

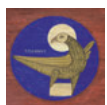
GIACOMO SERPOTTA



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

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

Giovanni Mendola

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

Santina Grasso

Il valore della tradizione	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

L'oratorio di Santa Cita e la gloria del rosario	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
------	----

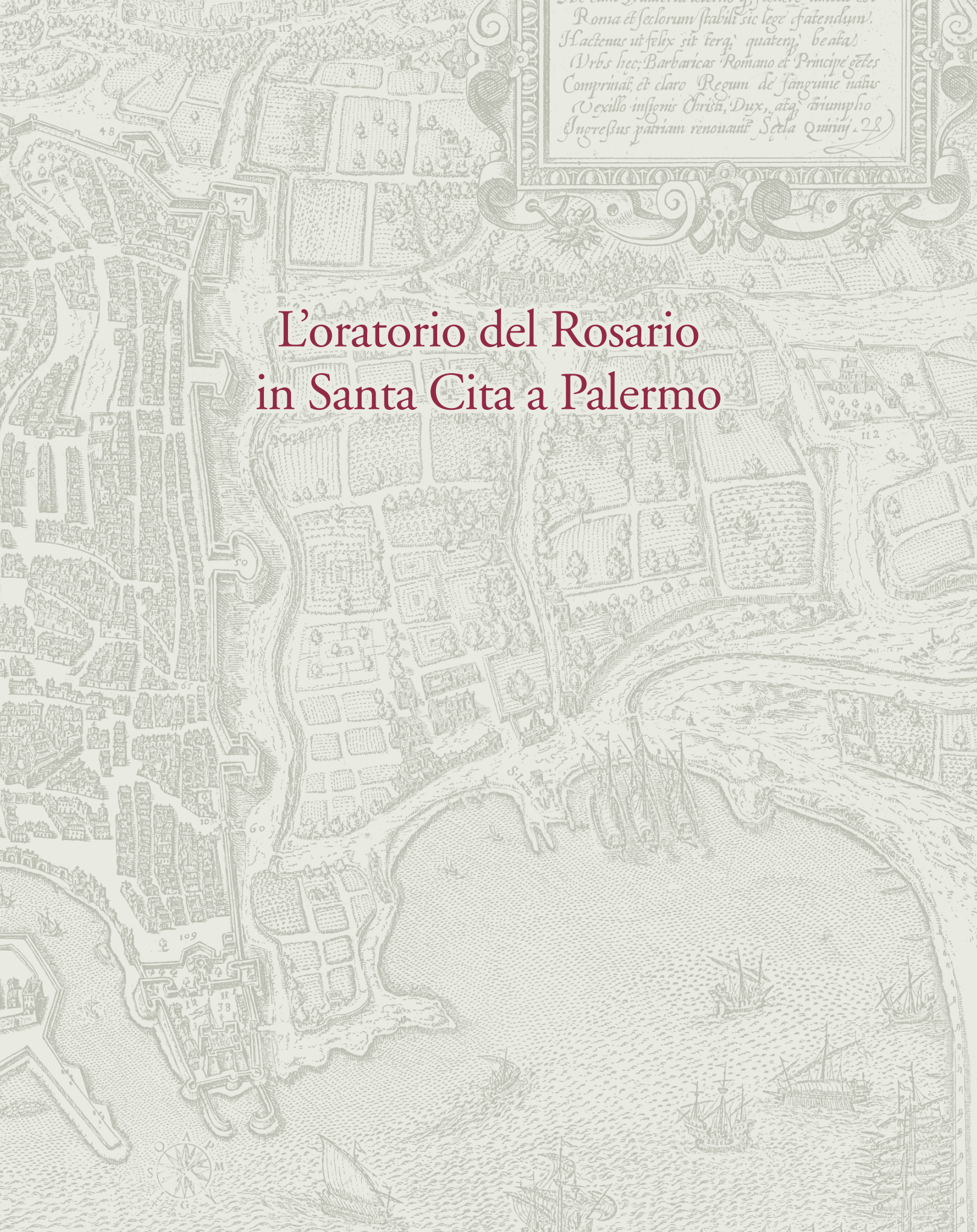
Bibliografia	78
--------------	----

et d'altre
tita, poi che
la detta del
ento in tutta
l suo disc.
dunque si
nerosita del
uchino



*Roma et seclorum stabili sic lege fctendum.
Hactenus ut felix sit terq; quaterq; beata
Vrbs hec; Barbaricas Romano et Principe getes
Comprinat; et claro Regum de sanguine natus
Vexillo insignis Christ; Dux, atq; triumpho
Ingressus patriam renouauit Sæcla Quirini. 28*

L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo





L'oratorio di Santa Cita e la gloria del rosario

La costruzione dell'Oratorio di Santa Cita inizia verso il 1679; gli interventi di G. Serpotta si svolgono in diversi anni (1685-1686, 1687-1688, 1707-1708, 1717-1718); gli stucchi, eseguiti nell'arco di 33 anni, presentano pertanto caratteri diversi; ciò ha fatto ipotizzare la presenza di artisti diversi; dai documenti, invece, risulta confermata la notizia, già data da A. Mongitore, che Santa Zita è stata "opera tutta dell'incomparabile Giacomo Serpotta".¹ L'Oratorio, ricadendo nella zona di influenza della chiesa domenicana di Santa Cita, viene intitolato alla Madonna del Rosario.²

Sembra che il programma iconografico possa essere ricondotto a Paolo Amato il quale, "potrebbe perfino avere progettato la decorazione del celebre oratorio del SS. Rosario di Santa Cita";³ ma, parlando di decorazione non s'intende un intervento di puro ornamento, piuttosto di un intreccio mirabile che lega l'architettura dei luoghi e la loro fruizione estetico-religiosa, secondo modalità di stretta collaborazione tra i vari artisti.⁴

