

GIACOMO SERPOTTA



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

Gli oratori di San Mercurio e del Carminello a Palermo

fotografie di R. SANGUEDOLCE



FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

EUNOEDIZIONI

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

ISBN 978-88-6859-015-4

Si ringraziano per la cortese disponibilità:

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

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

Referenze fotografiche:

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

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

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

GIACOMO  SERPOTTA

Gli oratori di San Mercurio e del Carminello a Palermo

scritti di

Santina Grasso, Giovanni Mendola, Cosimo Scordato, Valeria Viola

fotografie di Rosario Sanguedolce



FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

EUNOEDIZIONI

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

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

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

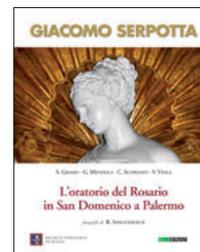
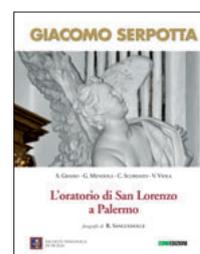
Santina Grasso si impegna a ricostruire il contesto storico-artistico nel quale va collocata la figura del Serpotta: ciò avviene non solo per riscontrare eventuali sue ispirazioni alla produzione coeva, ma ancor più per rilevare le novità e gli esiti originali che la *poiesis* del Serpotta consegue.

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

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

Il progetto comprende quattro volumi monografici:

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



INDICE

ORATORIO DI SAN MERCURIO

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

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

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

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

ORATORIO DEL CARMINELLO

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

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

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

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

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

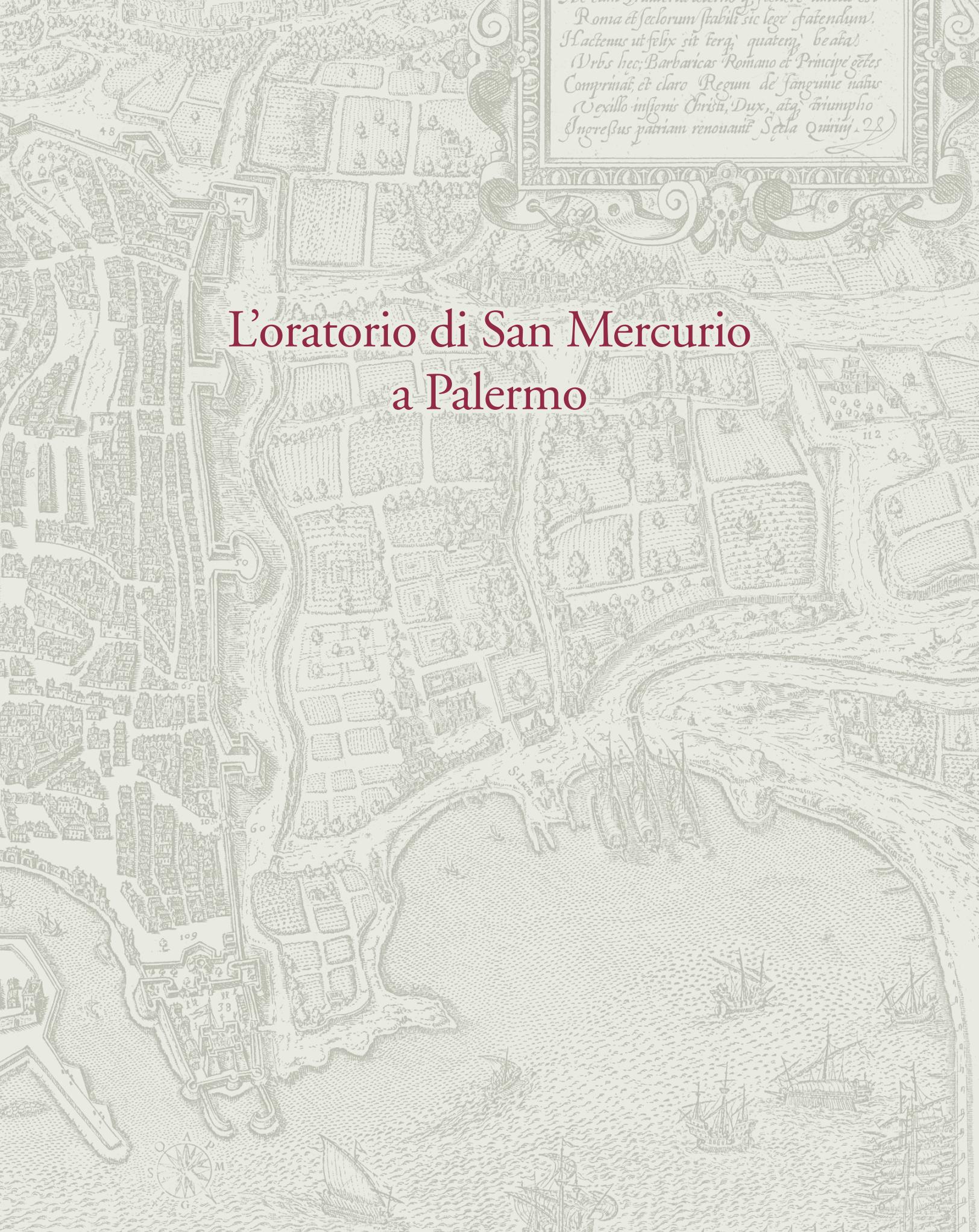
Bibliografia	110
--------------	-----

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



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

L'oratorio di San Mercurio a Palermo



Giacomo Serpotta,
Putti,
terza finestra
a sinistra entrando.



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

Gli esordi accanto al fratello

La controversa attribuzione degli stucchi dell'oratorio di San Mercurio solo recentemente ha trovato una definitiva soluzione, con il ritrovamento degli atti d'archivio che ne confermano la paternità a Giacomo e Giuseppe Serpotta, datandone l'esecuzione tra il 1678 e il 1682.¹

Per usare le parole di Garstang,² ci troviamo dunque ad analizzare la “prima importante commissione palermitana” del ventiduenne Giacomo (1656-1732), che ricade nel periodo iniziale della sua attività professionale, ancora strettamente connessa nella gestione dell'impresa di famiglia a quella del fratello maggiore Giuseppe (1653-1719), la cui personalità, sebbene finora poco indagata perché messa in ombra dall'ovvio interesse suscitato negli studi dalla genialità di Giacomo, avrà verosimilmente rivestito un ruolo non marginale nella sua formazione e nella prima fase del suo operare.³ Guardando alla realtà della bottega e al sistema degli incarichi lavorativi, sembra infatti che il percorso di Giacomo negli anni Settanta e Ottanta e, sia pure parzialmente ancora nei primi anni Novanta, sia stato sensibilmente condizionato dalla collaborazione con il fratello, in un rapporto che forse fu paritetico, forse no. In quel periodo, infatti, i due assumevano gli appalti da soli o in coppia, ma non è detto che l'ordine di citazione nei contratti (il

nome di Giuseppe precedeva spesso quello di Giacomo) o il fatto che li firmasse uno solo di essi, corrispondesse effettivamente ad una reale suddivisione del lavoro o non dipendesse piuttosto dalla maggiore età di Giuseppe o ancora da motivi contingenti di ordine pratico.

Non è semplice pertanto comprendere quale fosse, nel periodo che qui interessa, quello giovanile, la reale suddivisione delle competenze all'interno della bottega, né individuare le parti rispettivamente eseguite da Giuseppe e Giacomo nelle decorazioni compiute insieme, come provano le difficoltà attributive in cui si è dibattuta la critica e che incontriamo anche nell'analisi di questo oratorio.

Fin dall'inizio, la maniera di entrambi appare contraddistinta dall'uso di fantasiose e bizzarre grottesche di impronta gaginesca, che in un primo momento, limitate a contesti circoscritti, si affiancano al consueto repertorio figurativo tardo-manieristico invalso nelle locali decorazioni seicentesche a stucco. Nella chiesa monrealese di Maria SS. Odigitria (1677), prima opera di Giacomo, in cui egli non collabora con il fratello ma con Procopio Geraci,⁴ ne troviamo infatti un saggio isolato, accanto a una profusione di cornici mistilinee, volute e robbiane di gusto tardo-rinascimentale (fig. 1). Allo stesso modo, Giuseppe accosta immaginifiche figure di satiri al consueto repertorio di putti, cornucopie e volute, quando tra il 1676 e il 1682 lavora da solo



1. Giacomo Serpotta e Procopio Geraci, controfacciata, particolare, 1677, Monreale, chiesa di Maria SS. Odigitria.

2. Giuseppe e Giacomo Serpotta, Altare del Crocifisso, particolare, 1684, Palermo, chiesa del Carmine Maggiore.

alla decorazione della palermitana chiesa di Maria SS. Annunziata detta la Pinta.⁵

Anche nel nostro oratorio modalità di derivazione gagesca, simili a quelle della chiesa della Pinta, sono racchiuse in un ambito ristretto, l'antioratorio, dove Giuseppe, cui se ne attesta l'esecuzione, riesce a dare liberamente sfogo alla sua esuberanza creativa. L'aula dello stesso oratorio, invece, dove i due fratelli operano insieme, è improntata a un convenzionale, seppure eclettico, modulo manieristico-barocco, costituito quasi unicamente da putti e motivi fitomorfi, che poco può dirci sulla loro autonomia espressiva, in quanto semplici esecutori di un progetto già approvato in precedenza.⁶

Ma è nelle due importanti commissioni che se-



guono, la decorazione degli altari nella chiesa del Carmine Maggiore (1684), eseguita congiuntamente, e quella della cappella di Sant'Anna nel castello di Castelbuono (1684-87), verosimilmente ad opera del solo Giuseppe,⁷ che il repertorio manieristico-gagesco diviene un fenomeno realmente innovativo, esprimendosi in tutta la sua magnificenza e superando in estensione e inventiva le interpretazioni che pur ne avevano dato i Ferraro e i li Volsi, virtuosi della scultura lignea e a stucco, e i tanti marmorari artefici delle decorazioni a mischio. Su un luminoso fondo oro, non lasciando più spazio alle forme tradizionali, si dipana un originalissimo e scenografico repertorio sacro, allegorico e mitologico, accompagnato da una lussureggiante abbondanza di fogliami, girali vegetali e deformi figurazioni antropomorfe in un ossessivo *horror vacui* (fig. 2).⁸ Mentre le figure angeliche e i putti altro non sono, al momento, che una pallida anteprima di quanto Giacomo ci farà vedere di qui a pochi anni, lo spazio è pervaso da una moltitudine di figure animali e umane in forma espressionistica, fantastica e trasfigurata.

