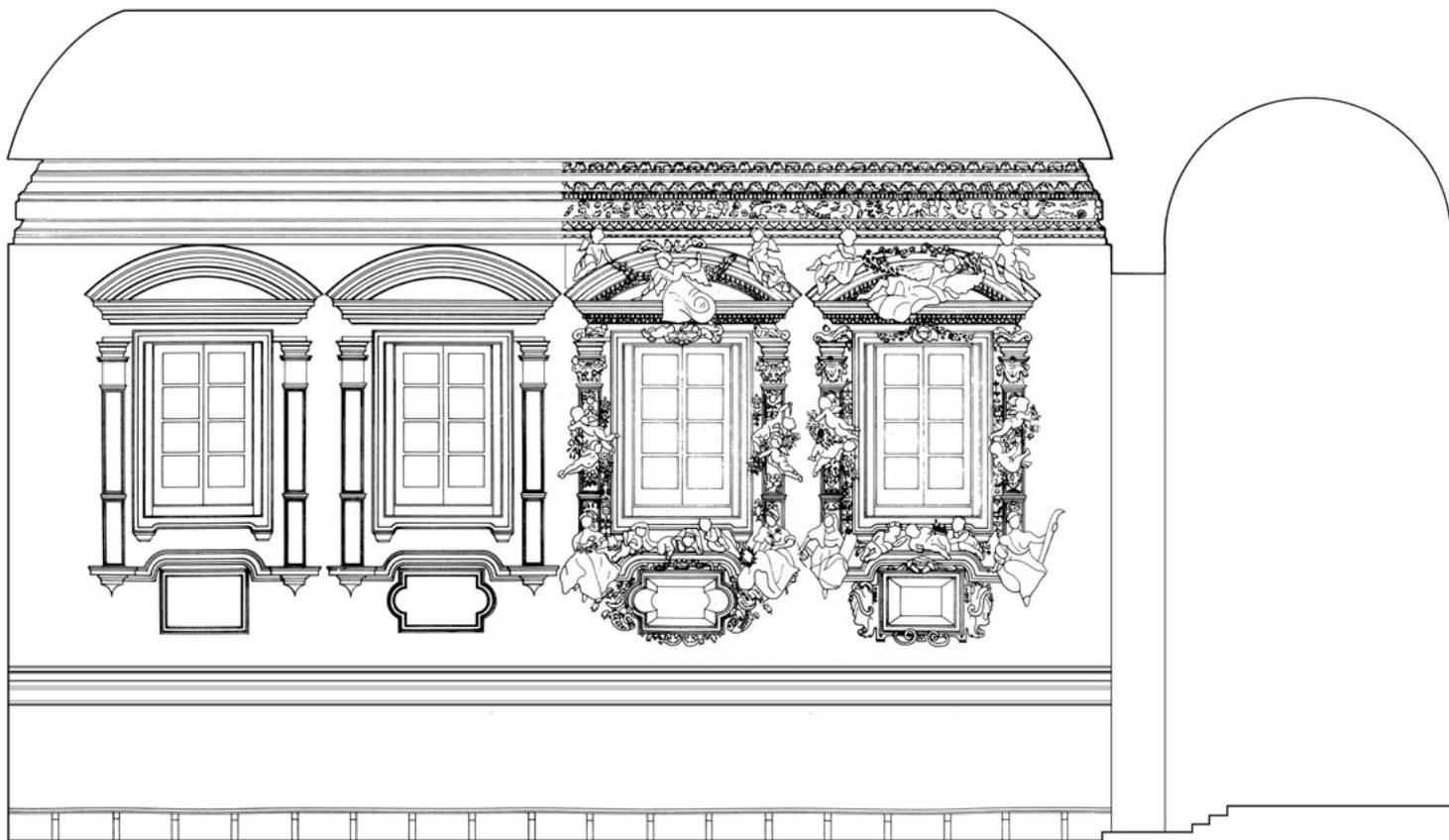
Del resto, al di là dell'arida lettura delle carte d'archivio, è lo stesso Serpotta a rivelarci di suo pugno un'indubbia padronanza delle regole architettoniche nell'unico disegno autografo che si è conservato, raffigurante un arco, trionfale o di una cappella, sormontato da una figura virile che distende un cartiglio.<sup>9</sup> La perizia e il rigore con cui vi vengono tracciati non solo la figura umana, ma anche la parasta corinzia scanalata, la base articolata in modanature e l'elegante dado che fa da base all'imposto dell'arco devono farci riflettere sulle sue capacità nel campo del disegno di architettura (fig. 1). Anche il foglio raffigurante la controfacciata della chiesa di Sant'Agostino, da ritenere di sua mano in quanto eseguito con la medesima tecnica e manualità del precedente, sottintende un preciso relazionarsi della scultura con lo spazio architettonico.<sup>10</sup> L'oculo circondato da una puntuale, rigorosa partitura strutturale tradisce infatti il pensiero di un artista avvezzo alla geometria delle forme e degli spazi e non semplicemente all'esuberante varietà morfologica della scultura ornamentale e figurativa. Ben lungi dal rivestire un'esclusiva valenza decorativa, questi fogli investono dunque nel suo più reale significato il rapporto tra architettura e scultura, estrinsecando lo stesso tipo di relazione che vediamo realizzarsi negli apparati plastici serpottiani.

La riconosciuta autorità dello scultore viene confermata anche dagli incarichi di assistenza e direzione che egli fornisce ad altri artigiani,

2. Parete di ingresso, particolare, 1688-1689 (l'interno del riquadro è stato sfumato per evidenziare la cornice).

3. Paolo Amato, *Targa della fontana del Garraffo*, 1698.





4. Grafico della parete sinistra (da Foderà 1996, p. 38).

sia marmorari che stuccatori, e dalla differente considerazione che gli viene riservata dai committenti nei confronti di altri artisti. Nell’Ospedale dei Sacerdoti, ad esempio, pur in presenza di un architetto del calibro di Paolo Amato, che aveva già fornito allo stuccatore Vincenzo Messina lo schema della decorazione del presbiterio, Serpotta realizza da sè il disegno per la decorazione che completerà l’apparato scultoreo, mentre l’Amato si limita semplicemente ad approvarlo.<sup>11</sup>

E ancora, per l’esecuzione degli stucchi nella chiesa degli Agonizzanti, i committenti stabiliscono che i disegni dell’architetto Paolo Corso siano *visti e osservati* da Serpotta *itachè possa mutarle e farle (sic) a suo arbitrio*.<sup>12</sup>

Altissima era dunque, nel periodo della sua maturità, la reputazione dell’artista presso i contemporanei, come conferma un gustoso episodio relativo alle già menzionate statue della chiesa di San Matteo, la cui esecuzione, in un primo momento proposta ad altri stuccatori, gli viene assegnata *perché si dica che dette statue per il mede-*

*simo prezzo siano fatte per mano di detto G. Serpotta, quale in questo ufficio è il primo*.<sup>13</sup>

### *La parete d’ingresso all’oratorio*

Ma vediamo come si colloca in questo contesto la realizzazione degli stucchi del nostro oratorio. Quelli dell’aula e della parete d’ingresso vennero iniziati nel 1686, a distanza di appena qualche anno dal completamento di quelli dell’oratorio di San Mercurio, modellati dall’artista insieme al fratello Giuseppe (1678-82). Nonostante il breve tempo trascorso, è subito ovvio che tra questi due apparati esiste uno iato profondo, sia dal punto di vista tecnico che da quello dei contenuti e delle tematiche decorative. Come spiegarlo? Un ipotetico viaggio di aggiornamento a Roma, che pure si può collocare in una lacuna documentaria rilevabile proprio in questo periodo, o ancora eventuali apporti veicolati da Giacomo Amato (1643-1732), rientrato dalla Capitale nel 1685, non chiariscono perché l’adesione ai modelli di riferimento romani, che dovrebbe

esserne la naturale conseguenza, non sia ancora visibile in questo momento di cesura (tranne qualche episodio isolato, come le Allegorie femminili del nostro oratorio) e si renda invece evidente in maniera compiuta solo più avanti, nei primi anni Novanta.<sup>14</sup> Rimane quindi da capire cosa abbia portato alla profonda maturazione tecnica che nel giro di qualche anno trasforma le ingenuie figurazioni di San Mercurio in una scultura di tale complessità e potenza quale è quella del nostro oratorio.

Ci chiediamo se non si possa connettere questa fase dell'evoluzione serpottiana, radicale dal punto di vista espressivo e contenutistico ma che si mantiene ancora nel solco della tradizione autoctona, agli esiti della collaborazione con Paolo Amato (1633-1714), che ha inizio per quanto ne sappiamo quasi alla fine dei lavori dell'oratorio di San Mercurio, e cioè nel 1681, quando i due artisti operano insieme alla realizzazione degli stucchi del presbiterio nella chiesa di San Giorgio dei Genovesi. La perdita di queste sculture ci

priva di un elemento essenziale di giudizio, ma per fortuna ci viene in aiuto la descrizione del documento d'appalto, da cui si apprende che l'apparato prevedeva, oltre alla solita profusione di *statue e pottini... virtù e angeli*, una *cortina dove è l'immagine (sic) del Santissimo Crocifisso*.<sup>15</sup> Quindi non è forse una coincidenza che a distanza di qualche anno i fratelli Serpotta distendano dietro il Crocifisso della chiesa del Carmine Maggiore (1684) una rutilante *cortina a ramages*, che il solo Giuseppe Serpotta ne modelli un'altra simile nell'abside della stessa chiesa allo scadere del XVII secolo<sup>16</sup> e che Giacomo ne proponga nel nostro oratorio ancora un'altra versione, oltremodo amplificata.<sup>17</sup> È possibile ipotizzare che tale modulo decorativo sia stato accolto nella bottega dei Serpotta e nella loro consuetudine operativa attraverso la mediazione, o per suggerimento, o semplicemente sull'esempio dell'Amato, noto per la sua quasi ossessiva predilezione per i finti drappaggi marmorei o a stucco. Questa ipotesi coincide con l'interpretazione di

5. *Figure allegoriche femminili*, 1686-1689.





