

GIACOMO SERPOTTA



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

Gli oratori di San Mercurio e del Carminello a Palermo

fotografie di R. SANGUEDOLCE



FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

EUNOEDIZIONI

© 2014 Euno Edizioni
94013 Leonforte (Enna) - via Dalmazia, 5 tel. e fax 0935.905877
e-mail: info@eunoedizioni.it web: www.eunoedizioni.it
I edizione, maggio 2014

ISBN 978-88-6859-015-4

Si ringraziano per la cortese disponibilità:

Arcidiocesi di Monreale, Arcidiocesi di Palermo - Ufficio Diocesano per i Beni Culturali, Manuela Amoroso,
Associazione Amici dei Musei siciliani, Gioacchino Barbera, Lina Bellanca, Simone Cangemi, Maria Castellino,
Roberta Civiletto, Gaetano Correnti, Evelina De Castro, Antonella Francischiello, Valeria Gervasi,
Franco La Barbera, Concetta Lotà, Maria Mattina, Giuseppe Pagano, Giuseppe Puccio,
Mons. Giuseppe Randazzo, Maria Reginella, Salvina Sanò, Gaetano Scaduti, Antonella Vaglica, Pietro Zarcone

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

Referenze fotografiche:

Oratorio di San Mercurio - testo di V. Viola: V. Viola, fig. p. 8
testo di S. Grasso: G. Cordaro, Galleria Regionale interdisciplinare della Sicilia
di Palazzo Abatellis, fig. 16; S. Cangemi, figg. 1, 9.
Oratorio del Carminello - testo di S. Grasso: Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "Alberto Bombace", fig. 7;
Soprintendenza S.P.S.A.E. e per il Polo Museale della città di Roma, fig. 10.

in copertina: Oratorio del Carminello, *La natività di Gesù* (part.), foto di Rosario Sanguedolce

Progetto grafico e impaginazione: Pietro Lupo - www.quick Sicily.com - asplupo@libero.it, Palermo
Stampa: Litotipografia Priulla s.r.l., Palermo, 2014

GIACOMO  SERPOTTA

Gli oratori di San Mercurio e del Carminello 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).

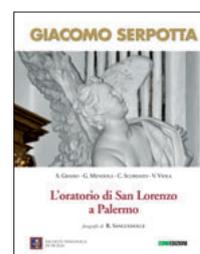
Santina Grasso si impegna a ricostruire il contesto storico-artistico nel quale va collocata la figura del Serpotta: ciò avviene non solo per riscontrare eventuali sue ispirazioni alla produzione coeva, ma ancor più per rilevare le novità e gli esiti originali che la *poiesis* del Serpotta consegue.

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

ORATORIO DI SAN MERCURIO

<i>Valeria Viola</i>	
San Mercurio e l'area degli Eremiti	9
Sviluppo dell'area	9
Il sito dell'oratorio	14
L'oratorio	16

<i>Giovanni Mendola</i>	
L'oratorio della compagnia di Santa Maria della Consolazione, del titolo di Santa Maria del deserto e San Mercurio	23
La compagnia e l'oratorio	23
L'intervento di Giacomo e Giuseppe Serpotta	25

<i>Santina Grasso</i>	
L'oratorio di San Mercurio e le prime esperienze di Giacomo Serpotta (1677-1684)	37
Gli esordi accanto al fratello	37
L'aula oratoriale	40
L'antioratorio	43
La parete di ingresso e il presbiterio	46

<i>Cosimo Scordato</i>	
Tra angeli e puttini	49
1. Il titolo di San Mercurio	49
2. Visione d'insieme	50
3. L'angelo e il puttino	51
Parete di ingresso: il concerto celeste	54
L'antiporta	55

ORATORIO DEL CARMINELLO

<i>Valeria Viola</i>	
Il Carminello, tra Porta Sant'Agata ed il Carmine Maggiore	59
Sviluppo dell'area	59
Il sito dell'oratorio	62
L'oratorio	63

<i>Giovanni Mendola</i>	
L'oratorio della Madonna del Carmine detto il Carminello	69
La compagnia e l'oratorio	69
L'intervento di Giacomo Serpotta	78

<i>Santina Grasso</i>	
Giacomo Serpotta al Carminello: la svolta romana	83
Un esempio di decorazione a stucco della metà del Seicento	83
La parete di ingresso	85
Gli angeli reggimedaglione e le sculture allegoriche femminili	87
I teatrini	90

<i>Cosimo Scordato</i>	
La gloria del Carmelo	93
La gloria dell'ordine carmelitano	94
La parete di ingresso	98

Note	104
------	-----

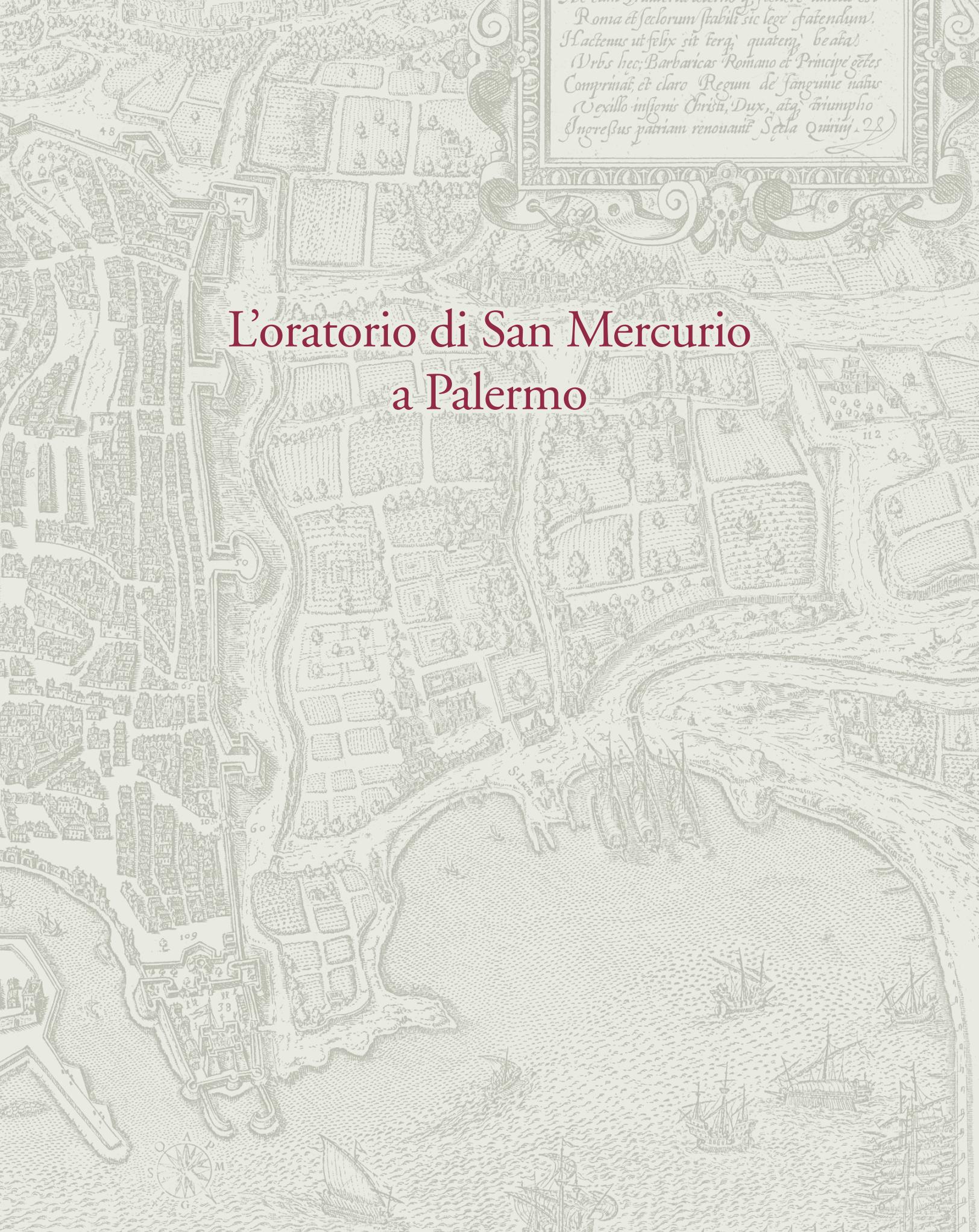
Bibliografia	110
--------------	-----

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*

L'oratorio di San Mercurio a Palermo



*Angelo
che indica il cielo,
seconda
finestra a sinistra
entrando.*



Cosimo Scordato

Tra angeli e puttini

Entrando nell'oratorio di San Mercurio, recentemente restaurato, si ha un senso di viva sorpresa, anticipata dall'antioratorio; sullo sfondo dell'altare si scorgono gli affreschi della vita di San Mercurio e intorno all'arco trionfale prendono vita puttini, che ostendono gli emblemi del santo; il percorso dell'aula è scandito da un tripudio di puttini che si arrampicano sulle sei finestre e di angeli che li accompagnano; girandosi indietro, sulla parete di ingresso si dispiega un concerto celeste. Alla bellezza del primo impatto fa seguito la domanda: cosa avviene in tutto questo movimento? Non è facile rispondere, anche perché non si coglie immediatamente il rapporto tra il titolo della chiesa *Santa Maria della Consolazione* e *Santa Maria del deserto* e di *San Mercurio* e tutto l'insieme che sta dinanzi ai nostri occhi. Tentiamo di offrire qualche indicazione che ci aiuti a entrare in questo groviglio iniziale.

Il titolo di *Santa Maria della Consolazione* è legato all'invenzione del quadro che doveva trovarsi nella chiesa che si trovava dinanzi al nostro oratorio;¹ fu trasferito come pala di altare nel nostro oratorio. Il tema della consolazione ispirò l'omonima Congregazione in direzione del servizio di assistenza da rendere agli ammalati del vicino ospedale (Spedale Magno); detta finalità era inclusa negli statuti.

L'altro titolo *Santa Maria del deserto* probabilmente ha a che fare con la vicinanza dell'oratorio

all'attiguo monastero San Giovanni degli eremiti; la dislocazione periferica, rispetto al centro della città, sembra far riecheggiare qualcosa dell'ideale monastico di preghiera e di distanza rispetto alla vivacità della vita cittadina.

Finalmente, il titolo di *San Mercurio*. Si tratta di San Mercurio di Cesarea, megalomartire del terzo secolo, al quale vengono riferiti diversi elementi dell'oratorio.

Nella zona c'era anche un pozzo con acque salutarie e non va escluso che, nell'antichità, ci fosse stato qualche luogo di culto pagano.

Nel configurarsi del programma iconografico a noi sembra di avvertire una certa stratificazione culturale. Infatti, il nome di San Mercurio poteva assorbire alcuni motivi del dio Mercurio; il dio Mercurio, infatti, in quanto messaggero degli dei, si prestava alla rilettura cristiana degli angeli, come messaggeri divini, tanto più che in occasione del martirio, proprio un angelo divino avrebbe sanato le piaghe del santo.

1. Il titolo di San Mercurio

Il nome Mercurio viene dal nome del dio pagano Hermes (per i greci) o Mercurio, considerato messaggero degli dei, protettore dei commerci e dei viandanti, oltre che inventore della musica; come emblema portava il copricapo alato (petaso), i calzari alati e in mano il caduceo.² Non sappiamo molto della storia di San Mercurio

rio; ma, al tempo della costruzione dell'oratorio, veniva accettata la sua leggendaria *Passione*.³ Mercurio nato in Cappadocia fu battezzato col nome simbolico di *Filopatros*, cioè "colui che ama il padre". Militò con onore sotto Decio e Valeriano; avendo raggiunto un posto di rilievo nella guida dell'esercito, avrebbe dovuto festeggiare la vittoria col sacrificio agli dei; ma egli si rifiutò, pronto a confessare la propria fede davanti al suo amico imperatore; ma, dato che era stato pubblicato l'editto di persecuzione, egli dovette affrontare dolorosi supplizi e sanguinose piaghe, che per tre volte vennero risanate da un *Angiolo*; alla fine, per ordine dell'imperatore, Mercurio venne condotto a dorso d'asino in Cappadocia, cioè nella sua patria, per essere decapitato. Le sue reliquie favorirono prodigiose guarigioni e improvvise conversioni.

La sua fama fu accresciuta dalla leggenda secondo la quale egli sarebbe stato, a più di cent'anni dalla sua morte, l'uccisore dell'imperatore rinnegato, Giuliano l'Apostata. Si sa dalla storia come Giuliano combattesse contro i Persiani, ai confini orientali dell'Impero, e morisse nel corso di tali combattimenti. La sua morte venne accolta come una liberazione dagli innumerevoli cristiani perseguitati, i quali vollero scorgere in quel tragico avvenimento la giusta punizione del cielo. Secondo i fedeli della Cappadocia, era stato proprio San Mercurio, apparso in veste di soldato, a colpire con la sua lancia, per ordine divino, il petto dell'Imperatore apostata!⁴

Il culto di San Mercurio si diffuse presto in Oriente, da dove è stato portato anche in Occidente.