Nel periodo successivo, quello della maturità, esempi di queste istanze ornamentali continueranno ad essere utilizzati da Giacomo nell'oratorio del Rosario in Santa Cita (1686-89, 1717-18), per diventare semplici echi in quello di San Lorenzo (1700-1705) e scomparire del tutto nell'oratorio del Rosario in San Domenico (1710 ca.-1717), uno sviluppo che può coincidere con il suo autonomo affermarsi nei confronti del fratello Giuseppe, che dai primi anni del Settecento inizierà a lavorare con il figlio di Giacomo, Procopio (1679-1755).⁹

Pare scontato dunque supporre che l'arte della deformazione immaginaria della figura umana sia stata nel periodo esaminato più congeniale a Giuseppe, che ne fa ampio uso nei suoi lavori autonomi, laddove Giacomo appare ovviamente fin da subito portato per un'interpretazione fedelmente naturalistica, come si deduce già dalle giovanili figurine sulle colonne del Carmine, unanimemente riconosciutegli, e come dimostrerà la sua magistrale evoluzione successiva, soprattutto nella raffigurazione delle figure infantili e femminili.

Probabilmente ha ragione Meli quando ritiene, seguito dalla critica recente, che Giuseppe sia



3. Giacomo Serpotta, *Putti*, terza finestra a sinistra entrando.

particolarmente versato nella riproduzione delle figure maschili mature,¹⁰ caratterizzate talvolta da una sorta di sofferto pathos, talaltra da una specie di arguzia ammiccante, mentre quelle femminili risultano appesantite da una qualche durezza espressiva. Le statue dei *Santi Pietro e Paolo* nella citata chiesa della Pinta rappresentano al riguardo un efficace termine di paragone, che consente di attribuirgli, tra l'altro, la fisionomia sorridente e un po' scapigliata dell'*Eterno* nell'altare della Madonna del Carmelo alla chiesa del Carmine.¹¹ Questa sua peculiarità si esprimerà in seguito, in maniera più compiuta, nei quadroni della navata nell'abbazia di Santo Spirito ad Agrigento (1709-15), dove il tipo fisionomico virile si evolverà verso una morfologia influenzata dalla statuaria classica.¹²

Strettamente connessa a quella artistica è la vicenda personale dei fratelli Serpotta, anch'essa non del tutto chiara in merito ad alcuni episodi, ad esempio l'interruzione nel secondo decennio del Settecento della loro coabitazione, che si era protratta, essendo entrambi celibi, per più di cinquant'anni, tanto che è stata avanzata l'ipotesi di contrasti familiari sopravvenuti in quel pe-



4. Giacomo Serpotta, *Putti*, 1686-89, Palermo, oratorio del Rosario in Santa Cita.

riodo.¹³ Una spiegazione alternativa può derivare invece da una notizia, finora ignorata e certamente sorprendente, che proviene dalla numerazione delle anime della città di Palermo del 1713, dove Giacomo a quella data viene menzionato come “padre” insieme a tale Antonina “madre” e Filippa “figlia”,¹⁴ con le quali viveva nella *Vanella* delle Api nel quartiere del Capo, a due passi dall’abitazione del figlio Procopio.¹⁵ Tale dato sembra quindi riferirsi a un nucleo familiare di cui però non si hanno attualmente conferme indipendenti, ad eccezione di una breve notazione nel censimento del 1732 che definisce Giacomo vedovo,¹⁶ per cui lo presentiamo qui per quello che è, con i limiti imposti dall’assenza di ulteriori supporti d’archivio. Il totale silenzio delle fonti storiche, peraltro, potrebbe essere do-

vuto alla breve durata dell’ipotetica unione, i cui limiti cronologici sarebbero verosimilmente compresi fra il 1710, quando Giuseppe vive con la famiglia Serpotta al completo (la madre, entrambe le sorelle, il cognato Gioacchino Vitagliano e i nipoti), mentre il fratello non è menzionato,¹⁷ e il 1719, quando Giacomo, nel suo primo testamento, non fa alcun cenno di una moglie o di una figlia.

L’aula oratoriale

Grazie alla documentazione archivistica, che ci consente di seguire passo passo la lunga e complessa sequenza dei lavori, si apprende che anche nell’oratorio di San Mercurio viene messa in atto la consuetudine, operativa più che concettuale e dettata da ragioni economiche più che estetiche, di non considerare il contenitore architettonico come un *unicum*, ma di frammentarlo invece, secondo le disponibilità finanziarie dei committenti, in singole entità ornamentali (mostre delle finestre dell’aula, abside, parete di ingresso), realizzate in tempi diversi. Non sempre però dalla giustapposizione di tali frammenti scaturisce una visione organica, anche perché, come in questo caso, i vari artisti intervenuti nei lunghi anni occorsi per il completamento dell’edificio hanno apportato contributi assai diversi fra loro per linguaggio e cultura.

In particolar modo, è la decorazione dell’aula a soffrire della carenza di un progetto integrale, composta com’è da una serie di strutture plastico-architettoniche a se stanti che incorniciano le finestre con elaborate paraste antropomorfe, mentre coppie di angeli e putti sotto i davanzali sembrano sorreggerle. Il movimento ascendente dei putti sulle paraste è concluso, nei modi artificiosi tipici del gusto tardo-manieristico locale, da un architrave decorato con convenzionali testine angeliche frammiste a foglie d’acanto, ed è infine sormontato da un timpano spezzato, affiancato da volute contorte e putti che sorreggono una ghirlanda.

La ripetizione del modulo decorativo della finestra lungo le pareti dell’aula, senza altra aggettivazione ornamentale intermedia, è una prassi costruttiva che poteva creare una monotona ripetizione, come nel nostro oratorio, oppure conseguire una maggiore unità dell’apparato, come av-

5. Antonino Pisano, *Putti*, 1668, Palermo, chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi.





6. Giuseppe Serpotta, *Putto*, prima finestra a destra entrando.



7. Giuseppe Serpotta, *Putto*, terza finestra a destra entrando.

8. Giuseppe Serpotta, *Putti*, antioratorio.

viene nell'oratorio di Santa Cita grazie alla sovrabbondanza delle mostre che si succedono senza soluzione di continuità. Quest'ultimo oratorio, a cui Giacomo comincia a lavorare pochi anni dopo, mantiene comunque un certo legame con quello di San Mercurio per l'adozione di talune soluzioni comuni, in particolare il davanzale ad arco ribassato e i putti posti in diagonale lungo le paraste, che risultano però riuniti in una composizione più elaborata, simile a un rombo, grazie alla contiguità delle incorniciature plastiche delle finestre (figg. 3-4).

Garstang riferisce la progettazione del nostro oratorio all'architetto Paolo Amato (1633-1714), per le assonanze della decorazione a stucco con l'altare marmoreo della cappella di Sant'Ignazio nella chiesa del Noviziato dei Gesuiti (1685-1704), che egli gli attribuisce.¹⁸ Tuttavia, sebbene alcuni aspetti, ad esempio il ruolo non solo ornamentale ma anche "architettonico" e portante rivestito dalla figura umana, rimandino al linguaggio amatiano, pure il nome dell'architetto più frequentemente registrato dalla documentazione archivistica, in qualità di testimone e di esperto scelto dai contraenti, è quello del pittore e architetto Carlo D'Anselmo, cui si può attribuire il ruolo di supervisore dei lavori e, verosimilmente, anche quello di progettista. Sarebbe sua, inoltre, la veste di responsabile della preferenza accordata al Serpotta rispetto al collega Vito Surfarello (doc. 1661-86), che era stato pre-

cedentemente scelto dai confrati come eventuale collaboratore dello stuccatore che precedette Serpotta nei lavori di decorazione, Antonino Pisano.¹⁹

A questi, infatti, era stato affidato nel 1678 il lavoro di eseguire lo stucco attorno alle finestre, ma aveva avuto il tempo soltanto di iniziare a lavorare sulle due più vicine all'abside, sul lato destro e sinistro dell'aula, prima di morire improvvisamente. Giacomo Serpotta viene chiamato dunque a completare la decorazione delle due finestre rimaste incompiute (*spedirci seu finiri li dui finistri nell'oratorio di d(ett)a compagnia incominciati a fare p(er) Antonino Pisano*), e in se-





9. Giacomo Serpotta e Procopio Geraci, arco d'accesso alla navata, 1677, Monreale, chiesa di Maria SS. Odigitria.

guito a realizzare anche tutte le altre, in più riprese, insieme al fratello Giuseppe e, in parte, con la collaborazione di uno stuccatore “di liscio”.²⁰

Purtroppo però, nonostante una tale dovizia di informazioni documentarie, la lettura degli atti d'archivio non chiarisce le problematiche che scaturiscono dalla diretta osservazione del monumento in merito agli ambiti d'intervento dei tre artisti che presero parte ai lavori, per l'assenza di chiare discordanze nel modellato delle sculture che possano identificare senza ombra di dubbio l'intervento di ciascuno. Non è facile infatti distinguere né le tracce del misconosciuto Pisano, che, a giudicare dall'unica altra sua opera oggi rimasta, i monumentali putti realizzati nel 1668 nell'abside della chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi (fig. 5), si qualifica come un mediocre stuccatore di maniera,²¹ né quelle di Giuseppe Serpotta, i cui modi risultano in questo primo periodo, come si è detto in premessa, scarsamente distinguibili da quelli del fratello. Tuttavia, l'intervento di Giuseppe si può forse rintracciare in alcuni degli angeli adulti e degli imponenti putti dal ciuffo ribelle posti al di sotto delle finestre, confrontabili con la fissità espressiva di alcune figure angeliche nella cappella di Castelbuono e nella chiesa del Carmine, e in taluni putti della prima e della terza finestra del lato destro entrando, assai simili a quelli che certamente egli eseguì nell'antioratorio (figg. 6-8).