6. Particolare del cornicione di coronamento, 1686-1689.

Garstang, che ritiene determinante, in questo periodo dell'attività serpottiana, l'influenza di Paolo Amato.

Inoltre, per naturale osmosi, nell'opera dell'Amato come in quella di altri architetti, l'uso del drappeggio quale rivestimento coreografico trapassa agli apparati effimeri eretti nelle più disparate occasioni festive, commemorative, o anche lugubri, e in special modo negli annuali festeggiamenti per la santa patrona, quando gli archi delle chiese, ma soprattutto la navata e l'abside della Cattedrale di Palermo venivano ricoperti da drappi serici o di velluto con personaggi dipinti o a rilievo e *quadri con cornici mistilinee* dipinti con scene figurate. Proprio in tali apparati Garstang identifica le fonti della *cultra* serpottiana, che pertanto verrebbe a costituire, secondo tale suggestiva interpretazione, una vera e propria "pietrificazione dell'effimero".<sup>18</sup>

Per completezza, tra le eventuali fonti, anche remote, della *cortina* serpottiana bisogna citare una tradizione iconografica assai diffusa nel primo Seicento in ambito locale nelle decorazioni parietali di gusto neo-rinascimentale e manieristico che coniugano affresco e stucco in una inscindibile unità, quella degli increspanti panneggi sorretti da angioletti entro cui campeggiano targhe a stucco, contornate da ricche bordure, che racchiudono scene figurate ad affresco.<sup>19</sup> Ne è un valido esempio la decorazione della cappella Cuccia (1620) nella Chiesa Madre di Isnello (Pa-

lermo).<sup>20</sup> Il traboccante repertorio ornamentale di racemi, volute e cartocci adoperato in questi cicli decorativi in funzione di cornice costituisce l'essenza vitale di gran parte delle manifestazioni artistiche seicentesche, dai marmi mischi agli affreschi, serpeggiando in virtuosistiche e ridondanti variazioni per tutto il secolo.

A questa miscellanea attinge quella partitura vibrante e chiaroscurale formata da variegati, frastagliati fogliami e ritorte volute, che, raccordando e legando insieme tutte le figurazioni, compone le cornici dei teatrini nella parete d'ingresso dell'oratorio. Molti di questi ornati, come il decoro a "C" contrapposte (fig. 2), vengono spesso usati con disinvoltura anche da Paolo Amato per infarcire le parti ornamentali di apparati a marmi mischi e a stucco, di affreschi e targhe marmoree (fig. 3).<sup>21</sup> Al di là dei singoli confronti, tuttavia, è soprattutto la ridondanza e sovrabbondanza della decorazione scultorea, distribuita ovunque a soverchiare ogni traccia architettonica e divenuta anzi "strumento di disgregazione e dissoluzione",<sup>22</sup> a rappresentare nel nostro oratorio il più significativo punto di contatto tra l'eclettico temperamento di Paolo Amato e l'esuberante sensibilità serpottiana (fig. 4).

Un'ipotesi assai diversa da quella fin qui esposta è invece quella privilegiata da Fittipaldi, che riferisce l'ideazione del drappo di stucco a una collaborazione di Serpotta e del pittore Antonino



Grano (1660-1718), con la possibile partecipazione di Giacomo Amato. Lo studioso fonda la sua ipotesi su alcuni disegni di apparati effimeri per macchine delle Quarant'ore eseguiti da Grano da solo o su progetto di Giacomo Amato (1685, 1687, 1689)<sup>23</sup> che raffigurano la tipologia di altare a baldacchino o a sipario raccolto.<sup>24</sup> Tuttavia, come nota Garstang, le similitudini sono solo apparenti, in quanto in questi disegni il tessuto si apre come una quinta a mostrare qualcosa, mentre la funzione del drappo serpotiano è invece quella di mosso e vibrante sfondo sovrapposto alla parete allo scopo di sostenere e avviluppare con le sue pieghe i quadri prospettici o teatrini.<sup>25</sup>

Occorre ricordare in proposito il ritrovamento di un disegno di Giacomo Amato per gli ambienti limitrofi alla sacrestia, che, pur non essendo datato, è stato riferito agli anni Ottanta per analogia ad altri presenti nello stesso volume. Il foglio però, pur confermando una relazione fra questo architetto e il nostro oratorio presumibilmente in un periodo in cui Serpotta già lavorava alla navata, non interessa in realtà in alcun modo l'aula.<sup>26</sup>



7. Seconda finestra della parete sinistra, particolare, 1686-1689.

8. Terza finestra della parete sinistra, particolare, 1686-1689.

9. Arco trionfale, particolare, 1686-1689.

10. Seconda finestra della parete destra, particolare, 1686-1689.

### *L'aula oratoriale*

L'aula dell'oratorio è dominata dalle grandi finestre che rappresentano i punti nodali attorno a cui si sviluppa l'intera decorazione, secondo la consuetudine operativa invalsa in gran parte degli edifici oratoriali cittadini che, come apprendiamo dai documenti, consisteva nel progettare il modulo decorativo della cornice della finestra e di farlo realizzare, ad un costo prestabilito, mano a mano che le disponibilità finanziarie dei committenti lo consentivano. I termini adoperati nelle *apoche* di pagamento del nostro oratorio sono al riguardo molto chiari: Giacomo Serpotta viene retribuito per aver eseguito lo *stucco delle finestri* oppure *una finestra di stucco*.<sup>27</sup>

Al di sotto delle finestre, quasi a rappresentarne l'ideale, simbolico prolungamento, vengono collocati i teatrini, mentre su un esiguo cornicione ad arco ribassato che collega la finestra e il teatrino si accalcano tre putti e due Allegorie femminili. Tutti gli elementi, figurativi e non, che compongono la ricchissima mostra vengono dunque a rappresentare un'unica e organica entità ornamentale.

Per evitare che dalla giustapposizione delle mostre scolpite scaturisca un andamento slegato della decorazione (o per un intrinseco impulso alla sovrabbondanza?), l'esigua porzione di parete tra le finestre viene riempita il più possibile, in alto dall'accentuata strombatura dei timpani che





11. Terza finestra della parete destra, Giuseppe Serpotta (?), *Figura angelica*, 1686-1689.

12. *Figure allegoriche femminili*, 1686-1689.

quasi si toccano, al centro da quattro putti volanti riassorbiti in un'unica composizione rotante e in basso dalla contiguità dei cornicioni. Peraltro, le figure femminili che vi sono sedute si atteggiavano in pose convergenti e talvolta sembrano dialogare fra loro, azioni da cui scaturisce una sorta di ininterrotto movimento circolare che percorre e unifica le pareti (fig. 5).

Le mostre delle finestre vengono collegate inoltre, all'imposto della volta, da un cornicione di coronamento pesantemente decorato, con cui vanno a interferire le componenti figurative dei timpani (angeli e putti), soluzione che denota, oltre a un uso eccessivamente ridondante della decorazione, anche un certo affanno compositivo (fig. 6).

È veramente sorprendente come in un piccolo contenitore possa concentrarsi una tale quantità di componenti ornamentali ciascuna delle quali è, per l'epoca, a dir poco dirompente. Basterebbe infatti una sola di esse a rappresentare di per sé un rivoluzionario rinnovamento dei consueti codici della decorazione scultorea: la *cultra dei Superiori* della parete d'ingresso, sontuoso dossale per il luogo eletto da cui essi, custodi e divulgatori del culto del rosario, amministravano la Compagnia; le Allegorie femminili, sedute con disinvoltura e noncuranza sulle teste dei confrati; i putti, trasformati da comparse senza voce a protagonisti della narrazione globale; i teatrini, spettacoli in miniatura divenuti parte integrante dell'apparato. Pur riutilizzando infatti quasi



esclusivamente elementi peculiari della tradizione locale, l'artista li trasfigura a tal punto da concepire una decorazione che non assomiglia "a nessuna di quelle coeve, né sotto l'aspetto della tecnica né dello stile".<sup>28</sup>

Tuttavia, sebbene nel suo complesso sia un'autentica novità nel campo dell'architettura oratoriale, l'apparato plastico del nostro oratorio manifesta una significativa continuità con edifici precedentemente realizzati dai fratelli Serpotta – la chiesa del Carmine Maggiore, dove entrambi operano nel 1684, la cappella di Sant'Anna nel castello di Castelbuono, realizzata da Giuseppe tra il 1685 e il 1687 – per la presenza di quel repertorio di mascheroni e volti deformi, demoni, figure sinuose e striscianti frammiste a rami fronzuti, creature fantastiche annidate tra le foglie d'acanto dei capitelli che recupera il mondo irreal e visionario delle grottesche gagini (figg. 7 - 8).

La metamorfosi di forme naturalistiche in orpelli decorativi o in elementi strutturali, di ascendenza gagesca, si coglie assai bene anche negli ornati che sormontano i due teatrini dell'arco trionfale, dove due volti mostruosi, uno sorridente (sulla *Disputa tra i dottori*) e l'altro piangente (sulla *Crocifissione*), diventano mensole per sorreggere una conchiglia, mentre da teste ferine e delfini si estrinsecano fronde e volute (fig. 9). Allo stesso modo, le fronde sui teatrini raffiguranti la *Flagellazione* e la *Coronazione di spine* nascondono volti ammiccanti, difficili a scorgersi se non ad un'attenta osservazione, allusivi forse allo scherno cui è sottoposto Gesù (fig. 10).

