

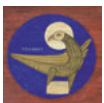
GIACOMO SERPOTTA



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

L'oratorio di San Lorenzo a Palermo

fotografie di R. SANGUEDOLCE



FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

EUNOEDIZIONI

© 2013 Euno Edizioni
94013 Leonforte (Enna) - via Mercede, 25 tel. e fax 0935.905300
e-mail: info@eunoedizioni.it web: www.eunoedizioni.it
I edizione, dicembre 2013

ISBN 978-88-6859-006-2

Si ringraziano per la cortese disponibilità:

Manuela Amoroso, Arcidiocesi di Palermo - Ufficio Diocesano per i Beni Culturali,
Associazione Amici dei Musei siciliani, Rita Bernini, P. Giuseppe Bucaro, Giovanna Cassata, Evelina De Castro, Antonella Francischiello,
Valeria Gerbasi, Maria Mattina, Salvatore Pagano, Giuseppe Puccio, Mons. Giuseppe Randazzo, Salvina Sanò, Gaetano Scaduti

Fotografie originali dell'oratorio (riprese del 2012-2013): Rosario Sanguedolce

Referenze fotografiche:

testo di V. Viola: G. Scaduti, p. 8; V. Viola, figg. 2, 8, 10-20, 23-24, 26-27, 29;
testo di S. Grasso: G. Cordaro, Galleria Regionale interdisciplinare della Sicilia di Palazzo Abatellis, fig. 6;
S. Grasso, fig. 11; Roma, Istituto Nazionale della Grafica, figg. 15, 17, 19, 21, 23, 25.

in copertina: *Angelo dell'altare* (part.), foto di Rosario Sanguedolce

Progetto grafico: Pietro Lupo, Palermo

Impaginazione: Giuseppe Puccio, Pietro Lupo, Palermo

Stampa: Litotipografia Priulla s.r.l., Palermo, 2013

GIACOMO  SERPOTTA

L'oratorio di San Lorenzo a Palermo

scritti di

Santina Grasso, Giovanni Mendola, Cosimo Scordato, Valeria Viola

fotografie di Rosario Sanguedolce

presentazione di Pierfrancesco Palazzotto

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

Pierfrancesco Palazzotto

Presentazione pag. 7

Valeria Viola

L'oratorio e la Fieravecchia 9

Sviluppo dell'area 9

Articolazione degli spazi urbani 14

Il sito dell'oratorio 16

L'oratorio 18

Giovanni Mendola

L'oratorio della compagnia di San Francesco in San Lorenzo 25

La compagnia e l'oratorio 25

L'intervento di Giacomo Serpotta 32

Santina Grasso

La sintesi delle arti 37

Serpotta tra classicismo e barocco 37

L'oratorio 40

La controfacciata 44

Le sculture allegoriche femminili 46

I teatrini 49

Gli ignudi 52

Cosimo Scordato

Guardare e comprendere 55

Il ciclo di San Lorenzo 56

Primo teatrino: *San Lorenzo divide i beni ai poveri* 57

Secondo teatrino: *San Lorenzo assiste alla traduzione al martirio di Sisto II* 58

Terzo teatrino: *La svestizione di San Lorenzo in preparazione al martirio* 60

Apoteosi di San Lorenzo 62

Il ciclo di San Francesco 63

Primo teatrino: *La tentazione di San Francesco* 64

Secondo teatrino: *San Francesco veste un ignudo* 65

Terzo teatrino: *San Francesco incontra il sultano* 66

Quarto teatrino: *L'estasi di San Francesco col dono delle stimmate* 68

Apoteosi di San Francesco 68

Note 74

Bibliografia 78

*Apoteosi
di San Francesco.*



L'oratorio di San Lorenzo, o forse per meglio dire, dei santi Lorenzo e Francesco, è, a ragione, uno dei più noti e celebrati apparati dell'epopea serpottiana. La sua reputazione era già consolidata nel XVIII secolo, come testimonia, ad esempio, la visita dell'architetto Léon Dufourny nel 1792 che rimane ammirato dell'abilità di Giacomo Serpotta, riuscendo a cogliere dell'artista ciò che più gli era congeniale, tra cui l'evidente matrice di riferimento classica, superando così, anche se parzialmente, la naturale avversione culturale per il barocco.

Saranno molti i viaggiatori e visitatori coinvolti dallo splendido cofanetto, più ridotto di altri oratori e cantieri del medesimo artista e forse anche per questa ragione emblema di una sapiente armonia e di un così perfetto equilibrio da fare scrivere al compianto amico Donald Garstang, qui sepolto, come esso si ponga quale discriminante tra la crescita culturale, tecnica e inventiva dell'artista palermitano e la serena maturità meno fresca, a suo dire, ed ancora più aperta alle suggestioni del barocco romano.

In effetti l'oratorio di San Lorenzo è un contenitore di tutto ciò che Serpotta era stato capace fino ad allora di comporre ed inventare, ma anche sintomo delle nuove prospettive, quasi esclusivamente formali ed espressioni della medesima poetica, chiara, per altro, già nell'oratorio del SS. Rosario in Santa Cita.

Esso fu anche centrale nell'elaborazione di un fondamentale testo di Giulio Carlo Argan nel 1957, anno in cui il grande storico dell'arte insegnava all'Università di Palermo e scopriva forse per la prima volta, sorprendendosi, la spettacolare pratica di Serpotta non solo dal punto di vista estetico ma, direi soprattutto, dal punto di vista della composizione e per la chiara assunzione del barocco anche come finzione e rappresentazione.

San Lorenzo, però, non è solo Serpotta; la sua fama, ahimè, è dovuta anche ad un'assenza, al vuoto fisico, iconografico e simbolico che il furto della *Natività* di Caravaggio ha rappresentato e che tuttora domina i "racconti" e le storie legate al monumento. Quel grave e delittuoso atto compiuto anche per responsabilità oggettive di chi avrebbe dovuto garantire la salvaguardia del capolavoro, ancor più dopo la spoliatura della chiesa di Santa Maria di Valverde nel 1967 e la fuorviante ed illusoria restituzione della pala d'altare di Pietro Novelli proprio in quel fatidico 1969, è una ferita sempre aperta nella coscienza dei palermitani e che mai potrà rimarginarsi se non per un miracoloso ritrovamento, di anno in anno sempre meno atteso.

Per le ragioni sopra esposte il monumento è stato centrale nelle pubblicazioni sul plastificatore palermitano sia di carattere generale che specifiche, ma, a dire il vero, mancava finora una monografia interamente focalizzata sull'opera in maniera da sceverare la molteplicità degli aspetti che, un lavoro a più mani come questo, riesce a mettere sapientemente in evidenza proponendosi come utilissimo strumento di conoscenza e di avanzamento per gli studi.

*Angelo
con la palma
del martirio.*



La sintesi delle arti

Serpotta tra classicismo e barocco

È ben noto come la fusione delle diverse arti, la cui analisi costituisce l'angolazione scelta per la presente ricerca, si realizzi nell'opera di Serpotta a due diversi livelli: da una parte nella stretta correlazione esistente fra le diverse componenti dell'apparato ornamentale nel suo insieme, architettoniche, pittoriche e scultoree; dall'altra nelle intricate connessioni con i generi più disparati di opere d'arte, dagli affreschi alle sculture e alle stampe, assunti dall'artista a modello e fonte d'ispirazione. La complessità simbolica, visiva, concettuale di tali interazioni è tale da spiegare il fascino ammaliante che ancor oggi l'opera dello scultore esercita, sugli studiosi certamente, ma persino su chiunque si trovi ad entrare in uno di quei magici luoghi che sono gli oratori serpottiani.

La ricerca delle fonti è certamente fondamentale perché possa emergere con chiarezza l'intricato contesto socio-culturale in cui Serpotta visse e operò, cogliendone a piene mani ispirazione e stimoli.

Contesto sociale in primo luogo, che abbraccia principalmente l'ampio retroterra parentale, dai nonni, al padre, agli zii, tutti affermati scultori del marmo e occasionalmente anche stuccatori, che affiancarono Giacomo fin dall'infanzia nella sua crescita personale e professionale. Ma i fratelli Serpotta, Giuseppe, il maggiore, e Giacomo,

il minore, faranno un'altra scelta, lavorando non più il marmo ma solo lo stucco, e sarà questa la svolta definitiva per la famiglia, che continuerà a plasmare la duttile materia fino alla fine del Settecento, quando si perdono le tracce dell'ultimo Serpotta stuccatore, il nipote di Giacomo, Giovan Maria.

Secondo Mendola¹ è probabile che i due fratelli, dopo un primo apprendistato presso il padre, sia marmorario che stuccatore, che si interrompe forzatamente nel 1670 per la morte di questi (Giacomo aveva allora 14 anni), siano stati allogati a bottega, nel corso del settimo decennio del Seicento, presso uno o due distinti artigiani. Non sappiamo però se il maestro dei giovani Serpotta sia stato un marmorario, come potrebbe far supporre l'orientamento professionale della famiglia, e quindi forse il prozio Gaspare Guercio o lo zio Giovanni Travaglia, o uno stuccatore, tra i quali erano attivi in quel periodo Giovanni Battista Ferrera, Antonino Pisano, i fratelli Andrea e Vito Surfarello, Gaspare La Farina.²

Certo è che l'impronta stilistica dell'iniziale attività di Giacomo, dalla chiesa monrealese della Madonna dell'Itria (1677) all'oratorio di San Mercurio (1677-82) e in minima parte anche nell'oratorio di Santa Cita (1686-89), si esplica all'insegna della più ampia sintonia con l'attitudine degli stuccatori locali. Allo stesso tempo, nelle fisionomie e nell'abbigliamento delle sue sculture femminili di questo periodo, si colgono



1. Modulo compositivo.

frequenti le tracce dell'opera marmorea dei vari Guercio e D'Aprile.

L'approfondimento del bagaglio culturale di Giacomo, che di queste iniziali esperienze si nutre e da cui prende le mosse, implica ancora oggi questioni irrisolte, quali il suo grado di autonomia creativa nei confronti degli architetti progettisti e i suoi legami, da una parte, con il contesto locale e, dall'altra, con la cultura romana, che si traducono in parole povere nell'interazione dell'artista rispettivamente con Paolo e con Giacomo Amato. L'ancoraggio della prima fase dell'attività serpottiana, splendidamente esemplificata nell'oratorio di Santa Cita, al retroterra locale e alla personalità di Paolo Amato (1633-1714), è certamente un dato ampiamente condiviso dalla critica, come d'altro canto lo è pure l'evoluzione in senso classico e "romano", evidente nell'oratorio di San Lorenzo, che è stata a sua volta collegata al rigorismo classicista di Giacomo Amato (1643-1732).

Quello delle derivazioni romane rimane tuttora, a onta delle numerose ipotesi finora formulate e in assenza di quei documenti che potrebbero fare definitiva luce, un aspetto non chiarito degli studi serpottiani, spiegato di volta in volta con presunti viaggi dell'artista a Roma e ancora con i suoi rapporti con Giacomo Amato o con altri artisti siciliani operanti nella capitale. Tra questi, ricordiamo il pittore classicista Pietro Aquila (m. 1692), autore di incisioni di opere romane e stretto collaboratore dell'Amato a Palermo, e lo scultore Giovan Battista Ragusa (m. 1727), divulgatore a Palermo entro il primo trentennio del Settecento di stilemi tratti da Bernini e Le Gros, considerato dalla Malignaggi il tramite per la cultura romana del Serpotta.³ Ma non è da sottovalutare il ruolo dello scultore Pietro Pappaleo (m. 1718), maestro di Ragusa anch'egli attivo a Roma, nelle cui opere, ad esempio la scultura della *Fede* nella basilica romana dei Santi Apostoli (post. 1705), si può cogliere qualche assomiglianza con l'opera serpottiana.⁴

Molto significativa è al riguardo anche la documentata presenza nelle raccolte private di architetti come Vito Amico, Giacomo Amato, Carlo Infantolino, di libri che illustravano chiese e altari romani, tra cui i tre tomi dello *Studio d'architettura civile...* di Domenico De Rossi,⁵ le cui date di pubblicazione (1702, per il primo volume, 1711 per il secondo) corrispondono approssimativamente secondo Garstang con la comparsa del motivo dei serafini che distendono un cartiglio, adoperato da Serpotta nella chiesa di Sant'Agostino.⁶ Bisogna ricordare inoltre che Paolo Amato possedeva cinquanta fogli dei *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma...* (1690 ca.) di Giovanni Giacomo De Rossi, che nel 1692 aveva fatto arrivare sciolti da Roma,⁷ e che Giacomo Amato, oltre a quelli citati, conservava il libro di Giovanni Giacomo De Rossi *Insignum Romae templorum...* (1684).⁸ Volumi che, anche attraverso quei centri di diffusione del sapere che erano gli Ordini religiosi, strettamente connessi alle proprie case generalizie romane, si rendevano disponibili con facilità alle maestranze e agli artigiani. Ad esempio, nel 1706 presso il Collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo, oltre al citato volume dei *Disegni...* di De Rossi, si trovavano i due tomi della *Perspectiva Pictorum et architectorum...* (1693-1700) di An-

drea Pozzo,⁹ contenente immagini di grande interesse per l'interpretazione delle opere serpottiane, come l'incisione della *Religione che flagella l'Eresia* di Pierre Le Gros il Giovane (1666-1719) nella chiesa romana del Gesù.