La presenza di *soldati santi*, per lo più martiri, in ambiente siciliano è legata all'ideologia del popolo normanno, in quanto popolo di soldati che combatteva per incarico del papa, con la grande missione di allontanare i musulmani e proteggere la Chiesa. Non è un caso che san Mercurio, insieme a san Giorgio e altri, è presente nei mosaici della chiesa della Martorana, della Cappella Palatina e del duomo di Monreale; tutto questo poteva fare da supporto a tutti i motivi che confluivano intorno al tema della *militia cristiana*.⁵ L'*iconografia* del Santo viene dall'oriente; generalmente egli viene rappresentato con tunica, clamide, armatura con spada, scudo e armi.

Nel tentativo di interpretare il programma iconografico prendiamo il via dall'interno dell'*aula*; in primo luogo analizziamo il *presbiterio*, nel quale vengono rappresentati il martirio e la gloria di San Mercurio; quindi analizziamo le finestre e le pareti dell'*aula*, nelle quali viene rappresentata la vita cristiana illuminata dalla testimonianza del santo e sostenuta dalla presenza degli angeli; quindi passiamo alla *parete di ingresso* col suo bel concerto celeste; concludiamo con l'*antiporta* dove vengono anticipati alcuni temi dell'interno.

2. *Visione d'insieme*

Presbiterio - Sull'altare attualmente non è presente la tela di *Santa Maria della Consolazione*, che costituisce il motivo originario dell'oratorio. Sopra il quadro (assente), ma in posizione centrale a tutta la facciata del presbiterio, dallo Spirito Santo (la colomba) promanano raggi di luce e di grazia; la sua presenza segna la vita della Madonna, da lui adombrata nel momento dell'incarnazione; anima l'azione liturgica quanto, nel momento dell'epiclesi-consacrazione, il pane e il vino vengono trasformati nel corpo e sangue del Signore; infine, ha sostenuto la vita e il martirio di San Mercurio; sulla parte alta della facciata, alcuni puttini stanno portando il serto per la glorificazione del santo.

Nella pareti del presbiterio troviamo gli affreschi con le scene principali della vita di San Mercurio; esse testimoniano il sopravvento del titolo di San Mercurio rispetto a quello iniziale mariano:

a. *Il martirio* (a sinistra); b. *L'uccisione di Giuliano l'Apostata* (a destra); c. *La glorificazione del santo* (in alto). Detti affreschi sono di buona fattura e si conservano in buono stato; i tratti sono delicati e i colori non molto accesi; prevale un soffuso senso di partecipazione agli eventi: di sofferenza al martirio del santo, di forza nella sconfitta di Giuliano l'Apostata e di trionfo nella glorificazione del Santo nella volta celeste.

Arco trionfale e facciata - La facciata è stata realizzata da Gaspare Firriolo.

Sull'arco trionfale due puttini mostrano gioiosamente il cartiglio: *Ipsi est cura de vobis* ("di lui è la cura per voi") con riferimento alla protezione del Santo e con allusione alla cura dei confrati



1. Angelo che scaccia i pericoli.

nei confronti dei malati. Sulle due pareti laterali, nel primo piano troviamo festoni che intrecciano palme del martirio; al centro due puttini che tengono in pugno e mostrano la lancia del Santo; una potrebbe essere quella della sua vittoria alla guida dell'esercito; l'altra potrebbe essere quella con la quale egli colpì Giuliano l'Apostata; in alto è sospesa l'armatura del soldato, con riferimento alla vita del Santo: faretra con frecce, scudo, accetta, lance, spade... L'insieme, realizzato successivamente ma con una certa leggerezza, fa da commento alle imprese e al martirio del Santo.

Le finestre - Le prime due finestre furono avviate inizialmente da Pisano e portate a compimento da Giuseppe e Giacomo Serpotta; le altre quattro sono opera dei due fratelli.

L'insieme delle finestre può essere letto sia in senso *diacronico*, secondo lo svolgimento delle scene nel movimento lineare delle pareti; sia in senso *sincronico*, secondo il movimento perpendicolare delle finestre; a sua volta, nella lettura perpendicolare possiamo distinguere: il primo livello con la figura dell'angelo che accompagna un puttino; il secondo livello con l'insieme dei puttini nel movimento ascensionale delle finestre; il terzo livello con i due puttini sopra il timpano a chiudere.

3. *L'angelo e il puttino*

La rappresentazione degli angeli va compresa nell'ambito teologico dell'angelologia. La loro presenza emerge nella Scrittura; il loro culto si sviluppa nella tradizione cristiana; nella liturgia in particolare, si fa menzione degli arcangeli Michele, Gabriele e Raffaele; dobbiamo soprattutto al secolo XVI l'incisiva riaffermazione del culto degli angeli, con particolare attenzione agli angeli custodi.⁶ Un importante impulso viene dalla corrente mistica tra il XVI e il XVII secolo con alcuni esponenti di indiscusso valore. Giovanni della Croce (1542-1591) in più occasioni descrive l'importanza degli angeli; nel suo *Cantico spirituale* conferma il loro ruolo determinante di custodi e di intermediari tra l'uomo e Dio. Il maggiore contributo teologico viene da Francesco Suarez (1548-1617), il quale nel suo *De angelis* distingue nel ministero delle creature celesti sei azioni: 1. difendere l'uomo dai pericoli materiali e spirituali che potrebbero minacciarlo; 2. indurre l'uomo ad andare in direzione del bene e ad allontanarsi da ogni fonte del male; 3. contribuire ad allontanare i demoni dagli uomini; 4. farsi portavoce delle preghiere che gli uomini rivolgono a Dio; 5. pregare per gli uomini; 6. cercare di correggere e punire gli errori degli uomini, al fine di favorirne la conversione finale.⁷

2. Angelo che preserva dal male.



3. Angelo che corregge gli errori.

Tutti questi motivi sono presenti nella liturgia e vengono sviluppati nella pietà popolare; non è un caso che queste sei funzioni vengono riprese, non in senso letterale-didattico ma in senso globale, nelle sei finestre del nostro oratorio. Analizzando le finestre, prima quelle di destra per chi entra, quindi quelle di sinistra, cercheremo di rintracciare una delle suddette funzioni svolte dagli angeli.

Prima finestra entrando a destra (fig. 1):
Angelo che scaccia i pericoli.

Anche in questa scena l'angelo e il puttino guardano in direzione diversa; il puttino, intravedendo qualche presenza che lo impaurisce, si aggrappa all'angelo; l'angelo si fa abbracciare dal puttino mentre cerca di proteggerlo da qualcosa che si avvicina dall'alto (demonio?). Sembra che le due figure si appoggino a vicenda anche se l'angelo ha la responsabilità di reggere il puttino nel suo movimento.

I puttini alla base della finestra hanno l'elmo di San Mercurio e sembra che abbiano consegnato lo scudo alle coppie di puttini dei due lati, col compito di portarlo fin sopra, pur col rischio che non riescano a farcela, esposti alla caduta; i puttini sul timpano chiudono la scena.

Seconda finestra (fig. 2):
Angelo che preserva dal male.

La scena presenta l'angelo che sostiene per il braccio il puttino; i loro sguardi non si incontrano: il puttino guarda indietro come a prendere le distanze da un pericolo che si avvicina; l'angelo guarda dal lato opposto come a prevenire il puttino da un pericolo di cui neppure si accorge; la bellezza è proprio nel sostegno rassicurante che l'angelo riesce a offrire, dando al puttino anche un certo senso di sicurezza.

Accanto ai puttini, che sono alla base della fine-

stra, vediamo lo scudo di San Mercurio; le coppie dei puttini ai lati provano la salita verso l'alto, non senza difficoltà; i puttini sopra il timpano sono arrivati già alla meta.

Terza finestra (fig. 3):
Angelo che corregge gli errori.

La scena presenta l'angelo che tiene legato a sé, con un lembo della sua veste, il puttino che sta rischiando di cadere; l'intendimento è quello di evitare la sua caduta; risulta di grande efficacia il fatto che l'angelo proprio nel momento in cui prende il puttino, rischia lui stesso di cadere; la postura dell'angelo risulta molto umana nell'equilibrio instabile della caduta evitata.

I due puttini alla base della finestra tengono l'elmo di San Mercurio; i due puttini disposti lungo le finestre, a due a due per parte, tentano di raggiungere il timpano superiore delle finestre, portando lo scudo; sopra il timpano delle finestre gli ultimi due puttini sembrano avere raggiunto la meta.



Prima finestra entrando a sinistra (fig. 4):
Angelo che stimola al bene.

L'angelo della scena è danneggiato ma, dalla postura del corpo mossa in avanti, sembra che voglia spingere il puttino, il quale mostra un'espressione di indecisione; il movimento dell'angelo sembra spromare, mentre il puttino manifesta qualche piccola resistenza con un'aria preoccupata.

I puttini ai piedi della finestra sostengono l'elmo; le coppie de puttini laterali portano lo scudo; sul lato sinistro i due puttini sembrano baciarsi (secondo l'espressione biblica: "giustizia e pace si baceranno"), mentre sul lato destro il puttino più basso ha difficoltà a portare lo scudo; sopra il timpano uno dei due puttini indica in alto, verso il cielo.

Seconda finestra (fig. 5):
Angelo che indica il cielo.

Questa volta l'angelo e il puttino non sono alle prese col male e i suoi pericoli, piuttosto sono interessati a richiamare l'attenzione di chi guarda a volgersi verso l'alto; il motivo può essere inteso



4. *Angelo che stimola al bene.*

5. *Angelo che indica il cielo.*



6. *Angelo che rassicura.*

sia come richiamo alla preghiera, che gli angeli offrono a Dio per tutti; sia, ancor più, come riconoscimento che gli angeli sono “di Dio”, cioè agiscono come suoi inviati, attingono forza da lui e la comunicano agli uomini.

I puttini alla base della finestra sostengono uno scudo molto ornato; i puttini ai lati della finestra (in parte danneggiati) sono rappresentati nel movimento ascensionale; sembra che gareggino a vicenda mentre sopra il timpano troviamo un solo puttino.

Terza finestra (fig. 6): *Angelo che rassicura*

L'angelo e il puttino convergono l'uno verso l'altro, anche se guardano in direzione opposta; l'angelo scruta nei dintorni mentre il puttino dà l'impressione di accondiscendere alle sue indicazioni; un lembo della veste tiene legate due loro braccia; si coglie una sintonia di un cammino che debbono svolgere insieme.

I puttini alla base della finestra sostengono l'elmo; sul lato sinistro della finestra, un puttino porta la bandiera della vittoria (del martirio) del santo, mentre l'altro precipita; i puttini sul lato destro si stanno muovendo verso l'alto e quelli sul timpano sembrano incoraggiare l'ascesa verso la meta.

A noi sembra che gli artisti da un lato, con la presenza degli emblemi (scudo e elmo), hanno in-

teso evocare il martirio di San Mercurio; dall'altro lato, nei puttini disposti sui fianchi delle finestre, viene rappresentata l'ambiguità della condizione umana; essa si caratterizza per l'atteggiamento ascensionale proteso verso la meta, ma anche per il rischio della caduta; le coppie dei puttini che si muovono lungo le finestre sono segnate da detta ambivalenza.

A fronte dei rischi e delle possibili cadute, si fa strada, però, la certezza che l'aiuto dei santi (e San Mercurio, in particolare), oltre che la vicinanza degli angeli custodi sono il segno della presenza graziosa di Dio, che accompagna la vita di ogni uomo, fino alla meta (gli angeli sopra il timpano).

Parete di ingresso: il concerto celeste

Finalmente nella parete di ingresso si risolve tutta la tensione che abbiamo incontrato nelle finestre; infatti, gli angeli e i puttini si ritrovano insieme, uniti dallo stesso concerto (canto e suono) in quell'armonia, che simboleggia la comunione degli angeli, dei santi e dei credenti in cammino. La parete di ingresso va compresa come un tutt'uno che raccoglie diversi elementi: la sede dei superiori della confraternita, la cantoria, l'organo, gli angeli e i puttini in concerto. Prendiamo il via dal cartiglio che in qualche modo dà senso all'insieme: *Solliciti servate unitatem in vinculo pacis*; Paul. Ad Eph. cap. IV; si tratta

dell'appello all'unità che Paolo rivolge ai cristiani di Efeso (Ef 4, 3) e del quale si sentono responsabili anche coloro che dirigono la congregazione. Su questo sfondo comprendiamo il molteplice valore del concerto celeste; da un lato, un angelo suona il violoncello; dall'altro lato, un altro angelo fa vibrare il cembalo (mancante), come a sostenere col ritmo la musica, mentre con l'altra mano si appoggia su una nuvola.

Accanto a loro troviamo gruppi di puttini che cantano in festa, tenendo in mano spartiti musicali; più in basso, sopra le due porte di ingresso, altre due coppie di puttini si uniscono al concerto, anche loro leggendo su spartiti musicali.

L'unità delle voci e degli strumenti simboleggia quell'unità del cuore che deve caratterizzare la vita della congregazione, oltre che la vita della comunità ecclesiale; detto concerto, a sua volta, fa da accompagnamento ideale alla celebrazione liturgica, unendo il cielo e la terra, la chiesa in cammino e quella celeste nell'unica armonia divina.