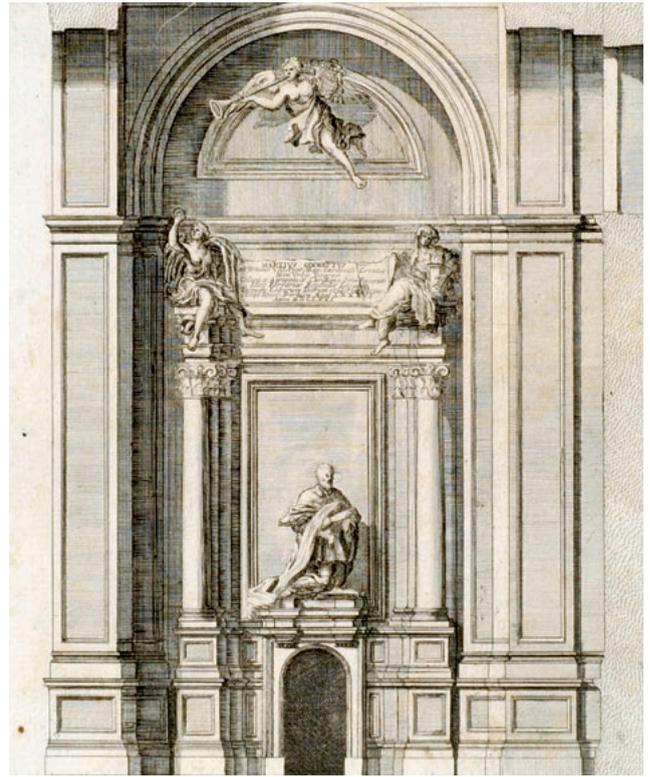
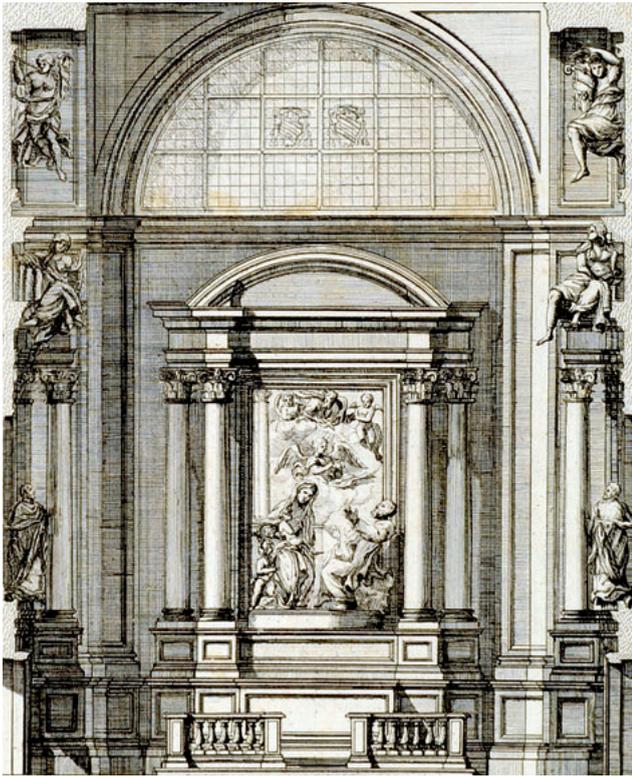
Potrebbe essere questo il segno distintivo della presenza di Giuseppe Serpotta nel cantiere di Santa Cita al suo rientro da Castelbuono (1687), vista la sua predilezione per questo genere di ornato. Ben presto però tali figurazioni cominceranno a stemperarsi nella successiva produzione di Giacomo, riducendosi nell'oratorio di San Lorenzo (1705-1710) al ruolo di semplici candelabre nell'intradosso dell'arco trionfale per poi scomparire del tutto, marcando così verosimilmente il suo distacco dai modi del fratello, divenuti ormai troppo attardati per lui.

Allo stesso Giuseppe potrebbero ascrivere nel nostro oratorio anche il fregio di coronamento a girali fitomorfi, figure mitologiche e putti, stereotipata versione delle tradizionali decorazioni

di gusto tardomanieristico, e ancora i putti sulle paraste e alcune delle figure angeliche meno riuscite entro i timpani delle finestre, la cui posa si adegua a quella delle sottostanti Virtù femminili senza riuscire a riprodurne l'afflato poetico (fig. 11).

13. Parete di ingresso.  
*Il fanciullo sconfitto*,  
1688-1689.





14. G. G. De Rossi,  
*Insignium Romae  
 templorum  
 prospectus...*,  
 Roma 1683,  
 Cappella Ginnetti,  
 tavv. 38 e 39,  
 Palermo, Biblioteca  
 centrale della  
 Regione siciliana  
 "Alberto Bombace".  
 Su concessione  
 dell'Assessorato  
 Regionale dei Beni  
 Culturali e  
 dell'Identità  
 Siciliana,  
 Dipartimento Beni  
 Culturali  
 e dell'Identità  
 Siciliana.

### *Le figure allegoriche femminili*

In questa intelaiatura astrattamente decorativa irrompe per la prima volta nell'esperienza artistica di Giacomo, e, in questa nuova forma, anche nell'ambiente culturale locale, il suggestivo universo figurativo delle figure allegoriche femminili, giacché i putti e i teatrini avevano già fatto il loro ingresso in precedenti opere dello scultore, rispettivamente in San Mercurio e nella chiesa del Carmine.

Sebbene gli oggetti simbolici indossati o sorretti da queste sculture siano ripresi, come è stato chiarito dalla critica a partire dal fondamentale studio del Meli, dall'*Iconologia* del Ripa, bisogna osservare come nelle illustrazioni di questo testo le figure allegoriche siano rappresentate quasi sempre in piedi. E del resto è in piedi che le Allegorie verranno raffigurate dallo stesso Serpotta nella produzione successiva, come ad esempio negli oratori di San Lorenzo e del Rosario in San Domenico e nella chiesa di Sant'Agostino. L'esigenza di raffigurarle sedute scaturisce dunque da un'esigenza di ordine concettuale o, più banalmente, da necessità di spazio?

Bisogna dire infatti che non mancavano in ambito locale, anzi erano molto comuni, in pittura come in scultura, raffigurazioni di figure sedute su un cornicione, come quelle realizzate da Scipione Li Volsi (1588-1667) nel presbiterio della Chiesa Madre di Ciminna (1621-30), oppure, senza andare tanto lontano, quelle dovute proprio al duo Giuseppe e Giacomo Serpotta nella chiesa del Carmine.<sup>29</sup> Ma è qui per la prima volta che viene rappresentato un gioco così intimamente mimetico e barocco, e al tempo stesso tanto naturalistico, quasi irriverente, quale è quello creato dalla moltitudine delle gambe penzolari accavallate o protese, che sembrano scalcciare nel vuoto sul capo degli spettatori, di tutte queste fanciulle in bilico su strette cornici (il loro significato simbolico è facile da dimenticare, di fronte alla spontanea verosimiglianza di volti e figure). Il coinvolgimento degli astanti, che si ritrovano tanto vicini alle sculture da poterle quasi toccare, è totale, ed essi hanno forse l'illusione di essere sfiorati da quell'incessante movimento, o di udire il sommesso fruscio delle loro vesti (fig. 12). Un artificio ripetuto nelle figure dei fanciulli seduti sotto la raffigurazione della *Battaglia di*

*Lepanto*, che protendono le gambe calzate di stivali sul sottostante seggio dei Superiori, anche qui, forse, con un pizzico di ammiccante divertimento (fig. 13).

Nel più ampio quadro della critica serpottiana la fonte d'ispirazione di queste sculture femminili è a tutt'oggi un nodo essenziale da sciogliere, ma la risposta si può forse trovare nel fatto che qui Serpotta si è distaccato dai condizionamenti dell'ambiente autoctono e guarda già verso la capitale. Le Allegorie sedute sugli archi, con le gambe dolcemente sospese nello spazio sottostante, costituiscono infatti un motivo tipicamente berniniano che si rinviene in molte chiese romane, ad esempio in Santa Maria del Popolo, dove coppie di Sante Vergini, ideate da Gian Lorenzo Bernini e realizzate dai suoi collaboratori (1655-61), sono assise sui cornicioni degli archi della navata, oppure in San Pietro, dove Allegorie femminili in stucco di ascendenza michelangiolesca, realizzate sotto la supervisione dello stesso Bernini, si distendono sugli archi della navata. Ma è soprattutto nelle cappelle gentilizie e nei monumenti funebri ispirati all'aperta spazialità delle tombe berniniane, che ricorrono personificazioni allegoriche delle virtù dell'estinto sedute



in coppia, simmetricamente, su mensole e cornicioni. Le troviamo nel monumento Bonelli della chiesa di Santa Maria della Minerva (1674 ca.) progettato da Carlo Rainaldi<sup>30</sup> o in quello dei fratelli Gastaldi nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli (1681-84) progettato da Carlo Fontana<sup>31</sup> o ancora nella cappella Ginnetti in Sant'Andrea della Valle (1670-90), disegnata dallo stesso Fontana, le cui sculture vennero realizzate entro il 1677.<sup>32</sup>

Con il medesimo intento simbolico, anche nei catafalchi effimeri eretti in occasione delle esequie papali ricorrono simili figurazioni,<sup>33</sup> ad esempio quattro delle Virtù berniniane in stucco (*Pax, Veritas, Iustitia e Misericordia*) che, ispirandosi al salmo biblico "misericordia e verità si incontreranno, giustizia e pace si baceranno", ornavano il monumento commemorativo di Paolo V (1621).<sup>34</sup>

Sono ancora ignote le vie per cui tali modelli, elaborati a Roma da Bernini e dagli architetti del suo *entourage*, siano pervenuti a Palermo, ma tra le ipotesi più probabili rimane pur sempre la mediazione di artisti come Giacomo Amato, che certamente avrà avuto a Roma l'opportunità di conoscere e apprezzare le architetture del Fontana e del Rainaldi, come dimostrano d'altronde le ricorrenti suggestioni nei suoi edifici religiosi palermitani.<sup>35</sup>

Potenti strumenti di divulgazione di immagini erano ovviamente anche i libri e le incisioni giunti a Palermo soprattutto attraverso i canali degli Ordini religiosi, e in proposito si può ricordare che il volume di Giovanni Giacomo De Rossi *Insignium Romae templorum...* (Roma, 1684), una cui copia era in origine conservata presso la Congregazione dell'Oratorio dei Padri Filippini, annovera tra le sue illustrazioni due vedute della menzionata cappella Ginnetti (fig. 14).<sup>36</sup>

Pur ispirandosi dunque con molta probabilità a prototipi romani, Serpotta non riesce però a prescindere del tutto da consolidati schemi di elaborazione locale, se i rigonfi panneggi che si allargano sul cornicione e i capelli raccolti morbidamente in due onde ai lati del capo delle sue Allegorie suggeriscono una correlazione con le sante scolpite dai suoi parenti Guercio e D'Aprile sulla balaustra della Cattedrale di Palermo (fig. 15).