Nonostante le varie ipotesi e congetture, è senza dubbio difficile spiegarsi come l'impacciato scultore dell'oratorio di San Mercurio – ancora così simile agli stuccatori coevi che le sue sculture non si distinguono facilmente da quelle eseguite nello stesso edificio dal mediocre Antonino Pisano – si sia trasformato nel giro di pochi anni nel sapiente modellatore di Santa Cita, la cui distanza dai plasticatori contemporanei è ormai chiaramente incolumabile. Si può affermare senz'altro che questo scarto stilistico è sostanziale e unico nel percorso di Serpotta, poiché in seguito gli ulteriori avanzamenti del suo fare artistico si possono pur sempre inquadrare nella fisiologica progressione di una ordinaria maturazione tecnica e culturale. Si potrebbe forse collocare in questo momento un ipotetico viaggio, in coincidenza di una lacuna documentaria intercorrente tra il 23 maggio del 1683 e una data antecedente al 22 marzo del 1684,¹⁰ ma l'ipotesi non è sufficiente a spiegare come mai le suggestioni provenienti dall'ambiente romano divengano manifeste nella scultura serpottiana solo più tardi, non nell'immediatezza di questo divario qualitativo, ma diversi anni più avanti.

L'influsso della scultura romana "moderna", sia classicista che barocca, con particolare riferimento all'opera di Bernini, già latente nelle allegorie femminili dell'oratorio di Santa Cita, si manifesta infatti più apertamente, secondo il condivisibile pensiero di Garstang,¹¹ a partire dalla decorazione dell'oratorio della Carità di San Bartolomeo (1693), raggiungendo nel secondo decennio del Settecento la sua piena espressione, il cui culmine è simboleggiato dalle figure femminili vistosamente berniniane della chiesa di Sant'Agostino. Un cammino che, secondo lo studioso, trova il suo parallelo nel progressivo affrancamento del linguaggio di Giacomo Amato dal retaggio della cultura locale. Già Meli, del resto, avvertiva come il ricorso all'iconografia berniniana fosse in Serpotta "indiretto e tardivo", osservando come la *Santa Monica* della chiesa di Sant'Agostino fosse copia in controparte della *Santa Teresa* berniniana, e



quindi probabilmente derivata da un'incisione.¹² Un discorso simile si può fare per i riferimenti alla scultura romana classica. Infatti, sebbene la prima esplicita menzione di un'opera classica (una *Venere* conservata a Roma presso Villa Borghese) sia già presente nel più vasto ambito della produzione della famiglia Serpotta nel periodo precoce del 1684-86, nella decorazione della cappella di Sant'Anna nel castello di Castelbuono ad opera di Giuseppe, le reminiscenze della statuaria romana antica si intensificano soltanto nelle decorazioni eseguite tra il 1700 e il 1717. In quel lasso di tempo, infatti, Giacomo si ispira a sculture antiche conservate a Roma per una decina di statue femminili, dislocate nell'oratorio di San Lorenzo, nella chiesa delle Stimate, nell'oratorio del Rosario in San Domenico e nell'oratorio di Santa Maria delle Grazie al Ponticello. È verosimile dunque che, parallelamente alla diffusione dei testi di architettura religiosa che destavano l'interesse degli architetti locali, vi

2. Angolo tra arco trionfale e navata destra.



3. Capitello.

fosse, ad appannaggio di pittori e scultori, una circolazione di atlanti di scultura antica, che spiegherebbe le corrispondenze che si scorgono nelle figure serpottiane. Le due principali direttrici, quella classica e quella barocco-berniniana, che in seguito al superamento del retaggio locale e gaginesco rappresentano il fulcro della sensibilità serpottiana matura, sembrano pertanto esprimersi in maniera pressoché coeva nel suo percorso figurativo.

All'evoluzione linguistica l'artista accompagna con il passare degli anni una sempre più profonda padronanza tecnica, che ci rivela come il suo interesse si sia andato spostando nel tempo da una originale ma pedissequa imitazione della

scatola prospettica gaginiana, con i suoi piani e le sue figurette digradanti, alla modulazione chiaroscurale dell'alto e basso rilievo, probabilmente sotto l'influsso della scultura romana classicista, che da Algardi in poi fece largo uso della pala d'altare marmorea a rilievo. Serpotta traccia in tal modo la strada per gli artisti a venire, avviando la scultura palermitana settecentesca dalla plasticità monumentale barocca alla grazia evanescente del rococò.

L'oratorio

Quando, tra il 1700 e il 1705, Giacomo Serpotta si dedica alla decorazione dell'oratorio di San Lorenzo, a distanza di un decennio dal completamento dei lavori di quello del Rosario in Santa Cita, il suo linguaggio appare decisamente mutato. Alla saturazione figurativa e ornamentale che aveva finora rappresentato la dimensione più naturale del suo linguaggio, fa seguito adesso una purificazione formale che si esprime in una composizione ritmica e simmetrica di classica semplicità e armonia.¹³

L'abbandono dei toni discorsivi dei precedenti apparati, dalla chiesa del Carmine Maggiore al-

4. Intradosso dell'arco trionfale, particolari.



l'oratorio di Santa Cita, si risolve pertanto in una dimensione più essenziale e solenne della compagine architettonico-plastica.

Le più significative innovazioni si colgono nella nudità delle finestre – prive delle brulicanti mostre che ornavano quelle di Santa Cita – e nella diversa distribuzione del consueto repertorio figurativo in un proporzionato telaio compositivo di corrispondenze ed equilibrio, che alterna il modulo ignudi-finestre-teatrini a quello paraste-putti-Virtù (fig. 1).

Come chiariscono i documenti, che definiscono *stucco delle finestre* la tipologia dei lavori che Serpotta era chiamato ad eseguire, la consuetudine operativa invalsa in gran parte degli edifici oratoriali consisteva nel progettare il modulo decorativo della cornice della finestra e realizzarlo, ad un costo prestabilito, mano a mano che le disponibilità finanziarie dei committenti lo consentivano. Si doveva comporre pertanto quasi una sorta di puzzle, aderendo ad una “volontà di dissolvimento dei consueti codici architettonici e dei consolidati formulari dei registri parietali”¹⁴ e rinunciando a considerare le pareti dei lati maggiori dell'aula libere estensioni su cui distribuire l'ornamentazione. Una pratica che fu man-

tenuta anche nel nostro oratorio, dove tuttavia la parete riacquista la sua funzione di organismo architettonico unitario, perché gli elementi decorativi, anche se in linea di principio raccolti in un'unica struttura attorno alle finestre, come in Santa Cita, si distribuiscono in realtà in un assetto di maggior respiro che sottintende una più coerente progettualità. Alle paraste che scandiscono lo spazio si accostano infatti le Virtù, riasorbite invece in Santa Cita nell'amplissima mostra, mentre la catena ininterrotta degli ignudi funge da elemento unificatore delle finestre e dei capitelli delle paraste. Queste soluzioni non valgono però ad evitare taluni stentati arrangiamenti nel raccordo ornamentale tra le due pareti laterali, l'arco trionfale e la controfacciata, che in un certo senso sembrano elementi autonomi assemblati fra loro (fig. 2).¹⁵

Si conferma inoltre la funzione di raccordo esercitata dai putti volanti disposti in semicerchi, mentre più chiaro e lineare risulta l'accorpamento dei teatrini e delle finestre in un unico organismo, grazie al perimetro continuo della cornice. Le finestre e i teatrini sono strettamente connessi, come già in Santa Cita, per affinità concettuali e di percezione visiva, al fine di evo-

5. Cornice della pala d'altare.

6. Giacomo Amato e Antonio Grano, cornice della pala d'altare dell'oratorio della Carità, 1693 ca. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia.





7. *Martirio di San Lorenzo.*

8. Gioacchino Vitagliano, *Annunciazione*, post. 1696, Palermo, chiesa di Santa Cita.

care il significato di guardar fuori, di osservare qualcosa che avviene in uno spazio e in un tempo diverso da quello in cui vive e si muove lo spettatore.¹⁶ Tale effetto risulta ancora più chiaro quando si considera la loro corrispondenza nella controfacciata, come si dirà più avanti.

Come diretta conseguenza del nuovo assetto strutturale, la miscelanea ornamentale fantastica e bizzarra di derivazione manieristica e gaginesca, prima dispiegata ovunque, rimane a ricoprire soltanto i capitelli dell'aula e, in forma di candelabre, l'intradosso e la parete dell'arco trionfale che immette al presbiterio. Sebbene limitata a contesti spaziali ben circoscritti, essa annovera tuttavia alcune delle figurazioni più straordinarie e inquietanti dell'immaginario serpottiano, direttamente discese da quel campionario di arpie, mascheroni, minuti tralci vegetali, volti umani fantasticamente deformati che accomuna l'universo figurativo gaginesco allo "stile auricolare"



(figg. 3-4).¹⁷ Si può affermare pertanto che, tra quelli rimasti, è proprio questo l'oratorio in cui l'artista riesce a tradurre in un dialogo di pacato e compiuto equilibrio il delicato rapporto tra decorazione superficiale e membrature architettoniche, già risolto nell'oratorio di Santa Cita con la prepotente ridondanza della scultura e che in seguito si gioverà di una originale e inedita simbiosi di scultura e pittura nell'oratorio del Rosario in San Domenico.¹⁸ Ciò coincide, e forse non a caso, con il parco uso del tradizionale repertorio fantastico gaginesco e con il presumibile affrancamento dell'artista dal rapporto di collaborazione con il fratello, della cui maniera non si scorge alcuna traccia nelle sculture e negli elementi ornamentali che stiamo esaminando, caratterizzati da una uniforme, magistrale perizia esecutiva da riferire con tutta probabilità esclusivamente a Giacomo.

Di fronte a tale radicale trasformazione dell'espressività dell'artista la domanda che sorge

immediata è se sia intervenuto un fatto nuovo nella sua esperienza, e se questo sia da identificare nella collaborazione con l'architetto Giacomo Amato. Quale fu dunque il reale peso progettuale dell'architetto crocifero e chi elaborò il disegno complessivo dell'apparato ornamentale? Attenendoci strettamente ai documenti finora noti, si può solo dire che Giacomo Amato disegnò nel 1700 la facciata dell'altare maggiore, contrassegnata da una classica distribuzione di ornato e figure e rivelatrice, nel timpano borrominiano "ad omega" e negli angeli dichiaratamente berniniani, della cultura romana dell'autore (fig. 5).¹⁹ Simili caratteristiche, peraltro, presenta l'altare progettato dallo stesso Amato per il perduto oratorio della Compagnia della Carità in San Bartolomeo, a noi noto solo per il disegno di Antonino Grano, e la cui decorazione a stucco venne eseguita nel 1693 dallo stesso Giacomo Serpotta (fig. 6).²⁰ Tuttavia, mentre il disegno dell'Amato, che si ispira all'iconografia della cappella Fonseca berniniana, raffigura gli angeli in volo (come si osserva comunque in altre figurazioni dello stesso Serpotta),²¹ nel nostro oratorio le figure angeliche sono saldamente appoggiate al suolo, aggiungendo un tocco di realismo alla finzione scenica e intonandosi in certo qual modo allo spirito pauperistico del dipinto caravaggesco.