L'antiporta

Nell'antiporta in maniera essenziale vengono anticipati i temi che troviamo dentro la chiesa. Accanto e sopra le due porte di ingresso troviamo i due *instrumenta* caratteristici di San Mercurio: l'elmo e lo scudo. L'uno e l'altro sono incoronati, anticipando il tema della gloria del santo.

Sotto troviamo due figure satiresche in posizione di difesa, se non proprio di sconfitta, come a sottolineare la vittoria del santo sulle forze demoniache (angeli decaduti).

Di grande eleganza la testolina (unica rimasta), sorretta da ali, come a volere sintetizzare tutta la decorazione interna: il puttino, gli angeli, la gloria celeste.

Nel tetto è affrescata la scena della visita a un carcerato, da ricondurre probabilmente, oltre che alla visita agli ammalati, ad altre opere di misericordia promosse dalla congregazione.

7. *Il concerto celeste*
(parete di ingresso).

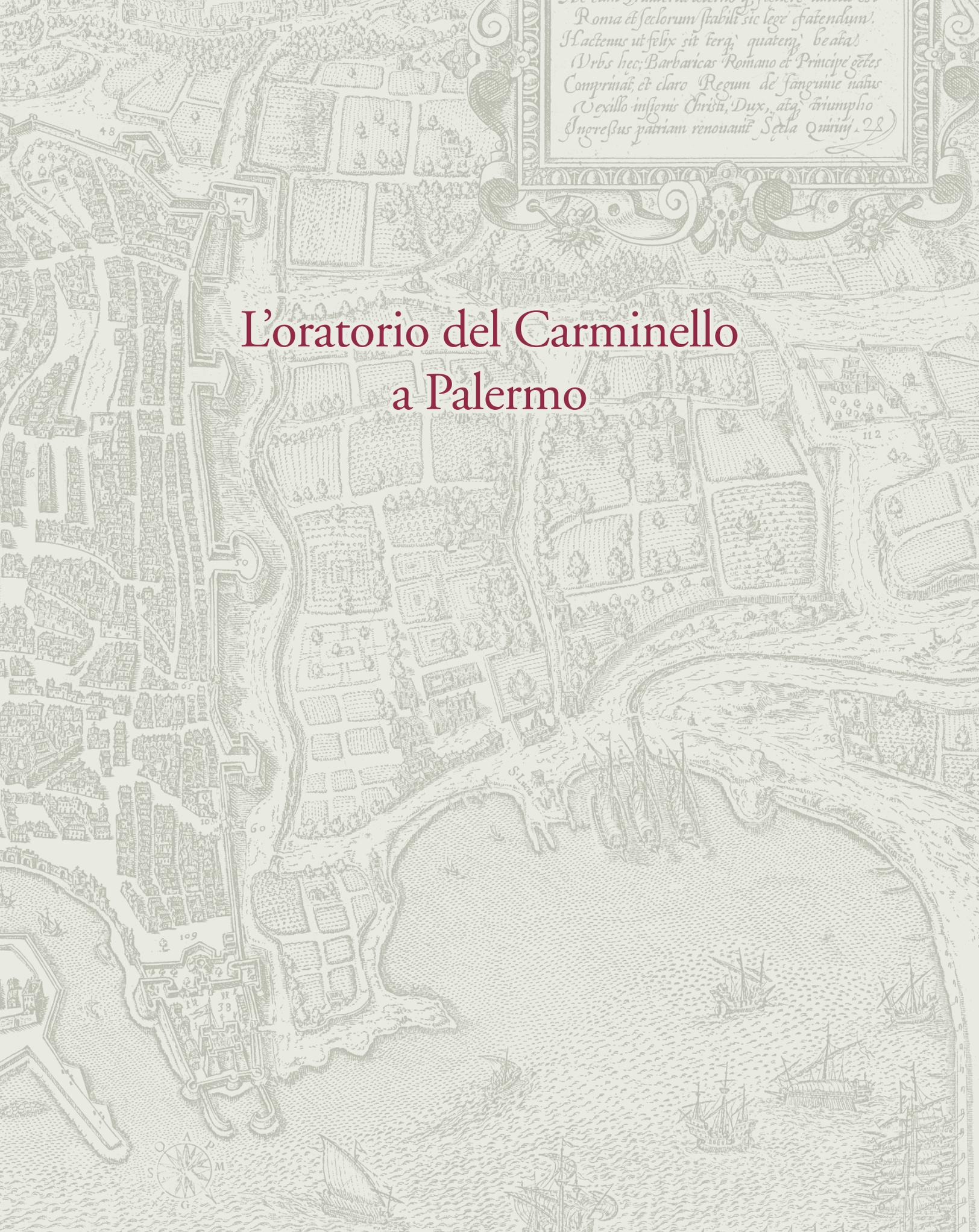


et à altre
tita, poi che
la detta del
ento in tita
l suo disc.
dunque si
nerosita del
ncchino



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

L'oratorio del Carminello a Palermo



Giacomo Serpotta,
Angelo,
parete di ingresso,
1694.



Cosimo Scordato

La gloria del Carmelo

Inizialmente era sede della compagnia della Madonna del Carmine, fondata il 2 febbraio 1586; la compagnia aveva l'abito bianco e rimase attiva fino alla seconda metà del Settecento; era composta da gentiluomini.¹

Dal 1915 è diventata sede della *Confraternita di Maria SS. del Rosario*, proveniente dal San Domenico dove era stata fondata nel 1732; ha assunto il nuovo titolo di Madonna del Carmine. La nuova presenza, pur intervenendo con alcuni elementi nuovi legati soprattutto alla devozione del Rosario, non ha stravolto l'impianto originario, che resta carmelitano. L'aggiunta più evidente è il quadro della *Madonna del Rosario* che, collocato nella parte alta della parete di ingresso, fa da *pendant* col quadro della *Madonna del Carmelo* che si trova sopra l'altare principale. L'oratorio è collocato a breve distanza dalla chiesa del Carmine, della quale voleva essere una emanazione in direzione laicale; inoltre, esso era particolarmente fruibile da tutta la gente che, passando attraverso le mura di Sant'Agata, si muoveva intorno al mercato storico di Ballarò; punto di passaggio importante per tutto il commercio che veniva dalle campagne circostanti.

Facciata – La facciata si presenta semplice, con un portale essenziale, due edicole, tre finestre e due riquadri; trattandosi di oratorio e non di chiesa parrocchiale, la posizione e l'esposizione della costruzione non debbono essere particolarmente vistose, piuttosto rivolte verso l'interno

alle persone che fanno parte della congregazione. La chiesetta ha orientamento in direzione est-sud, in questo rispecchiando l'attenzione che fino al XVIII secolo si riservava al rapporto tra la chiesa-costruzione e l'aurora-tramonto della luce in riferimento a Gesù Cristo "luce del mondo".

L'*antioratorio* fa da passaggio dall'esterno verso l'interno della chiesa. Sul lato sinistro troviamo due figure muliebri al lato del (mancante) quadro di *Maria in Egitto* (?); dalle espressioni le due allegorie sembrano intonate al tema della *Pazienza* e della *Compassione*; esse accompagnano il viaggio della Sacra Famiglia verso l'Egitto e in ritorno verso la Palestina (fig. 1).

Dal centro dell'*antioratorio* si diparte la scala che scende giù verso la *cripta*, nella quale venivano essiccati i corpi dei confrati morti, prima di essere seppelliti; era loro desiderio potere trovare seppellimento presso la chiesa della loro appartenenza religiosa.

L'insieme architettonico ci rappresenta l'immagine della chiesa nella sua interezza: la chiesa purgante (*cripta*), la chiesa militante (l'aula della chiesa), la chiesa trionfante (la gloria di Dio in Maria, nei suoi angeli, nei suoi santi, i carmelitani in particolare), oltre che l'altare del sacrificio eucaristico, nel quale si celebra la comunione di tutta la Chiesa.

Aula unica – L'oratorio si presenta nella forma rettangolare di una sola aula-navata, in rapporto

1. Antioratorio,
*Allegorie
della Sofferenza e
della Compassione.*

2. Cripta,
Stemma dell'ordine
del Carmelo.



immediato con l'altare del presbiterio; all'ingresso, a posto della porta principale, dovevano esserci i seggi dei superiori della confraternita e ai lati delle pareti laterali i sedili dove si disponevano i confrati. Anche se l'aula è rimasta unitaria, ai lati sono stati aggiunti due altari: a destra, l'al-

tare del *Crocifisso*; a sinistra, l'altare dell'*Addolorata*, che costituiscono di fatto una interruzione della struttura architettonica.

La gloria dell'ordine carmelitano

Il programma iconografico è chiaro e, nell'insieme, rispetta i motivi ispiratori della costruzione originaria, salvo alcune presenze che si sono aggiunte in seguito all'assegnazione della chiesa alla Congregazione del Rosario.

L'intendimento è l'esaltazione dell'Ordine dei Carmelitani, voluto da Dio attraverso l'approvazione ufficiale della chiesa;² con l'ordine carmelitano vengono anche legittimate le diverse aggregazioni religiose ad esso ispirantesi.

Il presbiterio e l'arco trionfale – Prendiamo avvio dall'altare principale; sopra di esso troviamo la pala della *Madonna del Carmine*:³ al centro Maria consegna lo scapolare (segno di protezione e consacrazione); ai suoi due lati troviamo i quattro santi fondatori o riformatori dell'ordine: rispettivamente, per l'ordine maschile, Sant'Angelo da Licata e Sant'Alberto degli Abbati / S. Simone Stock (?);⁴ per l'ordine femminile, Santa Teresa d'Avila e Santa Maria Maddalena dei Pazzi. Dal quadro sono ispirate buona parte delle otto statue che ritroviamo nella parte centrale dell'aula; in questo modo, prima a livello pittorico, poi a livello plastico lo spazio visivo viene riempito perché il devoto possa sentirsi a proprio agio in compagnia dei santi dell'ordine.

Il timpano sovrastante l'altare è sostenuto da due colonne tortili, che evocano la visione esaltante del tempio di Gerusalemme; sopra di esse troviamo quattro puttini, due dei quali sostengono e mostrano lo stemma dell'ordine, sul quale è imposta una grande corona.

Lo *stemma dell'ordine*⁵ ripreso dalla cripta (fig. 2) presenta la stilizzazione del monte Carmelo nella forma di un triangolo ascendente, simbolizzazione del motivo dell'asceti spirituale, con il motivo ascetico-mistico della salita al monte Carmelo; le tre stelle rappresentano: al centro Maria, ai lati Elia ed Eliseo; quindi troviamo gli emblemi del giglio e della palma, rispettivamente allusivi alla purezza dei santi e delle sante carmelitane e al martirio di alcuni di loro (con particolare attenzione a Sant'Angelo di Licata); la croce



di Gerusalemme con le quattro croci ai quattro lati allude alle piaghe di Gesù e alla universalità della salvezza (i quattro punti cardinali). La presenza di detta croce va ricondotta ai legami ravvicinati tra la Sicilia e la Terra Santa fino al punto di considerare la Sicilia una sorta di prolungamento della Terra degli avvenimenti della salvezza. A chiudere la spada fiammeggiante allusiva all'ardore del profeta Elia.

Sull'arco trionfale leggiamo il seguente cartiglio: *Induxi vos in terram Carmeli ut comederitis fructum eius et optima illius*, Ierem II; si tratta di una citazione tratta dal profeta Geremia 2, 7: "Vi ho condotti in una terra da *giardino* perché ne mangiate i frutti e i suoi prodotti" (fig. 3). Il termine giardino in ebraico si dice *Karmel*, che corrisponde anche al nome del monte Carmelo. Si tratta di un testo che i carmelitani potevano utilizzare per richiamare il nome del loro ordine. Parimenti, il tema dei frutti riconducibili al giardino-Carmelo viene sviluppato con l'abbondanza di grappoli di frutti e fiori, in parte sostenuti da puttini, che arricchiscono le due pareti laterali dell'arco.

L'insieme (il tripudio dei puttini, le colonne tortili rivestite da motivi floreali, il movimento ascensionale che è impresso allo svolgimento...) rappresenta il motivo del paradiso celeste, nella cui gloria sono entrati la Madonna e i santi dell'ordine, accompagnati e circondanti da puttini-

angeli in festa e danzanti; nel presbiterio prevale il tema del traguardo, cui il fedele deve tendere; la gloria di Dio, mirabile nei suoi santi, è soffusa nell'area presbiteriale, all'interno della quale i frutti della terra promessa trovano posto nel banchetto eucaristico, anticipazione della gloria futura.