Negli anni 1685-1688 il Serpotta realizza nella navata i 15 misteri del rosario, arricchendoli con l'illustrazione di quelle virtù che commentano gli stessi misteri; il tutto si dispiega sulle pareti come svolgimento del quadro *Madonna del Rosario* di Carlo Maratti (1695), che troneggia nell'altare e con la volta ovale dell'*Incoronazione della Vergine* realizzata nel 1719 da Vincenzo Bongiovanni;

l'intervento successivo (1717-1718) nel Cappelone include le figure bibliche che maggiormente si intonano col tema della vittoria di Maria a Lepanto; vengono scelte *Giuditta* ed *Ester*, le due donne eroine le quali, proiettate idealmente nel tempo dell'impero persiano, in momenti diversi, liberano gli ebrei dall'oppressione e dalla persecuzione: Giuditta stacca la testa ad Oloferne (Gdt 8-13), Ester (Est 5) ottiene dal re di annullare l'editto di sterminio del popolo ebreo; l'una e l'altra sono presentate come figure di Maria, ad un tempo vittoriosa sul peccato originale, e intercedente per la salvezza del popolo cristiano; l'insieme in circolarità con la vittoria di Lepanto. In alto, sull'arco trionfale, sovrasta il cartiglio con andamento che, secondo il testo, sembra alludere allo scorrere delle acque: *Rigabo hortum meum plantationum*; non si tratta di Eccl XXIII, quanto piuttosto di Sir 24,29 (42): "(ho detto): inaffierò il mio giardino di aiuole". Il testo biblico è riferito alla Sapienza di Dio, che sostiene ogni cosa; essa è rappresentata da una donna dall'aspetto regale ed è posta al culmine dell'arco; se ad un primo raffronto viene di pensare alla Madonna, invocata anche come "sede della Sapienza", gli emblemi che porta nelle due mani (il crocifisso e il calice) ci riconducono soprattutto alla virtù della fede, che trionfa sull'errore. Il tema del trionfo viene ripreso, oltre che nella facciata di ingresso (la battaglia di Lepanto) anche nel tondo dell'affresco che sovrasta l'altare princi-

Parete d'ingresso,
I misteri gloriosi.

In basso al centro,
Pietro D'Asaro,
*Adorazione
dei Magi*,
inizi del sec. XVII,
dipinto ricollocato
nell'oratorio
nel dicembre 2012.



2. Arco trionfale,
la Fede.

pale; qui viene raffigurata la glorificazione di Maria in cielo, mentre l'arcangelo Michele colpisce il dragone apocalittico, simbolo del peccato, dell'eresia e di ogni forma di male.

Serpotta realizza il suo progetto orientando il percorso sull'asse altare principale-parete di ingresso; così, a sinistra e a destra prendono il via, rispettivamente, i misteri gaudiosi e i misteri dolorosi, convergenti verso l'altare principale (col quinto mistero gaudioso e doloroso sulla facciata dell'abside); mentre sulla facciata di ingresso si dispiegano i misteri gloriosi in un festoso scenario nel quale, su una *cultra*, dispiegata da angeli e putti, è celebrata l'apoteosi della gloria di Dio, culminante nella glorificazione di Maria; sullo sfondo, in basso, le galee vittoriose di Lepanto, mentre fanno da ingresso alla scena i due stupendi stucchi del *Vincitore*, il gioioso giovinetto cristiano, e del *Vinto*, lo smarrito giovinetto musulmano.

Ogni mistero del rosario va colto nel dispiegarsi dell'unico percorso narrativo;⁵ al centro troviamo il cosiddetto 'teatrino' o "istorietta prospettica", che rappresenta la scena principale del mistero; ai lati, sedute su una cornice a modo di frontone di largo aggetto, due Allegorie, per lo più ispirate alle indicazioni dell'*Iconologia* di C. Ripa;⁶ anche se non portano denominazioni scritte, possono essere identificate con virtù o temi connessi al mistero rappresentato;⁷ sopra la scena del mistero troviamo tre puttini che accompagnano e riprendono la scena principale.

Per consentire il *continuum* visivo da un mistero all'altro, spesso la seconda figura femminile è orientata a quella del mistero successivo mentre, sulle lesene che si sviluppano in alto, a metà delle finestre, quattro puttini (2+2) costituiscono un danzante movimento circolare, che fa da cucitura (linearmente) tra una scena e l'altra e collega idealmente anche con le figure disposte in alto sulle finestre, costituendo un duplice movimento orizzontale (che dà continuità alla dimensione narrativa dei misteri) e verticale (che include la luce delle finestre come parte integrante dell'effetto luminoso delle immagini);⁸ la sequenza delle otto finestre, proprio nella scansione ottiforme della luce, dà un maggior senso di splendore e di compimento.

Lo schema iconografico è il seguente; entrando, a sinistra troviamo i misteri gaudiosi (*Annunciazione*, *Visitazione*, *Natività*, *Purificazione-circoscisione*, *Disputa tra i dottori*, quest'ultima accanto al pilastro sinistro dell'arco trionfale); a destra i misteri dolorosi (*Orazione nell'orto*, *Flagellazione*, *Incoronazione di spine*, *Gesù sotto la croce*, *Crocifissione*, quest'ultima accanto al pilastro destro dell'arco trionfale); sulla parete di fronte all'altare i misteri gloriosi (*Risurrezione*, *Ascensione*, *Pentecoste*, *Assunzione di Maria*, *Glorificazione di Maria*), e al centro *La vittoria di Lepanto*.

Ci limitiamo a ricostruire il movimento sincronico (lineare) delle singole scene, cercando di comprendere l'inserimento delle immagini fem-

minili e il ruolo dei tre puttini che accompagnano ogni mistero. Il putto è il mistero in quanto comprensibile e vivibile dall'uomo; tra la scena dell'azione del mistero rappresentata in quanto azione divina, e la sua ricezione da parte dell'uomo, c'è il putto a renderla più vicina, più accoglibile, a misura d'uomo; se il putto non entra nella scena principale è perché vuole condurre ad essa o esserne il prolungamento.

