

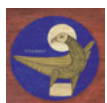
GIACOMO SERPOTTA



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

L'oratorio del Rosario in San Domenico a Palermo

fotografie di R. SANGUEDOLCE



FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

EUNOEDIZIONI

© 2015 Euno Edizioni
94013 Leonforte (Enna) - via Dalmazia, 5 tel. e fax 0935.905877
e-mail: info@eunoedizioni.it web: www.eunoedizioni.it
I edizione, dicembre 2015

ISBN 978-88-6859-080-2

Si ringraziano per la cortese disponibilità:

Arcidiocesi di Palermo - Ufficio Diocesano per i Beni Culturali, Manuela Amoroso,
Associazione Amici dei Musei siciliani, Gioacchino Barbera, P. Giuseppe Bucaro,
Maria Castellino, Evelina De Castro, Roberta Gelli, Valeria Gervasi,
Franco La Barbera, Maria Mattina, P. Giuseppe Messina, Giuseppe Pagano, Giuseppe Puccio,
Mons. Giuseppe Randazzo, Salvina Sanò, Gaetano Scaduti

Fotografie originali dell'oratorio (riprese del 2012-2015): Rosario Sanguedolce

Referenze fotografiche:

testo di S. Grasso: Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "Alberto Bombace", fig. 7;
Roma, Istituto Nazionale della Grafica, figg. 8, 14, 16, 18, 20, 23, 25;
Soprintendenza S.P.S.A.E. e per il Polo Museale della città di Roma, fig. 30;
note e bibliografia: G. Cordaro, Galleria Regionale interdisciplinare della Sicilia di Palazzo Abatellis, fig. p. 89.

in copertina: *La Pace* (part.), foto di Rosario Sanguedolce

Progetto grafico e impaginazione: Pietro Lupo, Palermo
Stampa: Litotipografia Priulla s.r.l., Palermo, 2015

GIACOMO SERPOTTA

L'oratorio del Rosario
in San Domenico a Palermo

scritti di

Santina Grasso, Giovanni Mendola, Cosimo Scordato, Valeria Viola

fotografie di Rosario Sanguedolce



FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

EUNOEDIZIONI

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

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

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

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

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

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

Il progetto comprende quattro volumi monografici:

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



INDICE

Valeria Viola

L'oratorio e l'area di San Domenico	9
Sviluppo dell'area	9
Articolazione degli spazi urbani	11
L'oratorio	14
Osservazioni	18

Giovanni Mendola

L'oratorio della compagnia del Rosario in San Domenico, detta dei Sacchi	23
La compagnia e l'oratorio	23
L'intervento di Giacomo Serpotta	33

Santina Grasso

Lo spettacolo globale	41
Giacomo Serpotta interprete del "bel composto" berniniano	41
L'aula dell'oratorio e la parete di ingresso	44
I medaglioni a rilievo	48
Le figure allegoriche femminili	51
L'arco trionfale e il presbiterio	54

Cosimo Scordato

L'oratorio del Rosario a Palermo	61
1. Il programma iconografico	61
2. Guardare e comprendere	62
I MISTERI GAUDIOSI (<i>lato sinistro</i>)	66
L'Annunciazione; La Visita di Maria a santa Elisabetta;	
La nascita di Gesù; La Presentazione di Gesù al tempio; Gesù fra i dottori.	
I MISTERI DOLOROSI (<i>lato destro</i>)	72
L'orazione di Gesù nell'orto; La Flagellazione di Gesù alla colonna;	
L'Incoronazione di spine; Gesù cade sotto la croce; La crocifissione.	
I MISTERI GLORIOSI (<i>di fronte l'altare</i>)	77
La Risurrezione; L'Ascensione di Gesù al cielo; La Pentecoste;	
L'Assunzione di Maria Vergine; L'Incoronazione di Maria (volta); L'altare.	
3. Per una interpretazione	81