15. Gaspare Guercio, *Sant'Oliva*, particolare, 1656, Palermo, piano della Cattedrale.



16. Quarta finestra della parete sinistra, particolare, 1686-1689.

### *I putti*

La distribuzione dei putti nell'aula ci offre l'opportunità di osservare la coesistenza di due diverse e antitetiche interpretazioni del medesimo tema iconografico, una più attardata, l'altra di assoluta modernità.

I puttini sospesi a due a due in diagonale al centro delle paraste, in atto di sorreggere ghirlande di fiori e frutti, rispecchiano infatti la tipologia tradizionale, già messa in atto dall'artista nell'oratorio di San Mercurio, che prevede per i piccoli infanti il ruolo di adornare con il loro acrobatico movimento le partiture architettoniche. La contiguità delle mostre delle finestre fa sì che essi risultino raggruppati in una formazione di quattro, che compone una sorta di rombo.

Un'autentica, originale e inedita innovazione è rappresentata invece dall'aggregato di tre putti sotto le finestre, che recitano una parte connessa al soggetto del teatrino sottostante. Essi fanno del loro meglio per risultare credibili nella loro esemplificazione scenica, echeggiando con i loro gesti quelli delle figurine del teatrino, come nell'*Orazione nell'orto*, o partecipando emotiva-

mente alle azioni sottostanti, come il putto che piange al di sopra della *Salita al calvario* o quello che invita al silenzio per non turbare il sonno del Bambino Gesù.<sup>37</sup>

Le Allegorie li guardano distratte, ma il più delle volte non si curano di loro, in un raffinato, sublime gioco di verità e finzione.

Quanto ai puttini che reggono il drappeggio della parete di ingresso, sebbene sia questa un'iconografia tradizionale in ambito locale, la vivacità con cui i fanciulli acconciano il morbido tessuto o vi si appendono, nonché il loro ruolo di commentatori dei misteri gloriosi illustrati nei teatrini sono del tutto inediti.<sup>38</sup>

Le due tipologie di putti si differenziano pure dal punto di vista della tecnica scultorea, anche perché quelli collocati sui teatrini e tra le pieghe della coltre, divenuti dei veri bambini che interpretano sentimenti reali, sono meno stucchevoli di quelli che svolazzano sulle paraste senza uno scopo se non quello di costituire un gradevole ornamento. La naturalezza delle loro espressioni e dei loro movimenti, da sempre sottolineata da tutti i commentatori, ha del sorprendente. Costretti in uno spazio angusto tra il davanzale e



l'arco ribassato, essi adattano i propri agili movimenti alle curve del cornicione, distendendosi, accoccolandosi e protendendosi entro le pieghe di un morbido tessuto (fig. 16).

Del resto quello del panno drappeggiato che avvolge e racchiude tutto l'oratorio, ricoprendo la parete d'ingresso, cingendo i teatrini, offrendo ricetto ai putti dell'aula e nascondendo le testine angeliche del presbiterio (fig. 17), sembra essere proprio l'elemento unificante di ogni figurazione.

### *I teatrini*

Non era una novità nel contesto locale neppure il recupero dei teatrini gagineschi, già presenti nell'immaginario figurativo degli stuccatori che precedettero Serpotta, come ad esempio Antonino Ferraro (1523-1609), che aveva ambiziosamente tentato un confronto diretto collocando i suoi gustosi teatrini policromi ai piedi della *Trasfigurazione* gaginesca nella Cattedrale di Mazara del Vallo (1600).<sup>39</sup>

Nella bottega della famiglia Serpotta l'uso del teatrino comincia a svilupparsi negli anni immediatamente precedenti il nostro oratorio, sia nella chiesa del Carmine (1684), ad opera di entrambi i fratelli Serpotta, che nella cappella di Sant'Anna a Castelbuono (1685-87), dove Giuseppe Serpotta stipa le sue figurine entro l'esiguo spazio circolare di nicchie concave, verosimilmente ispirate ad esempi romani. Tuttavia, fin qui il teatrino rappresenta pur sempre un intervento episodico e minore, che viene utilizzato in funzione di appendice esplicativa complementare al tema

17. Presbiterio, *Testine angeliche*, 1686-1689.

18. *Natività*, particolare, 1686-1689.

19. *Circoncisione*, particolare, 1686-1689.

20. *Disputa di Gesù tra i dottori*, 1686-1689.

21. Presbiterio,  
*Angelo*,  
1717-1718.



principale, sulla falsariga dei prototipi gageschi, dove le scenette in miniatura erano destinate alle basi delle statue per esemplificare episodi connessi al santo in esse raffigurato.

Ma è nel nostro oratorio che i teatrini si affrancano per la prima volta dalla loro tradizionale finalità secondaria per assumere una posizione di grande visibilità ed evidenza, sia dal punto di vista della sintassi compositiva che da quella dello sviluppo narrativo, di cui divengono parte integrante. Tale funzione, mantenuta dall'artista nel successivo oratorio di San Lorenzo, in seguito lascerà il posto a nuove sperimentazioni sia nella chiesa di Sant'Agostino, dove la distribuzione delle storie all'interno delle lunette assumerà un risalto plastico ben più emergente e scenografico, che nell'oratorio del Rosario in San Domenico, dove compariranno al loro posto suggestivi medaglioni ad altorilievo, il cui uso si protrarrà fino all'oratorio di San Francesco di Paola ai Candelai, ultima opera dell'artista.

I teatrini delle pareti laterali sono delimitati da una cornice alternativamente quadrangolare o mistilinea, ornata rispettivamente da ricche bordure con volute e drappaggi oppure da attorte foglie d'acanto, mentre quelli dell'arco trionfale e quelli centrali della parete d'ingresso hanno una cornice centinata, come se fossero pale d'altare in scala ridotta. E in realtà, la sequenza di queste scene assume quasi il sapore di una quadrella in miniatura, in cui l'artista ricorre all'espressività tipica del mezzo pittorico nella profondità prospettica, nella distribuzione di masse e personaggi per diagonali, nella sapiente alternanza di figure di spalle e di fronte, nel raggrupparsi e nel dialogare delle sculture. La narrazione, che in altri edifici oratoriali viene affidata ai quadri, è dunque raccontata dai teatrini, con la collaborazione attiva dei putti e delle Allegorie: in pratica la gerarchia delle arti slitta a favore della scultura, che prende il posto tradizionalmente rivestito dalla pittura nell'esemplificazione didascalica dei temi evangelici. Una narrazione che si condisce di originali e dilettevoli particolari, come le figure che si affacciano a sbirciare cosa sta accadendo (fig. 18), quelle che si intravedono oltre un arco, in una profondità prospettica che non è immaginaria ma reale, determinando suggestive ombre chiaroscurali (fig. 19), o ancora il *divertissement* rappresentato dalla riproposizione in scala miniaturizzata della cortina della parete d'ingresso, in entrambi i casi sfondo a prestigiosi seggi (fig. 20).

Se vogliamo sbizzarrirci a scovare le possibili fonti iconografiche di tali articolate figurazioni, al di là delle desunzioni esplicite e dirette dalle analoghe composizioni gageschiane, più volte analizzate dalla critica,<sup>40</sup> bisogna sottolineare in primo luogo il forte richiamo che dovette esercitare sull'artista l'opera del pittore raffaellesco Vincenzo da Pavia,<sup>41</sup> di cui si coglie qualche eco nella *Natività* (vedi fig. 5 p. 61): la capanna diruta, la colonna classica e il personaggio che vi si appoggia, il coro di angeli sembrano infatti suggeriti dalla *Natività* della Gancia (ante 1556).<sup>42</sup> La "codificazione iconografica" dei misteri del Rosario della grandiosa tavola con la *Madonna del Rosario* in San Domenico (1540)<sup>43</sup> può invece aver condizionato le figurazioni della *Dormitio Virginis* e di *Gesù tra i dottori*.

Direttamente a Raffaello, sia pure attraverso la mediazione gagesca, l'artista sembra guardare poi nel Cristo dell'*Ascensione*, ispirato all'omonima tavola dell'Urbinate (1518-20) e nella *Salita al Calvario*, che come è noto deriva dallo *Spasimo di Sicilia* (1515-17).

Al contrario, non ci sovviene una fonte particolare per la singolare raffigurazione della *Battaglia di Lepanto*, che, pur non rinunciando ad un'accurata riproduzione realistica, riduce, verosimilmente per ragioni di spazio, il numero di imbarcazioni a poche unità, se la raffrontiamo alla selva di navi nelle memorabili raffigurazioni di un Vasari o di un Veronese. La battaglia, ambientata in un braccio di mare fiancheggiato da alture su cui sveltano fortini militari, è sovrastata dall'evento miracoloso della Vergine che concede la vittoria cristiana grazie all'intercessione di San Domenico (vedi fig. p. 56).