Si realizza qui, inoltre, un ulteriore avanzamento, sul piano dell'unità delle arti e del coinvolgimento del riguardante nello spettacolo inscenato, rispetto ai principi già attuati dal Bernini nel "bel composto" dei suoi apparati scenici.²² Mentre nelle opere berniniane, infatti, le sculture che sorreggono un dipinto lo presentano allo spettatore e mimano le scene in esso raffigurate, come nella stessa cappella Fonseca o in Sant'Andrea al Quirinale, dove la scultura dell'anima di Sant'Andrea che ascende al cielo raffigura l'azione seguente a quella del martirio presentata nel dipinto sottostante,²³ in San Lorenzo l'azione compiuta dagli angeli serpottiani è invece del tutto estranea all'evento che ha luogo nella pala d'altare, e consiste soltanto nel porgere ai due santi, presenti nella tela, oggetti simbolici che alludono alla loro stessa vita e il cui diretto legame con la Natività è di fatto inesistente (la palma, che richiama il martirio di San Lorenzo e il giglio, emblema della purezza della vita di San

Francesco), con il risultato di trasformare i due santi titolari da silenziosi spettatori a protagonisti, convogliando su di essi l'attenzione degli astanti. In tal modo "la fusione di tutte le arti aumenta la partecipazione emotiva dello spettatore: quando tutte le barriere sono superate, esistenza reale ed apparizione si fondono in una cosa sola".²⁴ Ai Santi Lorenzo e Francesco alludono anche le due figure allegoriche femminili, *Fortezza* e *Verginità*, assise a colmare con naturale

9. *Humilitas*
e *puttini*.

10. *Elemosina*.



11. Carlo D'Aprile, *Santa Silvia*, 1656, Palermo, piano della Cattedrale.

scioltezza l'incavo tra la curva del timpano e il cornicione, non contemplate nell'ideazione originaria dell'Amato e quindi autonome interpolazioni di Serpotta.²⁵

Il nome dell'Amato è nuovamente riportato negli atti d'archivio soltanto nel 1704, in relazione ai lavori di muratura del cupolino del presbiterio, di cui egli elaborò probabilmente l'idea complessiva della decorazione, mentre nel 1705 furono approntati personalmente da Serpotta i disegni per gli stucchi delle pareti laterali sugli archi sovrastanti le cantorie, che raffigurano un concerto celeste di musicisti, putti cantori, ghirlande di fiori e frutti, teste di serafini (vedi figg. 27-28, p. 23).²⁶ L'esiguo spazio del presbiterio viene così trasformato in un prezioso sacello contornato da scul-

ture che accompagnano, dall'alto delle modanature architettoniche, la celebrazione che ha luogo sull'altare sottostante, cantando la gloria di Dio o semplicemente mostrando, come le figure della *Fortezza* e della *Verginità* sul timpano della macchina d'altare, i propri simboli iconografici.

Il rivestimento della volta, quale oggi ci appare, è invece frutto di una successiva rielaborazione in chiave neoclassica realizzata nel 1783, presumibilmente ad opera dello stuccatore Antonio Martinez.²⁷

Le conclusioni che si possono trarre dall'analisi comparata di documenti e risultanze stilistiche ci portano pertanto a condividere l'opinione generale della critica, che riferisce all'architetto crocifero la "visione architettonica globale" dell'intero oratorio,²⁸ anche se è estremamente probabile che lo stesso Serpotta sia fattivamente e autonomamente intervenuto nel processo di elaborazione dell'apparato decorativo, come conferma l'ideazione e l'esecuzione, da parte dell'artista, di sculture non previste nel progetto dell'Amato.

La controfacciata

La novità della concezione di Serpotta in questo oratorio è già evidente nel grandioso pannello raffigurante il *Martirio di San Lorenzo* che domina la controfacciata (fig. 7), costruito per bruschi contrasti di luce e ombra, per sporgenze e rientranze: non si può immaginare niente di più diverso dal velario della controfacciata di Santa Cita, quasi impalpabile nella sua vibrazione chiaroscurale e nel sottile gioco dei piani.

La scena deriva notoriamente dall'incisione di Gérard Audran, databile tra il 1674 e il 1681, che riproduce in controparte l'omonimo dipinto di Eustache Le Suer,²⁹ mentre il soldato sulla destra è ripreso dall'incisione raffigurante *Alessandro Magno assalta Pera* di Cornelius Blomaert (1658), da Pietro da Cortona.³⁰ Serpotta traduce dunque in tre dimensioni una pala d'altare, procedimento di gran moda presso gli scultori romani del Seicento. È soprattutto il classicista Alessandro Algardi (1595-1654) a fissarne il prototipo, con il dissolvimento in senso pittorico della scultura a rilievo nell'*Incontro di Leone I e Attila* in San Pietro (1646-53), così vicino alla virtuosistica tecnica serpottiana; il riferimento più calzante è tuttavia ancora una volta al "Bernini della cap-





pella Cornaro, di Sant'Andrea al Quirinale, della Cattedra di San Pietro”, capace di “fondere mezzi espressivi diversi, pittura, scultura ed architettura in ‘eventi’ fuori dal comune”,³¹ ma non si possono non ricordare anche le opere di Antonio Raggi (1624-86), Ercole Ferrata (1610-85), Domenico Guidi (1625-1701) e altri ancora. Per l'introduzione in ambito locale della pala d'altare a rilievo di derivazione romana fu verosimilmente rilevante la mediazione di Giacomo Amato, che negli stessi anni adotta il genere nella *Crocifissione* della chiesa di Santa Teresa alla Kalsa, eseguita in stucco da Giuseppe e Procopio Serpotta (1702).³²

Agli artisti romani manca però fondamentale-mente ciò che in Serpotta è retaggio della cultura locale, il senso della profondità di campo derivante dall'esempio della scatola prospettica gaggi-nesca: nel secondo ordine della composizione lo sfondo arretra e sfuma nel bassorilievo per lasciare le figure degli antichi romani e i putti volanti a stagliarsi in primo piano. Il prepotente fuoriuscire dal quadro e dalla parete dei perso-

naggi dell'ordine inferiore, posti addirittura su una piattaforma aggettante, ma, soprattutto, l'uso di figure totalmente al di fuori della cornice, che pure partecipano all'evento, sono anch'essi procedimenti inusuali nelle opere degli scultori romani.³³

È lo stesso processo messo in atto da Serpotta nel progettare i modelli in creta per gli splendidi *Misteri Gaudiosi e Dolorosi*, scolpiti in marmo da Gioacchino Vitagliano (1669-1739) nella chiesa di Santa Cita (post. 1696), dove ancor più marcato è il contrasto tra le prepotenti sculture a tutto tondo o ad altorilievo e il profondo imbuto prospettico digradante verso lo sfondo (fig. 8).³⁴ Infine al di sopra dell'enorme quadro appare, “da quello spazio immaginario dietro la scena che in realtà è la parete della sala”,³⁵ la possente figura del *Cristo portacroce*, con un artificio illusionistico mutuato dalla pittura, proprio come le figure di un affresco barocco vivono sul limitare dello spazio reale e, infrangendo la barriera della cornice, si proiettano nello spazio fittizio al di là della volta (vedi fig. II, p. 62).

12. Gaspare Serpotta, 1664, *Addolorata*, Palermo, Cattedrale.

13. *Poenitentia*.

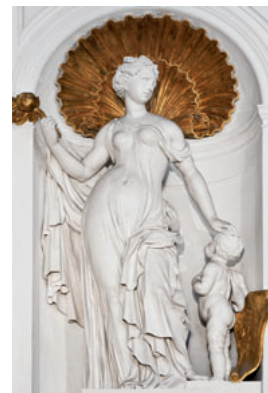
14. *Gloria*.

15. *Cerere*, da
F. Perrier, tav. 77.
16. *Elemosina*.



17. *Musa*, da
F. Perrier, tav. 63.
18. *Hospitalitas*.

19. *Agrippina*, da
F. Perrier, tav. 79.
20. *Victoria*,
Palermo, oratorio
del Rosario
in San Domenico.



21. *Venere*, da
F. Perrier, tav. 66.
22. *Charitas*,
Palermo, oratorio
del Rosario
in San Domenico.

23. *Flora*, da
F. Perrier, tav. 62.
24. *Pax*,
Palermo, oratorio
del Rosario
in San Domenico.



25. *Sabina*, da
F. Perrier, tav. 75.
26. *Umilitas*,
Palermo, oratorio
del Rosario
in San Domenico.

Le figure da F. Perrier sono tratte da *Segmenta nobilium...*, 1638, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica e sono riprodotte per gentile concessione del Ministero per i Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

La figura del Cristo si rispecchia inoltre, simbolicamente e visivamente, in quella di San Francesco,³⁶ precariamente sospesa sull'arco trionfale in guisa di metaforica chiave di volta, inedita e personale interpretazione della scultura quale assoluta protagonista nel tradizionale confronto con le strutture architettoniche. Tutto intorno al santo voltegga un nugolo di angeli e putti in posizioni acrobatiche, che replica e amplifica il volo dell'angelo ricciuto che irrompe dall'alto nella tela caravaggesca (vedi fig. p. 29). È proprio vero,

come dice Garstang, che “il senso della decorazione è oggi indebolito dall'assenza della *Natività* di Caravaggio, attorno a cui si svolgeva il ciclo figurativo. Senza la Nascita prodigiosa, gli avvenimenti narrati dalle figure di Serpotta perdono di significato”.³⁷

Le sculture allegoriche femminili

La raffinata astrazione sintattica coinvolge anche le figure di Virtù, che sveltano in piedi addossate

alle paraste su esigue mensole quadrangolari, volgendo lo sguardo verso i quattro putti sovrastanti; nel consueto gioco serpottiano delle parti, questi offrono loro la corona, la palma del martirio e altri simboli iconografici (fig. 9). Altrove invece le Virtù dialogano con i puttini posti ai lati dei teatrini, come l'*Elemosina* (fig. 10). Al di sopra di questa figura, con sottintesi simbolici o per motivi estetici, è sospesa una corda dorata, sulla quale in equilibrio instabile siedono due putti.

Come rivela il bozzetto in terracotta della *Charitas*, queste figure femminili non sono a tutto tondo ma ad altorilievo e pertanto non possono prescindere dalla parete a cui precariamente si appoggiano.³⁸ Anche qui si può cogliere con chiarezza il senso che Serpotta intende dare alla scultura in relazione al contenitore architettonico, che è essenzialmente quello di una consapevole ed esplicita autonomia nell'armonia.

L'onnivora sensibilità serpottiana si volge ormai in tutte le direzioni, a carpire un'amplissima varietà di spunti e sensazioni che attribuiscono alla sua plastica caratteristiche difficilmente etichettabili o riferibili ad un'unica componente stilistica, spaziando dalle svenevollezze manieristiche alla monumentalità barocca. L'ambivalente coesistenza, in tali sculture, di un legame con il locale lessico manieristico – esplicitato dalle movenze flessuose e “serpentine” – e al tempo stesso di una adesione al classicismo barocco, è stata infatti messa in evidenza da Garstang, che collega “l'illusorietà in nessun modo ancorata ad una stabile struttura architettonica” delle Virtù serpottiane alle allegorie degli archi trionfali tardo-manieristici, tradotte in marmo nelle *Quattro Stagioni* (1622) di Gregorio Tedeschi (m. 1635) ai Quattro Canti.³⁹ Persino il panneggio delle figure serpottiane rappresenta l'evoluzione, sia pure nei termini di una opulenza più aggiornata, di quella sintesi tra retaggio gaginesco e classicismo barocco che Garstang individua come la sigla caratteristica degli scultori in marmo attivi a Palermo intorno alla metà del Seicento e oltre, i cosiddetti “scultori del Casaro”, quasi tutti peraltro imparentati con Giacomo. Si guardino “i movimentati drappeggi... modellati secondo innumerevoli sinuosità e pieghe”⁴⁰ delle sculture di Santi e Sante palermitani eseguiti alla metà del secolo sul piano della Cat-

tedrale di Palermo (fig. 11) da Gaspare Guercio (1611-79), Carlo D'Aprile (1621-64) e Giovanni Travaglia (1643-87), rispettivamente i prozii e lo zio di Giacomo, per comprendere in quale misura il suo stile sia stato condizionato dall'eredità familiare.