E Giacomo? Più che mai difficile è intravedere nell'intricato groviglio di putti che in maniera

alquanto artificiosa si agitano, è il caso di dirlo, sulle paraste, l'impronta di quella naturalezza, grazia e poesia abituali delle sue future figure infantili, anche se in realtà non conosciamo molto sulla sua esperienza nel campo della scultura figurativa a questa data, ad eccezione dei mediocri puttini della citata chiesa monrealese di Maria SS. Odigitria (fig. 9). Al ventiduenne Giacomo potrebbe appartenere allora il brano più riuscito dell'intera compagine figurativa, i putti della terza finestra entrando sul lato sinistro dell'aula (proprio una di quelle iniziate dal Pisano che l'artista fu chiamato a completare), gli unici che possono rappresentare un'anticipazione, ancora acerba, della sua futura maestria nella modellazione dei piccoli infanti (fig. p. 36, fig. 3 e fig. 10). Fanno pensare a Giacomo anche le aggraziate posture delle figure nella finestra centrale sulla stessa parete, specie se confrontate con le impacciate movenze delle sculture nelle restanti finestre, anche se le cattive condizioni di conservazione le rendono difficilmente leggibili. E ancora, le testine angeliche al di sotto di queste due finestre e della terza entrando sulla parete opposta appaiono già pervase da quel lirico tocco che diventerà uno dei tratti salienti del suo linguaggio (figg. 11-12).

Se si prescinde da queste felici eccezioni, l'ingenua attitudine delle altre sculture dell'oratorio fa sorgere il dubbio che il ruolo di Giacomo si sia limitato principalmente alla decorazione delle due finestre appena descritte e a qualche altro intervento di incerta individuazione, mentre più consistente sarebbe la parte avuta da Giuseppe nella realizzazione del rimanente apparato, improntato del resto a quella “monumentalità artigiana” che secondo Garstang è il suo segno distintivo.²²

Il breve periodo che separa il completamento di San Mercurio dall'inizio dei lavori in Santa Cita segna pertanto un crinale essenziale nella manualità e nella sensibilità del nostro Giacomo,²³ il cui esempio più calzante è dato proprio dalla trasformazione del putto da bamboccio impacciato e inespressivo a un bambino rappresentato nella sua immediatezza e verità.²⁴ Ciò nonostante, Garstang già vedeva nel nostro oratorio il tipico modello dei putti serpottiani, sia pure con alcuni difetti: “testa grossa, capelli soffici e ricciuti, braccia e gambe paffute con piegature stilizzate

alle caviglie, alle ginocchia e sotto le braccia e con l'addome pronunciato".²⁵

È dunque qui che ha inizio la consuetudine di attribuire al putto un ruolo predominante, o quantomeno di parità, sulle altre componenti decorative negli apparati serpottiani. La sua morfologia e la sua genesi sono state riferite nel tempo alle fonti più disparate, scomodando artisti del calibro di Poussin o Duquesnoy, ma, prima di ricorrere a modelli estranei all'ambito locale, bisogna riflettere su ciò che Serpotta aveva sotto gli occhi e da cui poteva trarre feconda ispirazione, in particolare le decorazioni a marmi policromi che in quegli anni, dispiegando un repertorio di putti arrampicati sulle pareti in tutte le pose e foggie, andavano ricoprendo le pareti di chiese e oratori palermitani. Modelli ben noti a Giacomo, che appartenevano fra l'altro al bagaglio culturale della sua stessa famiglia, come evidenziano le similitudini che si colgono tra i suoi tipici putti e quelli della cappella Oneto-Sperlinga (1665-79) nella chiesa di San Domenico (fig. 13), realizzata in marmi mischi dal prozio Gaspare Guercio (1611-79) e dal padre Gaspare Serpotta (1634-70).

Pertanto, la conformazione dei putti serpottiani potrebbe essere maturata con uno sguardo ai "tramischi" marmorei, cui l'accomuna sia l'addensamento in coppie che l'accostamento alle paraste, in un ruolo strettamente connesso alle strutture architettoniche. In seguito, l'artista avrebbe dato vita a formazioni più sciolte, lasciando i suoi piccoli personaggi liberi di scorrazzare sulle pareti e utilizzandoli, nel ruolo di commentatori e interpreti delle scene figurative (siano esse delineate in teatrini, grandi pannelli o medaglioni a rilievo), in una funzione già più indipendente dal contesto strutturale.

Il loro compito nel nostro oratorio è tuttavia ancora quello originario di personaggi-quinta accostati alle paraste, per accompagnare con il loro movimento il ritmo delle membrature architettoniche, senza uscire dal limite imposto dal rigido perimetro delle incorniciature delle finestre.

L'antioratorio

L'intervento di Giuseppe Serpotta è invece certo nell'esecuzione delle parti figurative della decorazione a stucco dell'antioratorio, dove realizzò



nel 1686 il *frigio rabescato delli porti con dui fonti con soi festini*. L'autore del *designo seu mostra* dello stucco *tanto di liscio quanto di architettura* nonché supervisore dei lavori eseguiti dagli stuccatori Giuseppe Pisano (figlio di Antonino)²⁶ e Giuseppe Palumbo, era stato *il fratello Giacomo delli Crociferi*, cioè Giacomo Amato (1643-1732), ma non è da escludere che egli abbia approvato anche il progetto dello stucco "di figura" elaborato da altri, ad esempio dal medesimo Giuseppe Serpotta. La decorazione annovera, sulle porticine che introducono all'aula dell'oratorio, le tipiche figurazioni fantastiche e mostruose care a Giuseppe, già presenti nella chiesa della Pinta e che rivedremo nella chiesa del Carmine Maggiore e nella cappella di Sant'Anna a Castelbuono, una similitudine, quest'ultima, già sottolineata da Palazzotto, che aveva avanzato l'ipotesi, oggi rivelatasi esatta, di una collaborazione nel nostro oratorio dei fratelli Serpotta.²⁷

10. Giacomo Serpotta, *Putti*, timpano della terza finestra a sinistra entrando.

11. Giacomo Serpotta, *Testine angeliche*, terza finestra a sinistra entrando.

12. Giacomo Serpotta, *Testine angeliche*, terza finestra a destra entrando.

13. Gaspare Guercio e Gaspare Serpotta, Cappella Oneto-Sperlinga, particolare, 1665-79, Palermo, chiesa di San Domenico.

Tra le multiformi decorazioni vegetali e animali spicca per originalità una coppia di figure virili coronate di pampini, le cui gambe non sono altro che molli strutture vegetali simili a code di sirene (fig. 14), che ricordano gli ibridi di derivazione gaginesca adottati in questi anni da Paolo Amato nei suoi ingegnosi ornati, ad esempio nella chiesa del Santissimo Salvatore (1682-1704).²⁸

La testina di cherubo alato, utilizzata in funzione di dinamico stipite della porta, è simile invece a quella che verrà raffigurata nei disegni per un ostensorio in argento destinato ad una macchina delle Quarantore eseguiti da Antonino Grano (1660-1718) su progetto dello stesso Giacomo Amato,²⁹ la cui prima ideazione risale al 1694,³⁰ a dimostrazione della frequente osmosi di idee e modelli tra opere scultoree e argenti (figg. 15-16). La paretina dell'antioratorio si configura quindi come un piccolo capolavoro, che fonde una sen-

sibilità di matrice tardo-manieristica con una sconcertante modernità, interpretando la decorazione plastica come un magmatico involucro che assorbe con la sua invadente sinuosità le strutture architettoniche dei vani d'ingresso. A questa attualità di forme contribuisce la coppia di acquasantiere in marmo, cui lo stucco si sovrappone con una spregiudicata morfologia folgiacea curvilinea, quasi rococò, che nasconde deformi figure zoomorfe (fig. 17).

Si conferma dunque, come accennato in premessa, la versatilità e abilità di Giuseppe nella trasfigurazione in chiave bizzarra della figura umana, mentre l'artista risulta molto più impacciato quando deve interpretarla naturalisticamente, un ruolo in cui, al contrario, eccellerà ben presto il fratello. Prova ne sia il gigantismo e il goffo atteggiamento dei putti che sovrastano l'architrave delle porte, specie se contrapposti alla svelta grazia delle figure virili sottostanti.





14. Giuseppe Serpotta,
Figure virili,
antioratorio.



15. Giuseppe Serpotta,
Cherubo,
antioratorio.



16. Giacomo Amato
e Antonino Grano,
*Disegno per un
ostensorio*,
1694, Palermo,
Galleria Regionale
interdisciplinare
della Sicilia
di Palazzo Abatellis,
Gabinetto
disegni e stampe.



17. Giuseppe Serpotta, Acquasantiera, antioratorio.

La parete di ingresso e il presbiterio

Nel quadro della diluizione degli interventi nel corso di parecchi anni rientra la decorazione della parete di ingresso, che si differenzia sensibilmente dagli ornati dell'aula e risale certamente ad un periodo più tardo, secondo Garstang il secondo decennio del Settecento. In essa viene simulato un concertino di angeli e puttini che cantano e suonano, accompagnando la melodia che scaturisce dall'organo al centro della parete. Rispetto a quelli delle finestre, i putti parlano certamente un altro linguaggio, più simile a quello del Serpotta maturo, così come i grandi angeli mutili, caratterizzati da una raffinata ele-

ganza, estranea ai pesanti dettagli dell'aula (fig. 18). Più che alla sensibilità dello stesso Giacomo (che potrebbe averle eseguite in un momento successivo), però, le sculture si avvicinano, secondo la convincente opinione di Garstang,³¹ ai modi di Procopio Serpotta, evocati dalle membra allungate e dalle pose leggermente artefatte degli angeli, nonché dalla similitudine dei putti sulle porticine (fig. 19) con quelli da lui stesso eseguiti, nella stessa collocazione, nella parete di ingresso dell'oratorio di Santa Caterina d'Alessandria (1719-26).