### *Il presbiterio e l'arco trionfale*

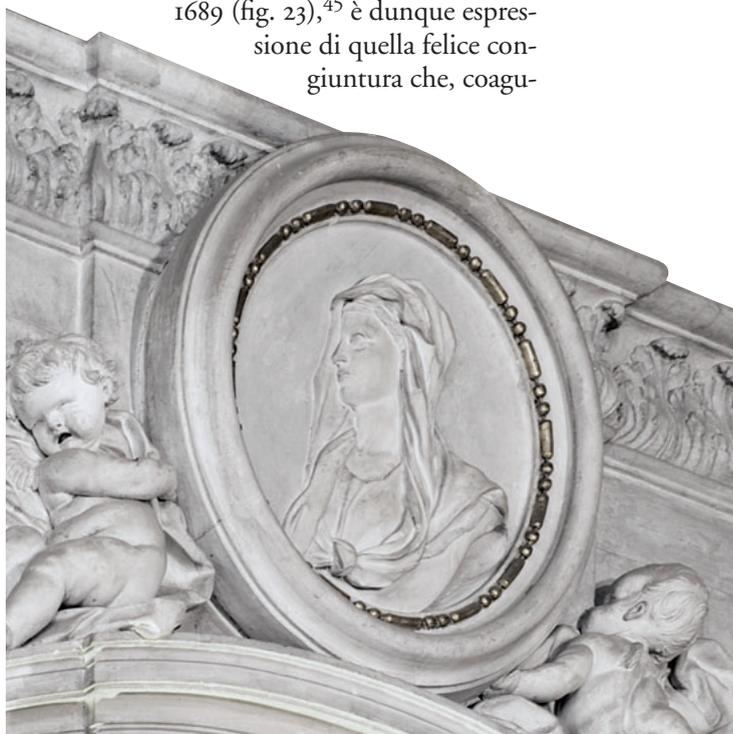
A distanza di circa un decennio dal completamento dei lavori dell'aula, fra il 1717 e il 1718, Giacomo Serpotta torna nell'oratorio per decorare secondo un proprio disegno il presbiterio e l'arco trionfale. Gli anni trascorsi hanno sensibilmente trasformato la sua sensibilità, che ritrova nel presbiterio echi di composta classicità e interpreta l'arco trionfale con spiccate intonazioni barocche, espressioni entrambe antitetiche, nella loro coerenza stilistica, alla fiorente ma poco rigorosa esuberanza dell'aula. L'artista ha appena concluso del resto il suo intervento presso l'oratorio del Rosario in San Domenico, dove il ricorso a modelli tratti sia dalla scultura seicentesca romana che dalla statuaria antica aveva trovato la sua più alta e intensa espressione. Nell'affrontare la decorazione del piccolo ambito presbiteriale, l'artista non può prescindere dal confronto con la pala del Maratti, che aveva rappresentato al suo arrivo (1695) uno dei principali impulsi al rinnovamento della cultura pittorica locale in direzione del classicismo barocco di ascendenza romana e la cui eco duratura si farà sentire, con derivazioni e copie, fino al Settecento inoltrato. Egli è pronto a raccogliere la sfida, e accosta al dipinto aggraziate figure angeliche dai rigonfi panneggi e dalle moderate movenze, di tono prettamente classico, che si ade-

guano con naturalezza alla stemperata ed edulcorata sensibilità marattesca (fig. 21). Ad esse si intonano i classici cammei con ritratti femminili al di sopra delle cantorie (fig. 22), simili alla *medaglia* con l'effigie della principessa di Roccafiorta che l'artista aveva da poco eseguito nella Casa dei Padri Crociferi (1707-1712).<sup>44</sup>

Rimangono invece fuori tono sia la figura angelica seduta con le gambe protese sulla pala d'altare, frutto del secondo intervento dell'artista, che la decorazione con testine angeliche e figure di satiri alati al di sotto delle cantorie, risalente invece alla prima fase decorativa, quella dell'aula, entrambe più consone all'eterogenea ornamentazione dell'aula oratoriale che al coerente e univoco rivestimento dell'abside.

Se per la decorazione dell'aula avevamo chiamato in causa la multiforme personalità di Paolo Amato, la stilizzata classicità del vano presbiteriale documenta invece la diffusione di tale gusto nella cerchia dei collaboratori dell'architetto Giacomo Amato, di cui facevano parte sia Serpotta sia il pittore Pietro Aquila (m. 1692), che negli stessi anni contribuì ad importare a Palermo dalla capitale gli esiti della pittura tardo-cortonesca. L'affinità delle figure angeliche del presbiterio a un disegno per un telamone, eseguito dal pittore su incarico dell'Amato e databile al 1689 (fig. 23),<sup>45</sup> è dunque espressione di quella felice congiuntura che, coagu-

22. Presbiterio,  
Cammeo con  
figura femminile,  
1717-1718.





landosi attorno alla figura dell'architetto crocifero, si concretizza a Palermo tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento.

Realizzato anch'esso *giusta la forma del disegno* di Serpotta, l'arco trionfale è sormontato dalla figura della *Fede* entro un enorme cartiglio ed è fiancheggiato dalle sculture di *Ester* e *Giuditta* le cui arcuate figure, che ripetono le movenze dalla *Liberalitas* e dalla *Fortitudo* dell'oratorio del Rosario in San Domenico, impersonano degnamente la nobiltà del ruolo di eroine bibliche (vedi fig. 6 p. 63 e fig. 9 p. 66).

Espressione dell'alto livello tecnico raggiunto dall'artista nel secondo decennio del Settecento, l'arco trionfale è dunque compiuta manifestazione della sua matura consapevolezza nel distribuire sapientemente gli elementi plastici in rapporto all'architettura. La decorazione scultorea sormonta il culmine dell'arco accrescendo la spinta verso l'alto grazie a un secondo arco pieghettato costituito dal cartiglio, sostenuto da angeli e putti (fig. 24).<sup>46</sup>

Se nell'esperienza locale, dai Ferraro ai Li Volsi fino agli stuccatori della generazione che precedette Serpotta, la sommità dell'arco era trattata in modo esuberante ma statico, l'artista reinventa qui totalmente il motivo, costruendovi attorno una struttura che vive di vita propria, formata dalle figure angeliche che danzando, volando, giocando, sorreggono e distendono il cartiglio dorato, riecheggiando i putti che sollevano la *cornice* nella parete d'ingresso.

Il grande cartiglio si spinge in su, verso la volta, oltrepassando e interrompendo il cornicione di coronamento che costituiva, prima che la pittura barocca sfondasse i soffitti delle chiese con irraggiungibili visioni soprannaturali, il margine superiore, intangibile, della decorazione. Come aveva già sperimentato nel *Cristo portacroce* dell'oratorio di San Lorenzo, Serpotta non si cura dei limiti strutturali e li infrange, facendo irrompere le sue schiere celesti nello spazio chiuso dell'aula.

23. Pietro Aquila, *Disegno per un telamone*, 1689 ca., Palermo, Galleria Regionale interdisciplinare della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto Disegni e stampe.



24. Arco trionfale,  
particolare,  
1717-1718.

et à altre  
tita, poi che  
la detta del  
ento in tita  
l suo dise:  
dunque si  
nerosita del  
ncchino

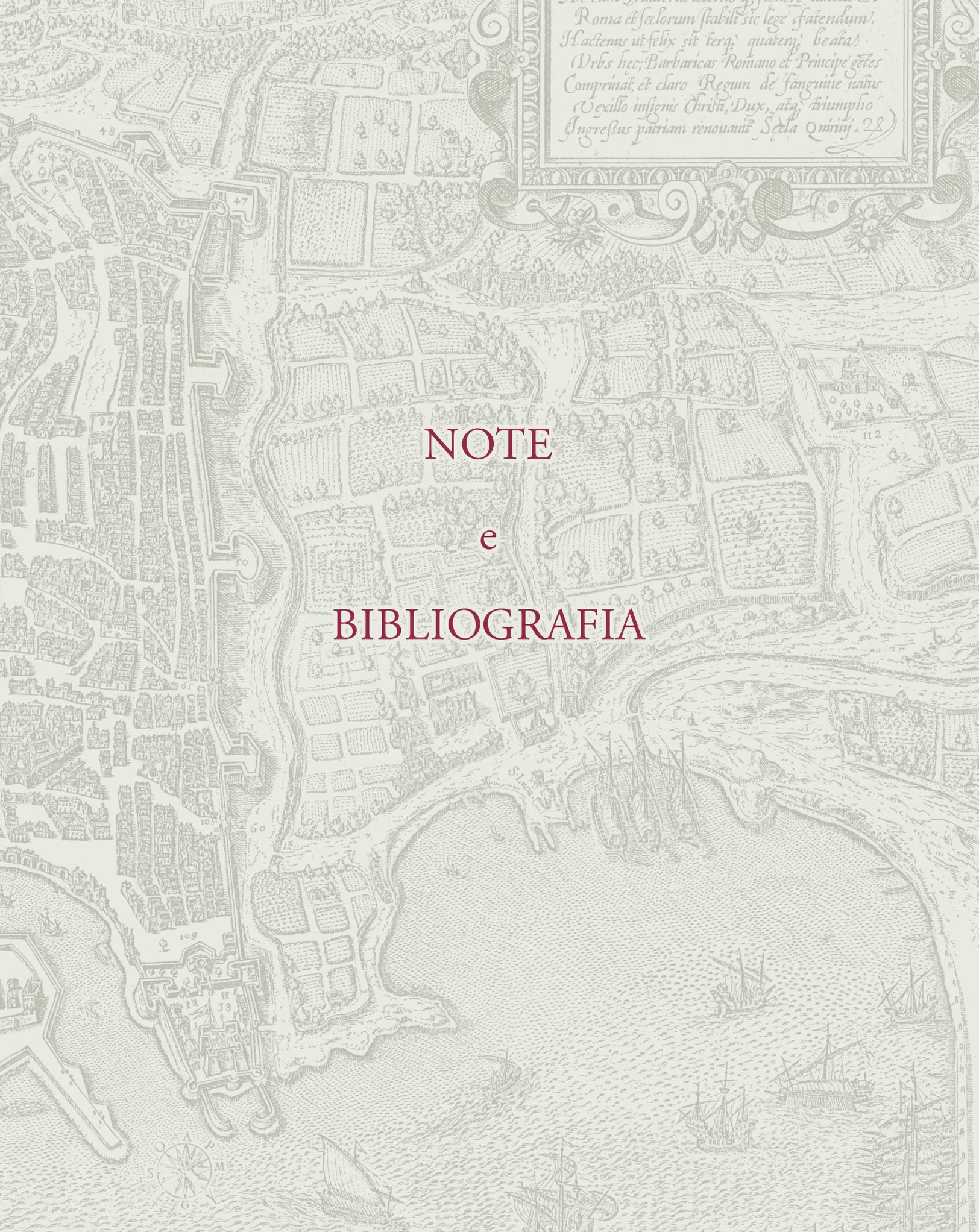


*Roma et seclorum stabili sic lege attendum,  
Hactenus ut felix sit terq; quaterq; beata  
Urbs hec; Barbaricas Romano et Principe gætes  
Comprimat, et claro Regum de sanguine natus  
Vexillo insignis Christi, Dux, atq; triumpho  
Ingressus patriam renouavit Sæcla Quinti. 28*

