



La chiesa di
Santa Maria del Piliere
o degli Angelini a Palermo



FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

P. BONO, S. GRASSO, D. LO PICCOLO,
G. MELI, G. MENDOLA, C. SCORDATO

EUNOEDIZIONI

© 2017 Euno Edizioni
94013 Leonforte (Enna) - via Dalmazia, 5 tel. e fax 0935.905877
e-mail: info@eunoedizioni.it web: www.eunoedizioni.it
I edizione, dicembre 2017

ISBN 978-88-6859-139-7

Si ringraziano per la cortese disponibilità:

Arcidiocesi di Palermo - Ufficio Diocesano per i Beni Culturali, Manuela Amoroso,
Associazione Amici dei Musei siciliani, Salvatore Brancati, D. Giuseppe Bucaro, Claudio Gino, Accademia di Belle Arti Palermo,
Concetta Lotà, Giancarlo Nifosi, Lina Novara, Giulio Perricone, Mons. Giuseppe Randazzo, Maria Reginella,
Pierfrancesco Palazzotto, Bernardo Tortorici di Raffadali

Fotografie originali della chiesa (riprese del 2016-2017): Pamela Bono e Danilo Lo Piccolo

Referenze fotografiche:

testo di S. Grasso: Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "Alberto Bombace", figg. 5, 7;
Giancarlo Nifosi, figg. 9, 11, 16
testo di P. Bono: Biblioteca Accademia di Belle Arti di Palermo - Fondo Storico, fig. 4;
Salvatore Brancati, figg. 5, 11, 12, 13, 14, 15.

in copertina: particolare della *Natività di Sansone*, foto di Pamela Bono e Danilo Lo Piccolo

Progetto grafico e impaginazione: Pietro Lupo, Palermo
Stampa: Litotipografia Priulla s.r.l., Palermo, 2017

La chiesa di Santa Maria del Piliere o degli Angelini a Palermo

introduzione di Salvatore Vacca

scritti di

Pamela Bono, Santina Grasso, Danilo Lo Piccolo, Guido Meli,
Giovanni Mendola, Cosimo Scordato

rilievi di Francesca Scavuzzo

fotografie di Pamela Bono e Danilo Lo Piccolo



FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

EUNOEDIZIONI

SICILIAE MIRABILIA

La collana “Siciliae Mirabilia”, all’interno delle finalità della “Cattedra per l’Arte cristiana - Rosario La Duca”, promuove la pubblicazione di scritti sull’arte cristiana di Sicilia e su tematiche ad essa connesse (urbanistica, architettura, storia dell’arte, restauro, cultura siciliana, artisti siciliani).

I contributi possono essere di carattere generale o monografico, frutto della ricerca di un singolo studioso o di un approccio inter- o pluri-disciplinare; si devono caratterizzare, comunque, per il loro valore di alta divulgazione e di contributo alla conoscenza qualificata della presenza cristiana in Sicilia sia nei diversi aspetti della tradizione sia nella produzione del presente.



INDICE

<i>Salvatore Vacca</i>			
Introduzione	6		
<i>Guido Meli</i>			
Storia urbanistica del quartiere	11		
<i>Giovanni Mendola</i>			
La chiesa di Santa Maria del Piliere detta degli Angelini. Dalla fondazione alla definitiva riconfigurazione rococò	17		
La fondazione	17		
La trasformazione in oratorio	20		
L'oratorio superiore	21		
La maestranza degli orafi e argentieri	23		
La compagnia degli Angelini	24		
I Cascavallai e la riconfigurazione della chiesa	26		
<i>Cosimo Scordato</i>			
Il programma iconografico della Madonna del Piliere	33		
I titoli	33		
Lo svolgimento del programma iconografico	34		
Il contesto veterotestamentario	34		
Il movimento compositivo	35		
<i>Dall'alto</i> : il ciclo di Sansone e gli angeli	35		
<i>Di fronte</i> : Mosé e Davide	39		
<i>Accanto</i> : i profeti	39		
Alcuni profeti	39		
<i>In alto</i> : le Sibille	42		
La ricapitolazione all'altare	43		
<i>Santina Grasso</i>			
Tra barocco e rococò: la decorazione a stucco di Nicolò e Bartolomeo Sanseverino	45		
La scenografia compositiva	46		
Il ciclo scultoreo	51		
<i>Pamela Bono</i>			
Le pitture murali. Stile ed energia creativa in Olivio Sozzi	57		
Il clima artistico della Palermo del Settecento	57		
“L'opera di fresco” di Olivio Sozzi	61		
Le virtù di Sansone	65		
Le Sibille: i profeti al femminile	65		
Il potere del tocco dell'artista	66		
<i>Danilo Lo Piccolo</i>			
Olivio Sozzi, un maestro del Settecento siciliano	69		
La reintegrata paternità	71		
La pala d'altare e le tele nell'arredo pittorico di Olivio Sozzi nella chiesa di Santa Maria degli Angelini	74		
<i>Francesca Scavuzzo</i>			
Descrizione e rilievi	79		
<i>Bernardo Tortorici di Raffadali</i>			
Postfazione	83		
Note	86		
Bibliografia	93		

Statuetta della
Madonna del Piliere,
Palermo,
Museo Diocesano.



La chiesa di Santa Maria del Piliere
Lo degli Angelini a Palermo
costituisce un documento di grande
interesse nell'ambito della cultura del
Settecento palermitano (Santina Grasso).
Essa è altresì un'eloquente testimonianza
del clima culturale e artistico della Sicilia
del tempo (Pamela Bono).
Il volume, impreziosendo ulteriormente la
collana "Mirabilia Siciliae" della Cattedra
Rosario La Duca, costituisce un nuovo e
importante tassello di un più ricco e
variegato progetto culturale promosso e
sostenuto ormai da un ventennio
dall'Arciconfraternita Santa Maria
Odigitria dei Siciliani in Roma, insieme
alla Facoltà Teologica di Sicilia, attraverso
il Centro per lo studio della storia e della
cultura di Sicilia 'Mons. Travia',
la cui attività scientifica opera a Roma
e in Sicilia, più direttamente a Palermo.
Il libro, studiando la storia della chiesa di
Santa Maria del Piliere o degli Angelini,
finora poco conosciuta, rivisita la storia
della città di Palermo e delle sue famiglie,
del passaggio dei popoli e delle culture;
mette in luce la vita quotidiana del suo
popolo, delle arti e dei mestieri,
l'evoluzione urbanistica e dei quartieri,
la trasformazione dell'ambiente vitale
umano, la cultura e la pietà religiosa,
e richiama l'avvicinarsi di periodi di pace
e di guerra (Guido Meli).
Lo studio rivela il senso della storia
e la qualità delle sue fonti; un aspetto
metodologico interessante è dato dalla
conoscenza e utilizzazione non solo delle
fonti scritte, ma anche di quelle materiali

e monumentali per ricostruire la storia della pietà popolare e della costruzione delle sue chiese, la storia delle confraternite laicali (il doppio titolo della chiesa *Madonna del Piliere* o *Madonna degli Angelini* è legato alle congregazioni che vi sono state ospitate), delle maestranze e della Chiesa, nonché la storia socio-economica che si riflette nel culto e nelle opere d'arte (Giovanni Mendola). Un altro aspetto interessante del volume è dato dalla riflessione ragionata e articolata sul programma iconografico che, riproponendo la storia della salvezza dall'Antico al Nuovo Testamento, esprime la novità e l'attualità del messaggio biblico. L'opera artistica si rivela come un mezzo efficace per annunciare la Parola di Dio, testimoniare il valore della vita e della cultura religiosa, nonché per celebrare e contemplare il mistero ineffabile della bellezza di Dio che si è rivelato nella persona di Gesù nato, morto, sepolto e risorto (Cosimo Scordato). Lo studio spiega e narra gli affreschi e gli stucchi che decorano la chiesa di Santa Maria del Piliere; presenta la storia dei loro artisti e delle famiglie degli stuccatori, nonché la loro tecnica di composizione e di decorazione; infine, approfondisce la decorazione a stucco realizzata da Nicolò e Bartolomeo Sanseverino, rilegge il contesto in cui si sviluppa il tardo barocco e il rococò di maniera (Santina Grasso). Vengono pure studiate con particolare attenzione le pitture murali. Si ricostruisce tutta la storia che ha legato

committenze, confraternite e artisti, e il divenire delle diverse e variegata estetiche (Pamela Bono). Tra gli artisti e maestri del Settecento siciliano, presenti nelle opere pittoriche della chiesa Santa Maria del Piliere o degli Angelini, viene ricordato e studiato Olivio Sozzi e riletta la sua attività artistica (Danilo Lo Piccolo). Sono stati pure fatti accurati approfondimenti su alcuni aspetti e rilievi interni ed esterni inerenti la struttura e l'architettura della chiesa di Santa Maria del Piliere o degli Angelini: il campanile, il portale, la copertura, il pavimento (Francesca Scavuzzo). Il volume, sintesi di una ricerca interdisciplinare, offre studi supportati da fonti scritte e monumentali; la bibliografia di riferimento citata è puntuale e considerevole. Qualificato e professionale si rivela il lavoro di documentazione fotografica di Pamela Bono e di Danilo Lo Piccolo, nonché la grafica di Pietro Lupo. Un plauso e un ringraziamento vogliamo ancora esprimere alla sensibilità culturale dell'Arciconfraternita Santa Maria Odigitria dei Siciliani in Roma che dal Cinquecento promuove il culto, la cultura e la carità, al Centro per lo studio della storia e della cultura di Sicilia, alla Facoltà Teologica di Sicilia e, soprattutto, ai singoli autori di ogni contributo che con passione hanno studiato e con vera carità intellettuale ci regalano questo libro.

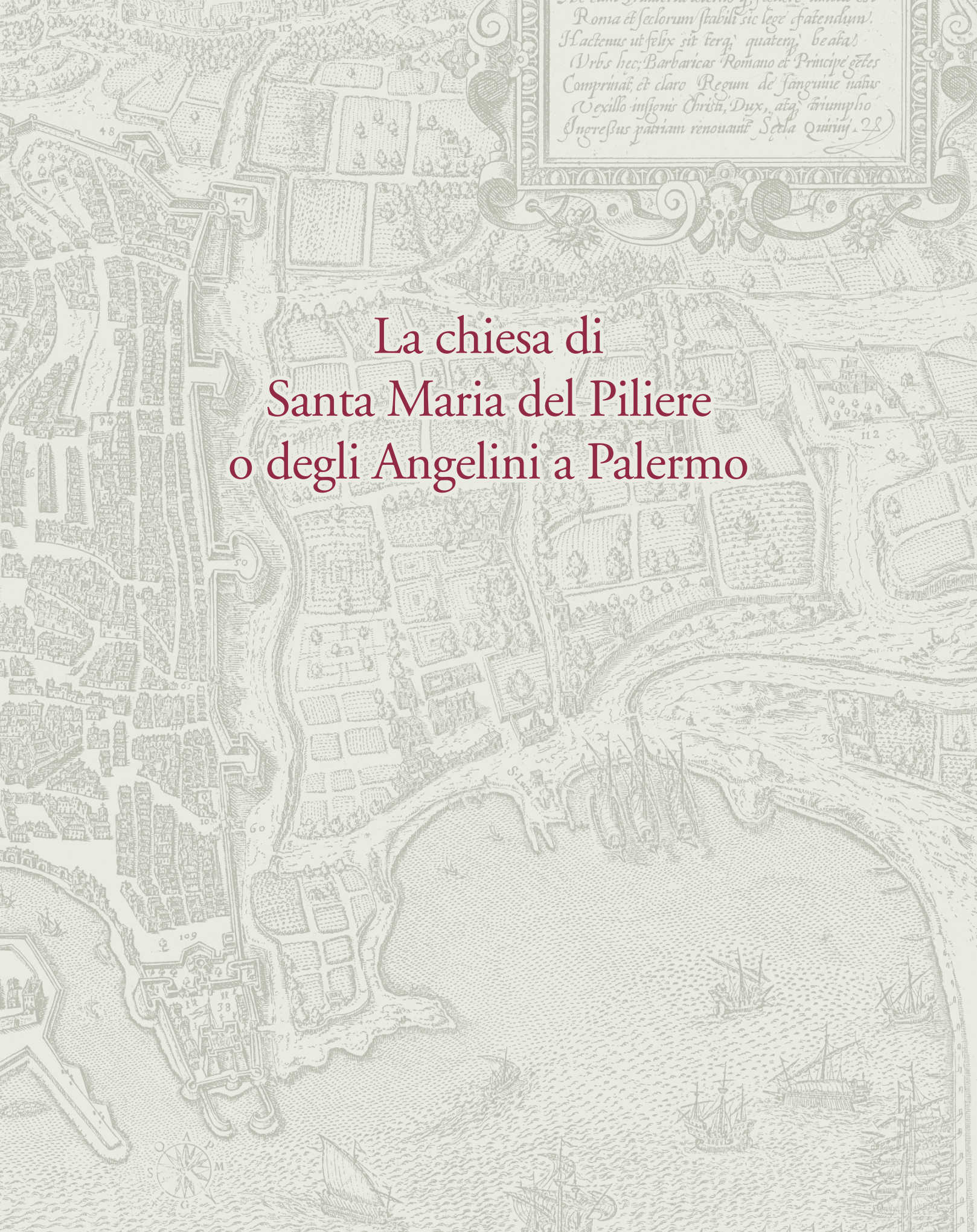
Salvatore Vacca

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



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

La chiesa di Santa Maria del Piliere o degli Angelini a Palermo



Daniele,
particolare.



Santina Grasso

Tra barocco e rococò: la decorazione a stucco di Nicolò e Bartolomeo Sanseverino

La chiesa di Santa Maria del Piliere o degli Angelini si è affacciata solo da pochi anni alla conoscenza della cittadinanza e degli studiosi, essendo rimasta per lungo tempo chiusa e negletta. Riaperta al pubblico per la lodevole iniziativa della Curia di Palermo e dell'Associazione degli Amici dei Musei siciliani, e grazie alla fattiva partecipazione di alcuni giovani studiosi appassionati e volenterosi che ne garantiscono la fruizione, questo monumento si rivela oggi un documento di grande interesse nell'ambito della cultura settecentesca locale. Conservatosi fortunatamente abbastanza integro nel suo apparato decorativo di affreschi e stucchi, l'edificio lamenta tuttavia la perdita di buona parte dell'affresco della volta e l'assenza di alcune porzioni della decorazione plastica, in particolare i puttini (di cui si è conservata solo una coppia nel presbiterio e un'altra sull'edicola della *Madonna del Piliere*, forse residuo dell'ornato di una delle porte della navata), di cui conosciamo l'originaria disposizione grazie alla descrizione del contratto di commissione. Mancano inoltre le quattro tele degli altari laterali e la statua della *Madonna col Bambino*, conservate presso il Museo Diocesano, la cui ricollocazione nel sito originario potrebbe garantire la corretta lettura del complesso ornamentale nel suo insieme, sia dal punto di vista simbolico che figurativo. Diciamo subito che fin dal primo ingresso il monumento ha rappresentato per tutti noi una pia-

cevole sorpresa per la sua raccolta bellezza, per la ricchezza della decorazione plastica e pittorica e, soprattutto, per la sua originalità architettonica e figurativa, che apre nuove prospettive di interpretazione e analisi in merito a quel particolare momento storico che segnò il passaggio da un tardo-barocco ormai esausto al più frizzante rococò.