Note	86
------	----

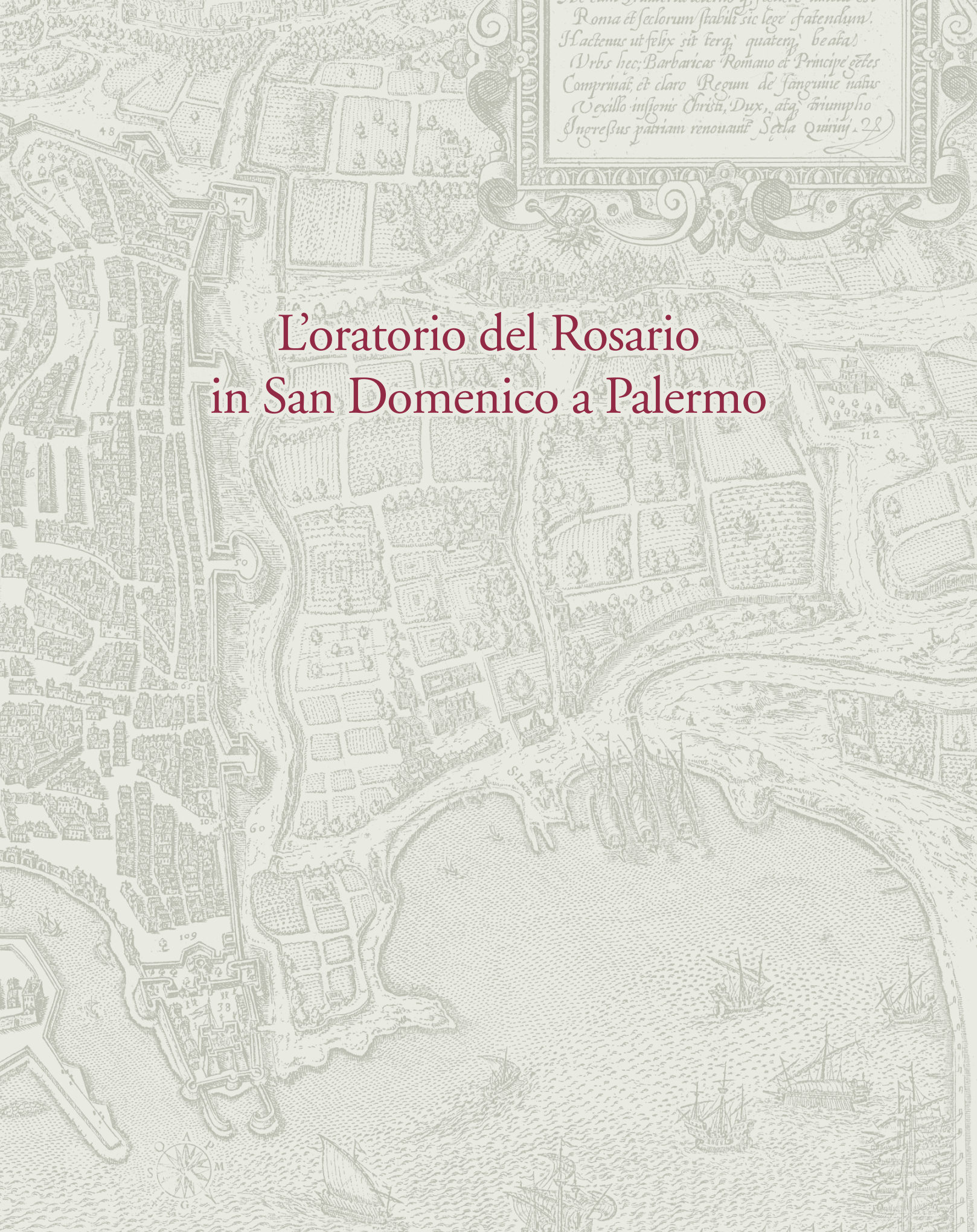
Bibliografia	93
--------------	----

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

L'oratorio del Rosario in San Domenico a Palermo



Oboedientia,
particolare.



Santina Grasso

Lo spettacolo globale

Giacomo Serpotta interprete del “bel composto” berniniano

La nuova configurazione ornamentale dell'oratorio del Rosario in San Domenico, allorché intorno al 1710 Giacomo Serpotta venne chiamato a realizzarla, non poteva che prendere le mosse dalla rilevante quadreria, singolare compendio dei principali indirizzi pittorici locali della prima metà del Seicento.¹ Le calde tonalità delle opere fiamminghe, dall'intima *Annunciazione* del Gerardi² al suggestivo luminismo della *Flagellazione* dello Stom, compenetrata al sobrio vigore delle tele novellesche e rischiarate dalla perlacea pala d'altare vandyckiana, rappresentavano infatti la base cui accostare una decorazione plastica che, senza complessi di inferiorità e senza prevalere, contribuisse a comporre un apparato figurativamente, cromaticamente e strutturalmente armonico. Serpotta aveva la sensibilità, il gusto e la cultura per riuscirci, ma fu suo il progetto o dell'architetto Gaetano Lazzara,³ come di volta in volta è stato ipotizzato dalla critica? Le carte d'archivio tacciono al riguardo, rendendo finora vano ogni tentativo di documentare con certezza l'autore della straordinaria e inedita soluzione che scaturì da quella esigenza primaria.

La volontà di riassorbire i diversi elementi plastici in un'unica veduta globale, attitudine ben nota e consueta in ogni allestimento scultoreo

dell'artista, viene quindi accresciuta in questo oratorio dall'introduzione di una ulteriore componente figurativa, quella pittorica, che rientra a pieno titolo nell'immaginifico gioco delle parti, in relazione sia alle sculture vere e proprie che ai medaglioni a rilievo.⁴ A partire da Meli, la critica non ha mancato di sottolineare lo stretto rapporto di natura teologica e simbolica che lega dipinti e sculture, ma le connessioni di ordine compositivo, che implicano azioni e moti talvolta contrapposti, talaltra simmetrici, sono altrettanto significative, e certamente volute.

Le correlazioni e le risposdenze che si possono cogliere osservando in una visione unica dipinti e medaglioni di stucco dimostrano infatti che scopo dell'artista era quello di permeare entrambi in un organico sistema figurativo, uniformando le figure in stucco alle immagini dei quadri, non solo con finalità estetiche, ma proprio per rafforzarne i legami simbolici, siano essi di accordo o di contrasto.⁵ In generale, le figurazioni nei medaglioni, poste al di sopra dei dipinti dei misteri sia in senso spaziale che narrativo, sembrano ispirarsi ad essi per realizzare un meta-commento, sul piano celeste e metafisico, alle vicende, al tempo stesso umane e divine, della vita di Gesù. I due livelli, dunque, si sviluppano in modo parallelo, contrapponendo le vicende storiche dell'uomo Gesù agli eventi celesti che ad esse sono connessi e che ne rivelano il valore trascendente, e la creazione scultorea si integra per-

1. Giacomo Serpotta,
L'angelo porge il libro
a San Giovanni.
 Pittore di ambito
 napoletano,
Orazione nell'orto,
 sec. XVII.



fettamente con la precedente invenzione pittorica, citandone forme e movimenti e inglobandone e reinventandone i significati.

Consideriamo, solo per fare qualche esempio, la scena dell'angelo che offre il calice al Cristo nel dipinto con *l'Orazione nell'orto* e quella dell'angelo che porge il libro dell'Apocalisse a San Giovanni nel corrispondente medaglione a rilievo, per osservare come entrambe siano costruite in diagonale, mentre la figura distesa di San Giovanni riecheggia le figure degli apostoli dormienti. In entrambe le scene, un oggetto simbolico (il calice, il libro) viene offerto e accettato, e il sacrificio consapevole di Gesù diviene la premessa e la spiegazione della rivelazione soprannaturale concessa al suo discepolo (fig. 1).

Una consonanza contenutistica dei soggetti, esaltata dalla concordanza iconica, collega anche il dipinto raffigurante *Gesù cade sotto la croce* al rilievo scultoreo con gli *Angeli che segnano la fronte delle donne*. Se al manigoldo visto di spalle nel dipinto si contrappone nel rilievo una figura analoga, con il braccio teso in direzione opposta, è soprattutto la posizione della Veronica che deterge il volto del Cristo nella tela ad evocare, nel medaglione scultoreo, la figura della donna segnata dall'angelo, in un bellissimo richiamo in cui la pietà umana, non a caso incarnata da una figura femminile, diviene fondazione per una salvezza e gloria trascendente (fig. 2).

O ancora, il rilievo che sovrasta il quadro con *l'Incoronazione di spine* riproduce in uno dei seniori la postura del Cristo seduto con le gambe accavallate. In questa stessa sequenza, le due figure in primo piano, nel dipinto e nel rilievo, sono collegate in diagonale, sebbene in controparte (fig. 3). Anche qui, la somiglianza formale si traduce in una mirabile specularità contenutistica, ma ciò che nelle serie precedenti era sintonia, si trasforma ora in contrapposizione: ciò che nel dipinto è derisione e sofferenza, la corona di spine, si trasforma nel rilievo in stucco in glorificazione, con la figura del seniore che riceve dal Redentore una corona metafisica.