Le allegorie delle virtù – L'ingresso nella gloria di Dio, evocata dal presbiterio e dell'arco trionfale, viene reso possibile sperimentando la grazia divina attraverso l'esercizio delle virtù; quattro sono le virtù che vengono rappresentate nell'oratorio; le prime due sono appoggiate sui pilastri dell'arco trionfale: a destra la *Prudenza*, a sinistra la *Castità*; le altre due sono collocate sulla parete di ingresso, la *Mansuetudine* e la *Compassione*, a modo di inclusione che chiude il percorso.

a. Alla base del plinto della *Castità* leggiamo l'iscrizione: *Virtuti castitas adiuncta*, Iudith XVI; si tratta di una citazione che si trova nell'edizione Vulgata verso la conclusione del libro di Giuditta (16, 26); vi si afferma che per Giuditta "alla sua virtù si era aggiunta anche la castità in maniera che nessun uomo le si avvicinò per tutti i giorni restanti della sua vita". La statua della castità è rappresentata nell'atto di soggiogare un cupido col viso bendato, allusione all'istinto che attenta alla virtù; nella mano sinistra sembra tenere uno

3. Arco trionfale,
Iscrizione
relativa all'Ordine,
1665.



4. Vito Surfarello,
La Castità, 1665,
in basso a sinistra
dell'arco trionfale.

strumento di autoflagellazione; l'espressione della figura sembra trascurata come a fare intendere che la virtù non si prende cura del corpo, né vuole esaltarne le qualità per essere apprezzata.

Riscontriamo che i tratti dell'allegoria sono ispirati alle indicazioni iconologiche di C. Ripa. "Donna, bella, di honesta faccia, nella destra mano terrà una sferza alzata in atto di battersi, e un Cupido con gli occhi bendati gli stia sotto a' piedi. Sarà vestita di lungo, come una Vergine Vestale, e cinta nel mezzo di una fascia, come

oggi in Roma usano le Vedove, sopra la quale vi sia scritto il detto di S. Paolo: *Castigo corpus meum*"⁶ (fig. 4).

Alla base del plinto della Prudenza troviamo l'iscrizione: *Ex ore eius Prudentia*, Prov. 1; si tratta di una citazione accorciata, dato che nell'originale suona: *Dominus dat sapientiam et ex ore eius scientia et prudentia*: "Perché il Signore dà la Sapienza e dalla sua bocca (escono) scienza e prudenza" Prov 2, 6. Nella citazione interessava evidenziare soprattutto il tema della prudenza. L'allegoria doveva avere nella mano sinistra uno specchio, nel quale specchiarsi come a esprimere attenzione e riflessione; parimenti, l'espressione della statua comunica un senso di sicurezza, anche per il tipo di copertura (quasi da armatura) che avvolge il capo.

Anche questa raffigurazione è ispirata alle indicazioni offerte da C. Ripa. "Donna con l'elmo dorato in capo, circondato da una ghirlanda delle foglie del moro. Avrà due facce... Nella mano destra terrà una frezza, intorno alla quale vi sarà rivolto un pesce, detto Ecneide, ovvero Remora, che così è chiamato dai Latini il quale scrive Plinio che attaccandosi alla nave, ha forza di fermarla. E perciò è posto per la tardanza. Nella sinistra terrà lo specchio, nel qual mirando, contempla se stessa, e ai piedi vi sarà un cervo di lunghe corna che rumini..."⁷

Pur interessando tutti i cristiani, le due virtù qui vengono richiamate per sottolineare l'impegno maggiore a esercitarle da parte dell'ordine e delle congregazioni, nei due rami dell'ordine maschile e femminile.⁸

La compagnia dei santi carmelitani – Il cristiano che procede in direzione del presbiterio, e quindi che si muove guardando alla meta della gloria divina, non deve sentirsi solo; egli è sostenuto dalla testimonianza dei santi i quali, a mò di accompagnamento spirituale, coestendono la loro presenza col movimento dell'aula.⁹

Il percorso del credente verso l'altare è accompagnato dalla presenza delle figure più rappresentative sia del ramo maschile che del ramo femminile. Il loro numero (otto) è funzionale all'impianto delle finestre, ma riveste anche un valore simbolico come numero della pienezza. La sequenza li abbina a due a due frontalmente: prima troviamo i profeti biblici, Elia ed Eliseo; poi

Santa Teresa d'Avila e Santa Maria Maddalena de' Pazzi; quindi Sant'Angelo di Licata e Sant'Alberto degli Abati e infine Sant'Elena regina e la beata Angela Regina.

*Elia*¹⁰ è il grande profeta biblico; il suo ciclo è presente in 1Re 17-19; 2Re 1-2; viene raffigurato con una spada di fuoco in mano perché egli è il profeta rapito dalla passione di Dio e la cui parola è come il fuoco, secondo il testo di Siracide 48, 1: "allora sorse Elia il profeta, simile al fuoco; la sua parola bruciava come fiaccola". Nella mano sinistra tiene il libro della Legge-Torah, rivelazione del monoteismo divino (fig. 5).

*Eliseo*¹¹ di fronte ad Elia è il discepolo al quale Elia consegnò il mantello in segno di condivisione del carisma della profezia; il ciclo biblico di Eliseo si trova in 2Re 2-9 e 13; nella raffigurazione anche il profeta Eliseo tiene il libro della rivelazione divina.

*Santa Teresa*¹² (1515-1582) è la grande riformatrice dell'ordine, fonda molte case, scrive libri autobiografici e di formazione spirituale, ispira la nuova spiritualità dell'ordine. L'espressione della figura è molto ispirata, con la mano nel cuore e il piede in cammino.

*Santa Maria Maddalena dei Pazzi*¹³ (1566-1607) anche lei è riformatrice, scrive opere e soprattutto vive una profonda dimensione mistica, ispirata dalla contemplazione dell'amore di Dio; la statua la rappresenta con il Crocifisso in mano nell'atto di reggerlo e di guardarlo intensamente.

*Sant'Angelo da Licata*¹⁴ (sec. XIII) è tra i primi carmelitani che dal monte Carmelo tornano in Sicilia, dove, secondo la tradizione, muore a Licata per mano di uomini empì. La sua devozione è molto diffusa soprattutto in Sicilia; nella sua iconografia gli attributi sono, oltre all'abito carmelitano, un pugnale al petto, una scimitarra in testa, la palma in una mano e il libro nell'altra. Nel nostro caso ha in testa una spada e nella mano destra un libro chiuso.

*Sant'Alberto degli Abati*¹⁵ (1240 ca-1307 ca) nacque a Trapani e fu celebre predicatore in vari luoghi della Sicilia; pur essendo morto a Messina il suo corpo fu trasferito a Trapani, città della quale è patrono. Gli emblemi della sua iconografia sono, oltre al giglio della purezza, il libro e il cro-

cifisso, simboli inequivocabili della capacità comunicativa ed espressiva del vangelo; nel nostro caso, tiene nella mano destra un libro aperto.

5. Vito Surfarello,
Il profeta Elia,
1659-60,
parete sinistra.

Sant'Elena regina è la madre dell'imperatore Costantino; il suo inserimento nella sequenza dei santi carmelitani va ricondotto probabilmente al fatto che, essendo nel Settecento la compagnia frequentata da "gentiluomini di ceto civile",¹⁶ poté sembrare opportuno includere tra i santi vicini all'ordine carmelitano anche figure regali come Sant'Elena; la santa è raffigurata con corona e scettro.

Sant'Angela di Boemia¹⁷ (morta nel 1253 circa) fu inclusa in alcune redazioni di cataloghi di santi dell'ordine; ma non si hanno certezze sull'appartenenza all'ordine, nonostante l'ampia diffusione del suo culto in diverse zone d'Europa; al massimo potrebbe esser considerata una mantellata.



6. Ipotesi ricostruttiva della parete di ingresso.

La parete di ingresso

La parete di ingresso si pone come svolgimento e chiusura di ciò che si sviluppa in tutto il percorso.¹⁸

Per comprenderne lo svolgimento, però, dobbiamo da un lato, non considerare la tela della Madonna del Rosario, posta successivamente e in maniera piuttosto posticcia, sul balconcino centrale del secondo livello; ma soprattutto dobbiamo considerare che nel riquadro centrale, realizzato dietro i seggi riservati agli ufficiali della congregazione, era collocato il bel *Crocifisso*, attualmente disposto sulla parete laterale.

Il riferimento al *Crocifisso* (attualmente collocato sulla parete sinistra nell'altare aggiunto successivamente) è importante per comprendere il senso sia delle due scene bibliche raffigurate da G. Serpotta nei due tondi laterali (*La Natività* e *Il riposo nella fuga in Egitto*), realizzati in corrispondenza con le due porte laterali dell'ingresso e i due balconcini superiori; sia delle due allegorie (*Mansuetudine* e *Carità*) che, in maniera sinuosa e delicata, prendono posto sulla curvatura dell'arco del finto ingresso, che chiude lo spazio riservato ai superiori della congregazione (fig. 6).



La presenza di G. Serpotta era stata affermata con decisione da F. Meli a partire da considerazioni di carattere stilistico;¹⁹ adesso siamo in grado di poterla confermare anche con elementi documentari (cf. articolo di G. Mendola). L'intervento di G. Serpotta ha saputo commisurarsi con gli spazi resi disponibili, riuscendo a plasmare la spazialità di tutta la fascia sia entrando in piena sintonia col tema centrale del *Crocifisso*, sia riuscendo ad ammorbidire la drammaticità dei dolori del crocifisso col bianco degli stucchi e la plasticità elegante delle sue figure.

Ci chiediamo come mai intorno al *Crocifisso* troviamo due scene che possono essere pensate come 'misteri gaudiosi', cioè la nascita di Gesù e il riposo della Sacra Famiglia; ebbene, pur essendo momenti di gioia nella tradizione essi vengono letti nel loro legame profondo con il mistero pasquale (morte e risurrezione di Gesù), come anticipazione di esso.

Infatti, la *Nascita di Gesù* e il *Riposo*, pur essendo momenti in qualche modo di gaudio, avvengono però, in un contesto di fatica e di prova. La *Nascita* avviene all'aperto, in una stalla, in mezzo al freddo e al gelo (fig. 7, *Natività*); né è un caso che una novena di Natale, tra le più diffuse del Settecento, parla del Viaggio di Maria e Giuseppe come 'viaggiu dulurusu', anticipazione della *Via crucis*, che porta alla crocifissione e alla risurrezione. Parimenti, il *Riposo* avviene in un contesto nel quale, secondo la tradizione apocrifia, i santi viaggiatori si trovano a superare diverse difficoltà; non a caso Serpotta ha posto una palma che da un lato, porta ombra ma che dall'altro, ha provocato una puntura (con gocce di sangue) a Gesù.

La presenza degli angeli che, a due a due, sostengono le due scene è riconducibile sia al canto che loro intonano in occasione della nascita ("Gloria a Dio e pace agli uomini"); sia, secondo la tradizione del viaggio in Egitto, al loro accompagnamento che sostiene i santi pellegrini in mezzo alle difficoltà. Nel nostro caso la loro posizione da un lato, circonda e avvolge gli avvenimenti che si svolgono all'interno dei due tondi; dall'altro lato è come se volesse ostentare in essi lo stesso contenuto espresso nella crocifissione; lo sguardo degli angeli richiama lo sguardo dell'osservatore



7. Giacomo Serpotta, *La natività di Gesù*, 1694, parete di ingresso.

con l'intenzione di mostrare qualcosa che ha a che fare col Cristo in croce: Gesù bambino al freddo sotto una capanna improvvisata (fig. 8, *Natività*); Gesù bambino tra le insidie di un viaggio tra deserto e accidentalità. Così la loro presenza, letta all'interno di tutto il sintagma costruito dal Serpotta, va compresa inizialmente in direzione delle scene dei due tondi, ma altrettanto in composizione col crocifisso; i due angeli si inseriscono idealmente in quel movimento che, ripreso ed esplicitato soprattutto dalle due allegorie, li coinvolge in una sorta di mediazione visiva tra le allegorie e il *Crocifisso*.

Ma, il commento più esplicito viene offerto dalle due allegorie della *Mansuetudine* e della *Compassione-Carità*, che accondiscendono col loro movimento al mistero del *Crocifisso*.

Sul piano visivo dobbiamo fare lo sforzo di cogliere l'insieme che si snoda, in maniera circolare, intorno alla croce con una movenza che sembra per un verso estenderla, al di là delle ampie brac-

cia della croce; per altro verso contenerla, in senso di partecipazione; tutte e due fanno riferimento al capo chinato di Gesù in croce, assecondandolo, una per imitazione, l'altra per opposizione (fig. 9).

L'allegoria della *Mansuetudine* mantiene un certo legame con la tenerezza della scena della natività. Però, l'agnello che la donna tiene in braccio, prefigura l'agnello portato al macello; in esso viene evocato il testo di Isaia 53, 7 il quale contempla il Messia che mansueto "come un agnello era condotto al macello"; l'accarezzamento vorrebbe esprimere il senso di partecipazione di chi guarda e vorrebbe alleviare le sofferenze.