Grazie alle dimensioni ridotte dell'aula e alla limitata altezza della volta, il monumento compendia le caratteristiche dell'edificio religioso a navata unica e cappelle laterali poco profonde con la spazialità raccolta degli oratori. La ridotta estensione in altezza dell'edificio, uno dei suoi aspetti più singolari e sorprendenti, permette al riguardante di distinguere agevolmente i particolari dell'affresco della volta, e soprattutto di porsi allo stesso livello delle sculture in stucco che cingono in ordinata schiera il perimetro della navata. È raro trovare un edificio religioso con queste caratteristiche, ad eccezione forse della sacrestia della chiesa di San Francesco di Paola (1759-1760), che presenta una simile conformazione spaziale a causa della volta ribassata.

Come si apprende dalle ricerche di Giovanni Mendola presentate in questo volume, il ciclo scultoreo fu commissionato il 17 aprile del 1749 a Nicolò (doc. 1711-1750) e Bartolomeo Sanseverino (doc. 1738-1775), padre e figlio, titolari di una delle botteghe più attive a Palermo nella seconda metà del Settecento, che si impegnarono



1. Particolare della volta.

2. Arco trionfale e particolare della volta.

ad eseguire sia lo stucco “d’architettura” che quello di “scultura” entro la Pasqua dell’anno successivo (la decorazione verrà poi effettivamente ultimata entro il mese di dicembre del 1750).¹ I Sanseverino rappresentano, insieme ad altre emblematiche famiglie di stuccatori come i Firriolo, i Guastella, i Perez, coloro che, al seguito di Procopio Serpotta (1679-1755), raccolsero l’eredità di Giacomo Serpotta (1656-1732) e trasformarono la pratica dello stucco favorendone l’evoluzione dal sontuoso contesto tardo-barocco a un rococò di maniera, traghettandola poi, sotto la guida di architetti come Venanzio Marvuglia (1729-1814), verso la definitiva evoluzione neoclassica che, sullo scorcio del Settecento, conclude la grandiosa stagione degli stuccatori a Palermo.

Un apparato serpottiano non si avvale soltanto della complicata sintassi narrativa realizzata da molti e differenziati personaggi, quali le figure

femminili e i puttini, ma si compone anche di un piano ulteriore, costituito di volta in volta da figurine digradanti entro una scatola prospettica (i cosiddetti teatrini), o da altorilievi che sfumano nello stacciato. Questo gioco sottile e stratificato di tecniche, figurazioni e significati che costituisce lo scheletro compositivo degli impianti scultorei di Giacomo Serpotta viene tenuto in vita dagli stuccatori della prima ora, come il figlio e fedele continuatore Procopio o il comprimario Vincenzo Messina, nelle decorazioni eseguite entro il primo quarto del secolo, mentre sarà ripetuto solo in parte dai più tardi proscutori.

Via via nel tempo, infatti, la decorazione si avvia a divenire sempre più puntiforme ed episodica, e non sa, o non intende, ricreare quell’avvolgente involucro che imprigiona nel suo ammaliante spettacolo il contenitore architettonico e le opere pittoriche in esso contenute. Si limita inoltre a recepire solo alcune delle tecniche adoperate da Giacomo, in specie la scultura a tutto tondo e il bassorilievo. Tutto ciò ovviamente a danno del *continuum* narrativo e descrittivo che costituiva una delle caratteristiche più peculiari e più precipuamente barocche del linguaggio serpottiano. Nell’impossibilità di cogliere il profondo afflato poetico di Giacomo, sono quindi gli aspetti più superficiali e apparenti che vengono recepiti dai cosiddetti scultori serpotteschi.²

La scenografia compositiva

L’architetto Giuseppe Fama Bussi rimane (doc. 1731-1788) fedele alla tradizione barocca di matrice romana così comune nella pratica architettonica cittadina e ispirata all’esempio di Giacomo Amato (si vedano ad esempio le analogie con la chiesa di Santa Teresa alla Kalsa, 1702-1703), e prevede quindi per la decorazione a stucco un’intelaiatura compositiva di maniera, utilizzando pilastri di ordine composito e abbondanza di festoni e ghirlande fiorite di vibrante color oro che sottolineano l’ordito architettonico e collegano le diverse parti della decorazione (fig. 1). Su questa pagina di sottofondo egli dispone poi una scenografia di sculture di stucco, finemente descritta nel documento menzionato, la cui matrice serpottiana si fa evidente nei puttini “che scherzano con li festoni”, posti in coppie



4. e 6.
Rocaille.

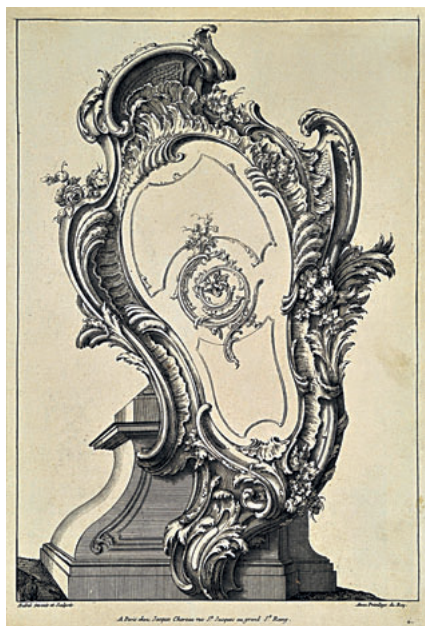
5. e 7.
Pierre-Edme Babel,
Cartouche,
tavv. 2 e 4
da *Cartouches*
pour estre
acompanés
de Suport et trophées, Parigi 1740 ca., Palermo,
Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "Alberto Bombace".
Su concessione dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali
e dell'Identità Siciliana, Dipartimento Beni Culturali e dell'Identità Siciliana.

sulle finestre e sulle due porte della navata e in gruppi di quattro ai lati dei dipinti e della pala dell'altare maggiore. Qui si trovava anche, tra la tela e la finestra sovrastante, un'altra coppia di putti, in atto di reggere un "tabellone".³ Anche la scenografia dell'arco trionfale, con due angeli "intrecciati con nuvoli" che sorreggono

"un tabellone, o sia sbolazzo", contornati da una ghirlanda fiorita "con un'altra controghirlanda sopra, e che giri sotto la volta della nave" (fig. 2)⁴ si attiene alla consuetudine serpottiana, d'ispirazione berniniana, di disporre sugli archi trionfali gruppi di angeli e putti che sostengono cartigli con motti e iscrizioni, allo scopo di enfatizzare il punto di giunzione tra navata e presbiterio e di aggiungere un elemento allusivo al significato teologico dell'edificio. Il grande angelo che nel suo volo si aggrappa in una posa contorta al cornicione dell'arco è una fedele trasposizione di tali modelli, in particolare del serafino sulla porta maggiore della chiesa di Sant'Agostino (1711), mentre il contrappunto ritmico che lo unisce all'angelo affrescato sulla volta dimostra una piena comprensione di quell'audace processo di fusione delle arti messo in atto da Serpotta nelle sue opere (fig. 2).⁵

Se questi sono aspetti del tutto consueti negli apparati serpottiani, maggiori sorprese riserva la coppia di *rocailles* collocata in prossimità dell'arco trionfale, un motivo decorativo di spiccata matrice rococò che rappresentava all'epoca un'assoluta novità nel panorama architettonico della città, e che era sconosciuto a Giacomo Serpotta. Fu infatti solo a partire dalla fine degli anni Quaranta del Settecento che un massivo afflusso di stampe ornamentali provenienti dalla Francia e dalla Germania proiettò nell'ambiente locale forme e decori rococò, determinando una repentina svolta della cultura figurativa nel suo complesso. Nell'eterogeneo scenario della metà del Settecento la nostra chiesa si configura pertanto come un raro esempio di dicotomia tra le tenaci sopravvivenze barocche e quegli aneliti alle novità di matrice francese che in breve avrebbero avuto il potere di cambiare il corso della cultura locale, spostandone il baricentro di riferimento da Roma a Parigi.

Grazie all'impiego di elementi ornamentali di grande attualità e, anzi, d'avanguardia, l'architetto Fama Bussi si rivela pertanto prontamente aggiornato sulle ultime tendenze della moda e del gusto. È proprio intorno al 1750, infatti, che fa la sua comparsa in ambito locale la *rocaille*, il primo motivo decorativo con cui si annuncia il trionfale corso del rococò nell'Isola.⁶ A partire da questo momento, si innescherà un fenomeno che in un crescendo inarrestabile coinvolgerà



ogni forma d'arte, dalla pittura all'architettura, e soppianderà in breve ogni residua resistenza tardo-barocca. Tuttavia nel 1750 siamo appena agli inizi di questo processo e la *rocaille* conserva ancora un carattere di ornamento isolato entro impaginature compositive che si mantengono fedeli al gusto tardo-barocco, sia nella produzione argenteria e delle arti applicate in genere che negli apparati plastici.⁷ Una delle prime decorazioni a stucco di gusto rococò, infatti, quella della chiesa di San Matteo, eseguita nel 1754 dallo stesso Bartolomeo Sanseverino su progetto di Francesco Ferrigno, si limita a sostituire la conchiglia barocca di stampo romano con la *rocaille* di provenienza francese.⁸ Ma si tratta di una *rocaille* "ad uno stadio ancora iniziale: a volte sembra soltanto una variante della conchiglia tradizionale con i cartocci conclusivi intrecciati asimmetricamente, altre volte ha invece un aspetto più rococò, dipartendosi da un centro liscio o aperto".⁹

Tanto più significativa appare dunque, alla precoce data del 1749-50, la perfetta aderenza delle nostre *rocailles* ai *cartouches* di origine francese, di cui ripropongono la caratteristica morfologia allungata e sfrangiata, nonché quei principi di asimmetria, capriccio e dinamismo che rappresentano le basi del gusto rococò (figg. 4-7).

I *cartouches*, prodotti per lo più in serie sciolte di fascicoli o *cahiers* di quattro fogli (raffiguranti i Continenti, le stagioni, i mesi dell'anno, gli elementi, le parti del giorno e così via), erano inizialmente destinati a contenere motti, stemmi, trofei, ma ben presto avevano acquistato vita propria, assumendo spesso maggiore emergenza figurativa rispetto al soggetto in essi contenuto.¹⁰ Già dal 1730 i libri di *cartouches* avevano invaso l'Europa, trovando terreno fertile soprattutto in Germania, in particolare nella città di Augsburg, sede di una fiorente attività editoriale, dove era sorta una vasta attività di ristampa o "contraffazione" delle edizioni francesi di impronta quasi industriale, cui si era affiancata una produzione autonoma di stampe di imitazione realizzate da artisti locali, attività che ampliarono a dismisura la portata del fenomeno.

Anche in Sicilia, soprattutto attraverso la cassa di risonanza rappresentata dalle biblioteche degli Ordini religiosi (Gesuiti, Oratoriani, Benedettini), cui appartenevano molti architetti come

l'autore del nostro apparato, una gran quantità di immagini, proveniente da centri di smistamento e diffusione editoriale quali Venezia e Napoli, si rese disponibile ad architetti, maestranze e committenti.¹¹ Sia nei libri di architettura come il *Cours d'architecture* (Paris 1738) di Charles Augustin D'Aviler o *De la distribution des maisons de plaisance* (Paris 1737-1738) di Jacques François Blondel, corredati da illustrazioni di ambienti interni, sia nelle raccolte di stampe ornamentali realizzate da disegnatori specializzati come Jaques de Lajoüe e Pierre-Edme Babel, essi trovavano innumerevoli spunti per ogni genere di creazione artistica. La versatilità del *cartouche*, gradevole e festoso motivo decorativo, emblema della predilezione per la frivola ridondanza ornamentale propria del rococò, fu adattata quindi nella pratica architettonica e decorativa isolana, lungo la seconda metà del secolo, alle più disparate esigenze, soprattutto in quelle opere, come i completi di cartegloria in argento, la cui morfologia ben si prestava a recepirne la struttura,¹² oppure come cornice dello stemma di famiglia negli affreschi delle dimore aristocratiche.¹³ Nel contratto di commissione dei nostri stucchi, tuttavia, nessun cenno viene fatto alla coppia di *rocailles* che tanto ci incuriosisce per il suo precoce impiego nel contesto cronologico dello sviluppo del rococò locale. Considerato quindi l'alto grado di dettaglio analitico in cui si adden-

8. Particolare della volta.

9. Bartolomeo Sanseverino, particolare della decorazione a stucco, 1766, Trapani, chiesa del Collegio dei Gesuiti.





10. Presbiterio,
putti.

11. pagina a destra:
Bartolomeo
Sanseverino,
La Trinità,
1766, Trapani,
chiesa del Collegio
dei Gesuiti.

12. *Re Salomone*.

tra il documento, che descrive con estrema precisione ogni singola porzione dello stucco di architettura, si può immaginare che questo motivo decorativo sia stato aggiunto in un secondo momento, quando già i lavori della decorazione plastica erano nel pieno svolgimento, o volgevano addirittura al termine.



Tanto più che probabilmente anche le riquadrature dipinte intorno all'imposta della volta, che contengono le *rocailles*, furono un'appendice al progetto iniziale. Oggi queste specchiature ornamentali sono decorate con un motivo che simula una tappezzeria di seta marezzata a fasce verticali di color rosa (fig. 8), ma la caratterizzazione veramente inusuale di questo decoro lascia il dubbio che si tratti di un rifacimento successivo, sovrapposto o sostituito all'originaria stesura pittorica, anche se sarà difficile accertarlo senza l'ausilio di saggi esplorativi che possano comprovare o smentire la presenza di strati preesistenti. Poteva trovarsi qui dunque quel "mosaico" per la cui esecuzione il pittore Olivio Sozzi (1690-1765) venne retribuito il 22 dicembre del 1750 con una "regalia" di 28 tari e 10 grani che esulava dalla somma di 110 onze già pattuita per l'intera decorazione pittorica,¹⁴ quindi verosimilmente un ripensamento in corso d'opera. Il termine "mosaico" sta ad indicare nei documenti dell'epoca quella categoria di decorazioni pittoriche a disegni geometrici e colori pastello (rosa e verde soprattutto), il cui uso si diffuse a dismisura nella seconda metà del Settecento nei palazzi nobiliari. Qui, inframmezzate agli stucchi, decoravano l'intera volta o incorniciavano gli affreschi, o ancora accompagnavano le parti figurate di *boiseries*, sovraporte e *lambris*.¹⁵ La conformazione della nostra chiesa, con specchiature ornamentali alternate a medaglioni figurativi in monocromia all'imposta della volta, risponde quindi alle consuetudini ornamentali tipiche delle dimore aristocratiche. L'uso dei finti mosaici traspira anche negli edifici religiosi, come documenta ad esempio la chiesa del Collegio dei Gesuiti a Trapani (1766), dove questo tipo di ornato è accostato a stucchi dello stesso Bartolomeo Sanseverino (fig. 9), e, in misura ancora più rilevante, quella di Sant'Oliva (1770) ad Alcamo (Trapani), dove il motivo rivestiva addirittura l'intera volta.¹⁶

Una "mondanizzazione" cui si uniforma il ciclo pittorico, che offre una sorta di piacevole e fatua cronaca



sacra attualizzata con la raffigurazione di manufatti di foggia moderna, ad esempio un lezioso tavolo rococò o un graticcio di intonazione arcadica, e ancora di taluni dettagli vestimentari di gusto settecentesco, come la cuffietta e la capigliatura a coda di cavallo della coppia di pastori che si accosta al Bambino nella pala dell'altare maggiore.