Anche nella distribuzione delle masse, dei vuoti e dei pieni è facile, una volta scoperto il gioco dei rimandi, riconoscere le similitudini nascoste. Così, sia nel quadro con *l'Ascensione* che nella *Scala di Giacobbe* in stucco, dalle figure addensate sul margine inferiore della cornice scaturisce

un moto, ancora una volta simbolico e compositivo al tempo stesso, che le risucchia verso l'alto. E anche qui, un ritmo in senso inverso contrappone la figura dell'apostolo disteso sul lato sinistro del dipinto e quella dell'angelo sulla destra del medaglione (vedi fig. p. 78).

Allo stesso modo, anche le Allegorie e i putti entrano in gioco, adeguandosi nelle movenze e nella gestualità alle figurazioni contenute nei quadri adiacenti, come si può osservare nel Cristo della *Flagellazione* e nella scultura della *Fortitudo*, che si appoggiano entrambi, sia pure con un movimento divergente, a una simbolica colonna (fig. 4).

L'assimilazione di tecniche pittoriche nel modellato dei medaglioni – lo sfumato, la prospettiva, le dinamiche compositive – e la suggestiva coerenza visiva che amalgama tele e sculture dimostrano pertanto senza alcun dubbio che l'artista volle perseguire una sintesi delle arti, attraverso una loro "integrazione, consonanza, armonia col tutto",⁶ che contribuisse a connettere il contenuto teologico delle singole figurazioni. Ancora più compiutamente che nelle altre sue opere, dunque, Serpotta pare fornire in questo oratorio, non sappiamo quanto consapevolmente, una sua personale versione del "bel composto" berniniano, dove le diverse arti superano "i propri limiti, trascendendo l'una nell'altra".⁷ Architettura, scultura e pittura si fondono qui con tale naturale spontaneità che "sembra che tutto: pittura e scultura sia stato concepito da una medesima fantasia ed in un medesimo tempo",⁸ cosa che in realtà non fu, come sappiamo. Come nella cappella Cornaro della chiesa di Santa Maria della Vittoria o nell'altare maggiore di Sant'Andrea al Quirinale di Bernini, dunque, quando le regole che governano ciascuna delle arti interessate vengono infrante, queste si combinano in una nuova relazione, "slittando da un sistema di rappresentazione a un altro e da un registro espressivo a un altro".⁹

Il passaggio forse più emblematico in tal senso è l'artificio tipicamente berniniano (si pensi in particolare alla cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina) di estendere la figurazione della pala d'altare, oltre il diaframma della cornice, alle sculture che vi stanno attorno, ricreando una precisa corrispondenza tra la spazialità del quadro e quella della decorazione in stucco.¹⁰



2. Giacomo Serpotta, *Angeli che segnano la fronte delle donne*. Pittore di ambito fiammingo-siciliano, *Gesù cade sotto la croce*, sec. XVII.

3. Giacomo Serpotta,
*Seniori che adorano
 il Redentore.*
 Pittore
 fiammingo,
*L'incoronazione
 di spine.*
 sec XVII.



All'interno di un finto abside che riproduce l'arco raffigurato nel quadro di Van Dyck, i putti in stucco replicano infatti la distribuzione e le posture di quelli del registro superiore del dipinto, mentre le due nobili Allegorie ai lati della pala riecheggiano volti e atteggiamenti delle altre sante vandyckiane (fig. 5). E come nella cappella Cornaro berniniana,¹¹ dove i membri della famiglia committente, assiepati in piccoli palchi o coretti, commentano l'estasi di Santa Teresa come testimoni dell'evento, quasi assistessero a uno spettacolo teatrale, dal cupolino del nostro oratorio, celati alla vista degli astanti, dame, gentiluomini e bimbi in stucco presenziano al sacro spettacolo, sbirciando l'altare sottostante e cantando inni sacri. Mentre risuona il loro canto, gli angeli e i putti di stucco che sormontano la pala d'altare spargono incenso, partecipando attivamente alla glorificazione del rosario che si svolge nel dipinto.

L'artista si era cimentato in un artificio simile anche nell'oratorio di San Lorenzo (1700-1710), dove aveva affiancato alla *Natività* di Caravaggio due angeli che, rendendo omaggio ai santi Lorenzo e Francesco raffigurati nel dipinto, offrono loro la palma e il giglio.

L'aula dell'oratorio e la parete di ingresso

Se per un istante immaginiamo l'oratorio privo della decorazione a stucco, possiamo capire come già da sé lo spazio architettonico lasciato disponibile dai dipinti preesistenti e dalle finestre aveva la potenzialità di suggerire le soluzioni che vennero adottate. Per essere ben visibili, le tele dovevano essere destinate infatti al registro inferiore delle pareti lunghe, mentre la fascia superiore era scandita dai grandi finestroni, quindi era giocoforza attribuire alla parete "una sorta di dissimulata orditura a scacchiera..."¹² distribuendo tele, finestre e sculture con un ritmo alternato. Tra le finestre furono collocati pertanto medaglioni a stucco ovali che fanno risaltare la prominenza del paramento murario con il loro forte rilievo, mentre nel registro inferiore, per riproporre la strombatura delle finestre sovrastanti, vennero scavate nicchie poco profonde contenenti figure allegoriche femminili. Tali Allegorie,

che fungono da cesura tra i quadri, emergono appena dalle nicchie perché possano “allinearsi, senza sopraffarlo, al piano dei dipinti”,¹³ laddove invece negli altri oratori serpottiani si erano proiettate prepotentemente nello spazio.

Si determina in tal modo un’alternanza di “campi figurativi” (medaglione-dipinto) sulla superficie della parete muraria e di “campi architettonico-scoltorei” (finestra-nicchia) che arretrano nella profondità del suo spessore.¹⁴

Alla base di tale palinsesto, che non presuppone la prevalenza di alcuna delle sue componenti e ricopre le pareti dell’aula senza soluzione di continuità, c’è sostanzialmente l’abbandono di quel principio compositivo che finora aveva costituito l’asse portante della decorazione degli oratori, il preminente rilievo accordato alle finestre, attorno alle quali si dispiegava l’intera ornamentazione. L’elemento finestra, privo del sottostante teatrino con cui faceva corpo unico, ora sostituito

dalla nicchia, viene pertanto relegato a divenire una delle tante parti che compongono con la medesima emergenza il tracciato ornamentale. Tale modulo ha però anche un secondo fine, quello di dare vita a una quadreria insieme reale e fittizia, nella quale i medaglioni scolpiti altro non sono che finti quadri appesi alla parete al di sopra di quelli veri, tra i quali, con l’intento di ricordare realtà e finzione, si muovono i soliti putti giocosi. Essi esplicano la consueta attitudine al commento delle scene sacre e alla partecipazione emotiva che avevano già manifestato nell’oratorio di Santa Cita, dove però la loro attitudine era improntata ad una certa seriosità, adeguata all’importanza dei temi evangelici, mentre qui la loro principale occupazione sembra quella di giocare e divertirsi. I fanciulli giocano a nascondino, con le bolle di sapone, a cavalluccio, tirano scherzi ai personaggi principali, come il puttino dispettoso che brucia con la fiac-