Nel linguaggio dell'artista si può cogliere peraltro anche qualche eco dell'opera del padre, Gaspare Serpotta (1634-70) anch'egli scultore in marmo, autore di quell'*Addolorata* nella Cattedrale di Palermo (1664) che manifesta più di un contatto con la *Poenitentia* del nostro oratorio (figg. 12-13), i cui gonfi panneggi sono stati però depurati da quell'artificiosa pieghettatura che nella scultura paterna imitava il mutevole drappeggio berniniano.

A queste fonti locali si connettono ancora una volta, nell'espressività di Giacomo, suggestioni che sembrano derivare dalla composta retorica degli scultori classicisti romani della seconda metà del Seicento, come può dimostrare un confronto tra la *Maddalena* (1629) dell'Algardi nella chiesa romana di San Silvestro al Quirinale e la *Gloria* serpottiana (fig. 14).⁴¹

La cultura classica dello scultore emerge invece prepotentemente nella ieratica *Veritas*, considerata dalla critica una replica dell'*Aphrodite Fréjus* o *Venus Genetrix* del Museo del Louvre (vedi fig. 5, p. 60).⁴² È più verosimile, però, che la scultura

27. *Charitas*.

28. *Hospitalitas*.



29. *San Lorenzo assiste alla traduzione al martirio di Sisto II.*



serpottiana derivi da qualche altra variante romana dell'originale greco, perché il braccio sinistro è raffigurato mentre drappeggia il chitone, e non nell'atto di porgere una mela, come nella statua del Louvre. La fonte dell'artista potrebbe quindi essere stata una statua simile a quella appartenuta in antico alla collezione Vescovali, oggi nota attraverso un'incisione, che, come la *Veritas* serpottiana, solleva sì un lembo del mantello con il braccio destro, ma con quello sinistro regge il chitone.⁴³

Prototipi, questi, verosimilmente conosciuti da Serpotta attraverso qualcuno degli atlanti di statuaria romana antica che cominciarono ad essere stampati fin dalla metà del Cinquecento, conoscendo un ininterrotto successo fino al XVIII secolo. Un testo particolarmente significativo ai fini dell'individuazione delle sue fonti si rivela, ad esempio, il volume di François Perrier, *Segmenta nobilium Signorum et Statuarum, Quae temporis dentem invidium evasere*, edito a Roma nel 1638, dalle cui illustrazioni (o, in alcuni casi, da copie in controparte) sembrano discendere, in tutto o in parte, numerose sculture femminili serpottiane.

L'*Elemosina* (fig. 16) del nostro oratorio deriva infatti dalla *Cerere* Borghese raffigurata alla tavola 77 (figg. 15), mentre l'*Hospitalitas* (fig. 18) è parzialmente tratta dalla *Musa* Altemps raffigurata alla tavola 63 (figg. 17), immagine adoperata dall'artista anche per la statua della *Fortezza* nella distrutta chiesa delle Stimate (1703-04). Il volume del Perrier contiene inoltre, alla tavola 79, la figura di un'*Agrippina* Medici citata da Serpotta nella *Carità* della stessa chiesa delle Stimate, nella *Victoria* (figg. 19-20) dell'oratorio del Rosario in San Domenico (1710-17) e nella *Religione* del distrutto oratorio di Santa Maria delle Grazie al Ponticello (1713-17). Nell'oratorio del Rosario, inoltre, dalla *Venere* illustrata alla tavola 66 è tratta la *Charitas* (figg. 21-22),⁴⁴ dalla *Flora* Farnese raffigurata alla tavola 62 la *Pax* (figg. 23-24), dalla *Sabina* Ludovisi della tavola 75 l'*Umitas* (figg. 25-26),⁴⁵ replicata anche nella *Pietà* dell'oratorio del Ponticello.

Derivazioni eloquenti, che aggiungono forza all'ipotesi che Serpotta, per comporre le sue figure, non avesse bisogno di confrontarsi di persona con questi modelli ma si servisse di libri o incisioni sciolte. Se così non fosse, dovremmo

supporre che l'artista abbia preso direttamente visione di sculture disseminate in un gran numero di collezioni romane, per lo più private. Accenti classicisti, se non letterali, quanto piuttosto in termini di classica *ponderatio*, prevalgono del resto in tutte le sculture femminili del nostro oratorio, conformandole allo spirito più profondo del registro architettonico. L'aspirazione ad un sobrio ordine concettuale nella ripartizione delle figurazioni si esprime anche nella simmetria con cui tali allegorie si dispongono ai lati del vuoto figurativo rappresentato dalle finestre.

Ciò è particolarmente evidente nel momento conclusivo e fulcro della progressione di Virtù, ai lati dell'arco trionfale, dove la *Charitas* (fig. 27) e l'*Hospitalitas* (fig. 28), quasi colonne o propilei, ci accolgono e ci introducono con grazia al presbiterio. Simmetriche nelle pose, le due figure sono affiancate ciascuna da due fanciulli (la *Charitas* ha in più un bimbo in braccio secondo l'iconografia del Ripa), incarnando uno dei raggiungimenti più alti dell'abilità serpottiana di interpretazione e, al tempo stesso, di trasfigurazione in chiave assolutamente naturalistica dell'assunto simbolico. Ne è un esempio anche l'originale trovata del fanciullo in vesti di pellegrino – da notare come il suo cappello di foggia spagnola rimandi al personaggio nel quadro di Caravaggio⁴⁶ – che trova asilo ai piedi dell'*Hospitalitas*, in sostituzione della più scontata figura del vecchio prevista dal trattato del Ripa.⁴⁷

I teatrini

Molte, e già ampiamente indagate dalla critica, sono le similitudini e le divergenze fra i teatrini della *Tribuna* di Antonello Gagini nella Cattedrale di Palermo e quelli serpottiani. Garstang, in particolare, ha evidenziato le antitetiche propensioni dell'artista rinascimentale alla centralità e simmetria della rappresentazione e dell'artista barocco a quella scenografica e teatrale. È interessante inoltre sottolineare anche le differenti visioni prospettiche alla base dei due modelli. I teatrini gagneschi infatti, per usare le parole di Paolo Amato, erano "collocati alti da terra non più che sette palmi incirca", all'altezza "dell'occhio di ogni riguardante in piedi" e da questo "punto visuale" si dipartivano "tutte le linee, e



ragguardevoli degradamenti, e delle numerose figurine, e delle parti de' paesi, e dell'architettura".⁴⁸ Serpotta invece colloca i suoi al di sopra del punto di vista dello spettatore, che deve quindi osservarli dal basso, secondo una direttrice prospettica che evoca la visione "di sotto in su" degli affreschi barocchi. In linea con questa interpretazione spaziale, le minuscole scene sono di natura prettamente "pittorica", funzionale alla loro dimensione narrativa e drammatica, nella misura in cui la raffigurazione di episodi e "storie" di complessa ambientazione scenica è valorizzata dall'uso di accorgimenti ripresi dalla tecnica pittorica. Artifici ed espedienti tipici della pittura sono infatti le figure colte mentre oltrepassano un uscio o gli sfumati sfondi di paesaggio che si scorgono in lontananza attraverso le architetture.

Qui, rispetto a quanto avveniva nel precedente oratorio di Santa Cita, i teatrini vengono sotto-

30. Controfacciata, particolare.

31. Controfacciata, particolare.

32. Plinto dell'arco trionfale.

33. Bassorilievo della controfacciata.



posti ad un processo di semplificazione, attraverso l'eliminazione delle cornici e delle volute che li racchiudevano, e inoltre subentra un più esplicito gusto teatrale nei drappi barocchi, li appena accennati, che i putti aprono come un sipario, sbirciando curiosi o mostrando stupore alla vista delle scene figurate.⁴⁹ I piccoli infanti sono ora posti ai lati dei riquadri e non al di sopra, con la conseguenza che i teatrini possono acquistare maggiori dimensioni soprattutto in altezza e la narrazione può svilupparsi più pacatamente all'interno delle cornici, grazie all'accresciuto senso di vuoto determinato dagli sfondi dilatati. Ne consegue un effetto ancor più pittorico che in Santa Cita, che si esprime negli accorti passaggi chiaroscurali, nel ponderato bilanciarsi delle pause, nel sapiente equilibrio dei vuoti e dei pieni.

Il tutto si realizza anche grazie ad una maggiore articolazione nello spazio degli elementi architettonici, prima relegati quasi esclusivamente al ruolo di fondale delle scene figurate. Ora, invece, un vasto repertorio di porticati sostenuti da colonne, archi, statue equestri, obelischi, piramidi, non più puro e semplice scenario, entra talvolta nel vivo della narrazione. Si tratta di una variegata e colta miscellanea di gusto archeologico che obbedisce all'imperativo classicheggiante prevalente in tutta la compagine decorativa.⁵⁰ È certamente presente una derivazione dalle ambientazioni rinascimentali dei teatrini gagineschi, da cui è tratta più di una citazione, ad esempio la colonna isolata usata in funzione di cesura narrativa (fig. 29), ma l'insieme rivela forse orizzonti culturali più ampi, e molto probabilmente, come ha notato la Paolini, alla formazione di questa sensibilità possono aver contribuito gli eruditi orientamenti culturali delle Accademie palermitane.⁵¹

Non mancano anche le derivazioni da dipinti noti, conosciuti probabilmente attraverso le incisioni – alla tela di Simon Vouet nella chiesa romana di San Lorenzo in Lucina si ispira per esempio la *Tentazione di San Francesco*⁵² – o, più genericamente, il ricorso ad artifici di tipo pittorico, come si può osservare nell'episodio delle *Stimate di San Francesco* che orecchia la cultura manieristica della cerchia dello Zoppo di Gangi (vedi fig. 21, p. 68). Il pittoricismo di tali scene fu rilevato *ab antiquo* da un acuto osservatore

come l'architetto francese Léon Dufourny che visitò l'oratorio nel 1792, riportandone un'impressione altamente positiva, il che, come osserva Palazzotto, è assai significativo per un esegeta del gusto classico, tanto spesso ipercritico verso le espressioni dall'arte barocca. Egli colse perfettamente la natura di pitture a rilievo dei teatrini e ne sottolineò la derivazione da fonti pittoriche piuttosto che scultoree.⁵³

Più che nell'iconografia intrinseca dei soggetti tuttavia, gli accenti più singolari, frutto di uno studio accuratissimo del tutto alieno dall'improvvisazione e dal capriccio momentaneo, emergono nelle precise rispondenze che legano i teatrini agli altri elementi della decorazione, non solo in senso allegorico-teologico, ma anche dal punto di vista compositivo.⁵⁴ La ponderata meditazione nelle fasi preparatorie del lavoro dell'artista è del resto confermata dal ritrovamento nell'oratorio di Santa Cita e nelle chiese di Sant'Agostino e di Sant'Orsola di numerosi disegni preparatori tracciati sulle pareti.⁵⁵

Esplicita è ad esempio la volontà di conferire unità alle figurazioni della controfacciata raccordando la figura di San Francesco nel teatrino alla destra del *Martirio di San Lorenzo* con quella del soldato con la lancia, di cui ripete la curva del busto e la posizione sbilanciata (fig. 30); e così pure, dal lato opposto, la figura ignuda del magnoldo non fa che riecheggiare la posizione dell'uomo seduto sul cornicione (fig. 31). Allo stesso modo, nell'episodio con *San Lorenzo che divide l'elemosina ai poveri* il movimento del santo e quello della Virtù corrispondente, l'*Elemosina*, coincidono (vedi fig. 10). Oppure, al gesto di ripulsa del santo nella *Tentazione di San Francesco* fanno eco i moti dei putti che osservano la scena.