La rappresentazione dell'allegoria tiene conto delle indicazioni di C. Ripa. "Donna, di matronale aspetto, con abito lungo, e ampio, tenga fra le braccia, in atto di accarezzare, un picciolo, e mansueto Agnello. Sarà questa donna coronata d'Ulivo co' suoi frutti. L'Agnello significa purità,

8. Giacomo Serpotta,
*Riposo durante
 la fuga in Egitto*,
 1694,
 parete di ingresso.



semplicità, e mansuetudine, non solamente nelle profane lettere Egittie, ma ancora nelle sacre della Religione Christiana. Et gli Auguri gentili adoperavano l'Agnello ne' loro sacrificij solo per la piacevolezza del suo puro, e mansueto animo. Ancora S. Gio. Battista, singolar testimonio de' secreti Celesti, per manifestare sotto semplice velame la mansuetudine di Cristo Signor Nostro, disse Lui essere uno Agnello, che placò a noi col proprio sangue sacrificato l'ira di Dio. L'Ulivo è segno di pace, e di mansuetudine, e però i Sacerdoti de' gli antichi ne' primi tempi volevano, che tutti i simulacri de' Dei loro fossero fabricati col legno dell'Uliva interpretando, che a Dio conviene essere largo donatore delle gratie sue a' mortali, volgendosi con benignità, e mansuetudine a perdonar loro i commessi errori, e a dargli abbondanza di tutti i beni".²⁰
 La maestria di Serpotta è nel dare morbidezza all'allegoria; essa, mentre tiene sopra il seno

l'agnello avvolgendolo con la mano destra, con la sinistra sembra indicare in direzione della croce; in questo modo l'espressione del Crocifisso riceve la sua ripresa semantica nell'agnello e nell'atteggiamento di grazia sofferta che spri-giona dall'allegoria. Il tutto ha il senso di un dolce abbandonarsi per lasciare che le cose avvengono: "sia fatta la volontà di Dio".

L'allegoria della *Compassione-Carità* è allineata col capo di Gesù, mostrando l'espressione di chi offre il proprio corpo in dono; la donna viene rappresentata nell'atto in cui porge il proprio petto al piccolo pellicano posto sopra di lei. Anche qui, se sullo sfondo c'è un'allusione alla sofferenza della Sacra famiglia nella fuga in Egitto, quello che prevale è soprattutto il riferimento al Crocifisso. La morte di Gesù in croce fino allo spargimento di sangue viene interpretata più che come sacrificio cruento offerto per i peccati del



9. Giacomo Serpotta,
*La Mansuetudine
e la Compassione*,
1694,
parete di ingresso.

10. Giacomo Serpotta,
La Compassione,
1694,
parete di ingresso.

mondo, come atto di amore, di dedizione che si offre in cibo alla propria creatura, come il pellicano al suo piccolo.²¹ Il seno scoperto dall'allegoria certamente fa riferimento al gesto più umano dell'allattamento materno; ma l'artista legge in esso e oltre di esso qualcosa che attinge alla stessa immensità dell'amore di Dio. La forma distesa della *Compassione* sull'arco sembra riprendere la distensione del corpo di Gesù sulla croce; al seno offerto dall'allegoria corrisponde la ferita del costato dal quale escono "sangue e acqua"; e al nutrimento che il pellicano dà al suo piccolo corrisponde il dono della vita da parte del Salvatore (fig. 10, *Compassione-Carità*).

Quest'ultimo aspetto ci rinvia al tema del banchetto eucaristico, nel quale il Cristo si fa cibo per i suoi discepoli; non si tratta di una forzatura, è presente espressamente in un canto medievale l'invocazione a Gesù: *Pie pellicane Iesu Domine* ("O pio pellicano Gesù Signore"). Il darsi in cibo, allora, è l'espressione suprema dell'amore di Dio e così il pane eucaristico è il gesto culminante attraverso il quale si realizza la manducazione assimilativa di Dio da parte del credente. In questo modo, dopo essere stati richiamati al Crocifisso dall'allegoria della *Compassione*, visivamente veniamo rinviati all'altare della celebrazione eucaristica, come a chiudere il cerchio per inclusione.

L'insieme è realizzato con grande leggerezza, ed è soffuso di una *poiesis* che nella sua plasticità manifesta la trepidante azione dell'impasto, ma

anche la delicatezza dell'intervento nel momento in cui l'artista si sta commisurando col mistero del Crocifisso. Serpotta sa intervenire da pari suo costruendo una semantica della movenza visiva senza alcuna presunzione; il terreno dentro cui si muove è sacro ed egli si muove affidando alla postura dei corpi rappresentati e alle espressioni sbazzate delle allegorie e degli angeli il senso di una partecipazione che 'lascia di stucco'!



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

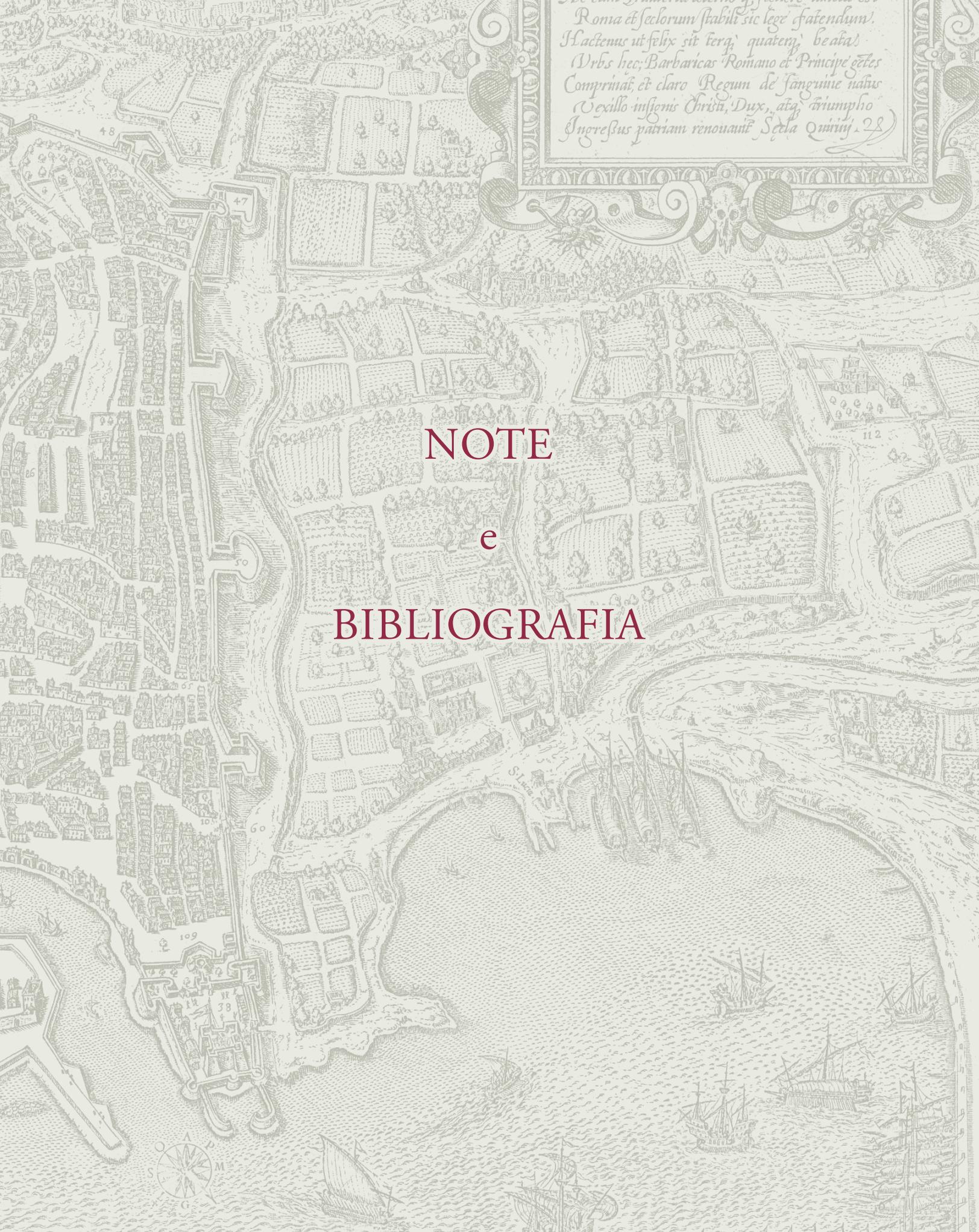


*Roma et seclorum stabili sic lege attendum,
Hactenus ut felix sit terq; quaterq; beata
Urbs hec; Barbaricas Romano et Principe gætes
Comprimat, et claro Regum de sanguine natus
Vexillo insignis Christi, Dux, atq; triumpho
Ingressus patriam renouavit Sæcla Quinti. 28*

NOTE

e

BIBLIOGRAFIA



L'ORATORIO DI SAN MERCURIO A PALERMO

Valeria Viola

San Mercurio e l'area degli Eremiti

1. Nome di origine araba, utilizzato dal XI secolo. Per alcuni (De Seta - Di Mauro 1988) sarebbe la traslitterazione di *al-balqab*, cioè "la cinta". Sul suo punto più alto già gli arabi costruirono il nucleo del Palazzo Reale.
2. Viola 2009, pp. 73-97.
3. A parte questa ormai celeberrima ricostruzione settecentesca, è interessante che il corso del torrente sia stato identificato anche attraverso la mappature dei danni sismici subiti dagli edifici (fonte: Protezione Civile Regionale).
4. Stella 2011, pp. 71-97.
5. Todaro 2002, p. 33.
6. *Ibidem*.
7. Venne demolita allora per la costruzione dei baluardi del Palazzo Reale. In quell'antica chiesa nel 1562 si mise in scena il celebre *Atto della Pinta*, sacra rappresentazione di Teofilo Folengo.
8. Cf. Bellafiore 1980.
9. Palermo 1858, p. 415
10. In particolare, nel 1557 il tratto più montano del Kemonia venne deviato nell'Oreto, ma, perdurando il pericolo di alluvionamento della città, nel 1667, venne realizzato il Fossato del Maltempo, opera quest'ultima che rappresentò per Palermo il primo esempio di canale di gronda.
11. Il convento degli Eremiti, utilizzato fino al 1866 come *gancia* dei Benedettini *Neri* di Monreale, nel 1880 fu restaurato da Giuseppe Patricolo che riportò alla luce la chiesa originaria, eliminando le costruzioni che l'avevano avvolta dal Cinquecento in poi.
12. Contesto 4 sub-area 1.
13. PPE *Relazione Generale*, p. 19.
14. Palermo 1858, p. 408.
15. Informazioni forniteci dalla Sovrintendenza che ha curato l'ultimo restauro.
16. Secondo Mendola 2012, p. 19, il progetto decorativo doveva essere già

stato approntato quando ha inizio l'intervento di Giacomo Serpotta.

17. Donato 2009, p. 105.

Giovanni Mendola

L'oratorio della compagnia di Santa Maria della Consolazione, del titolo di Santa Maria del deserto e San Mercurio

1. Palazzotto 1999, p. 109.
2. Cannizzaro ms. sec. XVII, f. 559.
3. Mongitore ms. sec. XVIII, f. 144.
4. Il 25 dicembre 1606, in cambio di 10 onze, il De Gaudio si impegna a decorare con stucchi entro un mese e mezzo la cappella maggiore dell'oratorio, che custodiva l'immagine della Madonna del deserto; Archivio di Stato di Palermo, d'ora in poi ASP, not. Antonino Garlano, st. 1, vol. 7807, c. 370.
5. L'11 febbraio 1609, per un compenso di 56 onze, il mastro fabbricatore Francesco La Greca si obbliga a "costruire in ecclesia ditte societatis due cappelli sfundati rustichi conforme alle altre due cappelle che sono fatte in detta chiesa et affaccio di quelle... li dammusi voltati di calci e rina e con un muro in mezzo fra le due cappelle; et ultra fari un dammusu quanto teni tutto lo corpo della ecclesia ad effetto di fare lu oratorio s(opr)a et d(ett)o dammuso sia fatto a gavita con la sua cornicetta seu risauto atorno", ed anche a spostare la porta di ingresso dell'oratorio riassetandola "più abaxio". Lo stesso giorno il *pirriaturi* mastro Crispino Priora si impegna col La Greca a fornire "balatuni della pirriera vocata la Scalilla" da utilizzarsi per il dammuso della chiesa.
Il 7 marzo successivo lo stesso mastro fabbricatore si impegna a ricostruire una parete della chiesa "che al presente è di pietra et tajo seguendo da li cappelli novi per finire alla ignonata di lo muro di la porta della ecclesia, della stessa altezza del muro presente ma farlo di calci et rina". Il 26 aprile 1609 segue un pagamento di 14 onze al La Greca, per i lavori ancora in corso; ASP, not. Antonino Garlano, st. 1, vol. 7809, cc. 524, 526 v., 581, 673.
Si veda anche ASP, not. Giuseppe Memmi, st. 1, vol. 17155, c. 116 v., in data 12 novembre 1609; ASP, not. Giovanni Domenico Gerardi, st. 1,

vol. 12375, c. 160 v., alla data 16 luglio 1611.