Il ciclo scultoreo

Anche se scrupolosamente attento ai minimi particolari, il contratto lascia all'“architetto della fabbrica” ampi margini di discrezionalità in relazione alle dodici statue, di cui non viene stabilito il soggetto, segno che l'indirizzo iconografico e simbolico dell'apparato non era stato ancora

13. *Aggeo*,
particolare.

precisato. È comunque interessante scoprire che le sculture avrebbero avuto la medesima conformazione e postura sia che fossero state Virtù, sia che avessero avuto un altro soggetto, a “elezione” dell’architetto.

Esse dovevano essere di “palmi sei in circa” (pari a circa 150 centimetri), dovevano sostenere “a mano una targa, o altro per la iscrizione, o sia motto”, avere “dalla parte di sotto uno sbolazzo, o altro per notarci il nome” ed essere accompagnate da “tutti quelli geroglifici che alle med(esim)e spetteranno”.

Con il termine geroglifici si intendevano, come è noto, gli attributi iconografici pertinenti a ciascuna scultura. Infine, le statue dovevano essere collocate su un globo di nuvole e addossate ai pilastri dell’altare maggiore, a quelli “della bocca del cappellone”, cioè all’arco trionfale, e a quelli delle quattro cappelle della navata.¹⁷ Ad impe-



dire la monotonia di tale simmetrica sequenza contribuiva in origine l’irrompere della festosa schiera dei numerosi putti, che con i loro giochi ravvivavano l’andamento narrativo e stemperavano la rigorosa geometria dell’apparato. Trentaquattro piccoli angeli, sbucando dai dipinti, dalle porte, dalle finestre, evocavano così nell’immaginario dei fedeli la costante presenza degli “angelini” cui la chiesa è dedicata (fig. 10).

Venne posta inoltre molta cura nel variare l’abbigliamento e l’espressione delle sculture, per fornire una carrellata quanto mai differenziata di tipi fisionomici.

La scrupolosa e dettagliata descrizione delle opere riportata nel documento risponde perfettamente al loro attuale aspetto, e conferma la nota consuetudine operativa del cantiere barocco, dove l’architetto progettista si spinge a prescrivere la conformazione delle sculture, ridimensionando l’autonomia espressiva degli stuccatori ad un ruolo poco più che esecutivo. Certamente altra doveva essere la posizione di un artista come Giacomo Serpotta, che nel periodo della sua maturità, superate le limitazioni giovanili, dialogava con gli architetti da un ruolo non subalterno, come suggeriscono le testimonianze documentarie relative agli appalti da lui assunti.¹⁸ Il contratto non chiarisce tuttavia le rispettive competenze dei Sanseverino nell’ambito del cantiere, ma è ragionevole riferire lo stucco decorativo al padre, documentato soprattutto come stuccatore adornista e autore di stucchi di architettura e ornato,¹⁹ e la statuaria a Bartolomeo, che opera in genere come scultore figurista,²⁰ ipotesi sostenibile anche per le similitudini che si colgono con le fattezze delle sue sculture documentate (figg. 11-12). La serena dolcezza che aleggia su questi volti, sia maturi che giovanili, si può considerare infatti una delle caratteristiche peculiari della sua statuaria, per lo più incline a una pacata e idealizzata bellezza che si distingue dai toni più drammatici ed espressionistici tanto spesso adottati da altri plasticatori contemporanei (fig. 13).

Un’antologia di sculture maschili è comunque un’altra singolarità iconografica che non fa che confermare l’indipendenza del nostro architetto dalle consuetudini più diffuse che privilegiavano teorie di figure femminili, tanto che quello delle Virtù è il soggetto che viene citato nel contratto



come la più ovvia delle possibili scelte. Sulla scia degli oratori serpottiani, infatti, Virtù Teologali e Cardinali, Allegorie, eroine bibliche avevano invaso gli edifici religiosi e laici della città, celando dietro la loro avvenenza principi edificanti che spronavano il fedele a conformarsi ad elevati precetti etici e spirituali. Anche il grande Giacomo aveva privilegiato la raffigurazione della bellezza femminile e più raramente si era cimentato nell'esecuzione di sculture virili. Lo fa ad esempio nella chiesa di Sant'Agostino (1711-1728), le cui figure di santi a figura intera svelt-

tanti su nuvole rigonfie ai lati delle cappelle possono costituire uno dei modelli di riferimento delle nostre sculture. Tuttavia, la ridondanza doviziosa del panneggio, la gravità dei volti, la teatralità dei gesti di palese impronta berniniana che costituiscono le connotazioni più originali di questa fase della scultura serpottiana si stemperano nell'opera del Sanseverino in un afflato più lezioso e accattivante dei volti e in una descrizione più naturale e dimessa delle vesti e dei movimenti, aspetti che segnalano la mutata temperie culturale del momento.

14. Particolare della navata.



Il passaggio dall'impeto barocco ad una dimensione meno eroica, più accessibile e concreta, oltre che dal diverso contesto culturale che già tende al rococò, è del resto favorito dalla posizione delle sculture, che vengono a trovarsi ad altezza d'uomo, sollevate dal pavimento soltanto quanto basta perché l'osservatore venga coinvolto in un effetto di straniante vicinanza ad esse, nel loro duplice aspetto di manufatti immediatamente percepibili e di simboli sovranaturali (fig. 14). Non più intoccabili e distanti, queste sculture si avvicinano all'uomo e alla sua dimensione terrena, interpretando le nobili figure bibliche con una semplicità a tratti quasi caravaggesca, come nella posa colloquiale di *Tobia* appoggiato con noncuranza al bastone, le scarpe sformate ai piedi in evidenza in primo piano (fig. 15). Nonostante questo apparente tono discorsivo, tuttavia, il sottofondo culturale di queste immagini rimane pur sempre in qualche misura la scultura tardo-barocca romana, con qualche vago ricordo forse delle monumentali figure degli *Apostoli* collocate entro il 1718 nella basilica di San Giovanni in Laterano ed eseguite, su disegno di Carlo Maratti, dai maggiori scultori operanti a Roma in quel tempo. Erano modelli celebri che verosimilmente circolavano in ambito locale, se anche Giacomo Serpotta vi aveva fatto riferimento, nei modi magniloquenti del *San Paolo* della Collegiata (1720) di Monreale (Palermo),²¹ che richiama il *San Pietro* di Pierre-Etienne Monnot (1657-1733) e in quelli, altrettanto grandiosi, del *San Pietro* nella chiesa di San Francesco di Paola (1724) ad Alcamo (Trapani),²² che riecheggia il *San Tommaso* di Pierre Le Gros (1666-1719). La comune fonte di ispirazione, favorita dalla verosimile circolazione di disegni e stampe nelle botteghe degli stuccatori, può quindi spiegare qualche analogia con il *San Matteo* di Camillo Rusconi (1658-1728) che si coglie sia nella scultura di *Amos* del Sanseverino nella nostra chiesa (vedi fig. p. 32) che nel *San Paolo* di Serpotta nella citata chiesa alcamese. Tra l'altro, trattandosi di dodici statue, particolarmente calzanti erano i repertori di stampe raffiguranti gli Apostoli, come ad esempio la serie incisa da Agostino Carracci nel 1583, con cui le nostre sculture, in particolare le figure di *Osea*, *Giona*, *Malachia* e *Abdia*, manifestano talune affinità.

Sono suggestioni che si riscontrano frequentemente nell'opera dei plasticatori attivi nella seconda metà del secolo, accomunati da una sostanziale omogeneità di spunti e ispirazione, in particolare nella statuaria di Gaspare Firriolo, attivo sovente al fianco di Bartolomeo Sanseverino in diversi contesti lavorativi e molto affine come linguaggio, tanto da ingenerare talvolta qualche confusione nelle attribuzioni. Per la stringente somiglianza con le nostre sculture, ad esempio, sono da riferire al Sanseverino e non al Firriolo, come aveva ipotizzato Garstang,²³ le sculture del *Re David* e del *Profeta Isaia* della cappella dell'Annunciazione nella chiesa di Santa Maria degli Angeli detta la Gancia a Palermo.

La conoscenza di un momento creativo fino ad oggi ignorato del Sanseverino aggiunge pertanto un importante tassello alla comprensione della sua opera e rappresenta un rilevante contributo agli studi sull'artista. Nel suo percorso professionale, tuttavia, questo ciclo decorativo, che interpreta le sfumature espressive della virilità sia giovanile che matura, rappresenta un passaggio significativo, ma non un punto d'arrivo: egli si cimenta qui, infatti, in un campo raramente battuto, ma il ricorso alle facili imitazioni delle figure femminili serpottiane, che aveva caratterizzato la fase iniziale del suo cammino nella chiesa di San Matteo a Palermo (1738),²⁴ è solo momentaneamente accantonato e verrà ripreso di lì a poco, certamente su impulso di una committenza di provincia ancorata a schemi consolidati del gusto, negli apparati della chiesa della SS. Annunziata (1755)²⁵ e della Badia benedettina (1755) a Caccamo (Palermo).²⁶ Nella chiesa del monastero di San Michele a Mazara del Vallo l'artista ripropone una simile sequenza di sculture allegoriche, stavolta femminili, sospese su nuvole rigonfie tutto intorno al perimetro dell'edificio, che tuttavia, per l'ispirazione convenzionale di gesti ed espressioni, risultano più stucchevoli delle raffinate sculture della chiesa del Piliere. Più personale e accattivante, grazie ad un intenso dinamismo di impronta più decisamente rococò, appare invece l'analoga carrellata di *Allegorie* nella chiesa del SS. Salvatore o della Badia Grande (1758) di Alcamo (Trapani).²⁷

Ma sarà nelle opere realizzate nel corso degli anni Sessanta, come la decorazione absidale della chiesa del Noviziato dei Gesuiti a Palermo (1763-

1765)²⁸ o il fastoso apparato della chiesa del Collegio dei Gesuiti a Trapani (1766),²⁹ che lo scultore riuscirà a liberarsi definitivamente dalle pastoie del classicismo barocco per distinguersi come "uno dei più sensibili interpreti del nuovo stile",³⁰ grazie all'uso di sfrangiate cornici *rocaille* e di un bassorilievo di lezioso stampo rococò che, ormai divenuto la sigla caratteristica degli stucatori del periodo, attesta un significativo distacco dalla tradizione serpottiana (fig. 16). Nella sua tarda attività, l'artista approda infine al linguaggio neoclassico su impulso dell'architetto Venanzio Marvuglia, che lo guida nella decorazione dell'oratorio palermitano di San Filippo Neri (entro il 1769), dove opera al fianco di Giuseppe Firriolo.³¹

Ecco dunque che nel contesto della prolifica attività dello scultore il ciclo scultoreo della chiesa di Santa Maria del Piliere si configura come uno snodo oltremodo significativo, confermandolo autore estroso ed elegante che da un lato si mantiene ligio all'osservanza serpottiana, riuscendo però a tradurla in accenti originali e a coglierne sfumature tanto spesso ignorate da altri scultori, e dall'altro si dimostra già attento alla grazia del nascente rococò, la cui dimensione gli è certamente congeniale, come dimostrerà il seguito della sua attività.³²

16. Bartolomeo Sanseverino, *Figura allegorica femminile*, 1766, Trapani, chiesa del Collegio dei Gesuiti.



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

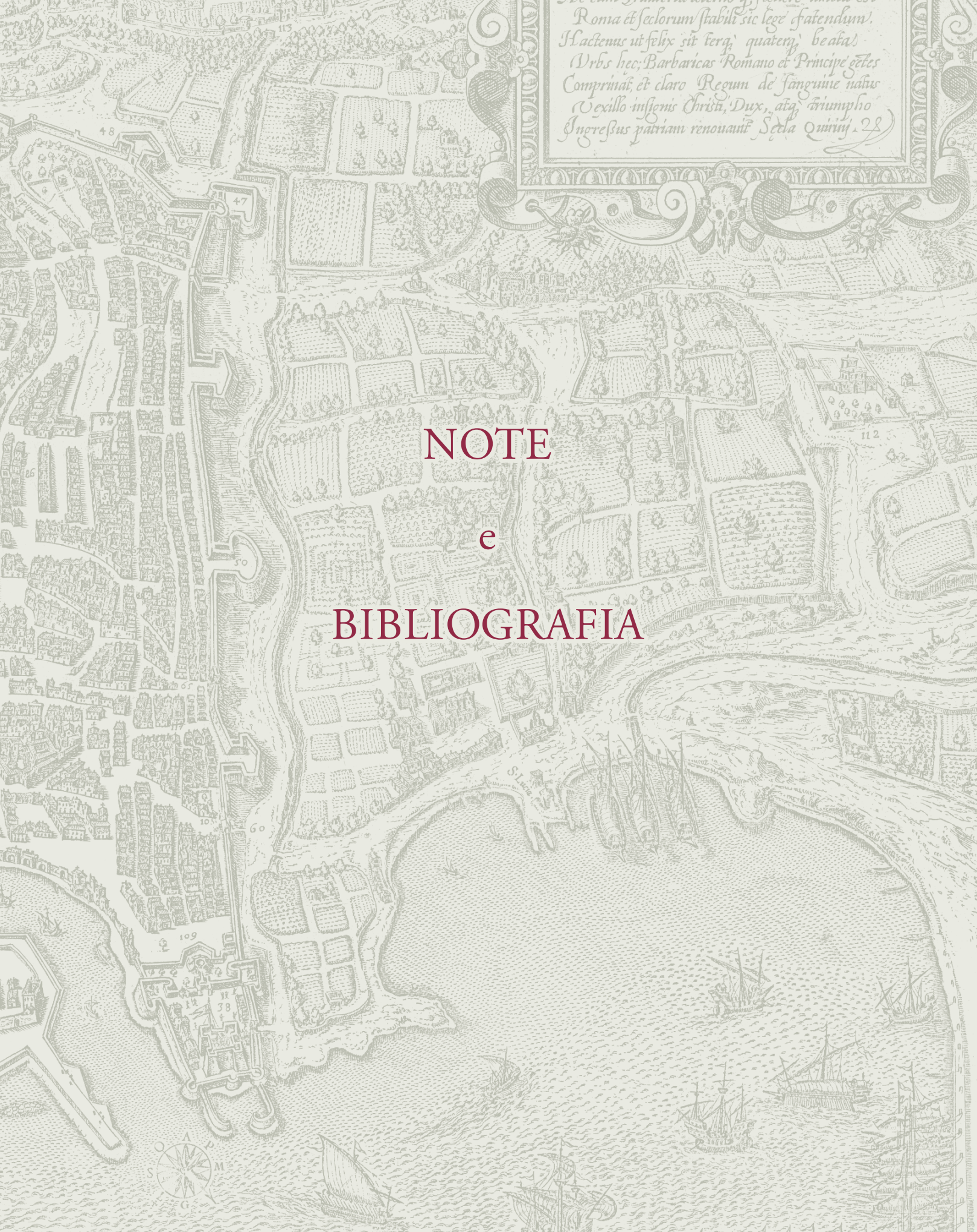


*Roma et seclorum stabili sic lege attendendum,
Hactenus ut felix sit terq; quaterq; beata
Urbs hec; Barbaricas Romano et Principe gætes
Comprimat, et claro Regum de sanguine natus
Vexillo insignis Christi, Dux, atq; triumpho
Ingressus patriam renouavit Sæcla Quinti. 28*