Del resto, l'accordo delle singole parti e la "continuità spaziale"⁵⁶ dell'intero apparato costituiscono, come è noto, un elemento distintivo imprescindibile dell'espressività serpottiana, che più avanti nel tempo raggiungerà vertici di assoluta originalità nell'oratorio del Rosario in San Domenico, dove la funzione qui assolta dai teatrini sarà affidata ai medaglioni a rilievo.

Per riassumere, pare proprio che fino a questo momento del suo percorso artistico Serpotta sia interessato a sviluppare principalmente una serie di variazioni sul tema del teatrino, una passione



34.
Controfacciata,
particolare.

che più tardi abbandonerà nei rilievi dell'oratorio del Rosario in San Domenico e nelle lunette della chiesa di Sant'Agostino.

Si ha l'impressione, infatti, che a differenza delle figure di Virtù che, pur con le debite variazioni di sensibilità e ispirazione, mantengono nel tempo caratteristiche tecniche ed esecutive abbastanza omogenee, proprio il trattamento dell'alto e del basso rilievo sia soggetto invece alle trasformazioni più tangibili, configurandosi come "la vera chiave di lettura dell'artista".⁵⁷ Lo dimostra la compresenza, in questo oratorio, dei plastici e vibranti teatrini e dei pannelli sui plinti



35. Parete sinistra,
Ignudi.



dell'arco trionfale, così classici nel loro sentire da sembrare opere neoclassiche, quasi un'esercitazione sul tema del rilievo che si assottiglia fino a diventare stacciato nello sfondo (fig. 32).

Sono eseguiti con un rilievo talmente lieve da imitare dichiaratamente la pittura anche i due pannelli posti sotto i teatrini della controfacciata, in funzione di raccordo tra le porte e la sovrastante decorazione, raffiguranti coppie di figure entro paesaggi con architetture classiche e rovine (fig. 33). Si tratta di un procedimento tecnico che introduce nella decorazione scultorea della controfacciata una progressione verticale – visiva e tematica – che procede dallo stacciato pittorico dei pannelli a bassorilievo, al rilievo chiaroscuro dei teatrini (“occhi o finestre”, come dice Argan⁵⁸), fino allo “sfondato” delle finestre vere e proprie, che mette in relazione le finte vedute con quelle reali (fig. 34).

Gli ignudi

Persiste, con evidenti connotazioni simboliche,⁵⁹ il ricorso alle figure di nudi virili che in versione miniaturizzata era stato già presente nella chiesa del Carmine Maggiore, dove Giacomo aveva operato insieme al fratello Giuseppe, e nella cap-

PELLA di Sant'Anna a Castelbuono, dove invece la collaborazione dei due è soltanto ipotizzabile. Peraltro il motivo delle figure distese sui timpani delle finestre era stato già sviluppato in precedenza, con esiti ben più provinciali e presumibilmente ad opera di Giuseppe, nell'oratorio di Santa Cita.

Le sculture di ignudi, per la prima volta raffigurati a grandezza naturale, sormontano a coppie i telai delle finestre, sfiorando con il capo il cornicione di coronamento e formando con i loro stessi corpi una sorta di elegantissima catena che collega le finestre e le paraste. Essi si spingono infatti ad appoggiarsi con i piedi ai capitelli o alla cornice delle contigue finestre o addirittura invadono il telaio delle aperture con il piede (fig. 35). Interagiscono pure con gli oggetti e gli animali – fontane, delfini, pelli d'asino, un'oca, una chiocchia, teste muliebri, trofei di guerra – che, al centro dello stipite, si accompagnano a cartelle ornamentali dalle forme sempre diverse. All'interno di un contesto ornamentale che è sostanzialmente asimmetrico si può osservare tuttavia qualche corrispondenza, come i trofei di guerra sulla prima finestra in entrambe le pareti, cui si affiancano coppie di ignudi rispettivamente giovani a sinistra e vecchi a destra.

L'asimmetria, le conchiglie e il fluire dell'acqua, la trasfigurazione fantastica degli elementi naturalistici creano un gioco che traspone in figurazioni quasi astratte il dato naturale e rappresenta uno straordinario esempio di sensibilità protocòcò (fig. 36).

Se, come suppone Garstang, il "levigato classicismo" degli ignudi, in particolare dei vecchi che versano acqua da una brocca e suonano buccine, è simile a quello degli dei fluviali della fontana palermitana del Camilliani, il complessivo impianto compositivo rimanda invece a fonti non locali. Sorprendenti similitudini si colgono infatti tra le sculture serpottiane e gli ignudi berniniani nella cupola in Sant'Andrea al Quirinale (1658), disposti a coppia sulle finestre ai lati di una conchiglia, correlazioni che Garstang riferisce alla parte avuta dall'architetto Giacomo Amato quale ispiratore dell'apparato ornamentale del nostro oratorio.⁶⁰

Per la scioltezza con cui si distendono sulle membrature architettoniche, le figure serpottiane possono rimandare anche alle pose studiate e con-



torte degli ignudi michelangioteschi nella volta della Cappella Sistina, o alle misteriose allegorie scolpite sui sarcofagi delle Cappelle Medicee, ma la sensibilità possente e tormentata di Michelangelo rimane sostanzialmente estranea allo spirito, tutto sommato sereno, di Serpotta, e alla classica astrazione delle sue figure.

Un ulteriore confronto di derivazione michelangiotesca si può istituire con altre celebri figure di nudi, quelle dipinte da Annibale Carracci in funzione di quinta prospettiva sul cornicione della Galleria Farnese (1597-1600). E forse ai telamoni in finto stucco di questi affreschi si rifanno anche i telamoni raffigurati nel presbiterio (fig. 37). Per la diffusione di immagini tratte dalle pitture di palazzo Farnese svolse un ruolo fondamentale il pittore Pietro Aquila, che incise a Roma presso i fratelli De Rossi le tavole delle *Galeriae Farnesinae Icones...* (1674; 1677).⁶¹

36. Parete destra, *Ignudi*.

37. Presbiterio, *Telamoni*.

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



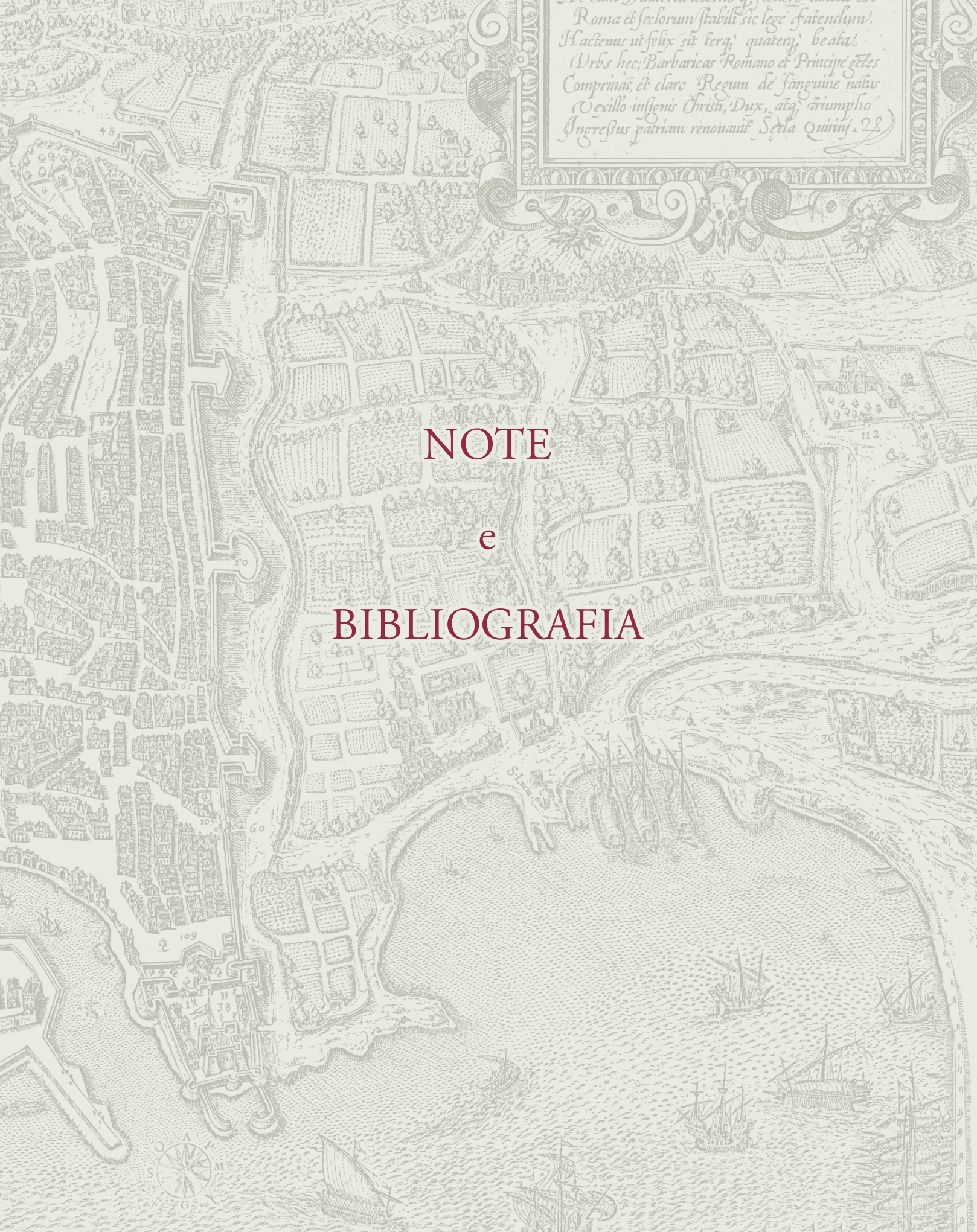
S. T. arm.