I MISTERI DEL ROSARIO

La presentazione dei misteri, salvo poche variazioni, segue la scansione ormai divenuta tradizionale al tempo del Serpotta.

a. I misteri gaudiosi

I. Annunciazione.

La sequenza è introdotta dallo stemma del Serpotta.¹⁰

Nella *scena centrale* l'angelo annunzia a Maria la nascita del figlio di Dio; l'avvenimento si svolge nella casa di Maria (la tenda, il giaciglio e una cesta con strumenti di lavoro femminile); lo sfondo dà emergenza ad un dinamismo cielo-terra (nuvolette con angeli e pavimento della casa), che si risolve nella triangolazione colomba dorata-Maria-Angelo annunziante; in verità, la nascita di Gesù avviene per opera dello Spirito Santo (la colomba) e Maria, in preghiera, ne accoglie l'annunzio attraverso il messaggero di Dio. I tre *puttini* propongono al centro il putto-Maria, sul lato sinistro il putto-angelo proteso verso di lei a darle l'annunzio, mentre Maria sembra dare maggiore ascolto alla voce del puttino che, sul lato destro, le bisbiglia la Parola con tono suadente: non è forse questi, lui stesso il puttino-Parola di Dio che le sussurra la sua venuta? La parola intanto corre veloce tra di loro dando forma a quel gioco leggero della Parola, esteriore ed interiore, di agostiniana memoria, che mette in-

3. Volta
del presbiterio,
*Glorificazione
di Maria.*





4. *Visita di Maria a Sant'Elisabetta.*

sieme intimità e proferimento dell'unica Parola divina.

Le due *allegorie* sono l'*Accoglienza ubbidiente* (donna con braccia aperte)¹¹ e la *Musica* (donna con *cithara* e agnello);¹² la prima simboleggia la disponibilità di Maria alla parola di Dio annunciata dall'angelo: "sia fatto di me secondo la tua parola"; la seconda simboleggia l'accoglienza interiore del Verbo di Dio, la cui voce armoniosa e *musicale* risuona in cuor suo più suadente di quella dell'angelo.

II. *Visita di Maria a Sant'Elisabetta.*

La *scena centrale* si svolge sulla soglia della casa di Elisabetta; lo sfondo delle montagne e gli altri elementi decorativi mostrano una strada e lasciano intravedere un cammino fatto; al centro Maria ed Elisabetta sono protese l'una verso l'altra, accanto a loro anche Giuseppe e Zaccaria (col libro in mano) si salutano ma sono interessati di più ad osservare quanto avviene tra le due cugine; sullo sfondo altri personaggi seguono a distanza, mentre la scena risulta avvolta da qualcosa di celestiale (le nuvolette).

Fra i tre *puttini*, due si incontrano e si fanno festa a vicenda, l'altro resta di lato; viene proposto il

momento in cui Maria viene *svelata* da Elisabetta, la quale si compiace mentre la venuta della madre del suo Signore le fa sussultare il bambino nel grembo; il tutto evoca il momento gioioso in cui due donne incinte, toccandosi, si fanno festa a vicenda. Accanto a Maria, il puttino-bambino si accarezza intimamente; è una delle espressioni più comuni che evocavano, in maniera semplice e spontanea, la dimensione umana di Gesù;¹³ in questa scena, la parola-bambino, già annunciata dall'angelo a Maria, va prendendo corpo, anticipando la successiva scena della natività.

Le due *allegorie* che accompagnano la scena sono l'*Ospitalità* (donna con cornucopia) e la *Famiglia* (donna con nido di uccelli);¹⁴ se l'intenzionalità è prevalentemente familiare, non va trascurato che Maria viene salutata come "piena di grazia" ed è a questa pienezza cui sembra alludere l'allegoria dell'abbondanza spirituale; mentre l'attesa nascita dei due bambini (Gesù e Giovanni), anche se caratterizzata da segni straordinari, resta legata a una normale scena di vita familiare.

III. *Natività di Gesù.*

La *scena centrale* ha un andamento sul modulo del presepe tradizionale; intorno a Gesù bam-

bino, Maria e Giuseppe in ginocchio ed in preghiera, sullo sfondo angeli in festa, un pastore in cammino, i resti di un tempio antico (segno di una religiosità ormai superata, dato che il nuovo tempio è Cristo!): il tutto in uno scenario accidentato, reso mitigato dalla presenza della sacra famiglia.

I tre *puttini* ripropongono la scena con qualche simpatica variazione; al centro Gesù bambino che dorme col piedino penzolone oltre il riquadro; accanto a destra, il puttino-Maria che invita i presenti al silenzio per non svegliare il bambino che dorme; a sinistra il puttino che osserva; probabilmente, secondo un *topos* della iconografia bizantina, molto presente in Sicilia, potrebbe essere Giuseppe che, pur partecipe all'avvenimento in quanto custode di Gesù e Maria, ne rispetta il mistero.

Le due *allegorie* sono la *Maternità* (donna che allatta)¹⁵ e la *Gloria-Pace* (donna con corona e ramoscello); la prima riconduce l'avvenimento alla trasparenza del gesto materno dell'allattamento, sottolineando lo spessore umano della natività divina; la seconda evoca l'annuncio escatologico dato dagli angeli nel giorno della natività.¹⁶ L'atmosfera è festosa, non senza una certa solennità.

IV. Circoncisione di Gesù.

La *scena centrale* si svolge in un interno; è un pò concitata, data la delicatezza del momento; al centro c'è il sacerdote che cerca di tenere fermo il bambino su un tavolo-altare, Giuseppe prepara Gesù al taglio del prepuzio ed un inserviente tiene pronto lo strumento della circoncisione; a sinistra, Maria, protesa verso l'avvenimento, ha una espressione partecipe al dolore del bambino e viene accompagnata da un'altra donna che tiene pronti in un canestro "un paio di tortore o due piccoli colombi" (Lc 2,24); a destra, la profetessa Anna tiene alto un cero di luce (festa della candelora), mentre accanto, tra il sacerdote e Giuseppe che presenta il bambino, il vecchio Simeone partecipa alla scena e scioglie il suo cantico di esultanza perché ormai ha visto il Messia (Lc 2,25ss)

I tre *puttini* interpretano il momento della prima sofferenza di Gesù bambino; quasi con la consapevolezza che già nella circoncisione si annunzia la passione di Gesù; così, al centro c'è il puttino-Gesù sofferente (con cesta, foglie e grappoli d'uva, simbolo del sangue); a sinistra, il puttino (Simeone) bisbiglia all'orecchio la gioia di aver visto il Signore, pur riconoscendolo come segno

5. Natività di Gesù.



5. *Circoncisione di Gesù.*

6. *Ester.*

di contraddizione; mentre a destra il puttino (Anna) loda Dio e parla con gioia del bambino a chi la sta guardando.