NOTE

e

BIBLIOGRAFIA



Guido Meli

Storia urbanistica del quartiere

1. Notizie tratte da: Gulotta 2015, pp. 11-15; Vesco 2015 pp. 16-27.
2. Notizie tratte da: Nobile-Scaduto 2005-2006, pp. 13-32.
3. Notizie tratte da: Palermo 1858.
4. La tradizione riferisce del manufatto ritrovato, come una immagine sacra che sarebbe stata nascosta al momento della dominazione araba "al tempo dei saraceni", per essere sottratta alla profanazione da parte degli "infedeli". Quindi è probabile che possa trattarsi di una icona realizzata in epoca precedente durante il dominio bizantino.
5. Cf. Mendola *infra*.
6. Notizie tratte da: Maurici 2015; Maurici 2016.
7. Notizie tratte da: Di Giovanni ed. 1989.
8. Notizie tratte da: La Duca 1991.
9. Notizie tratte da: Chirco 2005.
10. Prescia 2105.

Giovanni Mendola

La chiesa di Santa Maria del Piliere, detta degli Angelini. Dalla fondazione alla definitiva riconfigurazione rococò

1. L'unico studio monografico di cui si ha notizia è quello di F. Parisi, *La Madonna del Piliere che si venera nella chiesa di Santa Maria degli Angeli sotto il titolo degli Angelini*, Palermo 1896, che allo stato attuale delle ricerche risulta però irreperibile.
2. Inattendibile risulta però il riferimento al tempo dei "saraceni", ossia durante la dominazione araba, quando l'immagine sarebbe stata nascosta per essere sottratta alla profanazione da parte degli "infedeli". Secondo la tradizione comunemente accolta, oggetto del ritrovamento sarebbe stata la piccola statua lignea, dipinta e dorata della *Madonna col Bambino*, oggi custodita nel Museo Diocesano di Palermo; ma, come si vedrà, si trattò invece di una immagine dipinta non più rintracciabile.
3. Cannizzaro e Mongitore in particolare, ripresi da Gaspare Palermo nella sua celebre *Guida*.
4. Questa chiesa si innalzava nell'area dove a partire dalla fine del Cinquecento sorse l'at-

tuale chiesa di Santa Cita, oggi detta di San Mamiliano.

5. Vesco 2010, pp. 72-83.
 6. Ivi, p. 81 doc. 9, p. 188.
 7. Archivio di Stato di Palermo, sezione Gancia, da ora in poi ASP, not. Giovanni Battista Piccione, stanza 1, vol. 2856, c. 296, con notazione a margine del 14 marzo 1541.
 8. Vesco 2010, p. 81 e doc. 10, pp. 188-189.
 9. ASP, not. Giovanni Battista Piccione, stanza 1, vol. 2856, c. 296; con annotazione a margine in data 18 aprile 1542.
 10. Ivi, vol. 2857, c. 63.
 11. Ivi, c. 160.
 12. Mendola 2012, p. 149; ASP, not. Lanzalao Mazziotta, stanza 1, vol. 4820, c. 1123.
 13. Scultore e architetto palermitano allievo di Giacomo Gagini, morto nel 1572. Tra i suoi lavori va segnalato il modello della chiesa palermitana di Santa Maria la Nuova.
 14. Scultore appartenente ad una numerosa famiglia di intagliatori e scultori, è documentato a Palermo tra il 1531 e il 1580; Mendola 2012, pp. 149-150.
 15. La Barbera 1999, p. 80.
 16. La lettura del cognome, abbreviato nel documento, è di difficile decodificazione; è possibile si tratti di mastro Antonio de Andrea, noto per aver partecipato nel 1566 alla costruzione della chiesa palermitana di San Marco.
 17. ASP, not. Giovanni Giorgio de Panicolis, stanza 1, vol. 3060, c. 727 v.
 18. Lo Piccolo 1993, p. 308.
 19. ASP, not. Nicolò Castruccio, 1, vol. 5062, c. 226 v.
 20. Ivi, c. 229; con note a margine fra il 19 ottobre 1551 e il 15 marzo 1556 dove i Calzetta registrano vari pagamenti ai creditori.
 21. Lo Piccolo 1993, p. 308, suppone che in questa cappella la maestranza collocò un quadro della *Madonna della Purificazione* pagando al convento 5 onze annuali per l'ospitalità. Ma un documento inedito del 7 ottobre 1598 ci informa che i Calzetta pagavano ai frati 5 onze "per teniri la immagini di Santa Maria libera inferno" nella chiesa e per poter fruire di un locale all'interno del convento destinato alle loro adunanze; ASP, not. Giovanni Vincenzo Ferranti, stanza 1, vol. 16087, cc. 112 v., 157 v., 200 v.
Il 7 ottobre 1603 la maestranza ha già lasciato la cappella alla Gancia ed è temporaneamente ospitata nella chiesa di San Nicolò lo Gurgo; ivi, vol. 16070, c.n.n.
Nel 1607 si trasferisce quindi nella non più esistente chiesa del convento di Santa Maria di Monte Calvario, nei pressi di porta di Termini, e nel 1618 ne inizia la ricostruzione, intitolandola alla Madonna libera inferni. Ma nel 1628, quando non è stata ancora terminata, la nuova chiesa viene con-
- cessa dal cardinale Doria alla confraternita della Madonna delle Raccomandate; Lo Piccolo 1993, p. 308.
Il 4 settembre 1628 l'unione dei Calzetta è costretta così ad aggregarsi nuovamente alla confraternita di San Nicolò lo Gurgo, ottenendo un altare dove esporre il proprio quadro della Madonna libera inferni; Lo Piccolo 1993, p. 293.
Ma tre anni dopo, nel 1631, la maestranza acquisisce la chiesa di Sant'Anna a rua Formaggi; i capitoli dell'unione sotto il titolo di Sant'Anna del parto della Vergine sono approvati dalla curia nel 1636. Nel 1641, abolita la maestranza, nella chiesa si costituisce la congregazione di Sant'Anna che annovera non solo Calzetta, ma persone di ogni cetto; Lo Piccolo 1993, p. 310.
22. ASP, not. Francesco Amico e Greco, stanza 1, vol. 8734, c. 1514.
 23. ASP, not. Giovanni Vincenzo Ferranti, stanza 1, vol. 16090, c. 617.
 24. Sull'attività del Montone si veda Mendola 1999, pp. 37-49.
 25. ASP, not. Francesco Amico e Greco, stanza 1, vol. 8735, c. 630 v.
 26. Ivi, vol. 8737, c. 302 v. Ringrazio l'amico Claudio Gino che mi ha gentilmente fornito la notizia.
 27. Ivi, c. 325 v. Anche la segnalazione di questo documento si deve alla cortesia di Claudio Gino.
 28. La cessione viene formalizzata dal notaio Vito Savona; i volumi del notaio relativi a questa data sono però irrintracciabili.
 29. ASP, not. Lorenzo Marchese, stanza 1, vol. 3939, c. 374, in data 15 febbraio 1674.
 30. Ivi, vol. 3940, c. 434.
 31. Ivi, vol. 3941, c. 21.
 32. ASP, not. Giovanni Battista Zebedeo, stanza 3, vol. 3393, c. 762. Il 18 gennaio 1746, col consenso del beneficiario Girolamo Battaglia, la compagnia degli Angelini si accorda con Antonio Stella marchese di Bonagia, a nome della moglie Orietta Boccadifoco, per certe fabbriche da farsi al di sopra di un muro precedentemente costruito da Filippo Boccadifoco per separare il giardinetto della chiesa da un piccolo lotto di terreno concessogli a censo dalla compagnia per aprire uno spiazzo dinanzi la propria casa dalla parte della *vanella*; ASP, not. Antonio Pipitone Sileci, stanza 4, vol. 5159, c. 243.
 33. ASP, not. Giovanni Battista Zebedeo, stanza 3, vol. 3393, c. 732.
 34. Ivi, vol. 3350, c. 64 v., in data 8 settembre 1696.
 35. ASP, not. Antonio Pipitone Sileci, stanza 4, vol. 5165, c. 722.
Palazzotto 2016, p. 271, fra gli oratori della città non più esistenti inserisce quello della compagnia del Sacramento in San Giacomo la Marina (fondata nel 1580), successivamente passato alla "Congregazione Refugio

- Sacerdotale”, con sede sopra la nostra chiesa.
36. Il 10 giugno 1630 don Gabriele de Rossi abate di San Filippo il grande, canonico della cattedrale e beneficiario “B. V. M. de pilerio” nomina suo procuratore il sacerdote Giovanni Battista de Airo per pubblicare la Minuta di concessione alla maestranza degli orefici e argentieri dello “usum et comoditatem p(re)ditte ecc(lesi)e cum stantiis viridariolo et alijs omnibus in eo existentibus”; ASP, not. Lorenzo Trabona, stanza 1, vol. 9815, c.n.n. L’11 giugno 1630 fra’ Giacinto de Genua, priore del convento di San Domenico, quale copatrono della chiesa del Piliero dà il suo assenso alla cessione; ivi, c.n.n.
 37. Elisabetta, moglie del dottor Ottavio La Plana, altra copatrona della chiesa, non aderisce alla cessione.
 38. La maestranza all’epoca è stata da poco privata della chiesa di San Teodoro, nella quale si riunisce sin dal 1503, avendo dovuto cederla all’adiacente monastero di Santa Maria delle Vergini.
 39. Ivi, c.n.n.
 40. Ivi, c.n.n.
 41. Ivi, c.n.n.
 42. ASP, not. Paolo Lombardo, stanza 1, vol. 13555, c. 6.
 43. Palermo 1858, p. 150.
 44. Gaspare Palermo indica erroneamente l’anno 1585; ivi, p. 150.
 45. Fondata nel 1580, dopo aver vagato in diverse sedi, come testimonia Valerio Rosso nel 1590 la compagnia di Santa Maria degli Angeli aveva trovato ospitalità presso la non più esistente chiesetta di Sant’Ippolito, successivamente affidata alla congregazione di Santa Maria della Pietà, situata in un vicolo di fronte alla chiesa di San Giuseppe dei Teatini. Nell’elenco delle compagnie della città di Palermo stilato dal Mongitore al n. 81 è inserita la “compagnia di Santa Maria degli Angeli colla chiesa di S. Maria del Piliero”, fondata nel 1580; Palazzotto 2016, p. 268.
 46. ASP, not. Giovanni Battista Zebedeo, stanza 3, vol. 3334, c. 1629 v., in data 20 giugno 1681.
 47. ASP, not. Vincenzo Di Cristina, stanza 4, vol. 300, c. 346.
 48. Questi, il 3 gennaio 1686, riceve dal Boccadifoco 10 onze quale pagamento del censo dell’oratorio superiore a partire dal mese di maggio 1685; ASP, not. Giovanni Battista Zebedeo, stanza 3, vol. 3416, c. 52 v.
 49. Rendiconto della compagnia degli Angelini per gli anni 1699-1701 presentato il 21 febbraio 1703, in ASP, not. Stefano D’Asaro, stanza 6, vol. 1657, c. 478.
 50. La Barbera 1999, p. 80.
 51. Archivio Storico Diocesano, Sacra Visita del 1703, vol. 1170, c. 217.
 52. Il 4 novembre 1706 i sodali spendono 8 tari per aver fatto ritoccare il quadro della *Madonna della Grazia* “di nostra compagnia”; Rendiconto della compagnia per gli anni 1706-08 presentato l’8 marzo 1708, in ASP, not. Stefano D’Asaro, stanza 6, vol. 1662, c. 611.
 53. Rendiconto della compagnia per il 1715-17 presentato il 10 aprile 1717, in ASP, not. Stefano D’Asaro, stanza 6, vol. 1671, c. 734.
 54. Ivi, c. 956.
 55. Ivi, vol. 1672, c. 778.
 56. Rendiconto della compagnia per il 1718-19 presentato il 5 marzo 1719, in ASP, not. Stefano D’Asaro, stanza 6, vol. 1673, c. 593.
 57. Mongitore 1719, pp. 348-52.
 58. Nel suo manoscritto sulle compagnie della città stilato precedentemente, l’erudito cita “la Madonna sollevata sopra una colonna fatta di legname quale al presente si ritrova nella cappella a parte destra della porta maggiore come pure un quadretto di S. Antonino”; Mongitore XVIII secolo ms QqE8, ff. 304-314.
 59. Ivi, f. 309; Palermo 1858, p. 150.
 60. Rendiconto della compagnia per il 1721-22 presentato il 26 febbraio 1722, in ASP, not. Stefano D’Asaro, stanza 6, vol. 1677, c. 861.
 61. ASP, not. Antonio Pipitone Sileci, stanza 4, vol. 5129, c. 280.
 62. Ivi, vol. 5133, c. 47.
 63. Due giorni dopo, il 5 marzo, l’intera maestranza, costituita da 53 mastri cascavallai, ratifica l’impegno; ivi, c. 1103.
 64. Ivi, vol. 5138, c. 758.
 65. Lo Piccolo 1993, p. 315.
 66. ASP, not. Antonio Pipitone Sileci, stanza 4, vol. 5143, c. 1113.
 67. Ivi, vol. 5144, c. 645.
Nell’inventario stilato dal cappellano Antonino Mamonte il 5 aprile 1745 risultano soltanto il quadro della *Madonna degli Angeli* e la statuetta della *Madonna “del Pilar”*; ASP, not. Antonio Pipitone Sileci, stanza 4, vol. 5156, c. 721. La medesima situazione è attestata il 12 giugno 1747 in un altro inventario della compagnia, che viene chiamata “di Santa Maria dell’Angioli nella venerabile chiesa di Santa Maria del Pilar sub titolo delli cascavallara”, presentato dal Mamonte ai *visitatori* diocesani in corso di Sacra Visita; Archivio Storico Diocesano, vol. 1175, Sacra Visita del 1747, c. 451.
 68. Nel rendiconto della maestranza per l’anno 1744, presentato il 6 dicembre 1746, risulta un pagamento di 2 onze, 2 tari e 12 grani ai muratori Giovanni D’Accardo e Giacinto La Motta per la fabbrica del portale eseguita nel 1740; ASP, not. Santo Parisi, stanza 6, vol. 5672, c. 414.
 69. L’8 ottobre 1742 la maestranza commisiona la “giorlanda” del portale; ASP, not. Santo Parisi, stanza 6, vol. 5664, c. 336. Nel rendiconto della maestranza relativo all’anno 1742, presentato il 5 luglio 1745, è inserita una spesa di 22 onze e 10 tari pagati a mastro Antonio Di Blasi per il nuovo portale della chiesa; ASP, not. Santo Parisi, stanza 6, vol. 5669, c. 1165.
 70. L’attività di architetto del sacerdote Giuseppe Fama Bussi è documentata a partire dal 1731, fino alla morte avvenuta nel 1788.
 71. ASP, not. Antonio Pipitone Sileci, stanza 4, vol. 5157, cc. 878, 995. Il 29 marzo 1746 il Battaglia è pagato a saldo di 110 onze, 12 tari e 15 grani per la costruzione della sacrestia e delle stanze del cappellano secondo la stima dell’ingegnere Fama; ivi, vol. 5159, c. 754. Il 31 dello stesso mese il Fama riceve 4 onze e mezza a saldo di 6 onze quale architetto delle fabbriche della sacrestia e delle camere sopra, per i disegni, le relazioni e l’assistenza prestata; Rendiconto della compagnia dal 6 marzo 1746 al 5 marzo 1747, presentato il 3 marzo 1748, in ASP, not. Antonio Pipitone Sileci, stanza 4, vol. 5166, c. 49.
 72. Ivi, vol. 5157, c. 887.
 73. ASP, not. Santo Parisi, stanza 6, vol. 5671, c. 935.
 74. Ivi, c. 1107.
 75. Ivi, vol. 5716, c. 33 v.
 76. Ivi, vol. 5672, c. 437. Il 30 dicembre don Giuseppe Fama riceve 2 onze per l’assistenza ai lavori e in acconto dei “novi disegni” da lui fatti per le due cappelle; ivi, vol. 5716, c. 255 v.
 77. Rendiconto della compagnia dei Cascavallai dal 6 marzo 1746 al 5 marzo 1747 presentato il 3 marzo 1748, in ASP, not. Antonio Pipitone Sileci, stanza 4, vol. 5166, c. 49.
 78. ASP, not. Santo Parisi, stanza 6, vol. 5676, c. 350.
 79. Ivi, vol. 5677, c. 1267.
 80. Ivi, c. 971, in data 16 marzo 1749.
 81. Fra gli stuccatori adornisti più attivi nella prima metà del Settecento, Nicola Sanseverino è documentato fra il 1711 e il 1750.
 82. Specializzato nella modellazione quale stuccatore figurista, Bartolomeo Sanseverino è documentato fra il 1738 e il 1775.
 83. Ivi, c. 1101.
 84. I pagamenti ai due Sanseverino vengono effettuati:
4 onze al solo Bartolomeo il 16 novembre 1749; ASP, not. Francesco Maria Parisi, stanza 6, vol. 7243, c. 30.
5 onze ai due per un totale di 47, comprese 2 onze e mezza per gli stucchi sopra la porta maggiore, il 22 dicembre successivo; ivi, c. 163.
36 onze e mezza ai due il 30 gennaio 1750; ivi, vol. 7227, c. 279.