D'altronde Procopio è l'unico, fra gli stuccatori serpotteschi, che abbia colto con immediatezza il linguaggio paterno, in particolare la struttura del putto,³² e in tal senso potrebbero spiegarsi le analogie di queste figurazioni con l'espressività dello stesso Giacomo.

Ad un momento ancora più tardo è da riferire la decorazione del presbiterio e dell'arco trionfale, il cui assetto, tra classicheggiante e rococò, giustifica una datazione intorno agli anni Settanta-Ottanta del Settecento, come è confermato anche dagli affreschi del presbiterio. Alla *rocaille*, la cui presenza, sia nella decorazione architettonica che nelle opere d'arte mobili e d'arte applicata, non è ipotizzabile in ambito locale prima del 1750,³³ si accompagnano infatti apporti di gusto classico, come le colonne scanalate, il severo ordine corinzio e le panoplie, allusive alla professione militare del santo titolare.

La decorazione si può ragionevolmente attribuire a Gaspare Firriolo (not. seconda metà del XVIII sec.), genero di Procopio Serpotta, alla cui maniera rimanda la tipica connotazione dei putti, dall'espressione corruciata, il ciuffo sulla fronte e due boccoli ai lati del viso (fig. 20), che trova un preciso riferimento formale nelle sculture che egli modellò nelle chiese di Sant'Ignazio martire all'Olivella (1786-90) e di San Matteo (1790-91).

L'oratorio di San Mercurio si configura in tal modo come una *summa* dell'operato e delle diverse personalità che, nell'arco di cento anni e a cavallo di due secoli, si avvicendarono nell'ambito della bottega familiare dei Serpotta, dai primi, esitanti passi di Giacomo all'affermazione dei suoi discendenti, già partecipi della stagione rococò.



18. Procopio Serpotta, attr.,
*Angeli musici
e putti cantori*,
secondo decennio
del Settecento,
parete di ingresso,
particolare.

19. Procopio Serpotta, attr.,
Putti cantori,
secondo decennio
del Settecento,
parete di ingresso,
particolare.

20. Gaspare Firriolo, qui attr.,
Putti, anni
Settanta-Ottanta
del Settecento,
arco trionfale,
particolare.

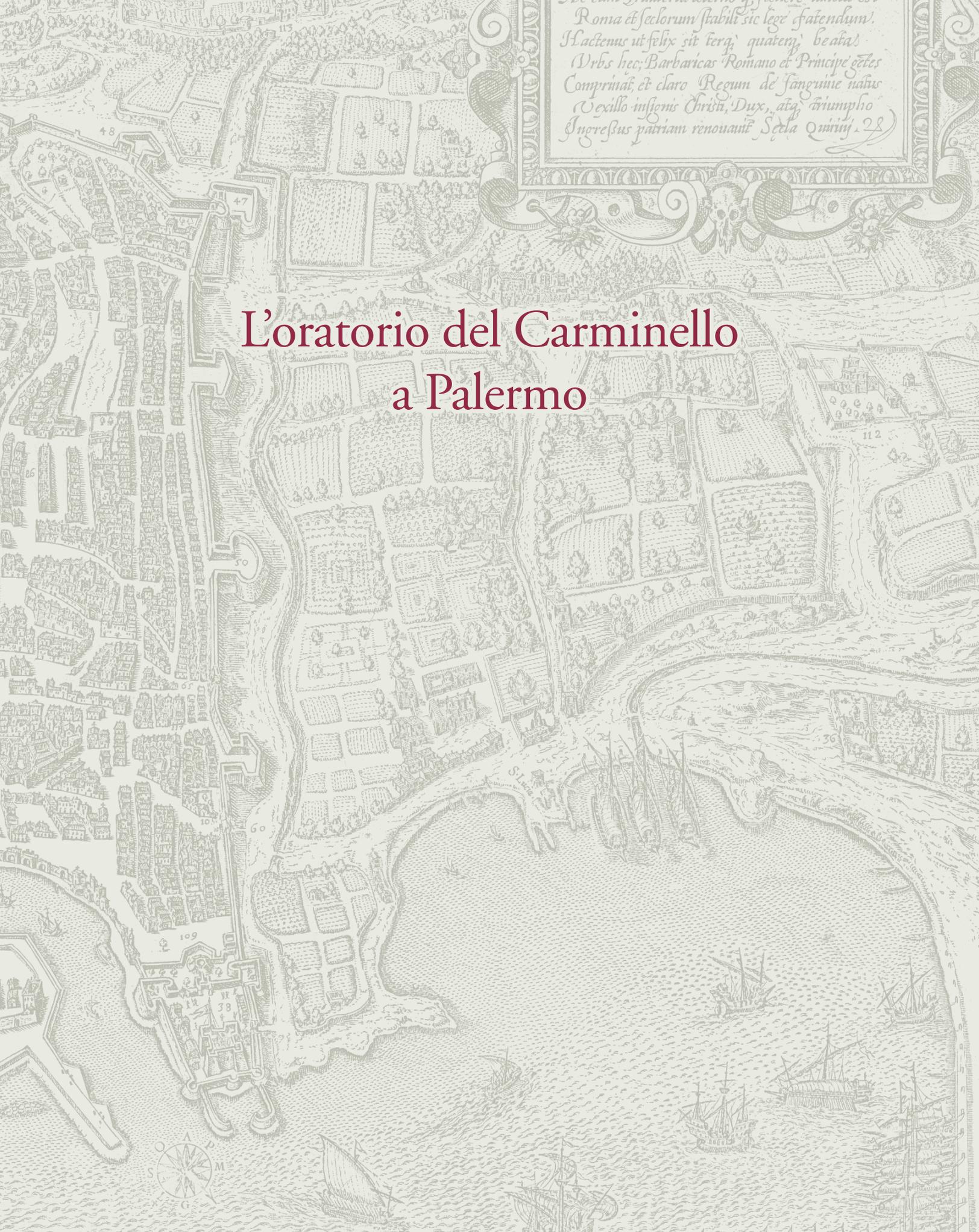


et à autre
tita, poi che
la detta del
ento in tita
l suo dise:
dunque si
nerosita del
ncchino



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

L'oratorio del Carminello a Palermo



Giacomo Serpotta,
Mansuetudine,
particolare, 1694,
parete d'ingresso.



Giacomo Serpotta al Carminello: la svolta romana

Un esempio di decorazione a stucco della metà del Seicento

Ricoperte quasi integralmente da una coltre di sculture aggettanti, le pareti del nostro oratorio rappresentano un'esemplificazione, straordinaria per la sua completezza, di quelle che erano le più comuni modalità ornamentali della locale scultura a stucco alla metà del Seicento. La decorazione dell'aula fu eseguita infatti da Vito Surfarello (doc. 1661-86) tra il 1659 e il 1660, (di poco successiva è quella dell'arco trionfale), mentre l'intervento di Giacomo Serpotta ebbe luogo circa trent'anni dopo, nel 1694, e si limitò alla parete di ingresso, o, come vedremo oltre, a una parte di essa. La sua attività qui si colloca dunque cronologicamente tra due delle sue maggiori opere giunte sino a noi, gli oratori del Rosario in Santa Cita (1686-89) e di San Lorenzo (1700-1705), e segue immediatamente la decorazione, oggi perduta, dell'oratorio della Carità in San Bartolomeo (1693), con la cui macchina d'altare¹ manifesta non poche analogie.

L'integra conservazione di tutte le parti costitutive del nostro oratorio ci offre pertanto un'occasione unica per mettere a confronto gli apparati oratoriali eseguiti da Serpotta tra la fine del secolo e il primo ventennio del Settecento con la struttura tipica invece della metà del Seicento, così come la realizzavano gli stuccatori di poco più anziani di lui, che gli furono colleghi e forse

amici e maestri. Vito Surfarello è, infatti, uno degli scultori presso la cui bottega Giacomo, alla morte del padre (1670), potrebbe aver continuato il suo apprendistato artistico.²

Una comparazione da cui emerge chiaramente come le pareti laterali, interpretate da Surfarello come organismi plastici fortemente contrastati ma statici, verranno sottoposte negli oratori serpottiani ad un duplice processo, di semplificazione strutturale e di redistribuzione delle componenti ornamentali. Sarà abolita infatti la decorazione intermedia tra le finestre, qui costituita da scudi ciechi contornati da una ridondante, multiforme miscellanea ornamentale di gusto rinascimentale e da nicchie contenenti statue, per circoscrivere la decorazione alle mostre scolpite attorno alle finestre negli oratori di San Mercurio (1678-82) e del Rosario in Santa Cita, per realizzare quindi nell'oratorio di San Lorenzo una cadenza ritmata dalle paraste e infine per interpretare le pareti come un ininterrotto organismo pulsante, chiaroscurale e pittorico nell'oratorio del Rosario in San Domenico (1710-17), dove le diverse componenti dell'apparato, non più ripartite in rigidi schemi orizzontali, si distribuiranno in una scacchiera uniforme che campisce interamente le pareti. Manterranno invece un assetto più conservativo, nell'opera di Serpotta, gli archi trionfali, che replicheranno la compagine tradizionale con due figure allegoriche femminili sui piedritti, già chiaramente visibile nella

1. Vito Surfarello,
*Santa Maria
Maddalena
dè Pazzi*, 1659-60.

2. Giacomo
Serpotta, *Fides*,
1700-1705,
oratorio di
San Lorenzo.



realizzazione di Surfarello in questo oratorio. Inizialmente, le nuove stesure compositive si avvarranno nella produzione serpottiana del recupero delle radici più autentiche della scultura rinascimentale, il fantasioso mondo delle candelabre e delle grottesche gaginesche, ma in un secondo momento queste componenti, come pure certe farraginose pesantezze dell'ornato, in specie fitomorfo, ancora legate al retaggio manieristico, diverranno sempre più rare, per scomparire del tutto in quello che è un punto d'arrivo insuperato della maturità linguistica dell'artista, l'oratorio del Rosario in San Domenico.