NOTE

e

BIBLIOGRAFIA



Valeria Viola

### L'oratorio ed il rione San Pietro

1. Sulle vicende del contesto, di fatto ormai ben note, sono state prese come riferimento le principali pubblicazioni sulla Città di Palermo.
2. Bellafiore 1980, p.77
3. Ci riferiamo alla *Pianta geometrica e novella secondo lo stato presente della città di Palermo capitale del Regno di Sicilia coll'antico Palermo giacente in essa, e co' sobborghi, molo e campagna* che nel 1777 il Marchese di Villabianca dedica al re Ferdinando III di Borbone. Bisogna però notare che anche altre piante hanno localizzato l'alveo dei 2 fiumi, come per esempio la ricostruzione del 1910 eseguita da G. M. Columba. Per maggiori informazioni sull'argomento si rimanda al testo di De Seta e Di Mauro del 1988.
4. Interessanti sull'argomento le *Considerazioni geologiche a proposito dell'alluvione* di Ramiro Fabiani pubblicate nello stesso anno a Palermo e rintracciabili ora in ristampa anastatica (Ceramini Termini 1966)
5. Triziano 1732, pp. 86-95.
6. Oggi Santa Cita è parrocchia del rione col titolo di "San Mamiliano Vescovo".
7. Si vedano in merito le notazioni di Orazio Cancila (Cancila 2000).
8. Progettare 1984, pp. 58-63
9. Cf. *Piano Particolareggiato Esecutivo. Relazione generale*, a cura dell'Assessorato all'urbanistica e del centro storico del Comune di Palermo.
10. Si tratta di un Piano Particolareggiato di Risanamento, adeguamento alla delibera consiliare n. 456 del 4 luglio 1979, redatto il 5 novembre 1976 dagli arch. Caronia e Natoli e dall'ing. Verace (Fonte: Settore Centro Storico del Comune di Palermo).
11. Per la schematica ricostruzione degli isolati esistenti all'inizio del XIX secolo si fa riferimento alla pianta di Gaetano Lossier del 1818, riportata in Lima 1979.
12. Tra i 5 oratori, la sola altra eccezione potrebbe essere l'Oratorio di San Mercurio, la cui facciata, fronteggiando un allargamento del vicolo, riesce ad essere colta un po' meglio. Sicuramente, però la visibilità qui è migliore.
13. Cf. Garstang 2006, ristampa del celebre libro del 1984.





*Giovanni Mendola*

**L'oratorio  
del Rosario in Santa Cita**

1. Quando non espressamente indicato, le notizie sull'oratorio sono desunte dagli studi di Palazzotto 1999 a, pp. 241-248; 1999 b, pp. 11-46; 2004, pp. 232-241.
2. Mendola 1998, p. 43.
3. *Ibidem*.
4. Archivio di Stato di Palermo, da ora in poi ASP, not. Lorenzo Trabona, st. 1, vol. 9827, c. 1204.
5. *Ibidem*.
6. Palazzotto 1999 b, p. 16.
7. ASP, not. Domenico Lo Valvo, st. 3, vol. 3128, c. 270.
8. Patricolo 1983, p. 47.
9. Di Giovanni 1889-90, vol. 1, p. 71.
10. Patricolo 1983, pp. 40-41.
11. Ivi, p. 51.
12. ASP, not. Vincenzo Passiggi, st. 2, vol. 781, c. 74.
13. ASP, not. Domenico Lo Valvo, st. 3, vol. 3112, c. 319.
14. Ivi, vol. 3119, c. 187.
15. Palazzotto 1999 b, p. 17, pp. 42-43, nota 20.
16. Meli 1934, p. 142, nota 56.
17. Patricolo 1983, pp. 47, 98, doc. 10.
18. Garstang 1990, p. 295; Tusa 1992, p. 61 e nota 22.
19. Palazzotto 2004, p. 238.
20. Meli 1934, p. 248.
21. ASP, not. Vincenzo Di Cristina, st. 4, vol. 312, c. 290.
22. Mendola 2014, pp. 27-31.
23. ASP, not. Salvatore Miraglia, st. 5.2, vol. 492, c.n.n.
24. *Ibidem*.
25. Meli 1934, p. 248. Nonostante le ricerche fatte non è stato possibile reperire le due *apoche* fra i *Bastardelli* del notaio Miraglia.
26. Meli 1934, p. 248, nel pubblicare il documento qualifica il Musso quale "A M Patre", mentre risulta che si trattava di un medico.
27. Meli 1934, p. 248.
28. ASP, not. Salvatore Miraglia, st. 5.2, vol. 489, c. 673 v.
29. Palazzotto 1999 a, p. 245, nota 24.
30. ASP, not. Salvatore Miraglia, st. 5.2, vol. 437, c.n.n. Si tratta probabilmente di un documento analogo a quello segnalato da Palazzotto 1999 a, p. 245, nota 24, ma con diverso riferimento archivistico.
31. Palazzotto 1999 b, p. 45, nota 51.
32. Ivi, p. 25, p. 44, nota 42.
33. Ivi, p. 25, p. 44, nota 43.
34. Come già osservato da Meli 1934, p. 249, i volumi del notaio Cavarretta relativi all'anno indizionale 1707-1708 non sono più reperibili presso l'Archivio di Stato di Palermo.
35. Meli 1934, p. 249.
36. *Ibidem*.
37. *Ibidem*.
38. Meli 1938-39, pp. 391-392.
39. Palazzotto 1999 b, p. 32, p. 45, nota 50.

Antonio Ugo,  
Busto di  
Giacomo Serpotta,  
1934

1. Sul disegno di presentazione, sia pure in relazione ad un altro contesto culturale, si veda Nobile 2010, p. 37.
2. Sulla panoramica documentaria presentata per la prima volta da Meli si innestano, più di recente, le analisi sull'argomento di Fasone 1993-1994, pp. 56-64 e Palazzotto 2011, pp. 29-33.
3. Mendola 2012, pp. 35-36.
4. Su questa decorazione, cf. Fasone 1993-1994.
5. Si fa riferimento soprattutto alla lucida analisi di Donald Garstang.
6. G. Di Stefano 1956, p. 401.
7. Mendola 2012, pp. 26-27.
8. Su queste decorazioni, cf. Meli 1934, *passim*.
9. Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, inv. A 1107, matita, inchiostro e acquerello su carta bianca, cm 56 x 42. Sui disegni di Giacomo Serpotta si veda, in ultimo, D'Amico 2009, pp. 262-264, con bibliografia.
10. Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, inv. 15584/135, matita, inchiostro e acquerello su carta bianca, cm 67 x 51. Grasso 2014, p. 90.
11. Meli 1934, pp. 258-259.
12. Ivi, p. 280.
13. Ivi, p. 282.
14. Grasso 2013, p. 39.
15. Fasone 1993-1994, pp. 60-64.
16. Notizia inedita fornitami da Giovanni Mendola, che ringrazio. Attualmente la cortina fa da sfondo alla raffigurazione dell'*Agnello mistico*, ma originariamente accoglieva un Crocifisso.
17. Come nota anche Mendola 2012, p. 21.
18. La definizione si trova in Piazza 2007, p. 63.
19. Su queste decorazioni, cf. Abbate 1997, p. 76.
20. La decorazione ad affresco, già attribuita a Orazio Ferraro (Marchese 1981, pp. 34-36), è riferita al Salerno da Viscuso (Viscuso 1989, pp. 87-89). Più di recente sono stati proposti in via ipotetica, oltre a quello del Salerno, anche i nomi di Simeone Li Volsi e del pittore castelbuonese Francesco Brugnone (Pettineo - Ragonese 2007, p. 95). Per gli stucchi, eseguiti da Scipione Li Volsi, ivi, pp. 186-187. Lo stesso motivo con gli angioletti che mostrano cartelle raffiguranti complesse scenografie si ripete anche negli affreschi a contenuto profano, come quelli della Casa Senatoria di Termini Imerese (Palermo) eseguiti nel 1610 da Vincenzo La Barbera (su questo ciclo si vedano, in particolare, Ruggieri Tricoli 1983, p. 28 e Pugliatti 2011, pp. 280-291).
21. Garstang 1990, p. 295; Giuffrè 1996, pp. 32-34.
22. Sulla dissoluzione dei confini tra architettura e scultura nell'opera di Paolo Amato, si rimanda a Piazza 1992, in particolare p. 72.
23. Fittipaldi 1977, pp. 97-98.
24. Per questa tipologia, cf. Ruggieri Tricoli 1992, pp. 93-94.
25. Garstang 1990, p. 295.
26. A proposito dell'eventuale influsso di Giacomo Amato in questa fase dell'attività serpottiana, Garstang sottolinea l'ambiguità della questione, stante la permanenza di elementi decorativi tipici della tradizione locale nell'opera di questo architetto sino alla fine degli anni Novanta. Garstang 1990, p. 295; Tusa 1992, p. 61, nota 22.
27. Mendola, *infra*.
28. Garstang 1990, p. 76.
29. E ancora nella chiesa di San Castrense a Monreale (anni Ottanta del '600), attribuita a Giuseppe e Giacomo Serpotta da Garstang 2006, pp. 57-58.
30. Il riferimento alle Allegorie dei monumenti funebri romani, in particolare a quelle del monumento Bonelli, è stato avanzato da Palazzotto 2004, p. 53. Le allegorie furono scolpite da Cosimo Fancelli o da Giovan Battista De Rossi.
31. Su questo monumento, cf. Ferrari - Papaldo 1999, p. 294. Le sculture si devono ad Antonio Raggi e Girolamo Lucenti. A queste figure Giacomo Serpotta si ispirerà anche successivamente, nell'oratorio del Carminello (Grasso 2014, p. 90).
32. Sulla cappella Ginnetti, cf. Ferrari - Papaldo 1999, pp. 35-37. Sculture di Antonio Raggi e Alessandro Rondone.
33. Come afferma Garstang, che riferisce l'origine delle sculture serpottiane alle figure allegoriche dei catafalchi papali, in particolare quello per Sisto V (1591) a Santa Maria Maggiore, eseguite dai pittori tardomanieristi Prospero Bresciano, Jacopo Zucchi, il Cavalier d'Arpino e Ventura Salimbeni. Garstang 1990, p. 76.
34. Le Allegorie sono note grazie alle incisioni di Theodor Krüger realizzate su disegno di Giovanni Lanfranco, riprodotte dal volume di Lelio Guidicioni, *Breve racconto della trasportazione di papa Paolo V... con l'orazione recitata nelle sue esequie et alcuni versi posti nell'apparato*, Roma B. Zannetti 1623. Cf. in merito anche Berendsen 1982, p. 140 e Di Monte 2004, pp. 330-334.
35. Tusa 1992, p. 59.
36. *Insignium Romae templorum prospectus exteriores interioresque a celebrioribus architectis inventi nunc tandem suis cum plantis et mensuris*. Sutura 2007, p. 91.
37. Sulla simbologia del putto nell'opera di Serpotta, cf. Scordato 1999, *passim* e Scordato, *infra*.
38. Scordato, *infra*.
39. Marchese 2009, p. 26.
40. Cf. Meli 1934, in particolare p. 48 e Garstang 1990, pp. 94-101.
41. Come avvertono Garstang 1990, p. 296 e Palazzotto 2009, p. 41.
42. Garstang l'aveva invece avvicinato al corrispondente teatrino guginiano, ma maggiori similitudini si colgono nel quadro di De Pavia, come ha invece osservato Palazzotto 2004, p. 36 e p. 50.
43. Garstang 1990, p. 296.
44. Meli 1934, pp. 269-270.
45. Fittipaldi 1977, fig. 33, p. 101. Il disegno era destinato ad una cantoria per la chiesa della Pietà progettata da Giacomo Amato. Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, tomo V dei disegni di Giacomo Amato, p. 80, matita nera su carta bianca, m 1,114 x cm 41,8.
46. Secondo Garstang questo schema compositivo ricorda il grappolo di figure sospeso sull'arco trionfale dell'oratorio di San Lorenzo, mentre i grandi serafini richiamano quelli della controfacciata e dell'arco trionfale della chiesa di Sant'Agostino (1711). Garstang 1990, p. 295.