6. ASP, not. Antonino Garlano, st. 1, vol. 7812, cc. 237, 238, 274 v., in data 2 novembre 1611 e 12 novembre 1611.
7. Non appare percorribile l'ipotesi di Palazzotto 1999, nota n. 9, p. 110, secondo la quale il pozzo possa identificarsi con quello ancora esistente all'interno del chiostro di San Giovanni degli Eremiti, la cui proprietà doveva certamente essere del monastero all'interno del quale esso si apriva; d'altra parte è certo che la nostra compagnia possedeva uno spazio coltivato, posto tra i suoi edifici e la non più esistente chiesa della Madonna dell'Itria, che sorgeva nei pressi.
8. ASP, not. Angelo Bruxia, st. 1, vol. 401, c. 289; vol. 405, c.s.n.
9. ASP, not. Antonino Schifano, st. 2, vol. 2454, c. 777.
10. Ivi, vol. 2489, cc. 195, 383 v., 397, s.n.
11. Mongitore ms. sec. XVIII, f. 151.
12. Garstang 1990, p. 62, p. 254.
13. Meli 1934, p. 307; ASP, not. Giovanni Militario, st. 4, vol. 5051, c. 205 v., in data 16 novembre 1729.
14. Palazzotto 2004, p. 118.
15. ASP, not. Antonino Schifano, st. 2, vol. 2460, c. 480.
16. Ivi, vol. 2494, c. 1308.
17. Ivi, c. 1583 v.
18. Ivi, vol. 2495, c. 131 v.
19. Ivi, c. 377.
20. Ivi, c. 397 v.
21. Ivi, vol. 2461, c. 515.
22. Ivi, vol. 2495, c. 1617.
23. Ivi, c. 1970.
24. Ivi, vol. 2496, c. 642 v.
25. Ivi, c. 643.
26. Ivi, c. 681, 681 v.
27. Ivi, vol. 2497, c. 731 v.
28. Ivi, vol. 2497, c. 740.
29. Ivi, c. 761 v.
30. Ivi, vol. 2498, c. 551 v.
31. Ivi, c. 583.
32. Ivi, c. 615.
33. Ivi, c. 680.
34. Ivi, c. 715.
35. Ivi, c. 868.
36. ASP, not. Pietro Friscandino, st. 4, vol. 1668, c. 377.
37. ASP, not. Antonino Schifano, st. 2, vol. 2498, c. 799.

38. ASP, not. Stefano Sabella Savona, st. 4, vol. 2055, c. 458.
39. Ivi, c. 817.
40. Ivi, c. 732.
41. Ivi, c. 857 v.
42. Ivi, vol. 2063, c. 387 v., in data 25 febbraio 1694.
43. Ivi, vol. 2071, c. 100 v., in data 17 settembre 1701. Nel mese di settembre si celebrarono le Quarantore per cui si procedette ad *apparare* sia l'oratorio che la chiesa di San Mercurio.
44. ASP, not. Antonino Schifano, st. 2, vol. 2466, c. 838.
45. Ivi, cc. 842, 844.
46. Ivi, vol. 2501, c. 631.
47. ASP, not. Stefano Sabella Savona, st. 4, vol. 2063, c. 196.
48. Palazzotto 1999, p. 113 e n. 19, p. 110.
49. Come si vedrà oltre, il nome di questo artista, nel quale è certamente da identificare il pittore dei mattoni, va letto Lorenzo Gulotta.
50. Reginella 1997, pp. 30-33.
51. ASP, not. Giovanni Militario, st. 4, vol. 4970, c. 133.
52. Ivi, vol. 5036, cc. 392, 409, 466 v., 476 v.
53. Ivi, vol. 4975, c. 51.
54. Ivi, vol. 5039, cc. 169, 279 v.
55. Palazzotto 1999, p. 110.
56. ASP, not. Giovanni Militario, st. 4, vol. 5041, c. 1111.

Santina Grasso

L'oratorio di San Mercurio e le prime esperienze di Giacomo Serpotta (1677-1684)

1. Mendola 2012, p. 19.
2. Garstang 1990, p. 62, p. 254. Anche Palazzotto vi scorge "già in nuce molto del repertorio del maestro". Palazzotto 2004, p. 118.
3. Cf. in merito Davì 2009, pp. 29-30.
4. Che in seguito diventerà suo cognato, sposando la sorella Rosalia (Mendola 2012, p. 18). I putti sull'altare maggiore e sull'arco trionfale di questa chiesa si configurano verosimilmente come le prime, ancora esitanti, prove di Giacomo nella rappresentazione

della figura umana che ci sono note. Su questa chiesa, cf. Vaglica 2005, pp. 143-167.

5. Su questo edificio, vedi, in ultimo, Donato 2009, p. 108.
6. Mendola, *infra*.
7. L'unico documento che attesta un coinvolgimento di Giacomo, una sua ratifica dell'ultimo contratto stipulato dal fratello a garanzia del proseguimento dei lavori, risale al 22 settembre del 1684 (Mendola 2012, p. 23).
8. Garstang riconduce a questa fase dell'attività dei fratelli Serpotta anche l'apparato della chiesa di San Castrense a Monreale, databile tra il 1680 e il 1684. Garstang 2006, pp. 57-58.
9. I due, rifacendosi senza troppa originalità alla maniera di Giacomo, lavorano spesso insieme, tanto che Meli, con un eccesso di romanticismo, giudicò Giuseppe il più "benevolo" verso il nipote e talvolta i tre Serpotta si ritrovano insieme, come nella chiesa della Pietà (1708-12), per collaborare alla decorazione della volta sotto la guida di Giacomo Amato.
10. Meli 1934, p. 109; Valenza, *ad vocem Serpotta Giuseppe*, in Sarullo 1994, pp. 305-306; Davì 2009, p. 29.
11. Riferitagli da Garstang 1990, p. 261.
12. La paternità di questa decorazione è ancora dibattuta, ma pare attendibile l'opinione di Garstang 2006, pp. 113-19, che riferisce gli stucchi della navata a Giuseppe e quelli del presbitero a Procopio Serpotta, nonostante l'atto di allogazione sia stato stipulato da Giacomo. Su questi stucchi cf., in ultimo, Ragusa 2011.
13. Mendola 2012, pp. 34-35, p. 37.
14. Lo Faso di Serradifalco 2009, Parte I, cap. IV, p. 125.
15. Mendola 2012, p. 38.
16. Archivio Storico Diocesano di Palermo, Numerazione delle anime della parrocchia di Santa Croce, vol. 4121, f. 43. A tale data Giacomo vive con la sorella Rosalia, la nipote Maddalena e il marito di lei, Carlo Parisi, presso il Conservatorio di San Francesco di Sales.
17. Archivio Storico Diocesano di Palermo, Numerazione delle anime della parrocchia di San Giacomo la Marina, vol. 407. La famiglia abitava nel *ringo affaccio Trabia*.
18. Garstang 1990, p. 255.
19. Mendola, *infra*.
20. Prima Giuseppe Pisano e poi Vincenzo Lunetta. Per la completa sequenza dei lavori, si rimanda a

Mendola, *infra*.

21. Notizia inedita fornita da Giovanni Mendola, che ringrazio.
22. Garstang 1990, p. 261.
23. Grasso 2013, p. 39.
24. Garstang 1990, p. 254.
25. *Ibidem*.
26. La collaborazione di Giuseppe Serpotta e Giuseppe Pisano si ripeterà anche nella chiesa del Carmine (Meli 1934, p. 139) e nel castello di Castelbuono (Mendola 2012, p. 22).
27. Palazzotto 2004, p. 118.
28. Cf. Ruggieri Tricoli 1983, pp. 92-103.
29. Pipitone 2001, pp. 720-729. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto di disegni e stampe, disegni di Giacomo Amato, tomo VI, dis. n. 4, f. 4, matita, carboncino nero, acquerello bruno su carta avorio, mm 805 x 505.
30. Vadala 2008, vol. II, pp. 837-839.
31. Garstang 1990, p. 255.
32. Davì 1978, p. 9.
33. Sulla diffusione del rococò in Sicilia, e in particolare sulla cronologia dell'avvento della *rocaille*, cf. Grasso - Gulisano 2008, pp. 181-188.

Cosimo Scordato

Tra angeli e puttini

1. Danneggiata da precedenti alluvioni, trasformata in magazzino, al momento viene adibita a trattoria.
2. Ermete o Ermete era la divinità greca che i Latini identificarono con Mercurio. Ancora neonato, si tolse da solo le fasce e, uscito dalla caverna, incontrò una tartaruga a cui tolse il guscio e sulla parte cava tese sette corde, fabbricando così una cetra dal suono dolcissimo. Avendo da bambino rubato le mandrie degli dei, custodite da Apollo, dovendo essere punito, si mise a suonare suonò la cetra e con quella dolcissima musica conquistò il dio, il quale gli regalò inoltre una verga magica, intorno alla quale in seguito vennero intrecciati due serpenti d'oro; detta verga, sormontata da due ali e con due serpenti attorcigliati, per i Romani era il simbolo dell'araldo di pace, chiamato *caduceator*. Era araldo degli dei; in quanto accompagnava delle ombre dei morti nell'Erebo veniva chiamato *Psychopompós* ("conduttore delle anime").

Copia da
Pietro Novelli,
*La Madonna del
Carmine*, 1648,
Oratorio
del Carminello.

Era il dio dei commerci, dei traffici e dei guadagni; il suo nome si faceva derivare da *merx* (merce) e da *mercari* (commerciare). Poiché per compiere le sue svariate missioni era sempre in viaggio, fu considerato il protettore dei viaggiatori e della sicurezza delle strade. Il dio era rappresentato con ai piedi i talari, degli speciali calzari alati, con in capo un cappello da viaggio a larga tesa, detto pètaso, e con in mano il caducèo.

3. Di certo non c'è che l'antichità del suo culto, a Cesarea di Cappadocia, il giorno 25 novembre. Il resto è fantasia, tanto più cara ai fedeli orientali quanto meno probabile e verosimile.
4. Così Jacopo da Varagine racconta l'uccisione di Giuliano l'Apostata: "I demoni avevano promesso a Giuliano la vittoria sui Persiani ma un sofista disse ad un cristiano "Che cosa credi che faccia il figlio del fabbro?" E quello: "Prepara la bara a Giuliano". Si legge nella storia di San Basilio che quando Giuliano arrivò a Cesarea di Cappadocia San Basilio gli andò incontro e gli offrì in dono un pane d'orzo. Giuliano indignato non volle prenderlo e mandò in cambio al santo un po' di fieno con queste parole: "Ricevi questo dono simile a quello che mi hai offerto". Rispose Basilio: "Io ti ho mandato il cibo che noi stessi mangiamo e tu il nutrimento delle tue bestie". E Giuliano furente: "Quando avrò conquistata la tua città la distruggerò e farò arare la terra onde si possa chiamare piuttosto nutrice di biade che di uomini". La notte dopo San Basilio vide una gran moltitudine di angeli nella chiesa di Santa Maria. Fra di loro stava una donna seduta su di un trono e diceva agli astanti: "Chiamatemi Mercurio perché uccida Giuliano l'Apostata poiché ha bestemmiato contro mio figlio e contro di me". Era Mercurio un soldato che Giuliano aveva fatto uccidere per la sua fede e che era stato sepolto proprio in quella chiesa. Subito si presentò San Mercurio con tutte le sue armi e si preparò a combattere in ubbidienza alla Vergine. Basilio stupefatto andò là dove era la tomba di Mercurio, l'aprì e non vi trovò né il corpo, né le armi del Santo. Chiese al custode chi avesse portato via le armi e quello giurò che c'erano ancora prima che scendesse la notte. Se ne andò Basilio e ritornò la mattina ed ecco che ritrovò nella tomba il corpo del martire con le sue armi fra cui la lancia bagnata di sangue. E un soldato disse: "Mentre l'imperatore Giuliano era fra le sue guardie venne un cavaliere sconosciuto ricoperto delle armi e con la lancia in mano. Coraggiosamente si lanciò contro l'imperatore,

con la lancia lo trafisse e subito scomparve". Narra la storia tripartita che Giuliano prima di morire si riempì le mani di sangue e lo gettò in aria dicendo: "Galileo hai vinto!" Con queste parole miseramente spirò e fu lasciato insepoltito dai suoi. I Persi lo scuoiarono e con la sua pelle fecero un tappeto per il loro re".

5. Il tema della *militia cristiana* è molto antico; esso prende il via da un testo di san Paolo (Ef 5) nel quale egli tratteggia l'armatura del cristiano, facendo corrispondere ad un ogni elemento di essa una diversa virtù; ma, se inizialmente il tema viene inteso soprattutto in senso spirituale a poco a poco il concetto di *militia* si va connotando anche in direzione del suo significato militare, giustificando il diritto del cristiano, negativamente, a difendersi dai nemici e, positivamente, a diffondere il credo cristiano, talvolta anche contro coloro che vi resistevano.
6. Dopo la grande sistemazione della teologia medievale col particolare contributo di San Tommaso d'Aquino e San Bonaventura, l'angelologia passò in secondo piano a causa dei problemi più pressanti della Riforma protestante, luterana e calvinista, e della Controriforma cattolica. Non che si fosse spento il dibattito sugli angeli, ma, per esempio, non si può fare a meno di osservare che nel corso del Concilio di Trento (1545-1563) il problema degli angeli non fu nemmeno trattato. Per vedere una prima concreta presa di posizione sull'argomento in seno al cattolicesimo della Controriforma, bisogna attendere fino al 1570, quando nel *Messale romano* di papa Pio V furono indicate quattro feste consacrate espressamente agli angeli, dedicate agli angeli custodi (il 2 ottobre), all'arcangelo Gabriele, all'arcangelo Michele e all'arcangelo Raffaele. Successivamente, nel 1614, nel *Rituale romano* di Paolo V fu indicato l'importante valore degli angeli custodi e amici degli uomini, in particolare nella nascita e nella morte.
7. Cf. Ronco Valenti 2013, pp. 91-96.