- 5 onze al solo Bartolomeo il 29 luglio dello stesso anno; ivi, vol. 7243, c. 505.
- 5 onze a Bartolomeo il 23 ottobre seguente, quando i lavori non sono stati ancora definiti; ivi, vol. 7244, c. 81.
- 6 onze e mezza ai due il 12 dicembre 1750, quando i due stuccatori rimangono creditori di 16 onze e 6 tari per l'intonacatura e i ponteggi, oltre che per le 10 onze "per ragione di regalino" loro promesse; ivi, vol. 7244, c. 161 v.
- 6 onze, 21 tari e 6 grani a Bartolomeo il 16 marzo 1651 a saldo degli stucchi fatti; ivi, c. 427 v.
- 4 onze a Bartolomeo il 9 giugno successivo; ivi, c. 693 v.
- 4 onze a Bartolomeo il 16 dicembre 1751 a saldo delle 16 onze, compresa la "regalia" promessagli; ivi, vol. 7245, c. 175.
85. Il 14 dicembre 1749 egli è pagato 10 onze per le dorature eseguite negli stucchi; ASP, not. Francesco Maria Parisi, stanza 6, vol. 7243, c. 81 v. Il 16 marzo 1750 riceve altre 3 onze; ivi, c. 280. Il 10 dicembre 1750 dichiara di avere ricevuto 17 onze in totale; ivi, vol. 7244, c. 154 v. Il 22 dello stesso mese è pagato un'onza; ivi, c. 187. Il 10 aprile 1751 il D'Angelo riceve 1 onza, 28 tari e 3 grani a saldo di 19 onze, 28 tari e 3 grani, compreso il compenso "per aver dato di mostura tutte le cornici attorno li quadroni degli altari che girano canne 19.5 e palmi 3"; ivi, vol. 7228, c. 785.
86. Il 10 agosto 1749 la maestranza acquista da Vincenzo Cammarata la quantità di "libbri d'oro di zecchina" occorrente per dorare il *dammuso* della chiesa; ASP, not. Santo Parisi, stanza 6, vol. 5677, c. 1578. Il 3 gennaio 1750 gli paga 20 onze, per un totale di 32, per 14 migliaia di pannelli d'oro "di zicchino a libretto"; ASP, not. Francesco Maria Parisi, stanza 6, vol. 7243, c. 132. Il 10 novembre 1750 gli versa 10 onze a saldo di 42; ivi, vol. 7244, c. 107.
87. Ivi, vol. 7243, c. 82. Il 22 febbraio 1750 Salvatore Calì è pagato 15 tari; ivi, vol. 7243, c. 234.
88. ASP, not. Santo Parisi, stanza 6, vol. 5677, c. 1443.
89. Suocero di quel Vito D'Anna, al quale i Bottegai si rivolgeranno nel 1751 per gli affreschi nella loro chiesa dei Tre Re.
90. ASP, not. Francesco Maria Parisi, stanza 6, vol. 7227, c. 241. Il 18 marzo 1750 il pittore riceve altre 10 onze per le pitture fatte e da farsi; ivi, vol. 7243, c. 282 v. Il 13 dicembre 1750 riceve 25 onze; ivi, vol. 7244, c. 166. Il 22 gennaio 1751 è pagato 12 onze a saldo di 110 per le pitture fatte; ivi, c. 279 v.
91. Rendiconto della compagnia dei Cascavallai per l'anno 1750-51 presentato il 30 marzo 1751; ivi, vol. 7228, c. 728.
92. Ivi, vol. 7246, c. 162.
93. Per gli affreschi è stata proposta una datazione agli anni 1751-54 con attribuzione a Vito D'Anna, un probabile intervento di Francesco Sozzi e Alessandro D'Anna e una possibile partecipazione di Giuseppe Crestadoro; Siracusano 1986, pp. 270, 298 nota 4, 303 nota 20.
94. Ivi, vol. 7243, c. 197. Il 3 gennaio 1751 il Fama è pagato altre 9 onze a saldo di 15 quale architetto delle fabbriche e per i "modelli disegni misurazioni di diverse fabbriche"; ivi, vol. 7244, c. 219.
95. Rendiconto della compagnia per l'anno 1750-51 presentato il 2 settembre 1751, in ASP, not. Antonio Pipitone Sileci, stanza 4, vol. 5180, c. 41.
96. ASP, not. Francesco Maria Parisi, stanza 6, vol. 7243, c. 540.
97. Ivi, vol. 7228, c. 6.
98. Ivi, c. 422.
99. Ivi, c. 440.
100. Ivi, c. 500 v.
101. Palermo 1858, p. 150.
102. Nel rendiconto della maestranza per il 1750-51 presentato il 30 marzo 1751, sono registrati anche i seguenti pagamenti: 11 onze e mezza al mastro d'ascia Pietro Li Vigni per la volta della navata; 10 onze a saldo di 42 al battitore d'oro Vincenzo Cammarata in conto di 17 migliaia di pannelli d'oro; 16 onze e mezza, a saldo di 100, ai Sanseverino; 8 onze, per un totale di 18, al doratore Giovanni D'Angelo; 37 onze, 13 tari e 10 grani al Sozzi (il 22 dicembre 1750), di cui 36 onze e mezza a saldo delle 110 previste e 28 tari e 10 grani "regalatici per aver fatto il mosaico"; 9 onze e 14 tari all'architetto Fama (il 3 gennaio 1751) a saldo di 15 onze "per tutto quello e quanto può pretendere c(om)e ingegnere in aver fatto la n(ost)ra chiesa"; 4 onze al marmorario Giuseppe Rizzo per le due targhe di marmo (il 9 gennaio 1751) e 24 tari al Bruno per averle *assetate*; ASP, not. Francesco Maria Parisi, stanza 6, vol. 7228, c. 728.
103. Già Agostino Gallo nei suoi manoscritti attribuì al Sozzi la paternità di diversi quadri della chiesa. Genova 1985, p. 434 e nota 61 nel riportare la notizia non esclude la partecipazione di Olivio Sozzi alla esecuzione degli affreschi, che gli altri studiosi attribuiscono al D'Anna.
104. Da Santa Rosalia 2003, pp. 24-26; Di Natale 2010, p. 110 e fig. 105.
105. Siracusano 1986, p. 272.
106. *Ibidem*.
107. Malignaggi 1979, p. 36 e fig. 18, senza specificare l'identità dei due santi, "per ragioni di stile" attribuisce la tela a Francesco Manno.
108. Siracusano 1986, p. 277 nella didascalia della fig. 10.
109. Ivi, p. 272, assegna a Vito D'Anna questa come le altre tre tele, con una datazione agli anni 1754-59 e gli affreschi della chiesa, con una datazione agli anni 1751-54.
110. ASP, not. Francesco Maria Parisi, stanza 6, vol. 7244, c. 240 v.
111. Rendiconto della compagnia per l'anno 1750-51 presentato il 2 settembre 1751, in ASP, not. Antonio Pipitone Sileci, stanza 4, vol. 5180, c. 41.
112. ASP, not. Francesco Maria Parisi, stanza 6, vol. 7245, c. 27 v. Il 21 novembre 1751 i due doratori sono pagati a saldo per il lavoro fatto; ivi, c. 141 v. Il 3 dicembre 1751 il solo D'Angelo riceve dalla compagnia 5 onze, 2 tari e 13 grani per le dorature delle porte della chiesa e dei "mutti delli statui"; ASP, not. Antonio Pipitone Sileci, stanza 4, vol. 5181, c. 61. Il 10 gennaio 1752 Giovanni D'Angelo e Matteo Tortorici ricevono 13 onze, 17 tari e 10 grani per aver lavorato nel primo ordine della navata e del cappellone, nelle tre porte della chiesa, nella porta del campanile e nella cornice di stucco attorno al quadro dell'antisacrestia "con sua crocchiola e festina"; ASP, not. Francesco Maria Parisi, stanza 6, vol. 7229, c. 510. I locali annessi alla chiesa, comprese la sacrestia e l'antisacrestia, sono stati del tutto trasformati e nessuna fonte ci soccorre nella individuazione del quadro che vi trovò posto.
113. Ivi, vol. 7245, c. 125 v. L'11 dicembre 1751 l'intagliatore è pagato a saldo di 7 onze e 6 tari; ivi, c. 168.
114. Ivi, c. 228.
115. Ivi, c. 164. Il 3 marzo 1752 Angelo Allegra è pagato 5 onze e 5 tari a saldo di 15 onze e 14 tari, compensando il prezzo delle mensole vecchie delle panche tolte dalle pareti e consegnate al marmorario, del valore di 6 onze e 9 tari; ivi, c. 350.
116. Nel rendiconto della compagnia per l'anno 1751-52 presentato il 12 giugno 1753 si registrano le seguenti spese: 10 onze al D'Angelo per aver "dorato di mustura il lettorino nuovo"; 3 onze pagate il 6 dicembre 1751 al marmorario Angelo Allegra in conto del paliotto di marmo eseguito per l'altare maggiore; 7 onze e 6 tari all'intagliatore Vincenzo Leone l'11 dicembre 1751, per i 36 candelieri e altrettanti vasi destinati agli altari della chiesa; 2 onze e mezza all'architetto Fama per assistenza nei lavori, il 7 gennaio 1752. Nel rendiconto per l'anno 1752-53 presentato assieme al precedente risulta un pagamento ad Angelo Allegra di altre 6 onze, 5 tari e 10 grani a saldo di 15 onze, 14 tari e 10 grani, essendo state compensate 6 onze e 9 tari, equivalenti al prezzo delle mensole; il paliotto è valutato in tutto 6 onze; ASP, not. Antonio Pipitone Sileci, stanza 4, vol. 5187, c. 91.
117. ASP, not. Francesco Maria Parisi, stanza 6, vol. 7231, c. 238.
118. L'8 giugno 1755 il Careri è pagato 6 onze dalla compagnia per aver realizzato il confessionale; ivi, vol. 7247, c. 351 v.
119. Il 5 dicembre 1756, per 2 onze, Nicola Carrozza si obbliga a dorarlo "di mistura" su

fondo bianco; il pagamento finale viene registrato il 24 dello stesso mese; ivi, vol. 7249, cc. 145, 175.

120. L'8 e il 16 dicembre 1759 viene pagata la messa in posa di due vetri nella "scaffarrata" della statua della *Madonna del Piliere*; ivi, vol. 7251, cc. 92, 99 v.
121. Palermo 1858, p. 150.