## L'oratorio di Santa Cita e il trionfo del rosario

1. “Quella parte di stucchi, eseguita negli anni: 1685-1688, porta i segni della produzione giovanile del Serpotta e l'altra eseguita negli anni: 1717-1718 mostra a chiare note la tipica, e più nota, produzione dell'inoltrata maturità di lui. A tanta distanza di tempo le opere di un artista vivo, sempre rinnovantesi per il persistente travaglio d'arte, devono portare necessariamente segni di contrasto”. Meli 1934, p. 143; per i documenti, cf. *ivi*, pp. 248-249. Per una ripresa sintetica della problematica relativa alla costruzione, cf. Garstang 1990, pp. 295-296, oltre che il saggio di G. Mendola, *infra*.
2. La devozione del rosario era stata promossa soprattutto dall'ordine domenicano; la maggior parte degli scritti devozionali “derivano dapprima da scrittori dell'ambito domenicano, essendo la festa inizialmente riservata a quell'ordine e alle confraternite del rosario, poi vedono il concorrere di esponenti di altri ordini, anche di laici, che offrono per la fine del Cinquecento e per tutto il Seicento una costante produzione di meditazione e di esaltazione di questa festa e della sua specifica preghiera”; Ardissono 2011, p. 277. Nell'iconografia della Madonna del Rosario troviamo al centro Maria col bambino nell'atto di consegnare il rosario e ai due lati rispettivamente San Domenico e Santa Caterina, i grandi santi dell'ordine. Il rilancio di questa devozione era stato propiziato dalla vittoria di Lepanto con la quale il papa e l'imperatore avevano assicurato la pace alle nazioni cristiane, tenendo i turchi definitivamente ai confini; il 7 ottobre 1571 le flotte di Spagna, di Venezia e del Papa riunite, nonostante fossero di numero inferiore agli avversari, annientarono la flotta turca a Lepanto presso il golfo di Patrasso, ed arrestarono la marcia dell'Islam. Pio V ed i vincitori attribuirono il successo al Rosario; don Giovanni d'Austria fece omaggio della sua galera alla Vergine; dopo pochi anni Gregorio XIII ordinò di festeggiare il Rosario e la battaglia di Lepanto la prima domenica di ottobre, dedicando quel giorno a Nostra Signora delle Vittorie: una Madonna ‘guerriera’, arca dell'Alleanza, oste schierata in campo. Maria, come la donna dell'Apocalisse *amicta sole et luna sub pedibus eius* (rivestita del sole e della luna ai suoi piedi), rappresentava la chiesa vittoriosa, mentre la luna (la mezza luna) diventava il simbolo dell'Islam; successivamente, nell'iconografia cristiana la luna viene associata al serpente, simbolo del male e l'una e l'altro vengono schiacciati dal piede vittorioso di Maria.
3. Garstang 1990, p. 18.
4. Per un approfondimento di questo rapporto, cf. Giuffrè 1996, pp. 26-37.
5. Cf. *ibidem*.
6. C. Ripa, *Iconologia ovvero descrizione dell'immagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da C. R. Perugino. Opera non meno utile che necessaria à poeti, pittori e scultori*, Tipografia Eredi Gigliotti, Roma 1593; il libro ebbe diverse edizioni con successive integrazioni; noi facciamo riferimento all'edizione a cura di Piero Bussaroli, Milano 1992.
7. “I volti hanno una bellezza formale, spesso un pò vuota di contenuto spirituale, e riescono alquanto monotoni per la frequente ripetizione dello schema ovale di maniera”. Meli 1934, p. 144; in verità si dovrebbe tener conto che la forma ovale era inevitabile, tenuto conto della loro collocazione accanto alle finestre.
8. Dobbiamo lamentare il fatto che, purtroppo, nelle riproduzioni fotografiche, quasi mai si fa attenzione alle singole unità ‘linguistiche’ dei misteri nella loro complessità, isolando facilmente i particolari senza rendere conto della loro precisa dislocazione nella unità rappresentata.
9. Sulla storia del rosario, lo sviluppo e l'organizzazione dei misteri ed il loro significato spirituale, cf. Staid 1985, pp. 1207-1215 e più recentemente Barile 2011. Facciamo osservare che nel quarto mistero doloroso Serpotta preferisce presentare più che la condanna di Gesù il suo incontro con la Madre, mentre nel terzo mistero doloroso integra, con i tre puttini, la scena della incoronazione di spine col dialogo tra Pilato ed Erode.
10. Giocando con l'equivalente espressione dialettale di *serpotta-sirpuzza* Serpotta spesso firma le sue opere con una serpe o serpentello.
11. L'atteggiamento della donna, più che la *prudenza* sembra esprimere la piena *disponibilità* (il *fiat* di Maria) alla parola annunciata.
12. Il Meli così commenta l'inserimento delle due allegorie: “la suadente parola dell'angelo, novello Orfeo, esercita un dolce fascino nel cuore della vergine umile e prudente”; Meli 1934, p. 144.
13. Per la documentazione di questa osservazione con un ricco repertorio iconografico, cf. Steinberg 1986. Si tratta di un tema interessante che ha accompagnato una ricca produzione artistica e che si collegava alla enfaticizzazione del tema cristologico dell'incarnazione.
14. “Per esaltare l'intimità familiare e la cortese ospitalità di Sant'Elisabetta verso Maria Vergine”; Meli 1934, p. 144. Non siamo sicuri della individuazione di dette allegorie; l'angelo, come messaggero di Dio e portatore di lieti annunci, potrebbe rappresentare lo scambio dell'annuncio gioioso tra le due cugine, pur in un contesto di esultanza familiare.
15. Potremmo intenderla anche come espressione della *grazia di Dio*, riprendendo il simbolismo biblico della terra escatologica dove scorre latte e miele.
16. “Per richiamare l'inno angelico: *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis*”. Meli 1934, p. 144.
17. “Come per dimostrare che nella Purificazione, Gesù Cristo è stato rispettoso della legge antica”. *Ibidem*.
18. Cf. Scordato - Bolazzi 1996, pp. 82-89, con citazioni soprattutto di Sant'Agostino.
19. Il Meli identifica la “grande rassegna” attraverso la quale Gesù pervenne alla sua vittoria; Meli 1934, p. 145. Noi preferiamo individuarvi il dinamismo dell'adesione sofferta del Figlio verso il Padre.
20. “Per additare la costante sottomissione di Cristo agli ordini dell'autorità costituita”. *Ibidem*.
21. O forse potrebbe trattarsi di un puttino che accoglie compiaciuto la risposta di Gesù, nel *dis-velamento* della differenza del regno di Dio, rispetto ai regni del mondo.
22. “Per mostrare attraverso quali sacrifici si compie la divina regalità di Cristo”. *Ibidem*.
23. Il quadro, inizialmente destinato alla chiesa di Santa Maria dello Spasimo di Palermo, di fatto andò a finire a Madrid, dove attualmente si trova nel museo del Prado.
24. Meli 1934, p. 145.
25. In questo senso sembra esserci un certo ridimensionamento delle scene dei misteri rispetto alla centralità e all'imponenza dispiiegata nella scena centrale della battaglia.
26. Arici 2011, p. 222.

## Bibliografia

**Abbate 1997**

V. Abbate, *Amici e committenti madoniti del Bazzano e del Salerno*, in *Gangi 1997*, pp. 64-83.

**Ardissino 2011**

E. Ardissino, *Il rosario nella predicazione tra Cinque e Seicento*, in *Il Rosario tra devozione e riflessione. Teologia, Storia, Spiritualità*, a cura di R. Barile, numero monografico di *Sacra Doctrina*, LIV, 2011, pp. 275-297.