Qualunque analisi degli apparati serpottiani non può prescindere ovviamente dalla questione, ancora non risolta ma fondamentale, di quale sia stata l'effettiva influenza esercitata sulle scelte programmatiche dell'artista, in particolare sul disegno della decorazione, dall'indiscussa autorità degli architetti progettisti e degli altri artisti con cui egli si trovò a collaborare, e quindi

di quale fosse la sua reale autonomia decisionale. Comunque, fu certamente un apporto personale e originale dell'artista il diverso ruolo assegnato alla scultura in relazione allo spazio e all'architettura. L'accostamento paratattico della scultura alla parete, che solo in modo scolastico e superficiale sottolinea nell'apparato di Surfarello le partiture architettoniche, lascia il posto negli oratori serpottiani a una dislocazione dialettica e creativa entro il contenitore architettonico, quasi indipendente dal contesto strutturale, che talvolta sarà solo un pretesto (i cornicioni su cui siedono le Virtù nell'oratorio di Santa Cita, l'arco trionfale su cui è sospesa la figura di San Francesco nell'oratorio di San Lorenzo) per garantire alle figure la possibilità di assumere la loro posizione.

Per quanto riguarda infine la più specifica iconografia figurativa, Serpotta riprenderà nella sua statuaria, a conferma che "il mestiere, l'artista, lo imparò in Sicilia",³ quel gusto eclettico, tra pre-

ziosismi di gusto manieristico e monumentalità barocca, che alla metà del Seicento, e anche oltre, era comune a Palermo all'arte dello stucco e alla scultura marmorea, portandolo però ad estreme conseguenze in termini di illusionismo e scenografia. Le movenze flessuose e le torsioni, i ridondanti panneggi e le gonfie acconciature che l'artista attribuirà alle proprie sculture femminili, esprimono, sì, una qualche continuità con quelle plasmate da Surfarello con modesta perizia nel nostro oratorio, ma rivelano, al contempo, una radicale trasformazione stilistica. Mentre Surfarello, per costruire movimento e volume, ricorre ad artificiosi espedienti, quali i panneggi che si distaccano meccanicamente dalle figure, nulla di artificioso rimane nell'involucro di avvolgenti velature plastiche in cui Serpotta racchiude le sue sculture, da cui scaturisce un naturale, intrinseco dinamismo (figg. 1-2).

La parete di ingresso

Donald Garstang, nella sua lucida analisi dell'opera del Serpotta, colloca ai primi anni No-



vanta del Seicento il punto d'inizio di quella propensione dell'artista verso la cultura romana che si sarebbe protratta per il resto della sua carriera. La definitiva attribuzione a Serpotta, alla luce dei più recenti ritrovamenti documentari,⁴ della decorazione della parete di ingresso del nostro oratorio, eseguita proprio in quegli anni (1694), ne è un'importante conferma. Serpotta ci presenta qui, infatti, una sobria e matura riflessione sulle elaborazioni formali sviluppate a Roma da Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e dagli scultori post-berniniani.

In realtà, proprio Garstang aveva erroneamente attribuito questi stucchi a Procopio Serpotta (1679-1755), nonostante la critica precedente, da Mauceri a Meli, ne avesse già riferito la paternità a Giacomo, soprattutto per lo straordinario livello dell'esecuzione plastica.⁵ Oggi, con il conforto delle carte d'archivio e la verifica dell'analisi stilistica, si può con certezza ascrivere alla sua mano almeno l'esigua porzione della parete di ingresso, delimitata in alto dalla trabeazione dentellata su cui poggia la cantoria e in basso dalla cornice che aggetta sulle porte, che risponde alla descrizione del documento attestante il suo intervento, effettuato *dalla cimasa per insino sotto l'architravo del cornicione maggiore*.⁶

Destà, invece, non poche perplessità sulla contemporaneità di esecuzione e, soprattutto, sulla paternità serpottiana l'assetto ornamentale della cantoria, scandita dall'ampia serliana, che appare incongruente con la zona sottostante sia dal punto di vista compositivo-architettonico che da quello prettamente decorativo, specie nei prominenti fioroni dei pilastri e nei convenzionali decori a grottesche (vedi fig. 1, p. 70). Potrebbe

3. Giacomo Serpotta (?),
Putti, 1694,
parete di ingresso.

4. Giacomo Serpotta (?),
Volto, 1694,
parete di ingresso.



5. Giacomo Serpotta, parete di ingresso, particolare, 1694.

6. Giacomo Serpotta, bassorilievo della parete di ingresso, 1694.



essere questa infatti la decorazione eseguita *dallo littirino* (cantoria) *in suso* dallo stuccatore Marco La Porta ad una data, il 1652, che ben si adatta al gusto manieristico un po' ingessato dell'insieme.⁷

Verosimilmente aggiunti da Giacomo nel corso del suo intervento sono invece sia i giocosi puttini stipati quasi a forza nelle piccole vele degli archi della serliana (fig. 3)⁸ sia i volti mostruosi e deformi di gusto manieristico che, trapelando dalle carnose volute al di sotto della trabeazione, rivelano l'intento dell'artista di raccordare le due antitetiche decorazioni e assumono il sapore di una citazione fugace, quasi una reinterpretazione



in chiave surreale di una cultura che pure in passato gli è appartenuta e ora non è più la sua (fig. 4).

Nella zona in cui operò Serpotta, che iscrive sulla parete una sorta di articolata fascia orizzontale, colpisce il moderato ricorso alla decorazione scultorea, che, sebbene opulenta, non è mai invasiva, ma si limita semplicemente a esprimere un riguardoso commento allo scranno dei Superiori e a colmare le porzioni murarie sovrastanti le porticine d'ingresso. Il dialogo tra scultura e membrature architettoniche, del resto essenziali, vi appare esemplare, come mostrano il naturale adagiarsi delle figure femminili sul timpano, a seguirne ogni curva e cavità, e il prolungamento del ricciolo delle volute nel panneggio accartocciato delle vesti angeliche (fig. 5).

Tutto il programma iconografico della parete interna ruotava, visivamente e semanticamente, intorno a un Crocifisso (verosimilmente quello seicentesco oggi collocato sul lato sinistro dell'aula) che si trovava in origine sull'asse mediano della parete di fondo, dietro il seggio dei Superiori e al di sotto delle allegorie femminili, un fulcro tematico la cui assenza non ci consente di cogliere appieno la correlazione delle diverse componenti dell'apparato decorativo nel loro originario rapporto (vedi fig. 6, p. 98).⁹ Dobbiamo immaginare la sua presenza, ad esempio, per cogliere la funzione della cartella decorativa sormontata da una testina angelica dall'espressione afflitta, entro la porzione curva del timpano, che simboleggiava il cartiglio della croce. Fu questo, peraltro, un motivo decorativo oggetto di un complesso travaglio progettuale. La morfologia architettonica del timpano "ad omega" si ispira infatti allo schema che Giacomo Amato (1643-1732) progettò per la macchina d'altare dell'oratorio della Carità in San Bartolomeo (1693 ca.)¹⁰ e successivamente riutilizzò per quella dell'oratorio di San Lorenzo (1700), al centro del quale vi è un medaglione circolare con un emblema figurativo sorretto dai puttini.¹¹ Supponiamo che la soluzione scelta in un momento iniziale fosse simile a questa, in quanto Serpotta aveva fornito il disegno di una *storia*, cioè una scena figurata, ma poi, di concerto con i committenti, aveva optato per una *tabella con due pottini e panneggi*. Di questa seconda variante però, a giudicare da quanto si osserva oggi, fu realizzata solo la ta-



7. Giovan Francesco Venturini da Lorenzo Nuvolone, Facciata della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, particolare, da G. G. De Rossi, *Insignium Romae templorum prospectus...*, Roma 1683, tav. 14, 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.

bella.¹² I documenti ci restituiscono pertanto l'immagine di un artista attivamente impegnato nelle scelte progettuali dell'apparato, in cui contempera il classicista schema amatiano, di origine romana, con un motivo tipico invece del contesto figurativo locale, la cartella ornamentale da cui fuoriescono fronde e rami d'ulivo.

Gli elaborati, raffinati plinti scanalati su cui poggiano i medaglioni sorretti dagli angeli, quasi dei capitelli rovesciati, ospitano a loro volta piccoli riquadri a bassorilievo, raffiguranti coppie di figure maschili con copricapi simili a turbanti e lunghe vesti entro un paesaggio agreste, di difficile lettura iconologica (fig. 6), rappresentazioni che saranno in seguito riproposte dall'artista,

nella medesima posizione, nella parete d'ingresso dell'oratorio di San Lorenzo, al di sotto dei teatrini e con lo stesso effetto di progressione verticale che procede dal basso all'alto rilievo.