Cosimo Scordato

Il programma iconografico della Madonna del Piliere

1. Per programma iconografico non intendiamo soltanto il rapporto tra tutte le immagini, piuttosto l'insieme che costituisce la forma visibile di tutto l'intero della chiesa, comprendendo tele, statue, affreschi, altari, decori ...
2. Palermo ed. 1984, p. 149.
3. Cf. Mendola, *infra*, 22 luglio 1542.
4. Cf. Mendola, *infra*, 13 giugno 1630.
5. Cf. Mendola, *infra*, 4 luglio 1690.
6. Cf. Mendola, *infra*, 2 ottobre 1697.
7. Cf. Mendola, *infra*, 26 marzo 1739.
8. Cf. Mendola, *infra*, 26 marzo 1741.
9. "Al primo novembre 1685 l'ottenne la Compagnia di Santa Maria degli Angeli, che fu fondata nel 1580. Presentemente questa compagnia è composta di Pizzicagnoli"; Palermo ed. 1984, p. 150; l'indicazione di Gaspare Palermo è imprecisa perché, in verità, viene data notizia della presenza compagnia in altra data; cf Mendola, *infra*, 4 luglio 1690.
10. Cf. Grasso *et al.* 2014.
11. Cf. Mendola, *infra*, 17 aprile 1749.
12. Tutto questo non è scontato perché tante volte ci si può trovare dinanzi a delle soluzioni che evidenziano la discontinuità (di stile, di contenuti...) tra gli interventi delle diverse epoche: pensiamo per esempio alla chiesa della Martorana; nel nostro caso, ci sembra di potere intravedere una certa continuità, resa più probabile dal breve lasso di tempo dei diversi interventi: dal Cinquecento alla metà del Settecento.
13. Cf. Mendola, *infra*, 17 gennaio 1750.
14. Come introduzione al libro rinviamo a Moraldi 1988, pp. 707-710; viene ricostruita la chiave di lettura teologica intorno alla sequenza: peccato, castigo, pentimento, liberazione. "La tesi fondamentale era particolarmente accettata al periodo del post-esilio: l'apostasia è sempre castigata; per nessun motivo ci si può accostare ai vicini pagani; Dio è sempre pronto a perdonare colui che si pente e ritorna a lui; ma fa sempre sentire la sua assenza o lontananza con punizioni e castighi; non sono i vicini che agiscono da nemici, ma è Dio che per mezzo di loro punisce"; ivi, p. 710.
15. Cf. Bulst 1994, cl. 30-38.
16. A modo di esempio citiamo un carne di san Paolino da Nola, nel quale egli rilegge in maniera parentetica la vita di Sansone con le sue debolezze e le sue virtù. "Come il potente Sansone, potente per la forza dei capelli, chiamato dalla potenza divina, abbattuto il leone dopo averlo strangolato con le forti braccia delle preghiere e dalla bocca del morto colga il dolce frutto della nobile vittoria. Ma traendo esempio da questo trionfo, si guardi dal contrarre alleanza con gente straniera, ingannatrice con le dolci attrattive (...) cattiva consigliera, con le blande parole ispirate dall'arte dell'inganno, indebolisce l'animo dell'uomo. Acceca gli occhi della mente e rade il capo, spogliando e disarmando la fede. In questo senso voglio che il nostro fanciullo non sia come Sansone, perché non ricerchi i piaceri della carne, a cui presto tiene dietro la schiavitù, la debolezza e la cecità, benché in seguito quel forte abbia rinvenuto il vigore, essendogli cresciuti di nuovo i capelli (...) restituita la forza attraverso i capelli, abbatte la casa del nemico. Appena la sua mano più forte delle pietre ne strinse con potente abbraccio le colonne essendo stati strappati via da terra i sostegni, la costruzione cadde infranta su di lui. Tuttavia l'eroe di Dio, fortissimo anche morendo, coinvolse nella rovina i nemici e con una morte gloriosa si ripagò della vergogna (...) Voglio che il nostro figliuolo imiti con la morte questa morte in modo che, rimanendo nella carne, vinca la carne e viva per Dio schiacciando i peccati della carne"; *Carne XXIV*, in Paolino di Nola ed. 1990, nn. 535-590, pp. 338-339.
17. Cf. Schlosser 1994 a, cl. 282-297; *Mosé*, in De Capua - Zuffi 2013, pp. 112 ss.
18. Cf. Wyss 1994, cl. 477-490; *Davide*, in De Capua - Zuffi 2013, pp. 152 ss.
19. Cf. *Salomone*, in De Capua - Zuffi 2013, pp. 167 ss.
20. Cf. Schlosser 1994 b, cl. 469-473; *Daniele*, in De Capua - S. Zuffi 2013, pp. 224 ss.
21. Cf. Paul - Red 1994, cl. 414-421; *Giona e il mostro marino*, in De Capua - Zuffi 2013, pp. 238 ss.
22. Bardtke 1994, cl. 80-81.
23. Seibert 1994 a, cl. 4-5.
24. Seibert 1994 b, cl. 116-117.
25. Cf. Paul - Busch 1994 a, cl. 358-359.
26. Cf. Weskott 1994, cl. 320-326; *Tobias*, in De Capua - Zuffi 2013, pp. 186 ss.
27. Paul - Busch 1994 b, cl. 145.
28. Cf. Monaca 2008.
29. Ivi, p. 31.
30. "Questa Sibilla, sia essa d'Eritrea o di Cuma (...) non ha nulla nell'insieme del suo poema, di cui questa è solo una minima parte, che riguardi il culto degli dei falsi o modellati dall'uomo. Anzi essa parla con tanta forza contro di essi e contro i loro adoratori, da sempre degna di essere contata nel novero dei membri della Città di Dio"; ivi, p. 38.
31. Seib 1994, cl. 150-153.

Santina Grasso

Tra barocco e rococò: la decorazione a stucco di Nicolò e Bartolomeo Sanseverino

1. Mendola, *infra*.
2. Meli 1934, vol. II, p. 115; Davì 2009, p. 29.
3. Mendola, *infra*.
4. *Ibidem*.
5. Sull'argomento si veda Grasso 2015, pp. 41-44.
6. Grasso - Gulisano 2008a, p. 51.
7. Grasso - Gulisano 2008b, pp. 181-188.
8. Garstang 1990, pp. 288-289.
9. Ivi, p. 288.
10. Fuhring 2003, pp. 292-296.
11. Ne è testimonianza la presenza nelle biblioteche palermitane di numerose raccolte di incisioni *rocaille*. Si vedano in merito Scaduto 2007, pp. 115-135; Scaduto 2008, pp. 429-441; Grasso - Gulisano 2008a, pp. 50-63.
12. Grasso - Gulisano 2008 a, p. 53. Si veda in particolare l'emblematico *Completo di cartegloria* della Cattedrale di Agrigento (1760). Ivi, p. 222.
13. Ad esempio nel palazzo Celestri - Santa Croce a Palermo. Grasso - Gulisano 2008 a, pp. 55-56, figg. 16-17.
14. Mendola, *infra*. La ripetitività di simili lavorazioni, eseguite a mascherina, o la possibilità che il Sozzi ne abbia predisposto solo il disegno, in seguito messo in opera da maestranze meno qualificate, spiegherebbero l'esiguità dell'importo.
15. Si vedano a titolo esemplificativo le documentazioni relative a palazzo Celestri-Santa Croce, dove nel 1761 il pittore Rocco Nobile esegue nella galleria una decorazione a losanghe definita "mosaico" (Grasso 2008, p. 36) e a palazzo Butera, dove il pittore Gaspare Cavarretta redige nel 1767 i disegni del "Cammerone siccome è contornato il dammuso di stucco del med(esimo) con

soj mosaici”. Archivio di Stato di Palermo, sezione Gancia, Fondo Trabia, serie H, vol. 28, c. 591.

16. Questa decorazione, distrutta da un incendio nel 1987, viene attribuita a Francesco e Giuseppe Russo, su progetto di Francesco d’Alessandro. Davi 2008, p. 457.
17. Mendola, *infra*.
18. Grasso 2015, pp. 39-42.
19. Davi 1994, p. 295.
20. Ivi, p. 294.
21. Rizzo 2009, p. 228.
22. Ivi, pp. 239-240.
23. Garstang 1990, p. 283 ne sottolinea l’“approssimativa modellatura impressionistica”; Meli 1934, vol. II, p. 132, nota 52 aveva attribuito le due sculture a Giacomo Serpotta; si veda anche Lipani 1990, p. 32, con bibliografia.
24. Garstang 1990, p. 213 e p. 288.
25. Davi 2008, p. 456.
26. D’Amico 2016, pp. 14-21.
27. Regina 1980, p. 49.
28. Garstang 1990, pp. 213-217.
29. Davi 2008, p. 456.
30. *Ibidem*.
31. Palazzotto 2006, p. 860.
32. Da registrare infine un episodio legato alla conservazione dell’edificio e dei beni mobili in essa conservati. In seguito ad un crollo avvenuto il 21 aprile del 1969, durante i lavori di demolizione di un edificio pertinente alla proprietà Withaker attiguo alla chiesa, si verificò nell’abside l’apertura di una breccia, con conseguente caduta della scultura raffigurante Mosè e della pala d’altare, parziale crollo della cornice a stucco della tela e danneggiamento dell’altare stesso e delle sue suppellettili. Il volto della scultura in stucco andò perduto, e questo spiega un certo impaccio nell’attuale fisionomia dell’opera, da imputare al restauro cui, insieme agli altri manufatti danneggiati, venne sottoposta (Archivio della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo).

Pamela Bono

Le pitture murali. Stile ed energia creativa in Olivio Sozzi

1. Mendola, *infra*: per un periodo fu trasformato in oratorio degli Angelini; “L’appartenenza ad una maestranza costituita da quasi una quarantina di maestri dovette comportare sicuramente alcune modifiche all’edificio, quali la sua trasformazione in oratorio con l’inserimento delle panche dei sodali ...”.
2. Cf. Mendola, *infra*, 28 aprile 1703 Nell’inventario presentato sono citati “un quadro grande che sta nell’altare con l’immagine della Maria Vergine, di Santo Hippolito, San Lorenzo, S. Maria Maddalena et altri con sua cornice scartocciata e imposti novi addorati d’oro fino, la statua della Madonna degli angiolini con quattro pottini addorati al lato”.
3. Cf. Mendola, *infra*, 26 marzo 1741 Inventario della Chiesa: “quadro della Madonna dell’angioli con San Francesco d’Assisi e San Bonaventura con la sua cornice, altro della Madonna Addolorata con S. Ippolito e San Lorenzo con sua cornice”. In realtà esso non combacia assolutamente se non nell’iconografia con quello che verrà realizzato da Olivio Sozzi successivamente.
4. Cf. Mendola, *infra*, 17 gennaio 1750.
5. Romeo 1979, vol. VI, p. 130: “18 maggio 1735 Carlo III istituisce in Napoli un organo speciale detto giunta perché siano trattati tutti gli affari riguardanti la Sicilia ...”.
6. Cf. Mendola, *infra*, 1 novembre 1653.
7. Siracusano 1986, p. 97.
8. Ivi, p. 31: “I registri ed i giornali siciliani pullulano di nomi di artisti siciliani particolarmente palermitani, che chiedono di essere ammessi come soci, che inviano disegni e bozzetti, che ricevono premi nei vari concorsi indetti anno per anno”.
9. Guccione 2003, pp. 44-45.
10. Palazzotto 1999, p. 247: “Sull’altare neoclassico in marmo con i monogrammi della Vergine e di Cristo sta la celeberrima pala di Carlo Maratta con la Madonna del Rosario, dipinta entro il 1695 ...”.
11. Pio ed. 1977, pp. 145, 234.
12. Siracusano 1986, p. 97: “Fu soprattutto determinante l’influenza di Sebastiano Conca - ben noto a Palermo per avere inviato entro il 1718-19 la grande pala con la Madonna e i Santi Domenicani nella Chiesa di Santa Teresa”.
13. La pala d’altare per il Santuario di Noto oggi si trova presso la Chiesa di Santa Maria Oditrigia di Roma.
14. *San Giovanni Nepomuceno in adorazione della Madonna della lettera di Messina* realizzato in collaborazione con Corrado Giacchino.
15. Siracusano 1986, p. 97.
16. Malignaggi 1985, pp. 351-372.
17. Guccione 2003, p. 47: “Nel 1786 fu il pittore palermitano Francesco Manno (1752-1831), unico concorrente presentatosi, a vincere il primo premio della pittura, rappresentando Clelia passa il Tevere ...”.
18. Ivi, p. 49: “i concorsi clementini furono così chiamati perché istituiti nel 1702 da Clemente XI che li finanziò ... e partecipò alle cerimonie di premiazione in Campidoglio”.
19. Malignaggi 1985, pp. 351-372: “Si prode nel disegno ragionato, nella composizione, forte nel colore, magico nell’effetto”.
20. Siracusano 1986, p. 98: “Le due tele realizzate abbastanza precocemente da Filippo Randazzo per la Chiesa di Sant’Ippolito, che sull’esempio del Conca fluidificano il marattismo in più stemperate intonazioni ...”.
21. Ivi, pp. 63-64.
22. Ivi, p. 106: “... come quella del Gesù o quella di Santa Caterina ...”.
23. Ivi, p. 106: “Naturalmente a questi orientamenti rococò non è certamente estranea l’influenza del Giacchino, su cui il Sozzi esemplerà gran parte della sua produzione ad olio”.
24. Una parte di questi sono presenti nel catalogo presso la Galleria Regionale di Palermo di Palazzo Abatellis.
25. Genova 1985, p. 427.
26. Siracusano 1986, p. 220.
27. Mazzara 1934 a, pp. 283-290.
28. Colombo 1942, p. 44; Sommariva 2007, p. 130.
29. Mazzara 1934 a, pp. 283-290.
30. Cf. Mendola, *infra*, 17 gennaio 1750.
31. Scordato, *infra*, sesta scena.
32. La Nascita di Sansone fu miracolosa. La madre era sterile ed il dono di questo figlio le fu annunciato dal Signore. Doveva essere un Nazireo. Il Nazireato era un particolare voto di consacrazione, che in genere aveva una durata di tempo limitata.
33. La lettura di questa scena avviene insolitamente dall’altare e non come nella maggior parte dei luoghi di culto cristiani dall’entrata principale. L’orientamento insolito appare, a mio avviso, una scelta consapevole e voluta dal Sozzi e ciò è fuori dubbio. Secondo il mio parere una probabile motivazione si potrebbe riscontrare nella scelta iconografica poggiante interamente sull’Antico Testamento e sulla figura di Sansone come prefigurazione della venuta del Messia, tranne per quanto concerne l’iconografia della pala d’altare commissionata successivamente ed inserita nella zona absidale. Il pittore solo attraverso questa disposizione avrebbe potuto dare una maggiore continuità tra i due spazi principali della Chiesa ed una visione chiara del passaggio dall’Antico al Nuovo Testamento, nonché accentuare in tal modo il parallelismo tra le due Natività.
34. Guiotto 1946, pp. 28-32-33-75; Scaturro 2005, p. 67: “Ubicata in piazza Angelini, nel Mandamento Castellammare, risultava danneggiata nell’incursione aerea avvenuta il 5 aprile 1943. Una bomba dirompente, caduta sui corpi di fabbrica adiacenti, pro-