**Arici 2011**

F. Arici, *La devozione alla Vergine del Rosario tra mitografia e mitopolitica*, in *Il Rosario tra devozione e riflessione. Teologia, Storia, Spiritualità*, a cura di R. Barile, numero monografico di *Sacra Doctrina*, LIV, 2011, pp. 213-227.

**Bellafore 1980**

G. Bellafore, *Palermo. Guida della città e dei dintorni*, Palermo 1980 (prima ed. 1956).

**Berendsen 1982**

O. Berendsen, *I primi catafalchi del Bernini e il progetto del Baldacchino*,

in *Immagini del barocco.*

*Bernini e la cultura del Seicento*, a cura di M. Fagiolo - G. Spagnesi, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Firenze 1982, pp. 133-143.

**Cancila 2000**

O. Cancila, *Palermo*, Bari 2000.

**Cerami Termini 1966**

T. Cerami Termini, *Dell'alluvione di Palermo. Dal 21 al 23 febbraio 1931*, Palermo 1966.

**D'Amico 2009**

E. D'Amico, *Ritratto e opere documentarie*, in G. Favara - E. Mauro, *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, Palermo 2009, pp. 258-264.

**De Seta - Di Mauro 1988**

C. De Seta - L. Di Mauro, *Palermo*, Bari 1988 (prima ed. 1980).

**Di Giovanni 1889-90**

V. Di Giovanni, *La topografia antica di Palermo dal sec. X al XV*, Palermo 1889-90, vol. I.

**Di Monte 2004**

M. Di Monte, *Guidiccioni Lelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 61, Roma 2004, pp. 330-334.

**Di Stefano 1956**

G. Di Stefano, *Sguardo su tre secoli di architettura palermitana*, in *Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Palermo 24-30 settembre 1950, Palermo 1956, pp. 393-440.

**Fasone 1993-1994**

B. Fasone, *Gli stucchi serpottiani in San Giorgio dei Genovesi in Palermo: un documento inedito*, in "B. C. A. Sicilia", N. S., aa. III e IV (1993-1994), Fasc. I-II-III-IV, pp. 56-64.

**Ferrari - Papaldo 1999**

O. Ferrari - S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999.

**Fittipaldi 1977**

T. Fittipaldi, *Contributo a Giacomo Serpotta, opere inedite e rapporti culturali*, in "Napoli Nobilissima", V-VI, 1977, pp. 81-116, pp. 125-143.

**Foderà 1996**

L. Foderà, *Architettura e interni*, in *Parigi 1996*, pp. 38-45.

**Gangi 1997**

*Vulgo dicto Lu Zoppo di Gangi*, catalogo della mostra, Gangi chiesa del SS. Salvatore, palazzo Bongiorno, Chiesa Madre, chiesa di San Paolo, 19 aprile - 1 giugno 1997, Palermo 1997.

**Garstang 1990**

D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990.



- Garstang 2006**  
D. Garstang, *Serpotta e i serpottiani. Stuccatori a Palermo 1656-1790*, Palermo 2006.
- Giuffrè 1996**  
M. Giuffrè, *Architettura e decorazione negli oratori serpottiani*, in **Parigi 1996**, pp. 26-37.
- Grasso 2013**  
S. Grasso, *La sintesi delle arti*, in S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *L'oratorio di San Lorenzo a Palermo*, fotografie di R. Sanguedolce, Palermo 2013, pp. 37-53.
- Grasso 2014**  
S. Grasso, *Giacomo Serpotta al Carminello: la svolta romana*, in S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta. Gli oratori di San Mercurio e del Carminello a Palermo*, fotografie di R. Sanguedolce, Palermo 2014, pp. 82-91.
- Lima 1979**  
A. J. Lima, *La crescita della città di Palermo nella pianta di Gaetano Lossieux (1818)*, Palermo 1979.
- Marchese 1981**  
A. G. Marchese, *I Ferraro da Giuliana - I - Orazio pittore*, Palermo 1981.
- Marchese 2009**  
A. G. Marchese, *Antonino Ferraro e la statuaria lignea del '500 a Corleone. Con documenti inediti*, Palermo 2009.
- Meli 1934**  
F. Meli, *Giacomo Serpotta vita ed opere. Con 165 documenti inediti e 71 tavole*, Palermo 1934.
- Meli 1938-39**  
F. Meli, *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, in "Archivio storico siciliano", aa. 1938-39, pp. 305-470.
- Mendola 1998**  
G. Mendola, *La chiesa di Santa Zita*, in *La chiesa di Santa Cita. Ritorno all'antico splendore*, a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1998, pp. 39-54.
- Mendola 2012**  
G. Mendola, *Per una biografia di Giacomo Serpotta*, in S. Grasso - G. Mendola - G. Rizzo - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta un gioco divino*, fotografie di R. Sanguedolce, Palermo 2012, pp. 11-40.
- Nobile 2010**  
M. R. Nobile, *Antonello Gagini architetto*, Palermo 2010.
- Palazzotto 1999 a**  
P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, presentazione di D. Garstang, Palermo 1999.
- Palazzotto 1999 b**  
P. Palazzotto, *L'Oratorio del SS. Rosario in Santa Cita*, in G. Pecoraro - P. Palazzotto - C. Scordato, *Oratorio del Rosario in Santa Cita*, Palermo 1999, pp. 11-46.
- Palazzotto 2004**  
P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori*, presentazione di D. Garstang, Palermo 2004.
- Palazzotto 2009**  
P. Palazzotto, *Fonti, modelli e codici compositivi nell'opera di Giacomo Serpotta*, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara - E. Mauro, Palermo 2009, pp. 39-49.
- Palazzotto 2011**  
P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta e la compagnia dell'orazione della morte in Sant'Orsola*, in P. Palazzotto - M. Sebastianelli, *Giacomo Serpotta nella chiesa di Sant'Orsola a Palermo. Studi e restauri*, Palermo 2011, pp. 15-47.
- Palermo 2007**  
*La biblioteca dell'architetto. Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, catalogo della mostra a cura di M. S. Di Fede - F. Scaduto, Palermo Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "Alberto Bombace" 8 - 22 novembre 2007, Palermo 2007.
- Parigi 1996**  
*Giacomo Serpotta. Architettura e apparati decorativi settecenteschi a Palermo*, catalogo della mostra Parigi Hôtel de Galliffet 21 - 25 ottobre 1996, a cura di L. Foderà, fotografie di M. Minnella, Palermo 1996.
- Patricolo 1983**  
R. Patricolo, *La Confraternita e la Chiesa nazionale pisana da Porta San Giorgio alla Guilla nella dinamica socioeconomica dell'emigrazione a Palermo*, in *Immagine di Pisa a Palermo*. Atti del convegno di studi sulla pisanità a Palermo e in Sicilia nel VII centenario del Vespro, Palermo 1983, pp. 35-160.
- Pettineo - Ragonese 2007**  
A. Pettineo - P. Ragonese, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta i Li Volsi*, con un contributo di R. Termotto, Palermo 2007.
- Piazza 1992**  
S. Piazza, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, introduzione di M. Giuffrè, Palermo 1992.
- Piazza 2007**  
S. Piazza, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Palermo 2007.
- Progettare 1984**  
Supplemento al n.1 di "Progettare", anno 1984.
- Pugliatti 2011**  
T. Pugliatti, *Pittura della tarda Maniera nella Sicilia occidentale (1557-1647)*, Palermo 2011.
- Ripa ed. 1992**  
C. Ripa, *Iconologia*, edizione pratica a cura di P. Buscaroli, Milano 1992.
- Ruggieri Tricoli 1983**  
M. C. Ruggieri Tricoli, *Paolo Amato. La corona e il serpente*, Palermo 1983.
- Ruggieri Tricoli 1992**  
M. C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare. Paliotti d'"Architettura" in Sicilia*, Palermo 1992.
- Scordato 1999**  
C. Scordato, *Il putto di Giacomo Serpotta per una lettura estetico-teologica*, in G. Pecoraro - P. Palazzotto - C. Scordato, *Oratorio del Rosario in Santa Cita*, Palermo 1999, pp. 47-105.
- Scordato - Bolazzi 1996**  
C. Scordato - E. Bolazzi, *Cantando, suonando, danzando... Itinerari di antropologia teologica*, San Martino delle Scale (Palermo) 1996.
- Staid 1985**  
E. D. Staid, *Rosario*, in *Nuovo Dizionario di Mariologia*, a cura di S. De Fiore - S. Meo, Cinisello Balsamo, 1985, pp. 1207-1215.
- Steinberg 1986**  
L. Steinberg, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, Milano 1986.
- Sutera 2007**  
D. Sutera, *Teoria e architettura nell'Italia d'età barocca*, in **Palermo 2007**, pp. 89-94.
- Triziano 1732**  
L. Triziano, *Le porte della città di Palermo al presente esistenti*, Palermo 1732, rist. anast. 1988.
- Tusa 1992**  
M. S. Tusa, *Architettura barocca a Palermo. Prospetti chiesastici di Giacomo Amato architetto*, Siracusa 1992.
- Viscuso 1989**  
T. Viscuso, *Scheda n. 19*, in *XIV Catalogo di Opere d'Arte restaurate (1981-1985)*, Palermo 1989, pp. 87-89.

Carlo Maratti,  
*Madonna del Rosario e Santi*,  
1689-1695.

Finito di stampare nel mese di gennaio 2015  
presso lo stabilimento litotipografico Priulla s. r. l.  
di Palermo.



**CATTEDRA PER L'ARTE CRISTIANA DI SICILIA - ROSARIO LA DUCA**



«Centro per lo studio della storia e della cultura di Sicilia “Mons. Travia”»  
della Facoltà Teologica di Sicilia

Arciconfraternita S. Maria Odigitria dei Siciliani in Roma



© 2015 Euno Edizioni  
ISBN 978-88-6859-041-3

euro 12,00

**SICILIAE MIRABILIA 5**

*Quicksicily.com*

Studio grafico Pietro Lupo - Palermo

[www.quicksicily.com](http://www.quicksicily.com) [info@quicksicily.com](mailto:info@quicksicily.com) [asplupo@libero.it](mailto:asplupo@libero.it)  
pdf vers 290319