Le due *allegorie* sono, rispettivamente, a sinistra la *Legge ebraica*, raffigurata da una donna anziana (con tavole della Legge, stilo e, alle spalle, copricapo del sommo sacerdote), e a destra l'*Ubbidienza*, rappresentata (probabilmente) da un'arpa-salterio (mancano alcuni elementi);¹⁷ nel contesto della circoncisione da un lato, viene ribadita la condizione umana di Gesù (in quanto appartenente al popolo ebraico); dall'altro, viene introdotto il tema dell'obbedienza dolorosa, simboleggiata dal salterio; sulla linea dell'esegesi patristica (cf. Sant'Agostino), il salterio simboleggia sia i dieci comandamenti sia la pratica della legge.¹⁸

V. *Gesù in mezzo ai dottori.*

La *scena centrale* presenta al centro Gesù, ai due lati, i dottori del tempio (4 e 4 ai due lati, simmetricamente disposti) rispettivamente due seduti e due all'in piedi; due di loro tengono in mano il libro della Legge; l'autore gioca sulla prospettiva orientando il movimento dei perso-

naggi, in alto e verso il centro, dando rilevanza alla figura di Gesù; anche le diverse espressioni dei loro atteggiamenti, dalla curiosità alla sorpresa, dalla meraviglia al turbamento, fanno riferimento alla figura centrale; al centro, al terzo gradino, in cattedra, il vero dottore-maestro della Legge nuova, il giovinetto Gesù, che intrattiene i dottori con compostezza e solennità.

Il tema di Gesù maestro è centrale soprattutto nel vangelo di Matteo, il quale rilegge la figura di Gesù come novello Mosé, che consegna la legge della nuova alleanza; in questo senso l'episodio dell'insegnamento di Gesù fra i dottori è presentato come anticipazione di quella esperienza che farà commentare: "egli insegnava come uno che ha autorità" (Mc 1,22). Questo fa intravedere quel percorso che porterà, ancora più in alto, al riconoscimento del prologo di Giovanni: in Gesù Cristo la Parola si è fatta carne.

Sulla scena non figurano, come spesso avveniva nell'iconografia tradizionale, Maria e Giuseppe che ritrovano Gesù al tempio, forse perché il Serpotta vuole evidenziare maggiormente la differenza tra i dottori e Gesù maestro; preferisce, piuttosto, affidare ai due puttini sullo sfondo,



compiaciuti della conversazione, il grande velo dietro la figura di Gesù; momento di *ri-velazione*, quasi inizio anticipato della vita pubblica. La scena presenta un *puttino* che sostiene un cordone della scena centrale dell'arco trionfale.

Accanto c'è la bella statua di **Ester** in elegante e slanciata posizione e con vestito regale; sotto il cartiglio *Roseo colore perfusa*: "appariva rosea nello splendore della sua bellezza e il suo viso era gioioso, come pervaso d'amore, ma il suo cuore era stretto dalla paura" (Est 15,8, secondo la Vulgata; nella Bibbia di Gerusalemme invece è 5, 1b); Ester viene rappresentata nel momento in cui si sta presentando al re e spera di avere concessa misericordia per il suo popolo; nella sua preghiera essa viene considerata come figura di Maria, che intercede per il popolo cristiano.

b. I misteri dolorosi

1. Orazione di Gesù nell'orto.

La *scena centrale* ha, in primo piano la figura di Gesù ricurvo e in preghiera; accanto a lui, da un lato e dall'altro, i tre discepoli che, invitati da lui a pregare, non resistono al sonno e stanno dormendo in posizioni abbandonate; in alto, di fronte a Gesù compare l'angelo consolatore che, avvolto da una nube, fa sentire la presenza del Padre; sullo sfondo si intravede uno scenario inquieto; più che l'orto verdeggiante degli ulivi, rocce e nuvole sembrano partecipare al senso di inquietudine, che caratterizza la drammaticità della scena.

I tre *puttini* ripropongono i temi della scena principale; il primo puttino (riprendendo gli apostoli che dormono) tenta di coprirsi per dormire, voltando le spalle come a non volere vedere; al centro il puttino-Gesù quasi nell'atto di cadere rievoca il realismo della descrizione evangelica; il terzo puttino, rivolto verso chi osserva, con espressioni di sofferenza, allude all'angelo che consola Gesù e sembra invitare a partecipare commozione.

Le due *allegorie* sono quelle della *Vittoria*, donna con palma del martirio, e l'*Abbandono*, donna con braccia aperte che esprime la disponibilità verso Dio; l'una e l'altra si richiamano a vicenda; la prima, anticipa ed



7. Flagellazione di Gesù.

introduce alla narrazione della passione fino al martirio; la seconda, introduce all'atteggiamento interiore della disponibilità di Gesù a fare la volontà del Padre: "non sia fatta la mia, ma la tua volontà!" (Lc 22, 42). L'allegoria dell'*Abbandono* crea un felice *pendant* con quella di fronte della *Disponibilità* nell'*Annunciazione*, evidenziando la corrispondenza tra il mistero di Maria e la pienezza del mistero martiriale di Gesù.¹⁹

II. Flagellazione di Gesù.

La *scena centrale* è costruita con efficace simmetria; infatti, in primo piano, al centro, la figura di Gesù, nella solennità della sua composta sofferenza, sembra vanificare l'accanimento dei due flagellanti, i quali si alternano nel colpire il suo corpo; nello splendore di questo corpo sembra intravedersi la concezione del vangelo di Giovanni della 'glorificazione' attraverso la passione; in secondo piano, due scene simmetriche; a destra, due sacerdoti del tempio che voltano le spalle incuranti dell'esecuzione; sul lato destro, probabilmente, la scena del rinnegamento di Pietro nell'atto in cui sembra tenersi distante di fronte alla serva che lo interroga; sullo sfondo colonne del pretorio con allusione a scene quotidiane.