4. Giacomo Serpotta,
Fortitudo.
Matthias Stom,
Flagellazione,
1638-1639 ca.





5. Presbiterio, particolare.

cola il piede che Lucifero, nella sua caduta, prende incautamente al di fuori della cornice del medaglione (fig. 6). Più sciolti nei movimenti, liberi di esprimere tutta la loro infantile allegria, questi putti sono tra le realizzazioni più verosimili e spontanee che Giacomo abbia mai prodotto. La loro vivacità non è tuttavia fine a se stessa, ma serve ad aggregare ancora di più le varie componenti dell'apparato in un inscindibile contesto.

Allo schema decorativo generale si uniforma la parete di ingresso, che si configura come il naturale fondale delle pareti, un'altra novità significativa rispetto agli altri oratori, dove era stata interpretata, in quanto punto focale e sede dei Superiori, come un organismo architettonico e ornamentale a se stante, in un certo senso slegato

dalle pareti e valorizzato da composizioni di pregnante rilevanza figurativa e simbolica.

L'aula diviene in tal modo nella sua interezza e circolarità uno scrigno racchiuso in un uniforme telaio geometrico di cornici, lesene, capitelli, "ascrivibile alla maturazione di una fisionomia artistica di orientamento classicista",¹⁵ che segna la definitiva emancipazione della strutturazione oratoriale dal genere decorativo del retablo di tradizione gagesca.¹⁶

Non è un caso pertanto che si possa cogliere qualche affinità compositiva, per l'uso della parete come rigorosa griglia architettonico-ornamentale, con il progetto di Francesco Borromini (1599-1667) per il restauro degli spazi interni di un monumento classico, la basilica di San Giovanni in Laterano (1646-49).

Ulteriori somiglianze con motivi decorativi borrominiani sono state rilevate da Garstang nei timpani delle finestre, che egli accosta alla facciata dell'oratorio dei Filippini a Roma.¹⁷ Repertori figurativi, questi, che erano ben noti a Palermo, grazie alle riproduzioni contenute nei testi di architettura che come è noto circolavano tra architetti e maestranze ed erano disponibili

presso le biblioteche degli Ordini religiosi. Quella della Congregazione di Padri dell'Oratorio di San Filippo Neri, che era aperta alla pubblica consultazione, ad esempio, conservava una copia del volume *Insignium Romae templorum prospectus...* di G. G. De Rossi, edito a Roma nel 1683, che riproduce alla tavola 11 l'interno della basilica lateranense (fig. 7).¹⁸

6. *Lucifero incatenato*, particolare.



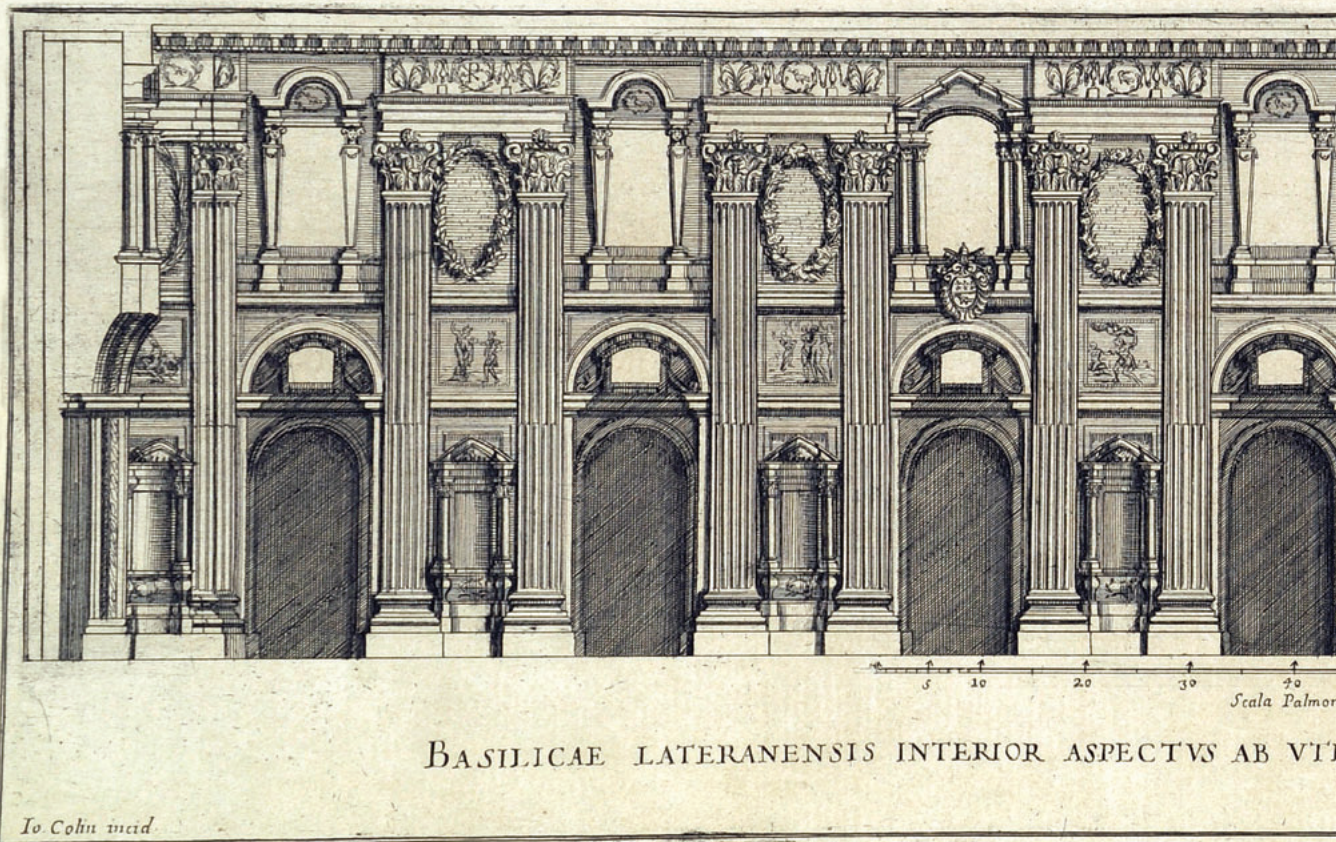
Sono episodi che si iscrivono del resto nel generale “revival borrominiano-guariniano” in atto a Palermo nel primo Settecento,¹⁹ cui non fu estraneo l’architetto Giacomo Amato, grazie alle esperienze maturate durante il soggiorno romano di cui si giovò nell’ambito della sua successiva attività nei cantieri palermitani.