- duceva il crollo della sagrestia, la sconnesione del tetto della chiesa, la rovina di un buon tratto della volta affrescata e di gran parte degli infissi. Inoltre gli altari e gli arredi presentavano danni di diversa entità”.
35. Si ringrazia la Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo per la visione e la digitalizzazione della fotografia.
36. Le fisionomie dei volti delle donne di Carlo Maratti sono state riprese da molti pittori di quel tempo e dallo stesso Olivio Sozzi. Alcuni esempi possono essere le opere di San Giovanni Nepomuceno conservato presso la Galleria Borghese di Roma o della *Madonna, San Carlo e Sant'Ignazio* presso la chiesa di Santa Maria di Vallicella a Roma. Ma anche nel *Ritratto della figlia* del pittore Faustina conservato alla Galleria Nazionale di Arte Antica a Roma.
37. All'interno dell'Antico Testamento non viene fatto alcun nome per la madre di Sansone.
38. Genova 1985, pp. 427-456.
39. *Ibidem*.
40. Scordato, *infra*, prima scena.
41. Scordato, *infra*, seconda scena.
42. Grasso, *infra*.
43. Scordato, *infra*, terza scena.
44. Si accedeva molto probabilmente da una porticina a scomparsa presente nella parte del campanile; questo accesso permetteva sia di accedere al campanile sia di approdare tramite una scala in legno al coro.
45. Scordato, *infra*, terza scena.
46. Non deve bere nessuna bevanda ricavata dall'uva, né vino né liquori, e non dovrà mangiare nessun cibo impuro. Il Nazireato prevedeva tre particolari limitazioni: astensione dal bere bevande alcoliche, divieto di tagliare i capelli e divieto di contatto con i corpi morti. Queste limitazioni sono il simbolo del fatto che l'uomo consacrato a Dio deve essere pronto a rinunciare ai piaceri della carne, deve sapere rinunciare a sé stesso e deve guardarsi dalla corruzione del peccato e del mondo.
47. Scordato, *infra*, quarta scena.
48. *Ibidem*.
49. Scordato, *infra*, quinta scena.
50. I genitori di Sansone si rivelarono persone timorate di Dio e desiderose di conoscere e fare la volontà del Signore (Giud. 13:8-23; Os. 6:3). La loro richiesta di incontrare ancora il messaggero divino venne esaudita (Matt. 7:7,8) e la messa in opera della volontà di Dio diventò prevalente a qualsiasi interesse o desiderio personale (Matt. 22:34-40; Luc. 14:26);
51. Si tratta di una tecnica che si basa su una reazione chimica dell'idrossido di calcio che a contatto con l'anidride carbonica dell'aria forma carbonato di calcio e permette di inglobare i pigmenti all'interno; è quindi una tecnica in cui la velocità dell'esecuzione è di fondamentale importanza ai fini di un buon risultato estetico.
52. I restauri effettuati all'interno della Chiesa hanno interessato principalmente gli affreschi ed hanno alterato le delicatezze coloristiche tipiche non soltanto della tecnica in sé ma anche proprie del pittore Olivio Sozzi. Inoltre qui è stato prediletto un restauro conservativo attuando l'utilizzo di una tinta neutra nella parte lacunosa della *Natività di Sansone*. Non sappiamo con certezza quando questi interventi siano avvenuti, ma è evidente un riferimento agli anni '80 come tipologia di tecnica di intervento.
53. Cf. Mendola, *infra*, 17 gennaio 1750.
54. Siracusano 1986, p. 98-99; Di Equila 1940, pp. 29-30: "Le pitture dell'Oratorio degli Angelini non sono né firmate né datate, né nessuna scritta è attendibile le dà a Vito D'Anna. Ma l'opera è lì ad affermare, senza che resti dubbio alcuno, la sua paternità. Basta che si accostino particolari a quelli di affreschi firmati: il viso della madre di Sansone, a quello della Vergine dei Santi tre Re ...".
55. Dalbono 1889, p. 75: "Nel 1730 Olivio offerse a Vito D'Anna la sua figliuola con ricca dote, della quale ei diceva al pittore: Ve ne servirete per vivere e studiare in Roma, sede di ogni arte bella ...".
56. Genova 1985, pp. 425-456.
57. Guccione 2003, pp. 77-82.
58. Genova 1985, p. 431: "Per gli affreschi del sottocoro di S. Maria in Valverde del 1750 ... i suggerimenti di Vito dovettero essere notevoli sia per il pannello brioso ed opulento che per il tocco rapido serpentino guizzante e le accensioni luminose".
59. Per esempio negli affreschi di Santa Maria in Valverde.
60. È probabile che fossero da prima presenti dei rapporti di committenza tra il pittore e la congregazione.
61. Scordato, *infra*.
62. Lettera agli Ebrei 11, 32: "E che dirò ancora? Mi mancherebbe il tempo se volessi parlare di Gedeone di Barak, di Sansone di Iefte, di Davide di Samuele e dei profeti. Con la fede essi conquistarono paesi praticarono la giustizia ottennero ciò che Dio aveva loro promesso. Chiusero le fauci dei leoni, riuscirono a spegnere fuochi violenti, evitarono di essere uccisi con la spada. Essi erano deboli e diventarono forti furono potenti in battaglia e cacciarono indietro invasori stranieri".
63. (Eb. 12,1:2).
64. Ripa ed. 1992, p. 77: "Donna, armata, & vestita di color Leonato, il qual color significa Fortezza, per essere simigliante a quello del Leone, s'appoggia questa donna ad una colonna, perche delle parti dell'Edificio questa è la più forte, che l'altre sostiene, a' piedi di essa figura vi giacerà un Leone animale da gli Egittij adoperato in questo proposito, come si legge in molti Scrittori".
65. È probabile che la posizione scelta da Olivio Sozzi combaci anche con il luogo dove risiedeva la Madonna sopra il "piliero", per l'appunto "pilastro", termine di origine spagnola dalla parola "pilar" con stesso significato, che risulta essere simbolo di forza della religiosità e della maternità di Maria, nonché attributo iconografico per identificare la Virtù della Fortezza.
66. Esempi di Virtù si possono ravvedere all'interno della chiesa di Santa Caterina a Palermo, quelle realizzate da Vito D'Anna con l'intento di identificare le quattro virtù cardinali (Fortezza, Prudenza, Carità e Giustizia); del 1770 presso Palazzo Gravina di Comitini, Gioacchino Martorana decorò ad affresco la volta della Sala Martorana (dal suo nome) con Il Trionfo dell'Amore al centro, Paesaggi marini, Putti che giocano e nei medaglioni angolari le Quattro virtù cardinali entro raffinate cornici *rocaille* in stucco dorato.
67. (1 Piet. 5:8,9).
68. Ripa ed. 1992, p. 77: "Donna, vestita di bianco, con gli occhi bassi; & in braccio tiene uno Agnello. L'Humiltà è quella virtù dell'animo, onde gli huomini si stimano inferiori à gl'altri, con pronta, & disposta volontà di ubbidire altrui, con intentione di ascondere i doni di Dio, che possiedono, per non haver cagione d'insuperbire. Si dipinge donna vestita di bianco, perche si conosca, che la candidezza, & purità della mente partorisce nell'huomo, ben disposto, & ordinato alla ragione, quella humiltà, che è bastevole à rendere tutte l'attioni sue piacenti à Dio, che dà la gratia sua à gli humili, & fa resistenza alla volontà de' superbi. L'Agnello è il vero ritratto dell'huomo mansueti, & humile, per questa cagione Christo Signor Nostro è detto Agnello in molti luoghi e dell'Evangelio, & de' Profeti".
69. Lucidi 1736, p. 31;
70. Questo potrebbe essere stato effettuato in occasione dei lavori di restauro dal periodo dal dopoguerra in poi.
71. Mongitore 1719, pp. 348-352; Samperi 1739, pp. 545-546-780.
72. Genova 1985, pp. 427-446.
73. Mazzara 1934 a, pp. 283-290.
74. Cuccia 1966, pp. 25-26.
75. Mendola, *infra*: il pittore chiamato ad affiancare gli stuccatori per la realizzazione degli affreschi è Olivio Sozzi probabilmente coadiuvato dal giovanissimo figlio Francesco (1732-1795), pittore come il padre.
76. Un fattore che lo conferma è la committenza data ai due stuccatori, i Sansaverino padre e figlio, per la realizzazione delle statue e decorazioni in stucco. Perché non mettere nel registro anche il nome di Francesco Sozzi, oltre che quella del padre? Allo stesso modo degli stuccatori nel registro do-

veva obbligatoriamente comparire il nome del figlio.

77. Mazzara 1934 a, p. 286: "Dal 1763 al 1765 il nostro Olivio riempiva le volte e la cupola con meravigliose pitture, ridenti di colore e di disegno. Egli seppe creare lì un mondo raggianti di bellezza, e con la più fine argilla del colore ritrasse i fortunati abitanti del cielo ...".
78. Vi è la presenza di una copia di Paolo Vasta in affresco, presso la chiesa di Santa Maria del Suffragio ad Acireale (1750); un bozzetto presente a Termini Imerese; un bozzetto presente al Louvre; un bozzetto presente a Palazzo Aiutamicristo.

Danilo Lo Piccolo

Olivio Sozzi, un maestro del Settecento siciliano

1. Palermo 1816, p. 91.
2. Mazzara 1934 b, pp. 291-293.
3. Nel 1720 prende in moglie Caterina Cappello, facoltosa donna palermitana che lo renderà padre di quattro figli, tra cui Francesco, l'unico che seguì con entusiasmo l'operato del padre.
4. Il ritorno di Sozzi nel capoluogo viene fatto ricadere al 26 maggio del 1732, anno della nascita del figlio Francesco.
5. Per tutto il XVII secolo e gli inizi del XVIII la Sicilia venne scossa non soltanto dal susseguirsi di vicende storiche e calamità naturali: si pensi al terremoto del 1693 che interessò la zona orientale dell'Isola, devastando intere città e piccoli centri abitati, con le loro identità storiche, e alle conseguenti esigenze di radicali interventi di ricostruzione, bonifica e riqualificazione del paesaggio urbano.
6. È di ritorno a Palermo nel 1744 dopo l'apprendistato a Acireale presso il Vasta, pittore di formazione romana e classicista. Una volta tornato in città e incontrato Sozzi, si sposò con la figlia di quest'ultimo. Sposata Luigia, il suocero spinse D'Anna a recarsi a Roma presso la scuola dell'amico Corrado Giaquinto, dal quale apprese l'eleganza roccocò del pittore napoletano riportandone talvolta letteralmente singole figure o intere strutture compositive.
7. Probabilmente le ragioni che spinsero Sozzi a lasciare il capoluogo sono di diversa natura e possono essere ricondotte alla volontà altruistica di lasciare al genero D'Anna maggior spazio e libertà nell'operare in città, consentendogli così un prolifico inizio di carriera; ma certamente vi è anche una spregiudicata convenienza nel preferire la città

etnea visto il clima di fervido rinnovamento e ricostruzione dopo il terremoto del 1693.

8. Secondo Siracusano 1986, p. 219, "Ultimo esempio di questo ineffabile quanto proficuo "scambio", fra i due pittori, è la decorazione a fresco per la chiesa di S. Maria Maggiore a Ispica, (...) il Sozzi non solo replicherà il Trionfo della Mensa Eucaristica, di S. Giacomo alla Marina a Palermo, ma utilizzerà per gli episodi secondari ancora i cartoni di Vito D'Anna per San Matteo, e quelli della chiesa di Santa Caterina, per i peducci della cupola".
9. Mendola, *infra*.
10. Mendola, *infra*. Il 22 gennaio 1751 è pagato 12 onze a saldo di 110 per le pitture fatte.
11. Genova 1985, p. 434.
12. Gallo ed. 2003, p. 248.
13. Ivi, c. 279 v. Il 12 dicembre 1752 riceve altre 2 onze "per aver fatto le lettere nelle statue delli profeti".
14. Genova 1985, p. 428.
15. Siracusano 1986, p. 272.
16. Nel testo a cura di Pierfrancesco Palazzotto, *Da Santa Rosalia a Santa Rosalia*, si nota proprio questa erronea lettura iconografica della Siracusano, correggendone l'attribuzione iconografica. L'opera è ancora al Duomo di Siracusa in attesa di tornare all'interno della chiesa di Santa Maria degli Angelini.
17. Il 2 agosto 1750 "pagati 2 tari per portatura del quadro nuovo della madonna dell'angeli dalla casa del pittore alla chiesa".
18. Cf. Mendola, *infra*, 2 ottobre 1697.
19. I diversi rimandi all'Ordine all'interno della chiesa sono evidenziati dallo stemma posto nella cantoria e dalla testimonianza di un altare risalente al 1755 e consacrato a San Francesco, cf. Mendola, *infra*, 11 agosto 1755.
20. Mendola, *infra*.

Francesca Scavuzza

Descrizione e rilievi

1. Di Gristina - Palazzotto - Piazza, 1998, pp. 55; 281-284; 300-301.
2. Per i dettagli si rimanda al documento Archivio della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, *Danni agli edifici artistici causati da bombardamenti aerei - Classificazione dei danni, vol. 195/5, 1943-44*, 16 dicembre 1943.





Statuetta della
Madonna del Piliere,
particolare,
Palermo,
Museo Diocesano.