Nella ripresa dei tre *puttini* sembra che il Serpotta voglia attenuare la sofferenza della scena centrale; d'altra parte, come può affidare ai due puttini il compito di flagellare Gesù? Il coinvolgimento dei bambini non può avvenire che mettendo in crisi la stessa scena. Così, al centro c'è il puttinino-Gesù che, colpito, cerca di difendersi, mentre cade coprendosi il viso ed appoggiandosi ad un piccolo scettro regale; ai due lati, i due puttini non sembra che vogliano colpirlo; piuttosto sembrano rattristati di vederlo cadere, come se in questa caduta il loro coinvolgimento facesse parte di un gioco 'serio' di altri; il loro sguardo non sopporta la scena.

Le due *allegorie* sono la *Legge umana* (donna con dado e cappello), allusione alla legge romana che consentiva come pena la flagellazione; e la *Gloria divina*, donna con scettro regale;²⁰ nello sguardo divergente delle due donne va colta la diversità tra i segni del potere umano, che può colpire, ed il segno della regalità divina che, secondo la prospettiva del vangelo di Giovanni, interpreta l'ora della passione fino all'innalzamento di Gesù sulla croce, come momento di vera glorificazione, leggendo la morte di Gesù come supremo atto di amore del Padre verso il mondo.



III. Incoronazione di spine.

Nella *scena centrale* domina Gesù nell'atto in cui viene schernito, dopo la sua incoronazione; egli, seduto con le mani legate e la corona di spine, volge lo sguardo, difensivamente, appena reagendo ad un soldato che, in finta prostrazione ("salve, re dei Giudei"; Gv 19,3), lo schiaffeggia; l'altro soldato, intanto gli offre, a posto dello scettro regale, una canna, ulteriore derisione della sua regalità (Mt 27,29); ai due lati, due gruppi di due persone osservano la scena, in veste di giudici; di fianco a sinistra, Pietro che rinnega Gesù alla domanda di uno dei servi del sommo sacerdote (Gv 18,26-27); sullo sfondo le colonne del sinedrio.

Fra i tre puttini al centro troviamo il puttino-Pilato (nella posizione rammollita del potere, sul cuscino) che, con la sicurezza di chi pretende giudicare gli altri, domanda col dito puntato: "sei tu il re dei giudei?" (Gv 18,33); sul lato destro c'è il puttino-Gesù che, proteso verso Pilato, si difende dichiarando l'innocenza del suo regno: "il mio regno non è di questo mondo..." (Gv 18,36); il terzo puttino, a sinistra, è forse la moglie di Pilato che vorrebbe mettere in guardia il marito dal condannare Gesù (Mt 27,19).²¹

Le due *allegorie* sono la *Regalità* con scettro abbassato, che rievoca la canna di Gesù, e la *Penitenza* (donna e strumenti della passione);²² siamo nel cuore della narrazione e ormai la sorte di Gesù è segnata da parte degli uomini in una scansione incalzante di rifiuto e di sofferenza; la gloria divina, offuscata secondo la logica dell'arbitrario potere dell'uomo, viene esaltata nei segni contrari della *corona* di spine e della canna.

IV. Gesù incontra la madre.

Nella *scena centrale* più che la condanna di Gesù viene rappresentata la caduta e l'incontro con Maria sua madre, che certamente consentiva una maggiore ricchezza di temi a livello rappresentativo. Il Serpotta, riprendendo l'impianto tradizionale dal Gagini al famoso quadro di Raffaello,²³ propone al centro Gesù, che cade sotto la croce, il cui sguardo si incontra con quello della madre, protesa verso di lui; mentre il Cireneo tenta di reggere il peso della croce; la scena è resa più drammatica dalla presenza dei vari personaggi che assistono indifferenti alla scena.

I tre *puttini* questa volta sono rapportati l'uno



8. Cireneo,
Gesù e Maria.

all'altro per partecipare alla stessa scena; al centro il puttino-Gesù che cade a terra; sul lato destro il puttino-Maria che si avvicina a lui e lo piange; sul lato sinistro il puttino-Cireneo pronto a sostenere il peso della croce.

Le due *allegorie* sono quella della *Mansuetudine* (con l'agnello mite) e della *Fortezza*,²⁴ si tratta di temi biblici legati ai carmi del servo di Jahvé; in particolare si allude alla pazienza con cui Gesù è andato incontro alla morte, muto, senza lamentarsi: "come un agnello condotto al macello" (Is 53,7).

V. Crocifissione.

La *scena centrale* riesce ad includere tutti i personaggi che accompagnano la passione di Gesù. Sul lato destro il centurione romano a cavallo con soldati accanto; sullo sfondo, dietro, la folla che osserva l'avvenimento; sul lato sinistro, in primo piano spicca Maria, la madre di Gesù, con lo sguardo proteso verso il Figlio; accanto a lei Maria di Cleopa ed ai piedi della croce Maria Maddalena, con i capelli sciolti; in mezzo a loro, di fianco, Giovanni l'evangelista; al centro la figura di Gesù in croce che, a differenza dei due ladroni, sfruttando la curvatura del teatrino, risulta sospesa tra cielo e terra, quasi a congiungerli.

La scena è ispirata alla narrazione di Giovanni nell'atto in cui si svolge il dialogo tra Gesù e Maria; Gesù consegna la madre a Giovanni ("Donna, ecco tuo figlio!"; 19,26) e consegna Giovanni a Maria ("ecco tua madre!"; 19,27); con la lettura giovannea si intreccia anche la lettura di Marco, il quale, insieme con Luca, dà rilevanza alla figura del centurione, pagano romano; dati gli intendimenti specifici del suo vangelo, scritto per i romani, si comprende la rilevanza del centurione; egli viene presentato nel mo-



mento in cui, vedendo come muore Gesù, si converte riconoscendo Gesù come figlio di Dio (Mc 15,39).