I medaglioni a rilievo

La cornice ovale dei medaglioni, se da un lato può scaturire da una citazione dell’affresco di Novelli sulla volta,²⁰ dall’altro vuole forse evocare quelle raffigurazioni della Madonna del Rosario in cui i misteri sono racchiusi entro medaglioni circolari o ovali, ad esempio l’iconografia di origine nord-europea dell’albero del rosario. Ancora di più si avvicina ai nostri medaglioni il modello

iconografico affermatosi in ambito pittorico tardo-manieristico fiorentino, presente anche nel territorio isolano, in cui i quadretti circolari con i misteri sono sostenuti da ghirlande e festoni.²¹ Ai misteri allude anche la raffinata sintesi cromatica che risulta dall’accordo degli stucchi bianchi e dorati con l’originario parato cinque-seicentesco in lampasso laminato rosso che costituisce il dossale degli scranni dei confrati.²² È nota infatti la corrispondenza dei colori bianco, rosso e oro con i misteri gaudiosi, dolorosi e gloriosi, sancita fin dal XVI secolo dalle fonti letterarie rosariane.²³

I medaglioni in stucco del nostro oratorio, racchiusi entro cornici di foglie di quercia, divengono dunque veri e propri cammei, appesi con nastri annodati in fiocchi tutto intorno al cornicione, a formare una simbolica ghirlanda.²⁴ In essi si svolgono scene ben più macchinose, e, co-



munque, assai diverse dal punto di vista concettuale da quelle che l'artista aveva fin qui trattato nei teatrini. Nonostante la critica sia talvolta incorsa nell'equivoco di identificarli, i medaglioni dell'oratorio del Rosario sono infatti proprio l'opposto dei teatrini: mentre questi sfondano la parete come scatole prospettiche entro cui l'illusionismo della percezione visiva è ottenuto mediante il digradare di sculture e rilievi verso il fondo, nei medaglioni la prospettiva risulta dal vigoroso altorilievo in primo piano, aggettante dal piano della parete, che sfuma in dissolvenza verso lo sfondo con spessori sempre più lievi. Diversa è dunque l'interpretazione della parete quale diaframma. Le vicende narrate nei medaglioni si svolgono infatti in superficie, protendendosi verso gli astanti, e avvengono al nostro cospetto, entro il nostro tempo e "alla soglia del «nostro» spazio".²⁵ Come spiega Wittkower, in-

fatti, "un rilievo è una specie a mezza via, per così dire, fra l'illusione pittorica e la realtà, perché i corpi hanno un vero volume, c'è una vera profondità e c'è una graduale transizione fra lo spazio dello spettatore e quello del rilievo".²⁶

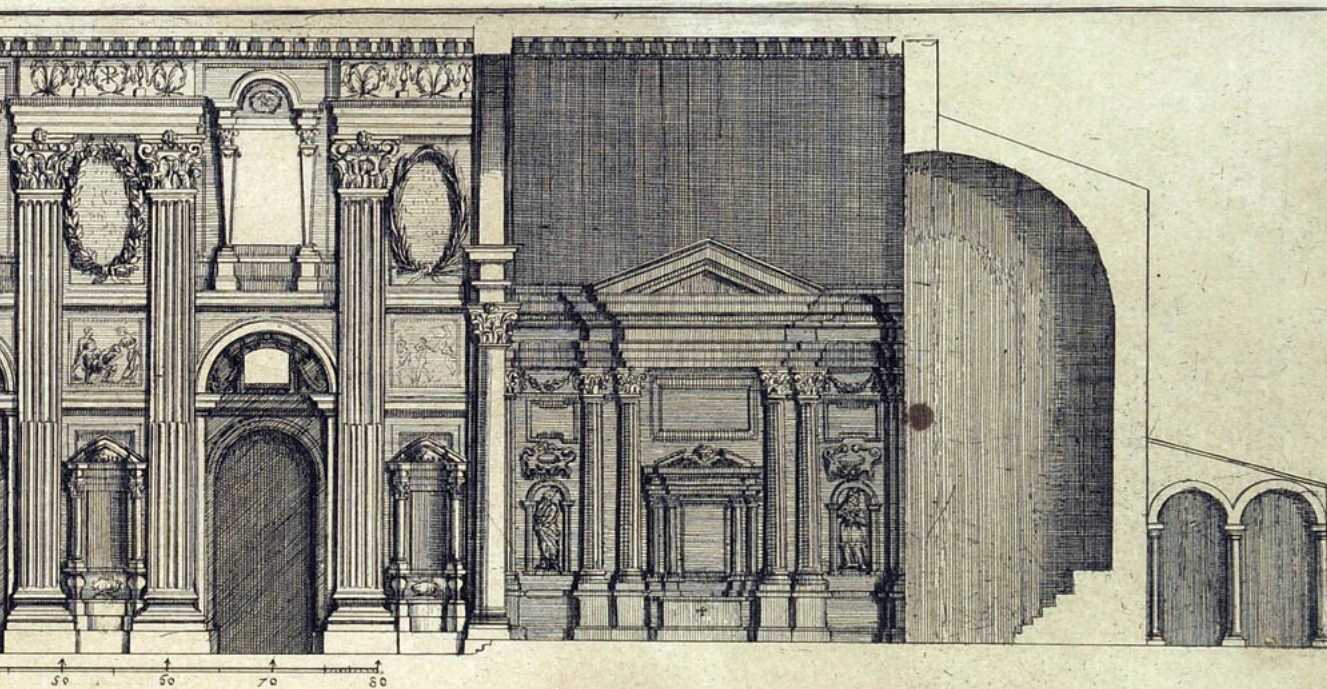
In questi *quadroni di stucco istoriati con sue figure di tre parti di rilievo, mezzo rilievo e basso rilievo*²⁷ lo scultore sperimenta dunque per la prima volta, in modo completo e integrale, una tecnica fortemente innovativa rispetto alla propria esperienza figurativa, una tecnica che si rivelerà di grande impatto per la cultura locale e che verrà utilizzata ampiamente lungo tutto il Settecento, quando i suoi epigoni saranno sempre più attratti dall'uso del rilievo a scapito delle figure a tutto tondo.