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

NOTE

e

BIBLIOGRAFIA



Valeria Viola

L'oratorio e la Fieravecchia

1. *Tribunali* perché il Palazzo dei Tribunali era in piazza Marina, ma fu anche detto *Sezione di Santa Ninfa*, poiché la santa è raffigurata nel cantone di piazza Vigliena corrispondente a questo quarto.
2. Il Rotolo, per maggiori informazioni su questa strada, rimanda a due testi: Di Giovanni 1889-1890; Pasciuta 1996.
3. L'insediamento dei Fenici di Cartagine (a Palermo a partire dall'VIII secolo) prese la forma di un'impronta di piede, in cui si distinguono la parte alta più antica (Paleopoli) e quella più recente sul mare (Neapoli), entrambe solcate da un asse viario centrale, più o meno coincidente con l'attuale corso Vittorio Emanuele.
4. Secondo alcuni (Rotolo 2010), la *ruca de Meneu* segnava "la divisione tra le mura del Cassaro e quelle del quartiere della Kalsa". Certo è che l'area oggetto del nostro studio si trovava presso il confine tra l'insediamento urbano originario e quello "nuovo" islamico.
5. Cf. Bellafiore 1980, p.7.
6. Lima 1997, pp. 26 ss.
7. Mongitore, f. 107.
8. Vadala 1987, p.18.
9. Iconografia comune in altre statue della città (nel Palazzo Pretorio, nella piazzetta del Garraffo, nella fontana di Villa Giulia). Il motto che solitamente accompagna l'immagine del Genio è *Alios nutrit, suos devorat*, per simboleggiare la generosità di Palermo nei confronti degli stranieri e l'ostilità verso i suoi figli.
10. Primo strumento di pianificazione urbanistica della Città di Palermo, esso prevede una serie di sventramenti tesi a dare un volto "moderno" all'area urbana venne redatto dall'ingegner Felice Giarrusso.
11. Da Piola 1994, pp.16-17.
12. L'episodio aveva visto i palermitani insorti assalire il palazzo di Giovanni di Saint-Remy, prefetto del re Carlo d'Angiò, palazzo che sorgeva proprio sull'area dell'antistante convento di Sant'Anna.
13. Dati tratti da: Comune di Palermo. Assessorato all'urbanistica e centro storico, *Piano Particolareggiato Esecutivo. Relazione generale*, pp. 39-46.
14. Fra gli ultimi commenti: Biolchini 2009.
15. "Progettare" 1984, p. 40, p. 41. Superando la logica dei Mandamenti, la zona fu inserita nel progetto guida del Contesto 8, più o meno corrispondente all'area da noi definita "Fieravecchia".
16. Il P. Programma nel rispetto delle preesistenze, monumentali e non, non rinunciava "alla possibilità ed alla responsabilità di ben misurati interventi di architettura moderna".
17. PPE *Relazione generale*, p. 58.
18. Dal sito Internet ufficiale del Comune di Palermo, Il Recupero Edilizio: *La storia dei contributi ai privati per il recupero di edifici nella città antica inizia con la legge regionale n. 25 del '93. Si rese disponibili 96 miliardi delle vecchie lire e in base a questa legge furono emanati quattro bandi. Nel 2002 è stato pubblicato un quinto bando, stavolta con una copertura finanziaria interamente a carico del Comune per un totale di 15 milioni di euro. Proprio in considerazione delle buone prospettive offerte da questa tipologia di interventi nell'ottica del risanamento edilizio, l'Amministrazione comunale ha successivamente deciso di integrare i fondi del quinto bando con altri 16 milioni di euro, con l'obiettivo di finanziare tutti i progetti presentati, ritenuti ammissibili e che non avevano trovato la copertura finanziaria. Nel 2006, poi, è stato emanato anche un sesto bando con un budget complessivo superiore ai 23 milioni di euro.*
19. Capitano 1983.
20. Negli anni successivi e fino al 1695, si susseguirono lavori di adattamento dell'antica dimora alle esigenze eventuali. Tra questi, la trasformazione del giardino del palazzo nell'attuale chiostro, la costruzione dello scalone che immetteva al piano nobile, la trasformazione della torre del palazzo in campanile.
21. L'Oratorio della Immacolatella fu edificato dalla compagnia omonima fondata nel 1575. Tra il 1725 e il 1726 l'architetto Gaetano Lazzara sovrintese ai lavori di decorazione a stucco realizzati da Procopio Serpotta e Vincenzo Perez. Occupato in un primo tempo dai soldati, nel 1865 fu destinato a Corte di Assise e nel 1866 tutti i religiosi furono costretti ad abbandonarlo totalmente. Alcuni locali sono attualmente occupati dall'Archivio Storico Comunale, mentre altri sono sede della Biblioteca Francescana, della Pinacoteca della nostra Provincia e dell'Officina di Studi Medievali.
22. Rotolo 2010, pp. 28-29.
23. Rifatte nel 1777, oggi purtroppo ne rimane solo una.
24. Chirco 1996, p. 233 scrivendo dell'oratorio della Immacolatella riporta l'abbassamento del livello stradale alla data del 1806, ma non cita la fonte della notizia.
25. Simmetricamente è presente un disegno uguale anche sull'altro lato lungo dell'aula, parzialmente ricoperto dal muro, forse traccia di una vecchia apertura la cui presenza non abbiamo potuto constatare.
26. Oltre al caso dell'adiacente oratorio dell'Immacolatella (1575-1726) ricordiamo gli oratori serpottiani del Rosario in Santa Cita (1686-1718) ed in San Domenico (1707-1717).

Giovanni Mendola

L'oratorio della compagnia di San Francesco in San Lorenzo

1. Rotolo 2010, p. 289, nota 35; Archivio di Stato di Palermo, da ora in poi ASP, San Francesco d'Assisi, vol. 292, c. 106.
2. Rotolo 2010, p. 161, nota 113, p. 278.
3. Ivi, p. 157.
4. Ivi, p. 278. Secondo Malignaggi 1987, p. 279, la cessione sarebbe stata fatta dall'arcivescovo di Palermo Simone di Bologna, appartenente alla medesima famiglia.
5. Palazzotto 1999, pp. 192-198.
6. Rotolo 2010, p. 278.
7. Riferendosi alla prima sede della compagnia, Malignaggi 1987, p. 279, ricorda come esistessero due chiese situate nel quartiere della Kalsa, intitolate a San Nicolò e per questo seguite da un appellativo: dei Greci, o *la Carruba*, e *la Kalsa*. Ma al riguardo, tutte le antiche fonti manoscritte (Cannizzaro, Mangananti, Mongitore), riprese in Palermo 1858, p. 248, riferiscono trattarsi della prima di esse; Palazzotto 1999, p. 192 e nota 3.
8. Il nome della compagnia a questa data è semplicemente quello di San Francesco; la dizione dei Bardigli e successivamente quella *dei Cordigeri* apparirà solo più tardi.
9. Con molta verosimiglianza, egli va identificato con Pietro Giovanni Piagia, morto nel 1593 e indicato tra i benefattori della compagnia.
10. ASP, not. Giuseppe Morello, st. 1, vol. 7021, c.s.n.

11. Malignaggi 1987, p. 279.
12. L'atto viene ratificato dai confrati quindici giorni dopo, il 26 settembre 1574; ASP, not. Alessandro Timpanaro, st. 1, vol. 8982, c.s.n.
13. Palazzotto 1999, p. 193.
14. ASP, not. Alessandro Timpanaro, st. 1, vol. 8989, c.s.n.; Rotolo 2010, p. 289, nota 48.
15. ASP, not. Filippo Perricone, st. 1, vol. 10611, c.s.n.
16. La ratifica dell'accordo da parte dei confrati data al 26 seguente; ASP, not. Filippo Perricone, st. 1, vol. 10611, c.s.n. Il 4 aprile 1599 il *ministro* Francesco Bilexio ed i *consultori* Giovanni Pietro Merata e Luciano Morana nominano rettori, governatori e procuratori della cappella di San Francesco, all'interno della chiesa conventuale, i confrati don Vincenzo Fanelli e Ambrogio Furno; ASP, not. Paolo De Messana, st. 1, vol. 1291, c. 108; vol. 1234, c. 216 v.
17. Il 19 aprile 1603, i confrati Alessandro Brignale e Paolo de Messana, notaio, a nome dei loro confratelli, col consenso del *ministro* Filippo Salerno e dei *consultori* notaio Francesco De Agosta e Andrea Faja, rinunziano ai patti stipulati nel 1589, successivamente riformati il 14 gennaio 1597, restituendo ai conventuali quanto è ospitato nella cappella di San Francesco all'interno della chiesa, ivi compresi i *giogali* e la statua lignea del santo, insieme alla sua *vava*; ASP, not. Tommaso Magliolo, st. 1, vol. 11481, c. 260.
18. ASP, not. Giovanni Caso, st. 1, vol. 14866, c. 589.
19. Ivi, vol. 14860, c. 241.
20. Ivi, vol. 14860, c. 400 v.; a margine del contratto è annotato un pagamento di 8 onze e 2 tari.
21. All'atto dell'incarico viene versato ai due maestri un acconto di 2 onze; ivi, vol. 14867, c.s.n.; vol. 14860, c. 438.
22. Ivi, vol. 14860, c. 456; vol. 14867, c.s.n.
23. Ivi, vol. 14867, c.s.n.; vol. 14860, c. 490.
24. ASP, not. Tommaso Magliolo, st. 1, vol. 11478, c. 168 v.
25. ASP, not. Giovanni Francesco de Agosta, st. 1, vol. 16668, c. 330; vol. 16657, c. 141.
26. Guastella 1985, p. 69; Mendola 2012 b, p. 46.
27. Nel contratto si specifica come le spese per la realizzazione dei ponteggi saranno a carico del committente e un acconto di un'onza viene versato allo Spagnolo; ASP, not. Girolamo Longo, st. 1, vol. 17137, c. 177; vol. 17142, c.s.n.
28. Anche in questo caso le spese per i ponteggi sono a carico del committente e allo Smiriglio vengono versate 2 onze in acconto; ASP, not. Paolo de Messana, st. 1, vol. 1236, c. 719 v.
29. Il 14 agosto 1601 mastro Pietro Spagnolo dichiara di essere stato pagato 16 onze per il *magisterio cornicionis* da lui fatto nella chiesa di San Lorenzo; ASP, not. Girolamo Longo, st. 1, vol. 17137, c. 221 v.
30. Secondo Malignaggi 1987, p. 283, il presbitero dell'oratorio nelle pareti presentava tre dipinti per lato; è plausibile però che i *quadroni* si trovassero invece lungo le pareti laterali dell'oratorio.
31. Mendola 2012 b.
32. ASP, not. Paolo de Messana, st. 1, vol. 1243, c. 42.
33. Nato a Chiusa Sclafani da Salvatore La Caldarera, nativo di Piazza Armerina, e da Antonia Violino Costa, figlia di un mercante genovese, muore a Roma nel 1631; Mendola 2012 b, pp. 87-96.
34. Pugliatti 2011, p. 213; Pugliatti 2013, pp. 57-58.
35. Rotolo 2010, p. 279, nota 52; ASP, San Francesco d'Assisi, vol. 298, c. 197.
36. ASP, not. Paolo de Messana, vol. 1297, c. 137.
37. Alle 10 onze di acconto subito versate seguono dei pagamenti, di 35 onze e 5 tari il 18 agosto, di 21 onze e 28 tari il 14 settembre, di 17 onze e 27 tari il 3 ottobre, di 15 onze, a saldo, il 18 ottobre; ASP, not. Giovanni Francesco de Agosta, st. 1, vol. 16676, c. 735 v.
38. ASP, not. Francesco Maringo, st. 1, vol. 12509, c. 355; vol. 12550, c. 95.
39. ASP, not. Onofrio Marotta, st. 1, vol. 954, c. 184.
40. Ivi, vol. 956, c. 423.
41. Duole constatare che uno di essi era stato recuperato e collocato nell'antisacrestia, dove lo testimonia Meli 1934, p. 162; ma anche questo, così come gli altri cinque dipinti, non è più rintracciabile.
42. Testimoniate nel Settecento dal Montigore, le sei tele raffiguravano l'*Elemosina di San Lorenzo*, *San Lorenzo e l'Angelo che gli porge la palma del martirio*, *il Martirio di San Lorenzo*, *San Francesco offre il mantello ai poveri*, *San Francesco e l'Angelo che gli porge il vaso della purezza*, *San Francesco sui carboni ardenti per respingere le tentazioni della lussuria*; Meli 1934, p. 162.
43. Pugliatti 2011, p. 382.
44. Meli 1934, p. 263, p. 103; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 923, c. 438.
45. Garstang 1990, p. 279; seguito da Randazzo 2009, p. 142.
46. Meli 1934, p. 264, p. 104; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 925, c. 217.
47. Meli 1934, p. 264, nel trascrivere il documento, ha letto *Nunzio* anziché *notaio*, con riferimento al *ministro* dell'epoca, Ippolito Di Miceli, la cui professione era proprio quella di notaio.
48. Meli 1934, pp. 264, p. 105; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 927, c. 198 v.
49. Ivi, c. 300.
50. Ivi, c. 311 v.
51. Ivi, c. 355 v.
52. Ivi, vol. 868, c.s.n.
53. Ivi, vol. 929, c. 75.
54. Meli 1934, p. 265, p. 107; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 929, c. 379 v. Il volume contenente le Minute oggi è inconsultabile.
55. Il 7 agosto Giacomo riceve da Nunzio L'Avvocato 5 onze in conto delle 20 che questi si è impegnato a pagare nel contratto del 28 giugno. Il 1 settembre è pagato altre 5 onze. Il 6 settembre riceve da Paolo Fuxia 6 onze. Il 7 ottobre riceve 5 onze dallo stesso Fuxia. L'11 ottobre riceve 5 onze da Nunzio L'Avvocato. Il 29 ottobre riceve dal Fuxia 6 onze e 10 tari a saldo di 22 onze e 10 tari. Il 19 dicembre, infine, Francesco Andrea Verani e Nunzio L'Avvocato, *ministro* e *consulatore* della compagnia, cedono a Giacomo 7 onze dovute per censo dell'anno 1704-05 da mastro Pietro Stidda e suoi eredi; il pagamento è *pro resto saldo, et ad coplementum unciarum nonaginta*. Nelle 90 onze pagate si comprendono le 83 già versategli, 40 da Francesco Andrea Verani a nome proprio, 20 ciascuno dai due *consultori*, Nunzio L'Avvocato e Paolo Fuxia, e 3 onze da Giovanni Francesco Lavagna, procuratore della compagnia. Le 90 onze erano dovute al Serpotta *pro attrattu, et mag(iste)rio ut d(icitu)r dello stucco dal detto di Serpotta fatto nel cappellone di d(ett)a compagnia*, secondo il contratto del 28 giugno precedente; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 929, c. 436 v.; vol. 930, cc. 4 v., 14, 59, 68 v., 86 v., 143. Il 10 gennaio 1706 viene notificato a Pietro Stidda di versare al Serpotta le 7 onze di censo da lui dovute alla compagnia; Meli 1934, p. 36.