L'ORATORIO DEL CARMINELLO A PALERMO

Valeria Viola

Il Carminello, tra Porta Sant'Agata ed il Carmine Maggiore

1. Viola 1999, p.13
2. Il Piola suggerisce che il nome di tale strada possa essere derivato dalla pianta del capperò (chiappara in siciliano) ovvero da una qualche famiglia di simil nome (Piola 1870, p.99)
3. Stella 2011, p.71.
4. Palermo 1858, p.459

Giovanni Mendola

L'oratorio della Madonna del Carmine, detto il Carminello

1. Palazzotto 1999, pp. 73-78.
2. ASP, not. Vito De Ferraris, st. 1, vol. 13636, c. 170 v.
3. Ivi, vol. 13623, c. 167.
4. Ivi, c. 388 v.
5. ASP, not. Vincenzo Di Franco, st. 1, vol. 15455, c.s.n.
6. ASP, not. Cesare Lo Cicero, st. 1, vol. 12016, c. 86 v.
7. ASP, not. Melchiorre Bertolino, st. 1, vol. 15968, c. 11.
8. Ivi, vol. 15967, c.s.n.; il volume risulta pressoché illeggibile per le pesime condizioni di conservazione.
9. All'anticipo di 4 onze versato contestualmente all'atto d'obbligo, si aggiungono 13 onze pagate entro il 29 marzo e 3 onze e 24 tari versate il 4 agosto 1630; ASP, not. Andrea de Marchisio, st. 1, vol. 3895, c. 264; vol. 3863, c. 86.
10. Un pagamento di 8 onze, in aggiunta alle 4 onze versate in acconto, viene registrato a margine del contratto il 16 luglio 1642, quando l'atto viene cassato; ASP, not. Vincenzo Passiggi, st. 2, vol. 753, c. 489.

11. La data 1648 è ancora leggibile nel dipinto, in basso, a sinistra del plinto sul quale si appoggia il santo, mentre nel plinto stesso è l'iscrizione
 "CARLO GUARNERA FECE FARE QUESTO QUADRO DELLA MADONNA DI MONTE CARMELO PER SUA DIVOT(IO)NE",
 sormontata da altra iscrizione
 "RESTAURATO NELL'ANNO 1856 DAL SUPERIORE GAETANO CASTAGNA PER SUA DIVOZIONE".
12. Il ruolo di benefattore del Guarnera nei confronti della compagnia è testimoniato da una donazione avvenuta il 13 aprile 1656, quando, nella qualità di confrate, "per sua devozione" egli dona all'oratorio "una sfera del SS.mo Sacramento con suo pedi di ramo dorato", ossia un ostensorio, del valore di 5 onze, a patto che non possa essere venduto o pignorato; ASP, not. Matteo Campisi, st. 3, vol. 3752, c. 231.
13. ASP, not. Matteo Campisi, st. 3, vol. 3759, c. 520. I volumi del notaio Giuseppe Geraci relativi a questi anni risultano inconsultabili.
14. Il contratto viene cassato con nota a margine il 6 febbraio 1657 quando gli obblighi sono stati assolti; ASP, not. Francesco Filippone, st. 3, vol. 1779, c. 730 v.
15. Il nome di questo stuccatore, nativo di Cimenna, è ignorato dalla storiografia siciliana. Nel 1647 egli è a Monreale, dove assieme ai colleghi Bartolomeo e Giovanni Battista Serpotta assume l'impegno di decorare con stucchi la chiesa dei Gesuiti di Caltanissetta, che da solo porterà a compimento.
16. ASP, not. Francesco Filippone, st. 3, vol. 1779, cc. 747, 1030, 1124.
17. Ivi, c. 1055 v.
18. ASP, not. Matteo Campisi, st. 3, vol. 3760, c. 775 v.
19. Fratello di Andrea, anch'egli stuccatore, Vito Surfarello (not. 1661-1686) è tra i protagonisti dell'arte dello stucco a Palermo nella seconda metà del XVII secolo.
20. ASP, not. Francesco Filippone, st. 3, vol. 1750, c.s.n.
21. Ivi, vol. 1784, cc. 1060 v., 1173.
22. Ivi, vol. 1786, cc. 711 v., 1113 v., 1457 v.
23. Ivi, vol. 1766, c.s.n.
24. Il soggiorno in quegli anni a Palermo del Giannetto è certo, mentre quello del Bova non è comprovato.
25. ASP, not. Francesco Filippone, st. 3, vol. 1769, c. 816.
26. Ivi, vol. 1792, cc. 990 v., 1032, 1062.
27. Ivi, vol. 1769, c. 921.
28. Ivi, c. 978.
29. Ivi, vol. 1792, cc. 1063, 1065, 1095, 1096.
30. ASP, not. Pietro Nunzio Serio, st. 3, vol. 3456, c. 261.
31. ASP, not. Gaspare Genesio Filippone, st. 3, vol. 1891, cc. 632 v., 654 v.
32. Ivi, vol. 1820, c. 605.
33. ASP, not. Pietro Friscandino, st. 4, vol. 1680, c.s.n.
34. Ivi, c.s.n.
35. Maucri 1901, p. 75.
36. Meli 1934, p. 35.
37. Ivi, pp. 156-157.
38. Carandente 1966, pp. 45-46.
39. Aurigemma 1989, p. 52.
40. Garstang 1990, pp. 262-264.
41. Questo spazio lasciato nudo non può certo identificarsi con il portale di ingresso all'oratorio, come suggerito da Garstang; come negli altri oratori le porte che dall'antioratorio immettevano nell'aula erano due, poste ai lati della parete, così come si vede ancora. Lo spazio libero accoglieva invece il seggio dei superiori, sormontato forse dalla tabella dei confrati e probabilmente dal *Crocifisso* ligneo oggi ospitato su un altare laterale dell'oratorio.
42. Donato 2009, pp. 114-118.
43. In mancanza di dati certi, è possibile ipotizzare che la decorazione a stucco del presbiterio (volta, pareti e macchina d'altare) sia stata eseguita durante questi anni, o poco prima, in concomitanza, forse, dell'arrivo della nuova pala d'altare nel 1648.
6. Mendola, *infra*.
7. Mendola, *infra*.
8. Come già ipotizzato da Meli 1934, p. 157.
9. Scordato, *infra*.
10. Oggi perduta, e a noi nota soltanto per il disegno di Giacomo Amato e Antonino Grano (1693 ca.), era stata realizzata in stucco da Giacomo Serpotta. Cf. Fittipaldi 1977, pp. 126-127, pp. 140-141.
11. Ivi, p. 127.
12. Mendola, *infra*.
13. *Insignium Romae templorum prospectus exteriores interioresque a celebrioribus architectis inventi nunc tandem suis cum plantis et mensuris*. Cf. Sutura 2007, p. 91, p. 100.
14. L'attribuzione a Procopio Serpotta da parte di Donald Garstang trova conferma nella sproporzione della parte inferiore di queste figure angeliche, soprattutto nelle gambe oltremodo allungate, tipica del fare di Procopio, che, pur imitando efficacemente le eleganti figure paterne, non riesce a riprodurle con altrettanta maestria il perfetto equilibrio nella resa anatomica (Garstang 1999, p. 290). Le sculture sono state riferite a Giacomo Serpotta da Palazzotto 2011, pp. 22-25.
15. Palazzotto 2011, p. 20.
16. Careri 1995, p. 96.
17. Grasso 2013, p. 42.
18. Fittipaldi 1977, p. 127; Palazzotto 2011, p. 21.
19. Che ho potuto effettuare direttamente sui fogli conservati presso il Gabinetto di disegni e stampe della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, grazie alla disponibilità della direttrice *pro tempore*, Giovanna Cassata, e della dottoressa Antonella Francischiello, cui va il mio più sentito ringraziamento.
20. Per questi due disegni, cf., in ultimo, D'Amico 2009, pp. 262-264, con bibliografia.
21. Palazzotto 2011, p. 21.
22. Palazzotto 2004, p. 53, in relazione all'oratorio di Santa Cita.
23. Su questi monumenti, cf. Ferrari-Palpaldo 1999, p. 294. Questi modelli verranno ripresi da Procopio Serpotta, in termini più statici e meno aderenti all'originale, nell'oratorio di Santa Caterina all'Olivella (Garstang 1990, p. 198).
24. Scordato, *infra*.
25. Scordato, *infra*.
26. Meli 1934, p. 157 e figg. 20, 21.

Santina Grasso

**Giacomo Serpotta
 al Carminello:
 la svolta romana**

1. Di cui si è conservato il disegno di progetto di Giacomo Amato e Antonino Grano.
2. Mendola 2012, p. 17.
3. Argan 1957, p. 29.
4. Mendola 2012, p. 25.
5. Maucri 1901, p. 75; Meli 1934, pp. 156-57; Garstang 1990, pp. 263-264.

Cosimo Scordato

La gloria del Carmelo

1. Per un ragguglio cf. Meli 1934, vol. II, pp. 156-158; Palazzotto 1999, pp. 73-78, con ampia bibliografia; Donato 2009, pp. 114-118; oltre gli aggiornamenti presenti nel presente volume.
2. Nel XII secolo i primi carmelitani di origine occidentale, giunti in Palestina con le crociate, decidono di praticare la vita eremitica nelle grotte del Monte Carmelo, in Galilea; qui vivono ad esempio e imitazione del santo profeta Elia, abitando in alveari di cellette, come api del Signore producendo dolcezza spirituale” (G. Vitry): la loro *Regola*, scritta da sant’Alberto patriarca di Gerusalemme (ma risiedente in S. Giovanni d’Acrida), viene approvata da Onorio III nel 1226; nel XIII secolo sono costretti a tornare in Occidente a causa delle invasioni dei musulmani e, sulla scia dei coevi ordini mendicanti, si aprono alla vita comunitaria; la nuova *Regola* viene approvata da Innocenzo IV nel 1247. Come gli altri ordini mendicanti coltivano gli studi e la devozione alla Madonna; intanto, nel XVI secolo si riforma la devozione dello scapolare. Nel XVI secolo avviene una separazione all’interno dell’Ordine; nel 1593 i ‘carmelitani scalzi’, facendo propria la riforma di Teresa d’Avila e di Giovanni della Croce, si separano dal tronco originario dell’albero dei cosiddetti ‘carmelitani calzati’. Il ramo femminile delle Carmelitane si sviluppa dal XV secolo in poi, seguendo vicende analoghe al ramo maschile; cf. Andresen-Denzler 1992, pp. 125-126; e più ampiamente Saggi-Kiwior 2008, pp. 845-864.
3. Copia di un originale del sedicesimo secolo; cf. Mendola, *infra*.
4. Qualcuno identifica la figura con Simone Stock (1165-1265), priore generale dell’ordine, al quale viene ricondotta la leggenda della “visione dello Scapolare”; il santo vede la Vergine col Bambino in braccio nell’atto di consegnargli lo scapolare, promettendogli di scansare dalle pene dell’inferno chi l’avrebbe portato con devozione; per la sua figura cf. Boaga, *ad vocem Simone Stock, santo, carmelitano (sec. XIII)*, in Boaga-Borriello 2008, p. 819.
5. Cf. Redazione 2008, pp. 844-845.
6. *Castità*, in Ripa ed. 1992, p. 50.
7. *Prudenza*, in Ripa ed. 1992, p. 428.
8. Il tema della prudenza e della castità doveva essere centrale della predica-zione; la prudenza interessa tutti gli aspetti quotidiani della vita di ogni credente e presiede ad una azione ponderata e misurata; anche la castità, in quanto vittoria sui vizi della carne e sulle suggestioni dei piaceri del mondo, è virtù che riguarda non solo la vita religiosa ma anche la vita coniugale, richiamata, appunto, ad un amore casto, indiviso.
9. Dall’altare e dall’arco trionfale si sviluppa il programma iconografico attraverso tutto l’apparato degli stucchi che ricoprono la chiesa; non si tratta di ornamento, ma di vera modulazione dello spazio; infatti, se l’aula rettangolare è l’iniziale forma geometrica, soltanto l’insieme della ‘decorazione’ le conferisce la sua forma compiuta: quella socio-religiosa e liturgica. Infatti, il questo luogo la congregazione si incontra per i suoi molteplici fini: la preghiera, la promozione della devozione alla Madonna del Carmelo, il mutuo soccorso, l’appartenenza sociale.
10. Per la figura di Elia e per la sua incidenza nella costituzione e nella spiritualità dell’ordine carmelitano, cf. una voce curata da più autori (Vella-Tinanbunan-Boaga-Poirot, *ad vocem Elia profeta*, in Boaga-Borriello 2008, pp. 310-324) che evidenziano il profilo biblico, il richiamo dei Padri della Chiesa e soprattutto la sua presenza nella spiritualità dell’Ordine carmelitano; la festa liturgica di Elia ed Eliseo era celebrata al 20 luglio.
11. Per la figura di Eliseo, cf. Poirot, *ad vocem Eliseo profeta*, in Boaga-Borriello 2008, pp. 326-330; oltre al profilo biblico viene evidenziato che Eliseo è figura del Cristo e modello del monaco.
12. Per la figura e l’opera di Santa Teresa, cf. Alvarez, *ad vocem Teresa di Gesù (1515-1582), santa e dottore della Chiesa*, in Boaga-Borriello 2008, pp. 932-942.
13. Per la figura e l’opera di Santa Maria Maddalena de’ Pazzi, cf. Boaga, *ad vocem Maria Maddalena de’ Pazzi santa, Carm. (1566-1607)*, in Boaga-Borriello 2008, pp. 533-538.
14. Cf. Boaga, *ad vocem Angelo di Sicilia, santo, martire carmelitano (sec. XIII)*, in Boaga-Borriello 2008, pp. 29-30.
15. Cf. Alban-Grosso, *ad vocem Alberto degli Abati, di Trapani, santo, carmelitano (1240 ca-1307 ca)*, in Boaga-Borriello 2008, pp. 14-15.
16. F. M. Emanuele e Gaetani di Villabianca, citato da Palazzotto 1999, p. 73.
17. Cf. Boaga, *ad vocem Angela di Boemia, beata, vergine, figlia di un re di Boemia nata a Praga e ivi morta nel 1253 circa*, in Boaga-Borriello 2008, p. 28.
18. L’insieme della parete di ingresso va analizzato in tutta la sua interezza, tenendo conto che la tela della *Madonna del Rosario*, con la consegna del Rosario a San Domenico e a Santa Caterina, è stata posta dall’ordine dei domenicani, subentrati successivamente ai carmelitani.
19. “L’equilibrio delle masse decorative, l’esperta modellazione, la grazia di espressione d’ogni figura non lasciano adito ad alcun dubbio sull’attribuzione. E possiamo asserire con la stessa sicurezza che essi furono eseguiti nel periodo migliore dell’attività artistica del grande stuccatore e precisamente negli ultimi anni del secolo XVII o nei primi del XVIII”. Meli 1934, p. 157.
20. Ripa ed. 1992, p. 263.
21. Il pellicano ha un posto di rilievo tra i simboli che identificano Gesù Cristo. Questo uccello marino pesca i pesci e poi li trattiene in una sacca che ha sotto il becco. Giunto al nido, nutre i suoi piccoli con le prede tratteneute nel sottogola: un metodo efficace per trasportare il cibo. Ma gli antichi non conoscevano certi dettagli naturalistici e sembrava, a prima vista, che il pellicano nutrisse i pulcini con la sua stessa carne che si strappava dal petto. Per questo motivo del sacrificio, in epoca alto-medievale fu associato alla figura di Gesù che si sacrifica per la salvezza dell’Umanità.