Il genere, forse prescelto anche in considerazione della particolare conformazione decorativa dell'oratorio, è quello della pala d'altare marmorea

7. G. G. De Rossi, *Insignium Romae templorum prospectus...*, Roma 1683, Francesco

Borromini, parete laterale della basilica di San Giovanni in Laterano, tav. 11, 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.



ROOVE LATERE . Eq. Francisco Borromino Architecto .



8. Gioacchino Vitagliano, *Cristo alla colonna*, post. 1696, Palermo, chiesa di Santa Cita.

o a stucco, che in misura ancor maggiore della pittura illusionista “soddisfaceva il desiderio barocco di cancellare la linea di confine fra vita e arte, spettatore e figura”,²⁸ un genere ampiamente praticato a Roma nella seconda metà del Seicento da scultori classicisti e barocchi, principalmente da Alessandro Algardi (1595-1654).²⁹ È possibile che l’introduzione di questo genere artistico nell’ambiente locale sia stata favorita dalla mediazione di Giacomo Amato, che lo adottò nella *Crocifissione* in stucco progettata nel 1702 per la chiesa di Santa Teresa alla Kalsa e realizzata da Procopio e Giuseppe Serpotta.³⁰ Tuttavia gli esiti figurativi di questi esperimenti autoctoni, che includono le opere precedenti dello stesso Serpotta - ad esempio il *Martirio di San Lorenzo* nell’oratorio omonimo (1703) e i *Misteri Gaudiosi e Dolorosi* della chiesa di Santa Cita (1696) da lui progettati ed eseguiti da Gioacchino Vita-

gliano (1669-1739)³¹ - conservano ancora sguinci laterali o profondi sfondi architettonici che determinano l’impressione visiva di un imbuto prospettico, simile a quello del teatrino (fig. 8). È dunque nel nostro oratorio che il pieno adeguamento alle correnti artistiche della capitale conduce realmente all’abbandono del rilievo tipico dei teatrini, che non a caso è stato definito da Wittkower “assolutamente non romano”, mentre Ricci aggiunge a proposito di Bernini, Ferrata e Raggi: “nessuno dei tre avrebbe... fatto di tutto tondo le figurine delle storiette di San Lorenzo e la Battaglia di Lepanto... i tre grandi scultori... avrebbero fatto là, come in casi simili hanno fatto a Roma, le storie in bassorilievo, lasciando l’energia degli sbattimenti alle statue decorative e, saremmo per dire, architettoniche”.³² Ma, se il genere proviene da Roma, la tecnica serpottiana, attraverso la locale mediazione gaginesca, affonda le proprie radici nella tradizione del Rinascimento toscano e dello “stiacciato” di Donatello.³³ La sensibilità dell’artista sembra nutrirsi infatti più delle sottili, quasi impalpabili modulazioni plastiche di Antonello Gagini (fig. 9) che del contrastato pittoricismo delle pale marmoree romane, caratterizzate da un prominente altorilievo e da un bassorilievo quasi mai “sfumato” come nei rilievi serpottiani.³⁴

Alla luce di queste considerazioni, appare chiaro come il sottile gioco tra pittura e scultura, così comune nella cultura artistica settecentesca nella forma dei “finti stucchi” ad affresco, nei nostri medaglioni si esprima, al contrario, con l’imitazione da parte della scultura delle modulazioni cromatiche e delle trame della tecnica pittorica.³⁵ Tuttavia, il protendersi delle figure scolpite oltre il bordo della cornice e la prospettiva fortemente scorciata da cui possono essere osservate, più che la pittura da cavalletto, evocano la visione prospettica “di sotto in su” degli affreschi barocchi, in cui le figure si dispongono in una scala che va dal primo piano incombente al “lontanissimo” dello sfondo (fig. 10). Il traboccare delle figure da un angolo della cornice dei rilievi serpottiani assomiglia per esempio a un espediente illusionistico di sapore tardo-cortonesco che solo da poco aveva fatto la sua comparsa a Palermo, nell’*Assunzione della Vergine*³⁶ affrescata da Filippo Tancredi (1655-1722) nella chiesa di San-

t'Anna la Misericordia tra la fine del XVII secolo e l'inizio del successivo (figg. 11-12).

La posizione di Serpotta ci appare dunque in questo momento storico particolarmente all'avanguardia, dato che la cornice dell'affresco, tranne la "sola timida eccezione" della citata opera di Tancredi, continuava a rappresentare "un limite invalicabile, senza le ostentate interpretazioni di spazio di qua e di là dal piano".³⁷ Nel nostro oratorio, invece, perfino la partitura architettonica viene riassorbita nel contesto ornamentale, attraverso l'artificio delle nuvole di stucco che scivolano mollemente sui plinti architettonici e delle figure che, sbucando fuori dalla cornice, vi si appoggiano (fig. 13).

Oltre alle suggestioni compositive, l'artista trasse probabilmente da svariati cicli di affreschi, a conferma della sua vocazione di "gazza ladra",³⁸ citazioni più o meno letterali, dalla figura barbata distesa nel rilievo con i *Seniori che adorano il Redentore*, ripresa dagli affreschi di Pietro Novelli alla Badia Nuova; al volo in picchiata dell'angelo che sorregge Abacuc, analogo a quello dipinto dallo stesso Novelli nel convento di San Martino delle Scale; dall'immagine del San Giovanni disteso su una nuvola che riecheggia le figure dei Santi Pietro e Paolo affrescate da Filippo Tancredi nell'oratorio omonimo; alla sconfitta di Lucifero, che ricorda la rovinosa caduta degli infedeli affrescata da Antonino Grano nella volta della chiesa della Pietà.³⁹

Le figure allegoriche femminili

Nel nostro oratorio convivono, apparentemente in maniera inconciliabile, due categorie di sculture allegoriche femminili che potremmo definire "classiche" e "moderne",⁴⁰ le une statiche e ponderate, a capo scoperto, sovente scalze, abbigliate con semplici e disadorne vesti ispirate all'antichità,⁴¹ le altre sciolte in disinvolti atteggiamenti quasi provocanti, gli abiti intonati alla moda del momento, il capo adorno di piume e complicate acconciature, i piedi calzati in diafane scarpine. La stessa ambiguità caratterizza a prima vista anche il loro rapporto con i misteri, in quanto le prime sono connesse a quelli gaudiosi e gloriosi e le seconde a quelli dolorosi.⁴²

La ricerca di fonti e modelli iconografici di que-



ste immagini è una strada che può aiutarci a comprenderne le recondite origini e che ha conseguito validi risultati soprattutto in rapporto alle figure "classiche", che sono state comparate alla scultura romana antica. E in senso più ampio è questa forse la chiave di lettura dell'intera sequenza delle statue "antiche", abbinata alle scene che documentano la venuta del Cristo per amplificarne la valenza salvifica, recuperando oltre a quelli estetici anche i valori etici della figuratività pagana.