56. La perplessità evidenziata dal Palazzotto 1999, p. 193 nota 14, relativamente alla esecuzione in quegli stessi anni dei teatrini lungo le pareti laterali dell'oratorio al di sotto delle finestre (perplessità causata dalla testimonianza del Mongitore che, scrivendo successivamente all'intervento serpotiano, aveva parlato dei sei dipinti ai suoi tempi ancora apposti lungo le pareti) va probabilmente risolta grazie ad una serie di considerazioni: 1) non esiste alcuna documentazione successiva relativamente alla presenza del Serpotta in San Lorenzo; 2) i lavori condotti nel 1706-07 dai due Calandrucci nella volta dell'oratorio segnano certamente la fine dei lavori di riconfigurazione plastica e pittorica dell'intero complesso; 3) l'intervento di doratura condotto da Michele Rosciano nella primavera-estate 1707 non può non costituire un termine ante quem per la ultimazione di tutti gli stucchi; 4) il prezzo pagato al Serpotta per la decorazione delle finestre, 35 onze ciascuna, è assai prossimo a quello (30 onze) pagatogli una ventina d'anni prima per le finestre dell'oratorio del Rosario in Santa Cita, che comprendeva anche i teatrini sotto le finestre.
57. Meli 1934, p. 162, senza motivarlo, spinge la conclusione dei lavori fino al 1706. Garstang 1990, p. 279, sulla base di una ricevuta di pagamento del doratore Michele Rosciano in data 19 settembre 1707, ipotizza l'estate del 1707, epoca della realizzazione delle dorature nella volta e negli emblemi delle figure del cupolino; ma occorre precisare come l'impegno da parte del doratore risaliva al 22 aprile precedente; questo dunque può semmai considerarsi come termine *ante quem* per la conclusione dei lavori nella volta dipinta dell'oratorio e nel cupolino del presbitero.
58. Meli 1934, pp. 266, p. 109; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 868, c.s.n.
59. Meli 1934, p. 267, p. 110; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 931, c.s.n.
60. Il 14 marzo il fratello Domenico registra la presa di possesso della eredità di Giacinto, in presenza, quale testimone, del collega pittore Antonino Gianguzzo; ivi, c. 309.
61. Nel documento il cognome dello stuccatore incaricato di preparare l'intonacatura della superficie destinata ad essere affrescata dal Calandrucci, è omissso; si tratta però con ogni verosimiglianza dello stuccatore Pietro Antonio Aversa, assai attivo in quegli anni.
62. Meli 1934, p. 268; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 931, cc. 136, 295 v., 296, 362, 423 v., 424; vol. 932, c. 81 v.
63. Meli 1934, p. 266, p. 108; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 931, c. 362 v.
64. Meli 1934, p. 37.
65. Rotolo 2010, p. 289, nota 54.
66. Palazzotto 2004, p. 188
67. Palazzotto 1999, p. 193 e nota 8, p. 198 e nota 19.
68. Palazzotto 2004, p. 192. Antonio Martinez è forse figlio dell'omonimo Vincenzo, anch'egli stuccatore, documentato nel sesto decennio del Settecento.

Santina Grasso

La sintesi delle arti

- Mendola 2012 a, pp. 14-16.
- Ivi, pp. 16-17.
- Malignaggi 1981, p. 98.
- Al Papaleo è stato attribuito il ruolo di tramite tra la cultura napoletana e l'ambiente palermitano, Paolini 1983, p. 44.
- Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre tratti da alcune fabbriche insigni di Roma... Opera de piu celebri architetti de nostri tempi*. Suter 2007, p. 92.
- Garstang 1990, p. 250. Il terzo volume fu pubblicato nel 1731.
- Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de piu celebri architetti*. Palazzotto 2002, p. 70, nota 114.
- Insignium Romae templorum prospectus exteriores interioresque a celebrioribus architectis inventi nunc tandem suis cum plantis et mensuris*. Antista 2007, p. 220.
- Perspectiva pictorum et architectorum Andrae Putei e Societate Jesu. Pars prima [-secunda]. In quam docetur modus expeditissimus delineandi optice omnia quem pertinent ad architecturam*. Suter 2007, p. 93, pp. 104-107.
- Mendola 2012 a, p. 34.
- Garstang 1990, pp. 82-83.
- Meli 1934, p. 46.
- Sessa 2009, pp. 67-68.
- Ivi, p. 66.
- Viola, *infra*.
- Argan 1957, p. 32.
- Sull'argomento, cf. Grasso-Gulisano 2008, p. 39.
- Il rapporto tra architettura e scultura nell'opera di Serpotta è stato indagato da Giuffrè 1996, pp. 26-37 e, più di recente, da Sessa 2009, pp. 61-69, cui si rimanda per maggiori approfondimenti. Vedi anche Viola, *infra*.
- Fittipaldi 1977, p. 127.
- Ivi, pp. 126-127, pp. 140-141 e nota 105. Galleria Regionale interdisciplinare della Sicilia di Palazzo Abatellis, tomo V, p. 48, n. 38, inchiostro bruno e acquerello grigio su carta bianca, cm 75,4 x 41,5.
- Nella chiesa di Sant'Orsola, nell'oratorio del Carminello, nella chiesa della Gancia, nella chiesa delle Stimmate e nell'oratorio di San Francesco di Paola ai candelai. Si veda in merito Palazzotto 2011, pp. 19-25.
- Sul "bel composto" berniniano si veda in particolare Careri 1995.
- Ivi, pp. 29-30, p. 95.
- Witkover 1972, p. 138.
- Mendola, *infra*.
- Mendola, *infra*. Sulla musica nell'arte di Serpotta, vedi Palazzotto 2007 b, pp. 184-185. Sull'interpretazione simbolica del concerto celeste del presbitero si veda Scordato, *infra*.
- Palazzotto 2004, p. 192. Su questo stuccatore, si veda Mendola, *infra*.
- Sessa 2009, p. 68.
- Meli 1934, pp. 45-46.
- Garstang 1990, p. 279.
- La derivazione dai rilievi romani è sottolineata da Garstang, ivi, pp. 112-114.
- Sulla *Crocifissione* della chiesa di S. Teresa, si vedano Davi 1978, pp. 10-12 e Randazzo 2009, p. 129.
- Garstang 1990, pp. 112-114.
- Sui rilievi della chiesa di Santa Cita, ivi, pp. 102-103, pp. 265-266.
- Ivi, p. 115.
- Palazzotto 2004, p. 191.
- Garstang 1990, p. 94.
- Fittipaldi 1977, pp. 137-140. Galleria Regionale interdisciplinare della Sicilia di Palazzo Abatellis, inv. n 11474, creta, cm 30 x 10.
- Garstang 1990, p. 280.
- Ivi, p. 51.
- Garstang riferisce invece la scultura alla *Santa Susanna* (1629-33) di François Duquesnoy (1597-1643) nella chiesa romana di Santa Maria di Loreto, Garstang 1990, p. 280.
- Cosmo 1997, p. 49; Palazzotto 2009, p. 43.
- Vedila raffigurata in Papini 2000, pp. 32-33, fig. 27.

44. Gartang identifica la fonte d'ispirazione di questa figura femminile nel volume di D. Montelatici, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma 1700, Garstang 1990, pp. 137-44, fig. 61 p. 75. Tuttavia la presenza nella cappella di Sant'Anna di Castelbuono (1684-86) di una scultura, la *Temperanza*, derivata dallo stesso modello, documenta che esso venne utilizzato nella bottega dei Serpotta in data antecedente e che di conseguenza fu tratto da un testo più antico.
45. Tratta invece secondo Garstang 1990, p. 144 dalla tavola 21 incisa da Pietro Aquila nel volume di Pietro Bellori, *Galeriae Farnesianae Icones...*, Roma 1677.
46. Mendola 2012 b, p. 106; vedi anche Mendola, *infra*.
47. Garstang 1990, p. 280.
48. I brani tratti da *La Nuova Pratica di Prospettiva* (1714) di Paolo Amato sono riportati *ivi*, p. 105.
49. Palazzotto 2009, p. 47.
50. Il cavaliere della *Spoliazione di San Lorenzo*, oggi non più esistente, era ripreso dalla statua equestre di *Costantino* di Gian Lorenzo Bernini nella basilica di San Pietro, Salvo Barcellona - Pecoraino 1971, p. 60.
51. Paolini 1983, p. 34.
52. Garstang 1990, p. 280.
53. Palazzotto 2007 a, pp. 206-207.
54. Scordato, *infra*.
55. Palazzotto 2004, pp. 56-57; Ministeri 1994, p. 96; Sebastianelli 2011, p. 54.
56. Argan 1957, p. 32.
57. Amendolagine-Ragonese 2009, p. 96.
58. Argan 1957, p. 31.
59. Scordato, *infra*.
60. Garstang 1990, p. 280.
61. *Ibidem*.

Cosimo Scordato

Guardare e comprendere

1. Per il titolo e le vicende della congregazione cf. Meli 1934, 160 ss.; ma anche Mendola, *infra*.
2. Cf. Meli 1934.
3. “Una bellissima giovanetta, vestita di panno lino bianco, con una ghirlanda di smeraldi, che le coronò il capo, e che con ambe le mani si cinga con bella gratia un cintolo di lana bianca [...] Si dipinge col cintolo perciocché fu antico costume, che le Vergini si cingessero col cinto, in segno di verginità, la quale si soleva sciore dalli Sposi la prima sera... [...] Giovanetta la quale accarezzi con le mani un'Alcorno perché, come alcuni scrivono, questo animale non si lascia prendere se non per mano di Vergine”; Ripa 1992, pp. 468-469.
4. “Donna di carnagione bianca, haverà gli occhi grossi, & il naso alquanto aquilino, con una ghirlanda d'oliva in capo, stando con le braccia aperte, ma tenga con la destra mano un ramo di cedro con il frutto, & a canto vi sarà l'uccello pola, ovvero cornacchia. [...] La ghirlanda d'olivo è il vero simbolo della Misericordia nelle sacre lettere [...]. Lo stare con le braccia aperte è à guisa di Giesù Christo Redentor nostro, con prontezza c'aspetta sempre con le braccia aperte per abbracciar tutti, e sovvenir alle miserie nostre [...]. L'uccello pola appresso gl'Egitij significava misericordia, come si può vedere in Oro Apolline”. *Ivi*, pp. 287-289.
5. “Donna di bello aspetto, con habito lungo, & grave, con la faccia coperta d'un velo perché quello che fa l'elemosina deve vedere a chi la fa, e quello che la riceve non deve spiar da chi venga o donde. Habbia ambe le mani nascoste sotto alla veste, portando così danari a due fanciulli, che stiano aspettando dalle bande. Haverà in capo una lucerna accesa circondata da una ghirlanda di oliva, con le sue foglie & frutti”. *Ivi*, p. 112.
6. Sono sette le opere di misericordia corporale e spirituale; esse si sviluppano intorno alla beatitudine della misericordia (“Beati i misericordiosi”) e comprendono le azioni relative al bene corporale e spirituale della persona; la carità teologale attraverso di esse si realizza nella concretezza del servizio a chi è nel bisogno. Secondo la tradizione le opere di misericordia corporale sono le seguenti: dar da mangiare agli affamati, dar da bere agli assetati, vestire gli ignudi, ospitare i pellegrini, curare gli infermi, visitare i carcerati, seppellire i morti; le opere di misericordia spirituale sono: consigliare i dubbiosi, insegnare agli ignoranti, ammonire i peccatori, consolare gli afflitti, perdonare le offese, sopportare pazientemente le persone moleste, pregare Dio per i vivi e per i defunti.
7. Sant'Ambrogio, pp. 148-151.
8. “Fanciulla ignuda, con alcuni veli bianchi d'intorno, per dimostrare, che essa deve esser ricoperta, & adornata in modo con le parole, che non si levi l'apparenza del corpo suo bello; & delicato, e di stesso più, che d'ogn'altra adorna, s'arricchisce”. Ripa 1992, p. 464.
9. In seguito Lorenzo fu dato in custodia al centurione Ippolito, che lo rinchiuse in un sotterraneo del suo palazzo; in questo luogo buio, umido e angusto si trovava imprigionato anche un certo Lucillo, privo di vista. Lorenzo confortò il compagno di prigionia, lo incoraggiò, lo catechizzò alla dottrina di Cristo e, servendosi di una polla d'acqua che sgorgava dal suolo, lo battezzò. Dopo il Battesimo Lucillo riebbe la vista. Il centurione Ippolito visitava spesso i suoi carcerati; avendo constatato il fatto prodigioso, colpito dalla serenità e mansuetudine dei prigionieri, e illuminato dalla grazia di Dio, si fece cristiano ricevendo il battesimo da Lorenzo. In seguito Ippolito, riconosciuto cristiano, fu legato alla coda di cavalli e fatto trascinare per sassi e rovi fino alla morte.
10. Meli 1934, p. 166.
11. “Donna vestita di rosso, che in cima del capo habbia una fiamma di fuoco ardente, terrà nel braccio destro un fanciullo, al quale dia il latte, & due altri gli staranno scherzando à piedi, uno di essi terrà alla detta figura abbracciata la sinistra mano. La fiamma di fuoco per la vivacità c'insegna che la carità non mai rimane d'operare secondo il solito suo amando; ancora per la carità volle che si interpretasse il fuoco Christo N. S. in quelle parole: *Ignem veni mittere in terram, & quid volo, nisi ut ardeat?* I tre fanciulli dimostrano che se bene la carità è una sola virtù ha nondimeno triplicata potenza, essendo senz'essa, & la fede, & la speranza di nessun momento.” Ripa 1992, p. 49.
12. “Una bellissima donna haverà cinta la fronte d'un cerchio d'oro tutto contesto di preziosissime gioie, & i capelli saranno biondi, & ricciuti, & bellissima acconciatura, sarà d'età virile con faccia allegra, & ridente, starà con le braccia aperte in atto di ricevere altrui, con la destra mano terrà una cornucopia per dimostrazione di votarlo, il quale sia pieno di spighe di grano, uve, frutta diverse, danari, & altre cose appartenenti all'uso umano, sarà vestita di bianco e sopra avrà un manto di color rosso, & stando con le braccia aperte come habbiamo detto, tenghi sotto il manto dalla banda destra un fanciullo ignudo, il quale stia in atto con la destra mano di pigliare con essa i frutti, & dall'altra parte vi sia un pellegrino a giacere per terra”; Ripa 1992, pp. 510-511.