Gli angeli reggimedaglione e le sculture allegoriche femminili

Gli angeli reggimedaglione (vedi figg. 7-8, pp. 99-100) si rifanno apertamente a modelli berniniani, in modo particolare agli angeli che nella cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina sorreggono la pala d'altare di forma ellittica, il cui compito non è di emergere, ma di lasciare il più ampio rilievo al dipinto. Ancora una volta, se-

8. Giacomo Serpotta, parete di ingresso, particolare.

condo la commistione delle tecniche tipica del gusto barocco, Serpotta gioca con la pittura e la scultura, sostituendo alla tela dello schema berniniano un medaglione di stucco che però a sua volta altro non è che un finto quadro; il suo intento tuttavia non è soltanto quello di esaltare la scena in esso racchiusa, ma anche di far risaltare in tutta la loro bellezza le armoniose figure angeliche che lo sostengono, attuando un ribaltamento gerarchico tra la pregnanza simbolica dell'episodio raffigurato e colui che lo mostra agli astanti, rafforzato anche dal diverso rapporto dimensionale fra le due parti della composizione (il dipinto fisicamente sovrasta gli angeli nell'opera di Bernini, mentre il "piccolo" medaglione è quasi incastonato fra le loro braccia nella realizzazione di Serpotta).

Il motivo degli angeli reggicornice era apparso nella locale iconografia figurativa da un anno appena, anch'esso nella citata macchina d'altare per l'oratorio della Carità in San Bartolomeo. È quanto mai probabile, dunque, che si debba a Giacomo Amato e alla sua conoscenza dell'ambiente romano l'importazione in Sicilia di questo motivo decorativo, anche se certamente stampe e libri di architettura avranno contribuito a radicare in ambito locale la conoscenza di simili



brani scultorei di derivazione berniniana, come gli svolazzanti angeli reggimedaglione nella borrominiana facciata di San Carlo alle Quattro Fontane, riprodotti nel volume *Insignium Romae templorum prospectus...* di G. G. De Rossi, edito a Roma nel 1683, di cui si conserva presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana un esemplare già appartenuto alla Congregazione dei Padri dell'Oratorio di San Filippo Neri, la cui biblioteca era aperta alla pubblica consultazione (fig. 7).¹³

È comunque significativo come, proprio a seguito dell'apparire di questo tema ornamentale nell'oratorio della Carità, lo stesso Serpotta e altri artisti gravitanti nella sua orbita ne forniscano numerose varianti. Giacomo lo replicherà nel nostro oratorio (1694), nella chiesa di Sant'Orsola (1696), in quella delle Stimate (1703), in quella della Gancia (1706 ca.) e infine nella sua ultima opera, l'oratorio di San Francesco di Paola ai Candelai (1730-31). Vincenzo Messina (1670 ca.-post 1757) farà lo stesso nella cappella dei Santi Pietro e Paolo dell'Infermeria dei Sacerdoti (1698) e Procopio Serpotta nella cappella di San Venanzio della chiesa di Santa Ninfa dei Croci-feri (1724?).¹⁴

Queste versioni mostrano una fantasiosa varietà di pose e atteggiamenti, a partire dalle realizzazioni più statiche e ligie all'esempio berniniano, accostate alla cornice, che sono le più antiche (nel nostro oratorio e nella chiesa di Sant'Orsola), a quelle eseguite in anni appena successivi, quando l'artista sperimenta configurazioni più dinamiche e libere di espandersi nello spazio, ad esempio nella chiesa della Gancia, dove il gesto di sorreggere la tela, solo accennato, diviene un pretesto per giustificare le ardite evoluzioni aeree degli angeli. Sia pure con qualche sottile differenza, il significato simbolico espresso da tutte queste figure, in accordo con i principi della cultura controriformata, è quello di tramite tra la narrazione evangelica e lo spettatore, azione dichiarata nel nostro oratorio dalla mano del serafino che oltrepassa la cornice ed entra nella stessa figurazione, suggerendo una sottile commistione tematica fra storia e vissuto, passato e presente (fig. 8).

Per alcuni di questi esemplari, realizzati a distanza di pochi anni, il riscontro di sorprendenti affinità, come quelle tra l'angelo alla sinistra della

Natività nel nostro oratorio e quello alla destra della pala d'altare nella cappella delle Anime Purganti della chiesa di Sant'Orsola, sembra suggerire che l'artista abbia utilizzato gli stessi modelli. Se però nella chiesa di Sant'Orsola gli angeli sembrano discendere dal cielo recando all'umanità i dipinti come "doni divini, strumenti di salvezza",¹⁵ nel nostro oratorio essi assumono una posizione più equilibrata, sorreggendo in volo i medaglioni, che altrimenti rischierebbero di cadere dalle mensole su cui sono appoggiati. La loro principale funzione è qui quella didascalica, che essi compiono additando le scene raffigurate entro i medaglioni e invitando il riguardante ad ammirare gli episodi evangelici rappresentati, per conformarsi ai principi etici in essi espressi. Infatti, nel nostro oratorio, così come nella macchina d'altare berniniana della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, l'angelo alla destra dell'osservatore sostiene il quadro, mentre quello alla sinistra è rapito nella contemplazione delle scene divine (vedi fig. 8, p. 100).¹⁶

Diversa è invece la finalità di un'altra celebre coppia di angeli serpottiani, quella che domina l'altare maggiore dell'oratorio di San Lorenzo, dove le figure celesti non sostengono in volo la pala d'altare, come spesso è stato detto, e come



è vero invece per la totalità degli esempi appena citati, ma piuttosto, con i piedi saldamente poggiati per terra, accorrono sorridendo ad offrire i

9. Giacomo Serpotta, *Compassione*, parete di ingresso.

10. Antonio Raggi da Carlo Fontana, *Prudenza e Giustizia*, Monumento funebre del marchese Benedetto Gastaldi, particolare, 1681-84, Roma, chiesa di Santa Maria dei Miracoli. Per gentile concessione dell'Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma.



simboli iconografici ai Santi Francesco e Lorenzo raffigurati nel dipinto caravaggesco.¹⁷

Una notazione a margine va fatta infine sul disegno raffigurante un serafino pubblicato da Fittipaldi con l'attribuzione a Giacomo, che è stato ritenuto il possibile modello per alcune delle figure angeliche fin qui citate.¹⁸ Un confronto diretto condotto da chi scrive sui fogli attribuiti a Serpotta,¹⁹ ha infatti permesso di accertare che quelli eseguiti con la medesima tecnica – un segno morbido e sfumato a matita, inchiostro e acquerello – sono soltanto due, l'unico firmato dall'artista, che rappresenta un arco di cappella, e quello raffigurante l'oculo della parete di ingresso della chiesa di Sant'Agostino,²⁰ i quali potrebbero di conseguenza essere i soli autografi. Entrambi, peraltro, (e probabilmente è questo il motivo per cui si sono conservati) sono degli "esecutivi", redazioni finali di progetto, tant'è che il primo è controfirmato dal committente per l'approvazione e doveva far parte integrante del contratto d'appalto.

Nonostante l'alta qualità e la spiccata affinità con le sculture di Serpotta, pertanto, non pare attendibile al momento l'autografia serpottiana del disegno pubblicato da Fittipaldi, realizzato con un tratteggio meno pieno e pastoso e un tratto più definito, nervoso e vibrante, una tecnica diversa, dunque, da riferire ad altra mano, forse prossima all'ambito dello scultore, ad esempio quella di Antonino Grano (1660 ca.-1718).²¹

Anche la *Mansuetudine* e la *Compassione* scaturiscono dal confronto con l'estetica berniniana, verosimilmente ispirandosi, come già le figure femminili dell'oratorio di Santa Cita, ad un motivo ricorrente nei monumenti funebri delle chiese romane, quello delle personificazioni delle virtù dell'estinto sedute in coppia su mensole o trabeazioni.²² Le nostre allegorie poggiano un piede sulla cornice e fanno penzolare l'altro giù dal cornicione, come le figure allegoriche d'ispirazione berniniana (figg. 9-10) eseguite da Girolamo Lucenti (1627-92) e Antonio Raggi (1624-86) su progetto di Carlo Fontana (1638-1714) nei sepolcri di Benedetto e Girolamo Gastaldi (1681-84) della chiesa romana di Santa Maria dei Miracoli.²³

Le sculture serpottiane si sdraiano sulle strutture murarie con una languida disinvoltura, ben di-

versa dalla virginea compostezza delle fanciulle dell'oratorio di Santa Cita, che le caratterizza come donne mature e sensuali rapite nell'estatica prefigurazione del sacrificio di Cristo, dall'espressione appassionata e spirituale a un tempo, come nelle più conturbanti raffigurazioni di estasi del Seicento, la *Beata Ludovica Albertoni* e la *Santa Teresa* del Bernini (vedi fig. p. 82). Anche qui, ad opera di un artista che fu interprete consapevole dell'ambiguità barocca, si instaurava nel contesto originale un significativo rapporto tra il sofferto patetismo del Cristo e le esuberanti figure femminili espanse oltre ogni limite sullo stretto cornicione, in una contrapposizione solo apparente, ma in realtà stemperata e motivata dal legame simbolico.²⁴

I teatrini

Esemplati su modelli romani sono anche i teatrini, racchiusi entro medaglioni circolari quali fossero cammei, formula compositiva che, nonostante fosse stata utilizzata già un decennio prima da Giuseppe Serpotta (1653-1719) nella decorazione della cappella di Sant'Anna a Castelbuono (1684-87), diviene più frequente nel repertorio degli stuccatori locali a partire dagli anni Novanta del Seicento. Ne daranno infatti, a breve, ulteriori suggestive interpretazioni lo stesso Giacomo nella chiesa di Sant'Orsola (1696) e Vincenzo Messina nell'oratorio dell'Infermeria dei Sacerdoti (1697).

La tecnica è sempre quella sperimentata fruttuosamente da Serpotta nei teatrini dell'oratorio di Santa Cita, ma la concavità dei vani favorisce un più fluido e naturale disporsi di figure, architetture e spunti paesaggistici all'interno della scatola prospettica. La prospettiva illusionistica che si ricrea attraverso il modulato digradare dei piani rende pertanto questi medaglioni simili a dipinti, di cui dichiaratamente rappresentano il surrogato scultoreo. Del resto, uno dei temi favoriti dalla scultura settecentesca è il confronto con la pittura, le cui sfumature cromatiche e strutture compositive cerca di evocare, e in tal senso Serpotta impersona il ruolo di battistrada per gli scultori del pieno Settecento.