In particolare, si deve a Donald Garstang l'identificazione della fonte della figura della *Charitas* serpottiana in un'incisione del volume di D. Montelatici *Villa Borghese fuori di Porta Pin-*

9. Antonello Gagini, *San Giorgio e il drago*, particolare, 1520-1526, Palermo, chiesa di San Francesco d'Assisi.



ciana, edito a Roma nel 1700 che riproduce la *Venus e balneo*, una scultura conservata a Roma presso Villa Borghese,⁴³ mentre nel putto cui la figura si appoggia sarebbe riprodotta una tavola della *Topographia urbis Romae...* di J. J. Boissard, edita a Francoforte nel 1681.⁴⁴

Il riferimento alla statuaria antica è tuttavia, nell'opera dell'artista, ancora più vasto di quanto finora si sia pensato e può essere chiamato in causa per diverse altre Allegorie, che discendono in modo integrale o parziale (o, in alcuni casi, da copie in controparte) dalle tavole di un atlante di statuaria romana antica,⁴⁵ il volume di François Perrier *Segmenta nobilium Signorum et Statuarum, Quae temporis dentem invidium evasere...*, edito a Roma nel 1638, che, rispetto ai repertori identificati da Garstang, annovera un maggior numero di tavole riprodotte dall'artista. In questo volume si possono individuare infatti sei illustrazioni di sculture femminili utilizzate da Serpotta per le sue Allegorie, sia nel nostro oratorio che in altri edifici.

Oltre alla citata *Venere* Borghese, illustrata alla tavola 66 (figg. 14-15),⁴⁶ troviamo infatti alla tavola 75 una *Sabina*, in origine conservata presso gli Orti Ludovisi, da cui deriva nel nostro oratorio la figura dell'*Humilitas* (figg. 16-17),⁴⁷ con l'acconciatura spartita al centro, il braccio destro piegato all'altezza del petto e la mano sinistra visibile sotto l'*himation* mentre lo raccoglie in

morbide pieghe.⁴⁸ La scelta presuppone una riflessione non solo stilistica, ma anche consapevole del significato simbolico originario della statua romana. In essa la copertura del braccio alludeva infatti a “valori di ordine, posatezza, misura e perfezione morale”, mentre il mantello accomodato e raccolto in ordinate pieghe con entrambe le mani stava a esemplificare una “condotta improntata ad una rigorosa probità”.⁴⁹ Serpotta usa lo stesso modello anche per la scultura della *Pietà* nell'oratorio di Santa Maria delle Grazie al Ponticello.

Ancora, alla *Flora* Farnese raffigurata alla tavola 62 dell'atlante di scultura sembra rifarsi, nella parete sinistra, l'abito della *Pax*, asimmetricamente scollato sulla spalla sinistra e stretto ai fianchi da una cintura, la cosiddetta *zona* del costume romano destinato alle giovani donne, che era simbolo di verginità (figg. 18-19).

La statua della *Victoria* della controfacciata è invece copia, con la sostituzione del diadema con un cimiero piumato, dell'*Agrippina* illustrata alla tavola 79, una scultura originariamente conservata negli Orti Medicei (figg. 20-21).

Sia la *Flora* che l'*Agrippina* raffigurate nel volume del Perrier vengono usate dall'artista per altre Allegorie: la prima ispira l'abito dell'*Innocenza* nell'oratorio di Santa Maria delle Grazie al Ponticello, mentre la seconda è la fonte d'ispirazione della *Religione* nello stesso oratorio e della

Verginità nella chiesa delle Stimate (fig. 22).⁵⁰ Inoltre, altre due illustrazioni del volume in esame, non utilizzate per le sculture del nostro oratorio, la *Cerere* della tavola 77 e la *Musa* della tavola 63, sono la fonte, l'una dell' *Elemosina* nell'oratorio di San Lorenzo (figg. 23-24), l'altra sia dell' *Hospitalitas* nello stesso oratorio che della *Fortezza* nella chiesa delle Stimate (figg. 25, 26, 27).

Sembra dunque assai verosimile che tra il 1700 e il 1717, mentre era impegnato nell'oratorio di San Lorenzo (1700-05), nella chiesa delle Stimate (1703-04), nel nostro oratorio (1710-17) e in quello di Santa Maria delle Grazie al Ponticello (1713-17), Serpotta si sia servito per elaborare le sculture di ispirazione classica della stessa fonte libraria. Nella scelta delle illustrazioni da riprodurre egli fu probabilmente coadiuvato da qualche colto erudito, edotto sulle componenti simboliche delle sculture romane che motivarono la selezione dei soggetti in relazione al loro particolare significato, come abbiamo notato per la scultura dell' *Humilitas*.

Meno attendibile ci appare, anche se non possiamo escluderla, la possibilità che l'artista abbia preso direttamente visione a Roma di tutte queste sculture, sparse in diverse collezioni per lo più private.

Più difficile è invece decifrare l'apparente contraddizione dell'accostamento di soggetti sacri di alto contenuto drammatico, come la Passione di Cristo, alle Allegorie "moderne", che comprendono anche le due figure femminili ai lati della pala d'altare. In esse, alla schiva moderazione e al rigore morale delle Virtù ispirate all'antico si contrappone invero il gusto del teatro e dell'effimero, il piacere di comparire e di essere osservate, la frivola ostentazione di orpelli e artifici. Si tratta di una scelta stilistica e contenutistica che riesce ardua da comprendere all'uomo di oggi, non più avvezzo alle concettose elucubrazioni e ai giochi di fantasia della letteratura e dell'arte barocca. La critica ha tentato di spiegarla in vari modi, facendo riferimento alla destinazione privata, riservata agli adepti, dell'oratorio che ne giustificasse l'audacia,⁵¹ oppure a una motivazione di ordine devozionale, che interpreta le figure mondane come contrasto alla Passione del Cristo,⁵² o ancora interpretandone

il nobile aspetto come il riflesso delle virtù che incarnano.⁵³

Gli abiti delle "dame" serpottiane si ispirano alla moda francese, che proprio in questi anni inizia a soppiantare nell'ambiente locale le rigide e severe fogge spagnole diffuse per tutto il secolo precedente. Esse sfoggiano dunque smilze pettorine, camicie con maniche corte all'altezza del gomito orlate dalle cosiddette *cascade* o *engageantes* di pizzo e merletto a motivi floreali (fig. 28), mentre le acconciature si ispirano al cosiddetto *fontange* di riccioli e merletto pieghettato, un modello che fu in auge in Francia dagli anni Ottanta del Seicento fino al primo decennio del Settecento.⁵⁴ In particolare, le allegorie della *Fortitudo*, della *Mansuetudo* e della *Divina Providentia*, così come le figurine sulla cupola, ne riproducono una variante, il *fontange à la sultane*, nel quale un leggero velo scende dal capo per annodarsi sul petto.