Bibliografia

- Andresen - Denzler 1992**
C. Andresen - G. Denzler, *Dizionario storico del Cristianesimo*, Cinisello Balsamo 1992.
- Argan 1957**
G. C. Argan, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*, in "Il Veltro. Rassegna di vita italiana", a. I, n. 7, ottobre 1957, pp. 29-33.
- Aurigemma 1989**
G. Aurigemma, *Oratori del Serpotta a Palermo*, Roma 1989.
- Bellafiore 1980**
G. Bellafiore, *Palermo. Guida della città e dei dintorni*, Palermo 1980 (prima ed. 1956).
- Boaga - Borriello 2008**
E. Boaga - L. Borriello, *Dizionario carmelitano*, Roma 2008.
- Boscarino 1981**
S. Boscarino, *Sicilia Barocca: architettura e città 1610-1760*, Palermo 1981.
- Cannizzaro ms. sec. XVII**
P. Cannizzaro, *Religionis Christianae Panormi. Libri Sex*, ms. della prima metà del XVII secolo della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqE37.
- Capitano 1983**
V. Capitano (coordinamento di), *Piazze nel centro storico di Palermo. Studi per una rappresentazione comparata*, Palermo 1983.
- Carandente 1966**
G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, Torino 1967.
- Careri 1995**
G. Careri, *Bernini Flights of Love, the Art of Devotion*, Chicago 1995 (prima ed. 1991).
- Chirco 1996**
A. Chirco, *Palermo La città ritrovata venti itinerari entro le mura*, Palermo 1996.
- Chitham 1985**
R. Chitham, *Gli ordini classici in architettura*, Trento 1985.
- Civita Servizi 2008**
Civita Servizi (a cura di), *Palermo. I Tesori del quartiere della Loggia. Itinerari per un museo diffuso Collana distretto culturale di Palermo*, Palermo 2008.
- 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.
- Davì 1978**
G. Davì, *Procopio Serpotta*, in *Quaderni sul neoclassico n. 4. Miscellanea*, Roma 1978, pp. 9-35.
- Davì 2009**
G. Davì, *Giacomo Serpotta e i suoi seguaci*, in G. Favara - E. Mauro, *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, Palermo 2009, pp. 29-38.
- De Seta - Di Mauro 1988**
C. De Seta - L. Di Mauro, *Palermo*, Bari 1988 (prima ed. 1980).
- De Seta - Spadaro - Troisi 1998**
C. De Seta - M. A. Spadaro - S. Troisi, *Palermo Città d'Arte. Guida ai monumenti di Palermo e Monreale*, Palermo 1998.
- Donato 2009**
N. Donato, *Oratorio di San Mercurio*, in G. Favara - E. Mauro, *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, Palermo 2009, pp. 102-105.
- 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, 125-143.
- 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.
- Grasso 2013**
S. Grasso, *La sintesi delle arti*, in S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio di San Lorenzo a Palermo*, Palermo 2013, pp. 37-53.
- Grasso - Gulisano 2008**
S. Grasso - M. C. Gulisano, *Forme e divenire del rococò nella produzione delle botteghe argentarie a Palermo*, in *Lubecca 2008*, Palermo 2008, pp. 39-83.
- La Duca 2011**
R. La Duca, *Architettura religiosa a Palermo (secoli XI-XIX)*, a cura di F. Armetta, Caltanissetta - Roma 2011.
- Lima 1979**
A. J. Lima, *La crescita della città di Palermo nella pianta di Gaetano Lossieux (1818)*, Palermo 1979.
- Lima 1997**
A. J. Lima, *Palermo. Struttura e dinamiche*, Palermo 1997.
- Lo Faso di Serradifalco 2009**
A. Lo Faso di Serradifalco, *La numerazione delle anime di Palermo nel 1713*, in *Mediterranea Ricerche storiche Archivio Mediterranea Fonti e documenti*, Società italiana di Studi Araldici 2009.
<<http://www.storiamediterranea.it/portfolio/la-numerazione-delle-anime-di-palermo-nel-1713/>>
- Lubecca 2008**
Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro - occidentale 1735-1789, catalogo della mostra a cura di S. Grasso - M. C. Gulisano con la collaborazione di S. Rizzo, Lubecca, St. Annen Museum 21 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008, Palermo 2008.

- Mauceri 1901**
E. Mauceri, *Giacomo Serpotta*, in "L'Arte. Periodico di Storia dell'Arte medievale e Moderna e d'Arte Decorativa", a. IV, Roma 1901, pp. 86-88.
- Meli 1934**
F. Meli, *Giacomo Serpotta vita ed opere. Con 165 documenti inediti e 71 tavole*, Palermo 1934.
- 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*, Palermo 2012, pp. 11-40.
- Mongitore ms. sec. XVIII**
A. Mongitore, *Dell'Istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasterj, spedali, et altri luoghi pii della città di Palermo. Le Compagnie*, ms. della prima metà del XVIII secolo della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni Qq E 8.
- Palazzotto 1999**
P. Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, Palermo 1999.
- Palazzotto 2004**
P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo 2004.
- 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 1858**
G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo 1858.
- Palermo 2001**
Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo, Albergo dei Poveri 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001, Milano 2001.
- 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 a cura di L. Foderà, Parigi Hôtel de Galliffet 21-25 ottobre 1996, Palermo 1996.
- Piola 1870**
B. Piola, *Dizionario delle strade di Palermo preceduto da una corsa per Palermo e i suoi dintorni*, 1870, rist. anast. 1994.
- Pipitone 2001**
F. Pipitone, *Alcuni documenti e disegni per un apparato argenteo delle Quarantore di Giacomo Amato*, in Palermo 2001, pp. 720-29.
- Praga 2008**
Il tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo, catalogo della mostra a cura di S. Rizzo, Praga, Maneggio di Palazzo Wellestein 19 ottobre - 21 novembre 2004, Catania 2008.
- Progettare 1984**
Supplemento al n. 1 di "Progettare", anno 1984.
- Ragusa 2011**
M. T. Ragusa, *a chiesa del Monastero cistercense del "Santo Spirito" in Agrigento*, prefazione di F. P. Massara, Caltanissetta - Roma 2011.
- Redazione 2008**
Stemma o scudo dell'ordine, a cura della redazione, in E. Boaga - L. Borriello, *Dizionario carmelitano*, Roma 2008, pp. 844-845.
- Reginella 1997**
M. Reginella, *L'oratorio di San Mercurio*, in "Kalòs", anno 9, n. 4, luglio - agosto 1997, pp. 30-33.
- Ripa ed. 1992**
C. Ripa, *Iconologia*, edizione pratica a cura di P. Buscaroli, Milano 1992.
- Ronco Valenti 2013**
M. L. Ronco Valenti, *Il mistero degli angeli*, Città del Vaticano 2013.
- Ruggieri Tricoli 1983**
M. C. Ruggieri Tricoli, *Paolo Amato la corona e il serpente*, con un saggio introduttivo di M. Nicoletti, Palermo 1983.
- Saggi - Kiwior 2008**
L. Saggi - W. Kiwior, *Storia del Carmelo*, in E. Boaga - L. Borriello, *Dizionario carmelitano*, Roma 2008, pp. 845-864.
- Sarullo 1994**
L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti siciliani*, vol. III Scultura, a cura di B. Patera, Palermo 1994.
- Stella 2011**
E. Stella, *L'Albergheria: natura ed insediamento*, in N. Alfano - C. Scordato (a cura di), *La Chiesa di San Francesco Saverio nell'Albergheria Palermo 1711-2011*, Palermo 2011, pp. 71-97.
- Sutera 2007**
D. Sutera, *Teoria e architettura nell'Italia d'età barocca*, in Palermo 2007, pp. 89-94.
- Todaro 2002**
P. Todaro, *Guida di Palermo sotterranea*, Palermo 2002.
- Vadalà 1987**
V. Vadalà, *Palermo sacro e laborioso*, Palermo 1987.
- Vadalà 2008**
R. Vadalà, *Scheda n. 66. Didaco Russo (su modello di G. Amato e A. Grano), Ostensorio*, in Praga 2008, vol. II, pp. 837-39.
- Vaglica 2005**
A. Vaglica, *Dietro un muro tra le crepe. Chiese monrealesi chiuse al culto*, Presentazione di T. Pugliatti, fotografie di S. Cangemi, San Martino delle Scale 2005.
- Viola 1999**
V. Viola, *Contesto urbano e risoluzione architettonica*, in V. Viola - M. Vitella - C. Scordato - F. M. Stabile, *La chiesa di San Francesco Saverio. Arte Storia Teologia*, Palermo 1999, pp. 13-43.
- Viola 2009**
V. Viola, *La chiesa di San Giorgio in Kemonia. Ai confini della città vecchia, una chiesa da riscoprire*, in A. Di Bennardo - S. Grasso - G. Mendola - G. Montana - C. Scordato - V. Viola, *La chiesa di San Giorgio in Kemonia. Contesti, cronache e committenza*, Palermo 2009, pp. 73-97.
- Pittore siciliano del XVIII secolo, *Martirio di San Mercurio*, Oratorio di San Mercurio, parete di sinistra del presbiterio.

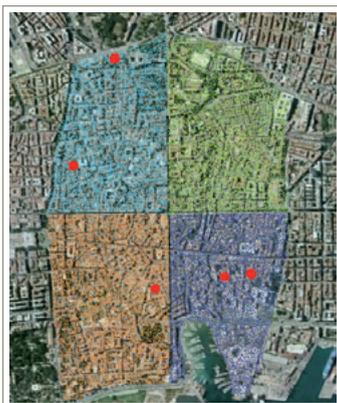
Finito di stampare nel mese di maggio 2014
presso lo stabilimento litotipografico Priulla s. r. l.
di Palermo.

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



© 2014 Euno Edizioni
ISBN 978-88-6859-015-4

euro 15,00

SICILIAE MIRABILIA 4

Quicksicily.com

Studio grafico Pietro Lupo - Palermo

 www.quicksicily.com  info@quicksicily.com - aslupo@libero.it  [quicksicily.com](https://www.facebook.com/quicksicily.com)  vers 120320