Bibliografia

- Argenti e cultura 2008**
Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale. 1735-1789, catalogo della mostra a cura di S. Grasso - M. C. Gulisano con la collaborazione di S. Rizzo, Lubecca, St. Annen Museum 21 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008, Palermo 2008.
- Arti decorative 1999**
Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al museo dal museo alla città, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo, Museo Diocesano 29 ottobre - 8 dicembre 1999, Palermo 1999.
- Bardtke 1994**
H. Bardtke, *Aggaeus*, in E. Kirschbaum (Herausgegeben), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom Freiburg Basel Wien 1994, vol. I, cl. 80-81.
- Bulst 1994**
W. A. Bulst, *Samson*, in E. Kirschbaum (Herausgegeben), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom Freiburg Basel Wien 1994, vol. 4, cl. 30-38.
- Chirco 2005**
A. Chirco, *Palermo la città ritrovata Itinerari entro le Mura*, Palermo 2005.
- Colombo 1942**
B. M. Colombo, *Il Santuario di Santa Maria della Soledad presso la Chiesa di San Demetrio*, Palermo 1942.
- Cuccia 1966**
S. Cuccia, *Gli affreschi di Olivio Sozzi*, in "Sicilia", n. 51, Palermo 1966.
- Da Santa Rosalia 2003**
Da Santa Rosalia a Santa Rosalia. Opere d'arte restaurate del museo Diocesano di Palermo dal XVII al XIX secolo, catalogo della mostra a cura di P. Palazzotto, Palermo, Cattedrale 12 luglio - 4 settembre 2003, Palermo 2003.
- D'Amico 2016**
E. D'Amico, *La Badia benedettina di Caccamo. L'inedito documento di allogazione della decorazione settecentesca (1754)*, in "TeCLA" rivista n. 13 - 30 giugno 2016, pp. 14-21.
- Dalbono 1889**
C. Dalbono, *Storia della pittura nell'Italia Meridionale*, Napoli 1889.
- Davì 1994**
G. Davì, *Procopio Serpotta*, in "Quaderni sul Neoclassico 4. Miscellanea", Roma 1978, pp. 9-35.
- Davì 2008**
G. Davì, *Artificio e decoro. La decorazione a stucco a Palermo dal 1740 al 1790*, in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale. 1735-1789*, catalogo della mostra a cura di S. Grasso, M. C. Gulisano con la collaborazione di S. Rizzo, Lubecca, St. Annen Museum 21 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008, Palermo 2008, pp. 454-463.
- Davì 2009**
G. Davì, *Giacomo Serpotta e i suoi seguaci*, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara - E. Mauro, Palermo 2009, pp. 29-38.
- De Capua - Zuffi 2013**
C. De Capua - S. Zuffi, *La Bibbia nell'arte*, Milano 2013.
- Di Equila 1940**
G. Di Equila, *Vito D'Anna 1719-1769: La vita e l'Arte*, Firenze 1940.
- Di Giovanni ed. 1989**
V. Di Giovanni, *Palermo Restaurato* (ms. del 1620 ca.), a cura di M. Giorgianni - A. Santamaura, Palermo 1989.
- Di Gristina - Palazzotto - Piazza 1998**
E. Di Gristina - E. Palazzotto - S. Piazza, *Le chiese di Palermo: itinerario architettonico per il centro storico fra Seicento e Settecento*, Palermo 1998.
- Di Natale 2010**
M. C. Di Natale, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2010.

François Boucher 2003

François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des Beaux-Arts, catalogo della mostra, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts 16 ottobre - 21 dicembre 2003, a cura di E. Brugerolles, Parigi 2003

Fuhring 2003

P. Fuhring, *Schede nn. 74 e 75*, in *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des Beaux-Arts*, catalogo della mostra, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts 16 ottobre - 21 dicembre 2003, a cura di E. Brugerolles, Parigi 2003, pp. 292-296.

Gallo ed. 2003

A. Gallo, *parte prima delle Notizie di pittori e musicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia* (ms. XV. H.18), a cura di C. Pastena, trascrizione e note di M. M. Milazzo - G. Sinagra, Regione Siciliana Assessorato Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 2003.

Garstang 1990

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

Genova 1985

M. Genova, *I disegni di Olivio e Francesco Sozzi presso la Galleria Regionale di Palermo*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1985, pp. 427-456.

Grasso 2008

S. Grasso, *Echi del rococò negli affreschi di palazzo Santa Croce, in Il Settecento ritrovato a palazzo Sant'Elia*, Palermo 2008, pp. 32-37.

Grasso 2015

S. Grasso, *Il valore della tradizione*, in S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo*, fotografie di R. Sanguedolce, Leonforte (Enna) 2015, pp. 38-55.

Grasso et al. 2014

S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *Giacomo Serpotta. Gli oratori di San Mercurio e del Carminello a Palermo*, fotografie di R. Sanguedolce, Leonforte (Enna) 2014.

Grasso - Gulisano 2008 a

S. Grasso - M. C. Gulisano, *Forme e divenire del rococò nella produzione delle botteghe argentarie a Palermo*, in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale. 1735-1789*, catalogo della mostra a cura di S. Grasso - M. C. Gulisano con la collaborazione di S. Rizzo, Lubecca, St. Annen Museum 21 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008, Palermo 2008, pp. 38-83.

Grasso - Gulisano 2008 b

S. Grasso - M. C. Gulisano, *La transizione*, in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale. 1735-1789*, catalogo della mostra a cura di S. Grasso - M. C. Gulisano con la collaborazione di S. Rizzo,

Lubecca, St. Annen Museum

21 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008, Palermo 2008, pp. 181-188.

Guccione 2003

I. Guccione, *I pittori siciliani del Settecento. L'apprendistato romano, le accademie e lo studio del disegno. L'acquisizione di nuovi modelli*, in *Agatino Sozzi e lo studio del disegno*, a cura di D. Malignaggi, Palermo 2003, pp. 35-93.

Guiotto 1946

M. Guiotto, *I monumenti della Sicilia Occidentale danneggiati dalla guerra. Protezioni, danni, opere di pronto intervento*, Palermo 1946.

Gulotta 2015

P. Gulotta, *Catalani a Palermo nel Medioevo*, in *La Vucciria tra rovine e restauri*, a cura di R. Prescia, Palermo 2105, pp. 11-15.

Il Barocco 1999

Il Barocco e la regione corleonese, Atti della giornata di studio a cura di A. G. Marchese, Chiusa Sclafani, 5 ottobre 1997, Palermo 1999

La Barbera 1999

S. La Barbera, *La scultura lignea nel Museo Diocesano di Palermo*, in *Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al museo dal museo alla città*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo, Museo Diocesano 29 ottobre - 8 dicembre 1999, Palermo 1999, pp. 75-98.

La biblioteca 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.

La Duca 1991

R. La Duca, *Repertorio bibliografico degli edifici religiosi di Palermo*, Palermo 1991.

La Duca 2006

R. La Duca (a cura di), *Da Panormos a Palermo - La città ieri e oggi*, Palermo 2006.

Le confraternite 1993

Le confraternite dell'arcidiocesi di Palermo. Storia e arte, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo Albergo dei Poveri, 3-15 maggio 1993, Palermo 1993.

Lipani 1990

P. Lipani, *La Gancia Chiesa Santa Maria degli Angeli a Palermo*, Palermo 1990

Lo Piccolo 1993

F. Lo Piccolo, *Le confraternite dell'arcidiocesi di Palermo. Il tempo il passato la città*, in *Le confraternite dell'arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo, Albergo dei Poveri, 3-15 maggio 1993, Palermo 1993, pp. 292-329.

Lucidi 1736

A. Lucidi, *Notizie della Santa Casa della Gran Madre di Dio Maria Vergine adorata in Loreto già sparse in fogli sciolti, ed ora della pia devozione d'umile canonico... estratte dall'Angelica, Tortellino, Seragli, Renzoli ed altri, ... e con l'aggiunta in questa nuova impressione di alcune orazioni, e delle poste de viaggi per diverse parti del mondo*, in Ancona 1736.

Malignaggi 1979

D. Malignaggi, *La pittura del Settecento a Palermo*, Palermo 1979.

Malignaggi 1985

D. Malignaggi, *Dialoghi familiari sopra la pittura (1788) di Padre Fedele Tirrito da S. Biagio*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo, 1985, pp. 351-372.

Maurici 2015

F. Maurici, *Palermo araba*, Palermo 2015.

Maurici 2016

F. Maurici, *Palermo normanna*, Palermo 2016.

Mazzara 1934 a

M. S. Mazzara, *Notizie inedite di Olivio Sozzi*, in "Archivio storico siciliano della società siciliana per la Storia Patria", Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo 1934, pp. 283-290.

Mazzara 1934 b

M. S. Mazzara, *Testamento di Olivio Sozzi*, in "Archivio storico siciliano della società siciliana per la Storia Patria", Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo 1934, pp. 291-293.

Meli 1934

F. Meli, *Giacomo Serpotta. Vita ed opere, con 165 documenti e 71 tavole*, 2 voll., Palermo 1934.

Mendola 1999

G. Mendola, *Santa Maria del Bosco e l'attività di Antonio Montone*, in *Il Barocco e la regione corleonese*, Atti della giornata di studio a cura di A. G. Marchese, Chiusa Sclafani, 5 ottobre 1997, Palermo 1999, pp. 37-49.

Mendola 2012

G. Mendola, *Maestri del legno a Palermo fra tardo gotico e barocco*, in *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti - S. Rizzo - P. Russo, Catania 2012, pp. 143-195.

Monaca 2008

M. Monaca (a cura di), *Oracoli sibillini*, Roma 2008.

Mongitore XVIII secolo ms. QqE8

A. Mongitore, *Dell'istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasterj, spedali et altri luoghi pii della città di Palermo. Le Compagnie, ms. del sec. XVIII*, ai segni QqE8 Palermo Biblioteca Comunale.

- Mongitore 1719**
A. Mongitore, *Palermo divoto di Maria Vergine e Maria Vergine protettrice di Palermo*, tomo I, pp. 348-352.
- Mongitore 1720**
A. Mongitore, *Palermo divoto di Maria Vergine e Maria Vergine protettrice di Palermo*, tomo II, Palermo 1720.
- Moraldi 1988**
L. Moraldi, *Giudici*, in P. Rossano - G. Ravasi - A. Girlanda (a cura di), *Nuovo dizionario di teologia biblica*, Cinisello Balsamo 1988, pp. 707-710.
- Nobile - Scaduto 2005-2006**
M. R. Nobile - F. Scaduto, *Architettura e magnificenza nella Palermo del primo Cinquecento: il prospetto denominato di Santa Eulalia dei Catalani*, in "Espacio, Tiempo y Forma", Revista de la Facultad de Geografía e Historia, s. VII, 18-19, Historia del Arte, Madrid, pp. 13-32.
- Palazzotto 1999**
P. Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, Palermo 1999.
- Palazzotto 2006**
P. Palazzotto, *ad vocem Sanseverino Bartolomeo*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006, p. 860.
- Palazzotto 2016**
P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta. Gli oratori di Palermo*, Palermo 2016.
- Palermo 1858**
G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo 1858.
- Palermo 1816**
G. Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere con facilità tanto dal Siciliano, che dal Forestiere, tutte le magnificenze e gli oggetti degni di osservazione della città di Palermo [...]*, Palermo, 1816, giornata I e II.
- Palermo ed. 1984**
G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo dal beneficiale Girolamo Di Marzo Ferro* (1858), rist. anast. Palermo 1984.
- Paolino di Nola ed. 1990**
Paolino di Nola, *I Carmi*, introduzione, traduzione, note e indici a cura di A. Ruggiero, Roma 1990.
- Paul - Busch 1994 a**
J. Paul - W. Busch, *Osee*, in E. Kirschbaum (Herausgegeben), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom Freiburg Basel Wien 1994, vol. 3, cl. 358-359.
- Paul - Busch 1994 b**
Malachias, in E. Kirschbaum (Herausgegeben), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom Freiburg Basel Wien 1994, vol. 3, cl. 145.
- Paul - Red 1994**
J. Paul - Red, *Jonas*, in E. Kirschbaum (Herausgegeben), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom Freiburg Basel Wien 1994, vol. 2, cl. 414-421.
- Pio ed. 1977**
N. Pio, *Le vite de' pittori, scultori e architetti* (1724), a cura di C. e R. Enggass, Roma 1977.
- Prescia 2015**
R. Prescia (a cura di), *La Vucciria tra rovine e restauri*, Palermo 2015.
- Regina 1980**
V. Regina, *Alcamo. Storia, arte e tradizione*, vol. III, Palermo 1980.
- Ripa ed. 1992**
C. Ripa, *Iconologia*, edizione pratica a cura di P. Buscaroli, ed. Milano 1992 (ed. orig. 1593).
- Rizzo 2009**
G. Rizzo, *Monreale. Chiesa del SS. Crocifisso detta "Collegiata"*, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara, E. Mauro, Palermo 2009, pp. 226-228.
- Romeo 1979**
R. Romeo, *Storia della Sicilia*, Napoli 1979, vol. VI Società Editrice Storia di Napoli e della Sicilia, Napoli, 1979.
- Samperi 1739**
S. Samperi, *Iconologia della gloriosa Vergine Madre di Dio Maria protettrice di Messina. Divisa in cinque libri*, Messina 1739.
- Scaduto 2007**
F. Scaduto, *Le avventure della decorazione, in 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, pp. 115-135.
- Scaduto 2008**
F. Scaduto, *Architettura e decorazione rococò in Sicilia occidentale: alcune considerazioni, in Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale. 1735-1789*, catalogo della mostra a cura di S. Grasso - M. C. Gulisano con la collaborazione di S. Rizzo, Lubeca, St. Annen Museum 21 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008, Palermo 2008, pp. 429-441.
- Scaturro 2005**
G. Scaturro, *Danni di guerra e restauro dei monumenti Palermo 1943-1955*, relatore Arch. Antonella Cangelosi, Università degli studi di Napoli "Federico II" Dottorato di ricerca in conservazione dei beni architettonici XVI ciclo, 2005.
- Schlosser 1994 a**
H. Schlosser, *Moses*, in E. Kirschbaum (Herausgegeben), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom Freiburg Basel Wien 1994, vol. 3, cl. 282-297.
- Schlosser 1994 b**
H. Schlosser, *Moses*, in E. Kirschbaum (Herausgegeben), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Herder, Rom Freiburg Basel Wien 1994, vol. 1, cl. 469-473.
- Seib 1994**
G. Seib, *Sybillen*, in E. Kirschbaum (Herausgegeben), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Herder, Rom Freiburg Basel Wien 1994, Allgemeine Ikonographie S-Z Nachtrage, vol. 4, cl. 150-153.
- Seibert 1994 a**
J. Seibert, *Abdias*, in E. Kirschbaum (Herausgegeben), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom Freiburg Basel Wien 1994, vol. 1, cl. 4-5.
- Seibert 1994 b**
J. Seibert, *Amos*, in E. Kirschbaum (Herausgegeben), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom Freiburg Basel Wien 1994, vol. 1, cl. 116-117.
- Siracusano 1986**
C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986.
- Sommariva 2007**
G. Sommariva, *Palermo. Cento chiese nell'ombra*, Palermo 2007.
- Vesco 2010**
M. Vesco, *Viridaria e città. Lottizzazioni a Palermo nel Cinquecento*, Roma 2010.
- Vesco 2015**
M. Vesco, *Il quartiere della Loggia da Ferrante Gonzaga a Domenico Caracciolo: tre secoli di progetto urbano nel cuore di Palermo*, in *La Vucciria tra rovine e restauri*, a cura di R. Prescia, Palermo 2015, pp. 16-27.
- Weskott 1994**
H. Weskott, *Tobias*, in E. Kirschbaum (Herausgegeben), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom Freiburg Basel Wien 1994, vol. 4, cl. 320-326.
- Wyss 1994**
R. L. Wyss, *David*, in E. Kirschbaum (Herausgegeben), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom Freiburg Basel Wien 1994, vol. 3, cl. 477-490.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2017
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



© 2017 Euno Edizioni
ISBN 978-88-6859-139-7

euro 12,00

SICILIAE MIRABILIA 7

Quicksicily.com

Studio grafico Pietro Lupo - Palermo
www.quicksicily.com info@quicksicily.com asplupo@libero.it
pdf vers 110219