Accanto c'è l'imponente statua di **Giuditta** con ai piedi la testa di Oloferne, col cartiglio *Tu gloria Ierusalem* (Gdt 15,10); Oloferne aveva messo sotto assedio Betulia, la città di Giuditta; ella fa innamorare il generale, il quale la invita a banchetto; alla fine, vinto dall'ebbrezza, egli viene colpito a morte da Giuditta, che si porta la testa come trofeo. L'allusione è alla Madonna, la quale scaccia il capo del serpente (cf Gen 3,15) e libera il popolo cristiano dai suoi nemici.

c. I misteri gloriosi

I misteri gloriosi vengono trattati come un tutt'uno all'interno della coltre che occupa la parete d'ingresso. I puttini vengono disposti con simmetria; la maggior parte di loro ha la funzione di allargare e reggere la coltre che fa da apparato scenico ai misteri; è un turbinio di movimento, di festa, di laborioso gioco; al centro, la *Battaglia di Lepanto*; l'aver incluso questo evento in sincronia con i misteri gloriosi della vita del Cristo e di Maria è un tentativo di attualizzazione dei misteri, come a dire che i misteri della gloria si coniugano con l'avvenimento storico della vit-

toria sui Turchi.²⁵ Non dobbiamo pensare che il legame tra il trionfo di Lepanto e la Vergine sia frutto di una operazione propagandistica; piuttosto "l'intento, verosimilmente, pare essere quello di leggere e raccontare il fatto di Lepanto – fatto esponenzialmente politico – nei termini di un tenace sforzo di unità e di universalismo della cristianità che, nonostante tutto, dà, in questa circostanza, buona prova di sé. Un'unità e un universalismo minacciati, sfidati e per ora scampati, la cui interpretazione è affidata alla figura della Vergine e la cui tutela è commissionata alla pratica della preghiera del rosario".²⁶

L'insieme è certamente di grande effetto ed, anche sul piano tecnico, ha comportato un grande impegno nella realizzazione; pur con la giocosa esplosione di un movimento, che a stento si riesce a seguire in tutte le sue incontenibili direzioni, il Serpotta non ha trascurato di coniugare il tutto con l'idea programmatica dei misteri. Tentiamo di ricostruirne la logica compositiva ed immaginifica.

Il *primo* movimento si svolge ai lati della coltre; in esso prendono posto i diversi angeli-puttini, che hanno il compito di allargare e di reggere la coltre, in un gioco sorprendente che dà il senso dell'avvenimento 'qui ed ora'; il *secondo* movimento si svolge, all'interno della coltre, intorno alla *Battaglia di Lepanto*; qui i puttini commentano la scena: da un lato sono i vincitori, dall'altro i vinti, introdotti rispettivamente dal ragazzino cristiano vittorioso e dal ragazzino musulmano perdente; nel *terzo* movimento prendono posto i diversi puttini che accompagnano i singoli misteri gloriosi. A noi sembra che il Serpotta, anche qui abbia voluto affidare i misteri ai puttini.

I. La risurrezione di Gesù.

La *scena* riproduce il momento della risurrezione di Gesù, che quasi danza dalla terra al cielo; essa si svolge sotto gli occhi attoniti dei soldati preposti a controllare il sepolcro. La scena prende corpo in due piani nettamente distinti, come a delimitare l'ambito dell'osservazione fenomenica e l'ambito dell'azione trascendente di Dio; così, Gesù, pur osservabile dai soldati, ormai non fa più parte del mondo sotto il controllo dell'uomo; ai soldati non resta che la sorpresa, l'essere attoniti, la paura, la stizza nel tentativo del soldato

pronto a colpire, inutilmente, con la lancia. Attraverso la quadratura dello spazio sembra che Serpotta voglia privilegiare la rappresentazione della risurrezione in quanto risulta osservabile nell'ambito dell'esperienza umana; in questo emerge anche l'intendimento dimostrativo dell'avvenimento. In verità, il Nuovo Testamento non descrive la scena della risurrezione, della quale piuttosto si limita a raccogliere la testimonianza degli angeli-messaggeri di Dio, o dei testimoni, i quali o hanno osservato il sepolcro vuoto, oppure hanno incontrato il Signore risorto. In questo caso, l'autore, seguendo l'andamento iconografico più sorprendente (cfr. il *Risorto* del Gagini nella tribuna della Cattedrale) enfatizza il contrasto tra l'agire inefficace degli uomini incapaci a tenere rinchiuso il Signore dentro la cassa, custodita dentro il sepolcro di pietra che simboleggia la durezza di cuore dei

soldati; ed il balzo di Gesù con la bandiera, segno di vittoria sulla morte, circondato dalla nubi del cielo; al centro resta il segno tangibile della tomba scoperchiata, rimasta vuota per sempre, che dà consistenza terrestre all'insieme.

Il *puttino di destra*, da un lato imita il gesto di Gesù, muovendosi con andamento da risorto; il *puttino di sinistra* sembra rivolgersi compiaciuto ai soldati (o all'osservatore), come a sorprenderli per la bellezza dell'avvenimento.

II. *L'ascensione di Gesù al cielo.*

La *scena* presenta, nel piano inferiore, il gruppo degli apostoli (8, con Maria); nel piano superiore la figura di Gesù, in movimento verso il cielo, con le braccia aperte quasi crocifisso-risorto, ormai splendente di luce eterna, avvolto dalle nubi della teofania celeste; il molteplice movimento degli apostoli è proteso verso il Signore Gesù in

10. *La Battaglia di Lepanto.*



11. *Risurrezione*
(fig. in basso).

12. *Ascensione*
di Gesù.

atteggiamento di preghiera e di speranza, commozione e slancio; mentre Gesù, con le sue braccia aperte verso il cielo per un verso, attraverso la curvatura della cupoletta absidata, entra nella gloria di Dio; per altro verso, egli continua a offrire la sua presenza: "io sono con voi tutti i giorni" (Mt 28,20).