Le scene raffigurate, la *Natività* e il *Riposo durante la fuga in Egitto*, sembrano derivare, nella loro composizione essenziale e nella dimensione



pauperistica, dal confronto con la pittura di Caravaggio, delle cui *Natività* di Palermo e Messina ricordano l'umile mestizia, intonata al dolore ispirato dalla morte del Cristo, in esse preannunciata.²⁵

A una delle caratteristiche più ricorrenti nella pittura di Pietro Novelli pare dovuto invece il motivo delle tre testine angeliche entro nuvole che sormontano le cornici (fig. 11), mentre da esempi scultorei, in particolare gaginiani, sono desunti altri particolari, come la figura di San Giuseppe inginocchiato nella *Natività*, già utilizzata in precedenza dall'artista nella chiesa del Carmine Maggiore (1684) e nell'oratorio di Santa Cita.²⁶

Il tocco più originale è tuttavia la perfetta coincidenza dell'intento naturalistico e del rigore costruttivo, di cui sono esempi le fronde della palma piegate dal vento e le rocce stratificate, di sapore "giottesco", nel *Riposo durante la fuga in Egitto* e il tetto sfrangiato della capanna nella *Natività*. Il particolare più gustoso è però quello dell'asinello, intento a brucare tranquillamente la paglia della mangiatoia, offrendo al nostro sguardo il dorso prominente e arcuato, che ricalda perfettamente il contorno della cornice (fig. 12).

11. Giacomo Serpotta, *Testine angeliche*, parete di ingresso.

12. Giacomo Serpotta, *Natività*, particolare, parete di ingresso.



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

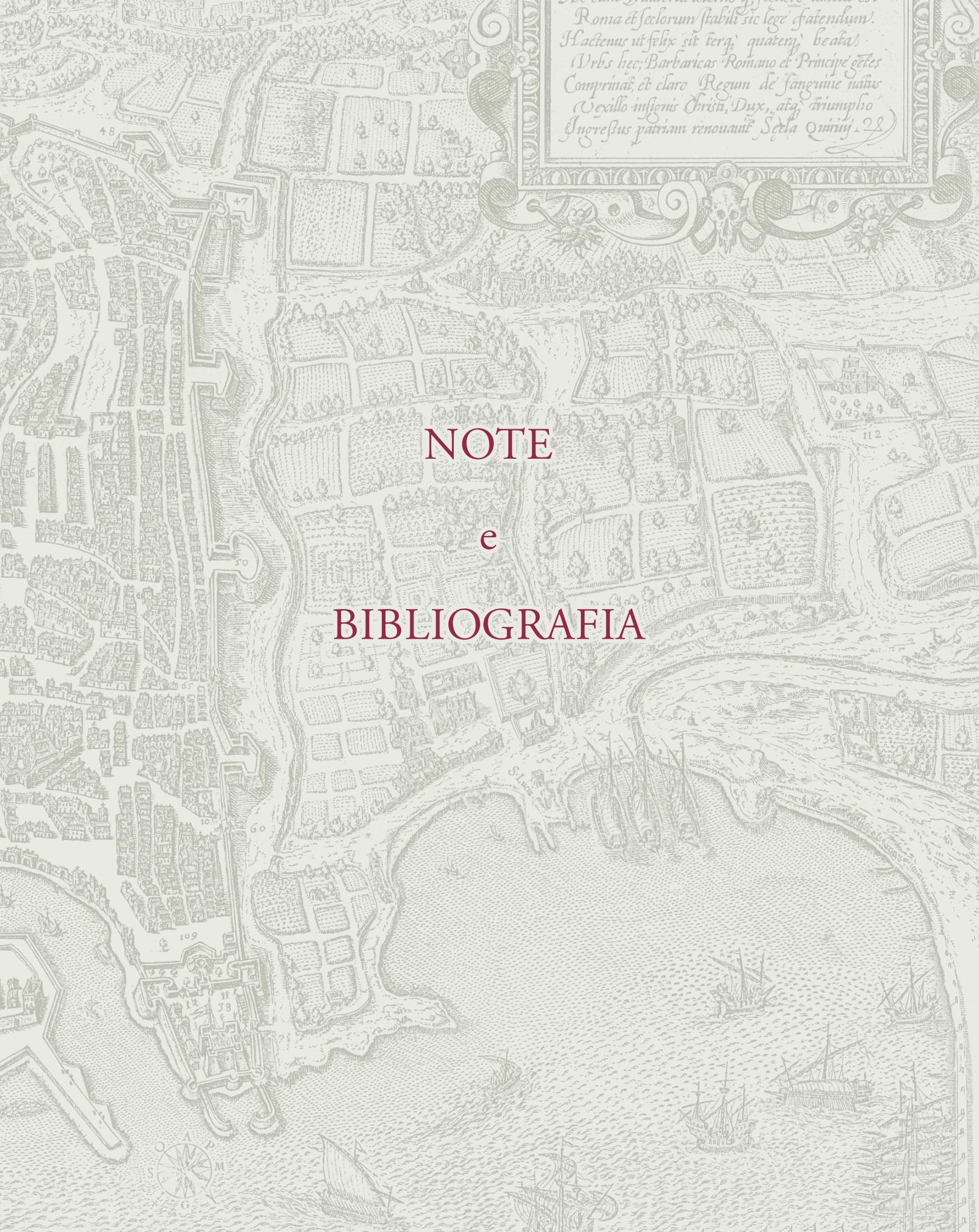


*Roma et seclorum stabili sic lege attendum,
Hactenus ut felix sit terq; quaterq; beata
Urbs hec; Barbaricas Romano et Principe gætes
Comprimat, et claro Regum de sanguine natus
Vexillo insignis Christi, Dux, atq; triumpho
Ingressus patriam renouavit Sæcla Quinti. 28*

NOTE

e

BIBLIOGRAFIA



L'ORATORIO DI SAN MERCURIO A PALERMO

Valeria Viola

San Mercurio e l'area degli Eremiti

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

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

17. Donato 2009, p. 105.

Giovanni Mendola

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

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

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

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

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

Santina Grasso

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

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

- della figura umana che ci sono note. Su questa chiesa, cf. Vaglica 2005, pp. 143-167.
5. Su questo edificio, vedi, in ultimo, Donato 2009, p. 108.
6. Mendola, *infra*.
7. L'unico documento che attesta un coinvolgimento di Giacomo, una sua ratifica dell'ultimo contratto stipulato dal fratello a garanzia del proseguimento dei lavori, risale al 22 settembre del 1684 (Mendola 2012, p. 23).
8. Garstang riconduce a questa fase dell'attività dei fratelli Serpotta anche l'apparato della chiesa di San Castrense a Monreale, databile tra il 1680 e il 1684. Garstang 2006, pp. 57-58.
9. I due, rifacendosi senza troppa originalità alla maniera di Giacomo, lavorano spesso insieme, tanto che Meli, con un eccesso di romanticismo, giudicò Giuseppe il più "benevolo" verso il nipote e talvolta i tre Serpotta si ritrovano insieme, come nella chiesa della Pietà (1708-12), per collaborare alla decorazione della volta sotto la guida di Giacomo Amato.
10. Meli 1934, p. 109; Valenza, *ad vocem Serpotta Giuseppe*, in Sarullo 1994, pp. 305-306; Davi 2009, p. 29.
11. Riferitagli da Garstang 1990, p. 261.
12. La paternità di questa decorazione è ancora dibattuta, ma pare attendibile l'opinione di Garstang 2006, pp. 113-19, che riferisce gli stucchi della navata a Giuseppe e quelli del presbitero a Procopio Serpotta, nonostante l'atto di allogazione sia stato stipulato da Giacomo. Su questi stucchi cf., in ultimo, Ragusa 2011.
13. Mendola 2012, pp. 34-35, p. 37.
14. Lo Faso di Serradifalco 2009, Parte I, cap. IV, p. 125.
15. Mendola 2012, p. 38.
16. Archivio Storico Diocesano di Palermo, Numerazione delle anime della parrocchia di Santa Croce, vol. 4121, f. 43. A tale data Giacomo vive con la sorella Rosalia, la nipote Maddalena e il marito di lei, Carlo Parisi, presso il Conservatorio di San Francesco di Sales.
17. Archivio Storico Diocesano di Palermo, Numerazione delle anime della parrocchia di San Giacomo la Marina, vol. 407. La famiglia abitava nel *ringo affaccio Trabia*.
18. Garstang 1990, p. 255.
19. Mendola, *infra*.
20. Prima Giuseppe Pisano e poi Vincenzo Lunetta. Per la completa sequenza dei lavori, si rimanda a

Mendola, *infra*.