Bibliografia

- Antista 2007**
G. Antista, *Libri di architettura nelle biblioteche private del XVIII secolo*, in **Palermo 2007**, pp. 219-223.
- 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.
- Bajamonte - Lo Dico - Troisi 2006**
C. Baiamonte - D. Lo Dico - S. Troisi, *Palermo 1860. Stereoscopie di Eugène Sevaistre*, Palermo 2006.
- Bellafiore 1980**
G. Bellafiore, *Palermo. Guida della città e dei dintorni*, Palermo 1980 (prima ed. 1956).
- Biolchini 2009**
S. Biolchini, *Il museo più grande del mondo? Il sito Interpol dei furti d'arte*, in "Il Sole 24 Ore" 28 settembre 2009. <://www.ilssole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2009/09/interpol-arte.shtml?uuid=c3754996-ac3c-11de-8787-08bef260efb1&DocRulesView=Libero>
- Cancila 2000**
O. Cancila, *Palermo*, Bari 2000 (1 edizione 1988).
- Capitano 1983**
V. Capitano (coordinamento di), *Piazze nel centro storico di Palermo*, Palermo 1983.
- 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.
- 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.
- Cosmo 1997**
G. Cosmo, *Giacomo Serpotta, Prassitele e la formazione romana*, in "Commentari d'Arte. Rivista di Critica e Storia dell'Arte", a. II, n. 4, gennaio - aprile 1997, p. 50.
- Davì 1978**
G. Davì, *Procopio Serpotta*, in *Quaderni sul neoclassico n. 4. Miscellanea*, Roma 1978, pp.9-35.
- De Seta - Di Mauro 1988**
C. De Seta-L. Di Mauro, *Palermo*, Bari 1988 (prima ed. 1980).
- De Seta - Spadaro - Troisi 1988**
C. De Seta - M. A. Spadaro - S. Troisi, *Palermo città d'arte. Guida ai monumenti di Palermo e Monreale*, Palermo 1988.
- Di Giovanni 1889-1890**
V. Di Giovanni, *La Topografia antica di Palermo dal sec. X al XV*, 2 voll., Palermo 1889-1890.
- 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, *Giacomo 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. 27-37.
- Grasso - Gulisano 2008**
S. Grasso - M. C. Gulisano, *Forme e divenire del rocò nella produzione delle botteghe argentarie a Palermo*, in **Lubecca 2007**, pp. 39-83.
- Guastella 1985**
C. Guastella, *Ricerche su Giuseppe Alvino detto il Sozzo e la pittura a Palermo alla fine del Cinquecento*, in *Contributi alla storia della cultura figurativa nella Sicilia occidentale tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo*, Atti della giornata di studio su Pietro D'Asaro, Racalmuto 15 febbraio 1985, Palermo 1985, pp. 45-109.
- La Duca 2011**
R. La Duca, *Architettura religiosa a Palermo (secoli XI-XIX)*, a cura di F. Armetta, Caltanissetta - Roma 2011.
- Lima 1997**
A. J. Lima, *Palermo. Struttura e dinamiche*, Palermo 1997.
- Lubecca 2007**
Argenti e cultura rocò 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.
- Malignaggi 1981**
D. Malignaggi, *La scultura della seconda metà del Seicento e del Settecento*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, Napoli 1981, pp. 94-99.
- Malignaggi 1987**
D. Malignaggi, *La Natività del Caravaggio e la compagnia di S. Francesco nell'oratorio di S. Lorenzo*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli in Sicilia e a Malta*, Atti del Convegno a cura di M. Calvesi, Siracusa - Malta aprile 1985, Siracusa 1987, pp. 279-288.
- Meli 1934**
F. Meli, *Giacomo Serpotta vita ed opere. Con 165 documenti inediti e 71 tavole*, Palermo 1934.
- Mendola 2012 a**
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.

- Mendola 2012 b**
G. Mendola, *Il Caravaggio di Palermo e l'oratorio di San Lorenzo*, Palermo 2012.
- Ministeri 1984**
P. B. Ministeri, *La chiesa ed il convento di Sant'Agostino a Palermo*, presentazione M. C. Di Natale, fotografie di E. Brai, Palermo 1984.
- Mongitore**
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 sec. della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni Qq E 8.
- Montaperto 2013**
M. L. Montaperto, *Oratorio di San Lorenzo*, Palermo 2013.
- Palazzotto 1999**
P. Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, Palermo 1999.
- Palazzotto 2002**
P. Palazzotto, *I "ricchi arredi" e le preziose dipinture dell'oratorio del Rosario in San Domenico della Compagnia dei Sacchi*, in P. Palazzotto - C. Scordato, *L'oratorio del Rosario in San Domenico*, Palermo 2002, pp. 9-70.
- Palazzotto 2004**
P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo 2004.
- Palazzotto 2007 a**
P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta nella letteratura artistica*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina, a cura di M. C. Di Natale, Caltanissetta 2007, pp. 204-218.
- Palazzotto 2007 b**
P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta. Allegoria della musica*, in *Siracusa 2007*, pp. 184-185.
- 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 1858**
G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni* (prima ed. 1818), a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo 1858.
- 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.
- Paolini 1983**
M. G. Paolini, *Giacomo Serpotta*, fotografie di M. Minnella, prefazione di C. Brandi, Palermo 1983.
- Papini 2000**
M. Papini, Palazzo Braschi. *La collezione di sculture antiche*, Roma 2000.
- Piola 1994**
C. Piola, *Dizionario delle strade di Palermo preceduto da una corsa per Palermo e suoi dintorni*, Palermo rist. anast. 1994 (prima ed. 1870).
- 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.
- Pasciuta 1996**
B. Pasciuta, *La nuova espansione dei quartieri a mare dalle imbreviature di Bartolomeo de Citella*, in *Testi dell'VIII Colloquio Medievale*, Palermo 26-27 aprile 1989, a cura di C. Roccaro, numero monografico di "Schede Medievali", 30-31, 1996, pp. 141-167.
- 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.
- Pugliatti 2013**
T. Pugliatti, *Il peso straniante di una data errata e uno sguardo nuovo su Paolo Bramè*, in *Una vita per il patrimonio artistico. Contributi in onore di Vincenzo Scuderi*, a cura di E. D'Amico, Palermo 2013, pp. 57-58.
- Randazzo 2009**
I. Randazzo, *L'invenzione lucida e temeraria. Palermo Oratorio di San Lorenzo*, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara - E. Mauro, Palermo 2009, pp. 141-144.
- Ripa 1992**
C. Ripa, *Iconologia*, edizione pratica a cura di P. Buscaroli, ed. Milano 1992 (ed. orig. 1593).
- Rotolo 2010**
F. Rotolo, *La Basilica di San Francesco e le sue cappelle: un monumento unico della Palermo medievale*, Palermo 2010.
- Salvo Barcellona - Pecoraino 1971**
G. Salvo Barcellona - M. Pecoraino, *Gli scultori del Cassaro*, con una nota di L. Sciascia, Palermo 1971.
- Sant'Ambrogio**
Sant'Ambrogio, *De Officiis Ministrorum*, Libri Tres, ed. Roma 1977.
- Sebastianelli 2011**
M. Sebastianelli, *La tecnica di Giacomo Serpotta dal cantiere di restauro*, in P. Palazzotto - M. Sebastianelli, *Giacomo Serpotta nella chiesa di Sant'Orsola a Palermo Studi e restauri*, Palermo 2011, pp. 49-77.
- Sessa 2009**
E. Sessa, *Giacomo Serpotta e il "pareggiamento delle arti": la decorazione degli oratori fra manipolazione vitalistica e vocazione classicista*, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara - E. Mauro, Palermo 2009, pp. 50-72.
- Siracusa 2007**
Musica picta. Immagini del suono in Sicilia tra medioevo e barocco, catalogo della mostra a cura di C. Vella, Siracusa, chiesa di Santa Lucia alla Badia 16 novembre 2007 - 7 gennaio 2008, Siracusa 2007.
- Sutera 2007**
D. Sutera, *Teoria e architettura nell'Italia d'età barocca*, in *Palermo 2007*, pp. 89-94.
- Vadalà 1987**
V. Vadalà, *Palermo sacro e laborioso*, Palermo 1987.
- Wittkover 1972**
R. Wittkover, *Arte e Architettura in Italia. 1600-1750*, Torino 1972.
- Caravaggio, *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*, dipinto trafugato a Palermo nella notte tra il 17 e il 18 ottobre 1969 dall'Oratorio di San Lorenzo.

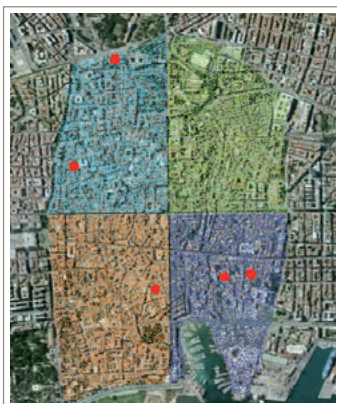
Finito di stampare nel mese di dicembre 2013
presso lo stabilimento litotipografico Priulla s. r. l.
di Palermo.

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



© 2013 Euno Edizioni
ISBN 978-88-6859-006-2

euro 12,00

SICILIAE MIRABILIA 3

Quicksicily.com

Studio grafico Pietro Lupo - Palermo
www.quicksicily.com info@quicksicily.com asplupo@libero.it
vers 080219