L'avvenimento viene accompagnato con gesti di festa, in maniera appena accennata, dagli angeli dentro la scena, in maniera più esplicita dagli angeli-puttini intorno alla scena; in alto, al centro, c'è il volto di un bambino con sopra la conchiglia aperta verso l'alto (simbolo dell'eternità raggiunta); ai lati *due puttini* festanti con fronde e fiori; in particolare, osserviamo il puttinino di sinistra il quale, col suo movimento ascensionale, simula la stessa ascesa di Gesù, puntando gli occhi in alto.

III. *La pentecoste.*

Anche la *scena* della discesa dello Spirito, in forma di colomba, è distinta in due piani; ma, la presenza dello Spirito Santo elargito su Maria e gli apostoli tende più ad avvicinare il cielo alla terra che non a tenerla lontana; tra lo Spirito che scende, accompagnato dagli angeli, e gli apostoli in preghiera fanno da congiunzione visiva le colonne del cenacolo che, sullo sfondo, creano il senso di avvicinamento. C'è una vera e propria sequenzialità tra l'espressione degli apostoli protesi verso il Signore salito al cielo, e l'espressione degli apostoli e di Maria che vengono raggiunti dalla grazia accon-*discendente* dello Spirito di Dio, promesso da Gesù.

La forma quadrangolare del teatrino, oltre che la conchiglia chiusa, confermano il realizzarsi del dono di Dio nello spazio terrestre e quindi in quella dimensione ecclesiale che, originata dalla Pentecoste, è capace di abbracciare tutti gli uomini dai quattro punti della terra. La scena è accompagnata da animali rapaci (falchi? due in alto ed uno in basso) che restano al di fuori del riquadro, impotenti ad entrarvi; viene evidenziato il contrasto con la colomba la quale, essendo secondo la tradizione senza fiele, simboleggia la pace di Dio e i doni dello Spirito.

I *due puttini* allietano la scena; il puttinino di sinistra, soprattutto, col suo movimento discendente sembra riprendere la discesa dello Spirito Santo, quasi a sorprendere gli apostoli.

IV. *L'assunzione di Maria.*

La *scena* dell'assunzione fa da *pendant* con la simmetrica scena dell'ascensione di Gesù; in essa sono messi insieme due motivi della tradizione iconografica; il primo è quello della salita al cielo; essa, a differenza dell'ascensione di Gesù, non avviene per virtù propria, quanto piuttosto per dono di Dio; Maria, infatti, è portata al cielo dagli angeli che la sollevano verso il cielo (anche qui è presente la curvatura del quadrilatero con la cupoletta); il secondo motivo, legato soprattutto alla tradizione iconografica orientale, è quello della cosiddetta *dormitio Mariae* che rappresenta Maria dormiente a letto, mentre la sua anima (raffigurata come una bambina) viene presa dal Figlio e portata in cielo; in questo caso, non è il Cristo a prenderla, quanto piuttosto due angeli a trasportarla giocosamente in cielo.

La rappresentazione risulta molto dinamica sia per il molteplice movimento degli apostoli in primo piano, sia per la leggerezza, quasi volatile, impressa dalla presenza degli angeli.

Intorno, in alto, al centro il *puttinino* sorridente con la conchiglia aperta; ai due lati *due puttini* con fronde e fiori partecipano alla scena, quello di sinistra sembra simulare l'ascesa di Maria in cielo, tentando di muoversi verso l'alto.

V. *Incoronazione di Maria in cielo.*

La *scena*, coronamento naturale della scena dell'assunzione, rappresenta la Santissima Trinità nell'atto di accogliere ed incoronare Maria; ella è al centro del movimento trinitario che coinvolge il Padre ed il Figlio, che insieme sostengono la corona e lo Spirito Santo; è il momento culminante dell'esaltazione di Maria la quale, posta sopra le nubi del cielo, viene festeggiata da Dio stesso.

La dislocazione della scena in alto mette in continuità la scena con gli altri motivi che si sviluppano nella parte alta dell'Oratorio, rispettivamente la consegna del Rosario nel quadro dell'altare principale, la glorificazione di Maria nell'affresco della volta.

I *due puttini* si muovono intorno alla scena e, posti ai due lati, sembra che vogliano riprendere, rispettivamente, il gesto del Padre e del Figlio; anche essi, infatti, partecipano all'incoronazione portando i loro fiori.



IL TRIONFO DEL ROSARIO

Al centro della coltre, non a caso, si svolge la *scena* della vittoria di Lepanto; in primo piano, le galee sono in porto, in un mare ormai sereno, dopo la faticosa battaglia, mentre sugli sfondi laterali le rocce sembrano evocare la durezza dello scontro ormai superato; in alto, la vittoria viene riconosciuta alla preghiera del rosario e quindi all'intercessione di Maria.

Intorno, i segni della battaglia combattuta: in alto a sinistra, un puttino con l'aquila vittoriosa dell'imperatore cristiano; a destra, un puttino che tiene legato un leone ormai innocuo, nonostante la sua forza; ai lati, rispettivamente a sinistra un puttino mostra le armi del vincitore, a destra un altro puttino mostra le armi e le braccia tagliate dello sconfitto.

In basso, i *puttini* più belli in forma di ragazzi: a sinistra, *il fanciullo vittorioso*, a destra *il fanciullo sconfitto*. Cosa singolare il fatto che, nonostante l'atmosfera di festa e di vittoria, tra i due fanciulli, quello vittorioso e lo sconfitto (certamente tra le realizzazioni più belle e più poetiche del Serpotta), pur nella differenza della espressione di profonda mestizia del secondo, c'è una profonda somiglianza tra i due, oltre che aleggia qualcosa di malinconico; il fatto che la battaglia venga evocata da due figure di ragazzini rende impossibile il senso di vittoria e di trionfo; i due

ragazzini, facendo da chiave di ingresso alla scena, diventano la cifra di un disagio nella celebrazione di una vittoria, che per simmetria comporta la sconfitta.