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

Cosimo Scordato

Tra angeli e puttini

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

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

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

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

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

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





L'ORATORIO DEL CARMINELLO A PALERMO

Valeria Viola

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

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

Giovanni Mendola

L'oratorio della Madonna del Carmine, detto il Carminello

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

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

Santina Grasso

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

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

Cosimo Scordato

La gloria del Carmelo

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



Bibliografia

- Andresen - Denzler 1992**
C. Andresen - G. Denzler, *Dizionario storico del Cristianesimo*, Cinisello Balsamo 1992.
- Argan 1957**
G. C. Argan, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*, in "Il Veltro. Rassegna di vita italiana", a. I, n. 7, ottobre 1957, pp. 29-33.
- Aurigemma 1989**
G. Aurigemma, *Oratori del Serpotta a Palermo*, Roma 1989.
- Bellafiore 1980**
G. Bellafiore, *Palermo. Guida della città e dei dintorni*, Palermo 1980 (prima ed. 1956).
- Boaga - Borriello 2008**
E. Boaga - L. Borriello, *Dizionario carmelitano*, Roma 2008.
- Boscarino 1981**
S. Boscarino, *Sicilia Barocca: architettura e città 1610-1760*, Palermo 1981.
- Cannizzaro ms. sec. XVII**
P. Cannizzaro, *Religionis Christianae Panormi. Libri Sex*, ms. della prima metà del XVII secolo della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqE37.
- Capitano 1983**
V. Capitano (coordinamento di), *Piazze nel centro storico di Palermo. Studi per una rappresentazione comparata*, Palermo 1983.
- Carandente 1966**
G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, Torino 1967.
- Careri 1995**
G. Careri, *Bernini Flights of Love, the Art of Devotion*, Chicago 1995 (prima ed. 1991).
- Chirco 1996**
A. Chirco, *Palermo La città ritrovata venti itinerari entro le mura*, Palermo 1996.
- Chitham 1985**
R. Chitham, *Gli ordini classici in architettura*, Trento 1985.
- Civita Servizi 2008**
Civita Servizi (a cura di), *Palermo. I Tesori del quartiere della Loggia. Itinerari per un museo diffuso Collana distretto culturale di Palermo*, Palermo 2008.
- D'Amico 2009**
E. D'Amico, *Ritratto e opere documentarie*, in G. Favara - E. Mauro, *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, Palermo 2009, pp. 258-264.
- Davì 1978**
G. Davì, *Procopio Serpotta*, in *Quaderni sul neoclassico n. 4. Miscellanea*, Roma 1978, pp. 9-35.
- Davì 2009**
G. Davì, *Giacomo Serpotta e i suoi seguaci*, in G. Favara - E. Mauro, *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, Palermo 2009, pp. 29-38.
- De Seta - Di Mauro 1988**
C. De Seta - L. Di Mauro, *Palermo*, Bari 1988 (prima ed. 1980).
- De Seta - Spadaro - Troisi 1998**
C. De Seta - M. A. Spadaro - S. Troisi, *Palermo Città d'Arte. Guida ai monumenti di Palermo e Monreale*, Palermo 1998.
- Donato 2009**
N. Donato, *Oratorio di San Mercurio*, in G. Favara - E. Mauro, *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, Palermo 2009, pp. 102-105.
- Ferrari - Papaldo 1999**
O. Ferrari - S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999.
- Fittipaldi 1977**
T. Fittipaldi, *Contributo a Giacomo Serpotta, opere inedite e rapporti culturali*, in "Napoli Nobilissima", V-VI, 1977, pp. 81-116, 125-143.
- Garstang 1990**
D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990.
- Garstang 2006**
D. Garstang, *Serpotta e i serpottiani. Stuccatori a Palermo 1656-1790*, Palermo 2006.
- Grasso 2013**
S. Grasso, *La sintesi delle arti*, in S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio di San Lorenzo a Palermo*, Palermo 2013, pp. 37-53.
- Grasso - Gulisano 2008**
S. Grasso - M. C. Gulisano, *Forme e divenire del rococò nella produzione delle botteghe argentarie a Palermo*, in *Lubecca 2008*, Palermo 2008, pp. 39-83.
- La Duca 2011**
R. La Duca, *Architettura religiosa a Palermo (secoli XI-XIX)*, a cura di F. Armetta, Caltanissetta - Roma 2011.
- Lima 1979**
A. J. Lima, *La crescita della città di Palermo nella pianta di Gaetano Lossieux (1818)*, Palermo 1979.
- Lima 1997**
A. J. Lima, *Palermo. Struttura e dinamiche*, Palermo 1997.
- Lo Faso di Serradifalco 2009**
A. Lo Faso di Serradifalco, *La numerazione delle anime di Palermo nel 1713*, in *Mediterranea Ricerche storiche Archivio Mediterranea Fonti e documenti*, Società italiana di Studi Araldici 2009.
<<http://www.storiamediterranea.it/portfolio/la-numerazione-delle-anime-di-palermo-nel-1713/>>
- Lubecca 2008**
Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro - occidentale 1735-1789, catalogo della mostra a cura di S. Grasso - M. C. Gulisano con la collaborazione di S. Rizzo, Lubecca, St. Annen Museum 21 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008, Palermo 2008.

- Mauceri 1901**
E. Mauceri, *Giacomo Serpotta*, in "L'Arte. Periodico di Storia dell'Arte medievale e Moderna e d'Arte Decorativa", a. IV, Roma 1901, pp. 86-88.
- Meli 1934**
F. Meli, *Giacomo Serpotta vita ed opere. Con 165 documenti inediti e 71 tavole*, Palermo 1934.
- Mendola 1912**
G. Mendola, *Per una biografia di Giacomo Serpotta*, in S. Grasso - G. Mendola - G. Rizzo - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta un gioco divino*, Palermo 2012, pp. 11-40.
- Mongitore ms. sec. XVIII**
A. Mongitore, *Dell'Istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasterj, spedali, et altri luoghi pii della città di Palermo. Le Compagnie*, ms. della prima metà del XVIII secolo della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni Qq E 8.
- Palazzotto 1999**
P. Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, Palermo 1999.
- Palazzotto 2004**
P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo 2004.
- Palazzotto 2011**
P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta e la compagnia dell'orazione della morte in Sant'Orsola*, in P. Palazzotto - M. Sebastianelli, *Giacomo Serpotta nella chiesa di Sant'Orsola a Palermo Studi e restauri*, Palermo 2011, pp. 15-47.
- Palermo 1858**
G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo 1858.
- Palermo 2001**
Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo, Albergo dei Poveri 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001, Milano 2001.
- Palermo 2007**
La biblioteca dell'architetto. Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, catalogo della mostra a cura di M. S. Di Fede - F. Scaduto, Palermo Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "Alberto Bombace" 8-22 novembre 2007, Palermo 2007.
- Parigi 1996**
Giacomo Serpotta. Architettura e apparati decorativi settecenteschi a Palermo, catalogo della mostra a cura di L. Foderà, Parigi Hôtel de Galliffet 21-25 ottobre 1996, Palermo 1996.
- Piola 1870**
B. Piola, *Dizionario delle strade di Palermo preceduto da una corsa per Palermo e i suoi dintorni*, 1870, rist. anast. 1994.
- Pipitone 2001**
F. Pipitone, *Alcuni documenti e disegni per un apparato argenteo delle Quarantore di Giacomo Amato*, in Palermo 2001, pp. 720-29.
- Praga 2008**
Il tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo, catalogo della mostra a cura di S. Rizzo, Praga, Maneggio di Palazzo Wellestein 19 ottobre - 21 novembre 2004, Catania 2008.
- Progettare 1984**
Supplemento al n. 1 di "Progettare", anno 1984.
- Ragusa 2011**
M. T. Ragusa, *a chiesa del Monastero cistercense del "Santo Spirito" in Agrigento*, prefazione di F. P. Massara, Caltanissetta - Roma 2011.
- Redazione 2008**
Stemma o scudo dell'ordine, a cura della redazione, in E. Boaga - L. Borriello, *Dizionario carmelitano*, Roma 2008, pp. 844-845.
- Reginella 1997**
M. Reginella, *L'oratorio di San Mercurio*, in "Kalòs", anno 9, n. 4, luglio - agosto 1997, pp. 30-33.
- Ripa ed. 1992**
C. Ripa, *Iconologia*, edizione pratica a cura di P. Buscaroli, Milano 1992.
- Ronco Valenti 2013**
M. L. Ronco Valenti, *Il mistero degli angeli*, Città del Vaticano 2013.
- Ruggieri Tricoli 1983**
M. C. Ruggieri Tricoli, *Paolo Amato la corona e il serpente*, con un saggio introduttivo di M. Nicoletti, Palermo 1983.
- Saggi - Kiwior 2008**
L. Saggi - W. Kiwior, *Storia del Carmelo*, in E. Boaga - L. Borriello, *Dizionario carmelitano*, Roma 2008, pp. 845-864.
- Sarullo 1994**
L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti siciliani*, vol. III Scultura, a cura di B. Patera, Palermo 1994.
- Stella 2011**
E. Stella, *L'Albergheria: natura ed insediamento*, in N. Alfano - C. Scordato (a cura di), *La Chiesa di San Francesco Saverio nell'Albergheria Palermo 1711-2011*, Palermo 2011, pp. 71-97.
- Sutera 2007**
D. Sutera, *Teoria e architettura nell'Italia d'età barocca*, in Palermo 2007, pp. 89-94.
- Todaro 2002**
P. Todaro, *Guida di Palermo sotterranea*, Palermo 2002.
- Vadalà 1987**
V. Vadalà, *Palermo sacro e laborioso*, Palermo 1987.
- Vadalà 2008**
R. Vadalà, *Scheda n. 66. Didaco Russo (su modello di G. Amato e A. Grano), Ostensorio*, in Praga 2008, vol. II, pp. 837-39.
- Vaglica 2005**
A. Vaglica, *Dietro un muro tra le crepe. Chiese monrealesi chiuse al culto*, Presentazione di T. Pugliatti, fotografie di S. Cangemi, San Martino delle Scale 2005.
- Viola 1999**
V. Viola, *Contesto urbano e risoluzione architettonica*, in V. Viola - M. Vitella - C. Scordato - F. M. Stabile, *La chiesa di San Francesco Saverio. Arte Storia Teologia*, Palermo 1999, pp. 13-43.
- Viola 2009**
V. Viola, *La chiesa di San Giorgio in Kemonia. Ai confini della città vecchia, una chiesa da riscoprire*, in A. Di Bennardo - S. Grasso - G. Mendola - G. Montana - C. Scordato - V. Viola, *La chiesa di San Giorgio in Kemonia. Contesti, cronache e committenza*, Palermo 2009, pp. 73-97.
- Pittore siciliano del XVIII secolo, *Martirio di San Mercurio*, Oratorio di San Mercurio, parete di sinistra del presbiterio.

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

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



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

Arciconfraternita S. Maria Odigitria dei Siciliani in Roma



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

euro 15,00

SICILIAE MIRABILIA 4

Quicksicily.com

Studio grafico Pietro Lupo - Palermo

www.quicksicily.com info@quicksicily.com asplupo@libero.it
pdf vers 090319