Se per un verso riusciamo ad intuire da dove venga questa malinconia (la vittoria di alcuni comporta la morte di altri e ciò, nel caso di morte di bambini, diventa insostenibile perché i bambini in ogni caso sono innocenti); per altro verso, la presenza dei due ragazzini (volto unico della stessa persona?), sembra evocare qualcos'altro che va oltre la vicenda narrata. I due bambini stanno uno accanto e di fronte all'altro, ma tenuti a distanza dalla pesantezza della corazza e degli archibugi; l'uno, mentre volge lo sguardo verso lo sconfitto è stanco della fatica precedente; l'altro, col capo chino, sembra meditare la sua sconfitta; ma il primo riesce a stento ad abbozzare un sorriso: l'espressione del viso non esplode con segni di trionfalismo, piuttosto, pur nella luminosità dello sguardo, sembra farsi carico, immedesimandosi, della sofferenza dello sconfitto; indefinita espressione che evoca, con nitidezza sorprendente, la misteriosità di una risurrezione che si porta appresso il mistero ineluttabile della morte. Al di là del tintinnio delle armi che accompagna la scena, la poetica di Serpotta riesce a sporgere verso l'atmosfera delicata del mistero pasquale; non si tratta, alla fine, di una battaglia dove c'è chi vince e c'è chi perde (motivo principale di tutto l'insieme); piuttosto si tratta di una vittoria che introietta dentro di sé il dolore della sconfitta. Ma qui siamo sulla soglia del mistero indicibile.

A noi sembra che il Serpotta utilizzi, per così dire, un doppio registro; se nella parte centrale, cioè nella creazione delle scene bibliche, egli si attiene al paradigma tradizionale, talvolta anche in maniera fedele (basti confrontare alcune scene con quelle del Gagini) e comunque sempre con leggerezza magistrale; per il resto egli spazia con molta libertà, rielaborando moduli tradizionali (soprattutto con le figure femminili), arricchendo l'insieme con grande creatività soprattutto con la presenza imprevedibile dei putti. Il loro ruolo è diversificato; attraverso di essi, nel linguaggio del loro movimento infantile, Serpotta presenta il contenuto della stessa scena, commentandolo con le reazioni di gioia, di dolore, di festa a seconda del contenuto espresso,



tentando di accompagnare l'osservatore all'interno dello stesso avvenimento. Inizialmente si ha una sensazione di sorpresa, come se la loro presenza potesse o volesse distrarre dal percorso narrativo dei misteri; tanto più che, appunto perché il tutto avviene attraverso il linguaggio gestuale dei bambini, tende a sdrammatizzare la narrazione stessa.

A noi sembra che Serpotta affidi al putto la sua concezione religiosa, artistica ed esistenziale; se non interviene sui dati religiosi tradizionali, rispetto ai quali, semmai, mostra la massima attenzione, sente il bisogno, però di rielaborare tutto questo attraverso quella semplicità e trasparenza del putto, assunto come interprete (traduzione e chiosa) dell'avvenimento sacro.

La presenza dei putti, in quanto interpretazione della scena narrata, è espressione dei sentimenti della comunità resa partecipe della stessa narrazione; il passaggio dagli avvenimenti salvifici alla comunità viene mediato dalla loro presenza, espressione dell'avvicinamento del divino all'umano, del Cristo crocifisso e glorioso alla 'piccolezza' della sua immagine divinamente accessibile. Il confine tra il gioco (cf. H. Cox) ed il caso serio (H. Urs von Balthasar) è difficilmente delimitabile; Serpotta si è ritagliato uno spazio che fa la spola tra l'uno e l'altro, non nell'ambiguità di un linguaggio che crea confusione, piuttosto nella ricerca di un confine sulle cui sponde l'uomo può viaggiare, sia che si lasci andare lasciandosi raggiungere dalla parola espressamente rivelata, sia che resti sospeso nella leggerezza imprevedibile di un puttino.

Ma l'opera è aperta! Questa volta, lo sguardo del-



l'osservatore diventa importante per incontrare il puttino del Serpotta; un sorriso accompagna la visione dell'opera; sorriso di compiacimento per la maestria dell'artista; sorriso per la instancabile riproposizione del puttino, che ha il compito di interpretare i sentimenti del fruitore al fine di coinvolgerlo nell'opera rappresentata; sorriso per l'apparizione di qualcosa che la danza dei puttini fa intravedere: la sostenibile leggerezza dell'essere in quanto riportato alla fontalità giocosa dell'atto creativo o in quanto proiettato nell'orizzonte inatteso del dono della risurrezione, segno della ulteriorità divina rispetto a tutte le vicende umane.

La risurrezione è la condizione gloriosa dei putti tra gioco, danza e festa eterna. L'opera vive di questa incompiutezza che passa tra lo sguardo del fruitore e l'apparizione del putto; che senso avrà questo gioco e che cosa può dare esito alla sua intuizione? L'artista non si spinge oltre; egli non fa né catechesi né vuole persuadere; si limita a mostrare una possibilità cui l'opera d'arte ha potuto riconoscere la sua fruibile opportunità.

14. *Incoronazione di Maria.*

15. *Il fanciullo vittorioso e il fanciullo sconfitto.*



et d'altre
tita, poi che
la detta del
ento in tuta
l suo disc.
dunque si
nerosita del
uchino



*Roma et seclorum stabili sic lege fctendum.
Hactenus ut felix sit terq; quaterq; beata
Vrbs hec; Barbaricas Romano et Principe getes
Comprinat; et claro Regum de sanguine natus
Vexillo insignis Christu, Dux, atq; triumpho
Ingressus patriam renouauit Sæcla Quirini. 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 archh. 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 Lossieux 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 - Ragonesi 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 Guidiccioni, *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 geginiano, 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.

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"; Ardissona 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 putini, 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 annunziata.
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 putino che accoglie compiaciuto la risposta di Gesù, nel *disvelamento* 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-II-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 Lossier (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*. Arti 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 Fiores - 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



9 788868 590413

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