Come Garstang, ci chiediamo se le pose di queste allegorie possano derivare, oltre che dall'osservazione dei costumi della nobiltà locale, anche dalle stampe di moda francesi,⁵⁵ molto diffuse alla fine del Seicento ad opera di incisori specializzati come Nicolas Bonnart o Nicolas Arnoult, che rappresentavano un efficace veicolo di propagazione di fogge vestimentarie e, in senso lato, di cultura di vita. Esse raffigurano dame e gentiluomini in abiti adatti a tutte le occasioni della vita mondana, dalla *toilette* mattutina alla tenuta da caccia a quella per il ballo, dal gioco di carte alla mise estiva, offrendoci l'opportunità di documentare non solo gli abiti ma, soprattutto, le acconciature del tempo, che per la loro natura effimera non si sono conservate fino a noi.

Anche i ritratti sono presi in considerazione dallo studioso come fonte di ispirazione per il nostro artista,⁵⁶ la cui modernità è però tale che le sue sculture, più che ai pomposi ritratti barocchi, assomigliano alle civettuole signore, già sfiorate dal soffio del nascente rococò, ritratte dai pittori francesi operanti tra fine Seicento e inizio Settecento, ad esempio Nicolas de Largillière (1656-1746) e Hyacinthe Rigaud (1659-1743), sovente riprodotte in stampe di traduzione.

Infatti, poiché come afferma Argan "ogni ricerca sulla genesi formale della plastica del Serpotta è destinata a smarrirsi nell'intrico delle sue innumerevoli fonti d'immaginazione",⁵⁷ se da un lato



11. *La Città santa*, particolare.

12. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, particolare, fine del sec. XVII - inizio del sec. XVIII, Palermo, chiesa di Sant'Anna la Misericordia.

l'attitudine all'asimmetria, all'instabile e al mutevole di queste Allegorie può rammentare le figure serpentinate manieristiche,⁵⁸ dall'altro precorre il gusto rococò (fig. 29).⁵⁹ Figura atipica nel panorama della scultura italiana per quel misto di "insularità" e internazionalità che rende unico il suo linguaggio, Serpotta trova, in questa premonizione del dinamismo *rocaille*, un singolare punto di contatto con un analogo episodio protorococò, le civettuole *Virtù cardinali* (1685-86) plasmate in stucco dallo scultore milanese Camillo Rusconi (1658-1728), su disegno di Antonio Raggi, nella chiesa romana di Sant'Ignazio (fig. 30).⁶⁰

Ma, al tempo stesso, altri elementi, come l'abbondanza di trecce, le cascate di riccioli e i diademi semilunati che cingono la fronte di queste figure "moderne", ricordano invece le statue femminili del periodo classico comunemente illustrate negli atlanti di scultura, come il menzionato volume del Perrier.⁶¹ Un raffinato gioco di contaminazione, dunque, che, sebbene audace, non viene turbato da alcuna nota stonata, in cui la cultura figurativa dell'antichità si fonde in una inedita sintesi con il più aggiornato gusto settecentesco.



L'arco trionfale e il presbiterio

Introdotti da coppie di putti che si affannano ad aprire un sipario arrampicandosi gli uni sugli altri, varchiamo l'arco di trionfo, sormontato da un drappo dorato sospeso da angeli e putti volanti, sorpresi nell'atto di accomodarlo sul cornicione e scrivervi sopra il motto mariano (vedi fig. p. 20). Sembra quasi un allestimento in corso d'opera, con le figure angeliche, interrotte dal nostro arrivo, che ancora non hanno portato a termine il proprio lavoro. Diversamente da quanto avviene nell'oratorio di Santa Cita, il drappeggio non asseconda il profilo dell'arco, ma piuttosto lo inverte, disegnando una virgola ad esso contrapposta. Se il movimento del drappo è dissimile, analoghe sono invece le pose ardite e manierate dei serafini. Una medesima ispirazione sembra essere infatti alla base dei gruppi scultorei, costituiti in gran parte da angeli putti e cartigli, che l'artista riserva alla decorazione degli archi, siano essi di trionfo o di altra natura, ad esempio quello che sovrasta la porta maggiore della chiesa di Sant'Agostino (1711), dove troviamo serafini analoghi ai nostri, che Garstang pone a confronto con quelli berniniani della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale.⁶²



Accompagnati dalle figure allegoriche della *Sapientia* e della *Iustitia* ai lati dell'arco, siamo infine ammessi al presbiterio, sormontato da un cupolino la cui ripartizione spaziale, come è stato più volte rilevato,⁶³ è molto simile alla cupola della cappella di Santa Cecilia (1696-1700) di Antonio Gherardi (1638-1702) nella chiesa romana di San Carlo ai Catinari, contornata da angeli in stucco che si protendono nel vuoto. In maniera analoga, nel nostro oratorio, figurine in stucco di personaggi mondani – cavalieri elegantemente vestiti e nobildonne agghindate come le Allegorie “moderne” – si affacciano alla balaustra della cupola. La loro caratterizzazione fisionomica ben differenziata sembra alludere a personaggi reali, nei quali la tradizione ha voluto vedere lo stesso Giacomo Serpotta e i suoi familiari, tra cui il figlio Procopio (vedi fig. p. 39).⁶⁴ Come i putti che li sovrastano, immersi in un cielo punteggiato da nuvole, queste figure si distribuiscono liberamente in uno spazio aperto, contornato da alberi e fronde, in analogia all'ambientazione *en plein*

13. *L'angelo porge il libro a San Giovanni*, particolare.



14. *Venere*,
da F. Perrier,
tav. 66.



15. *Charitas*,
Palermo, oratorio
del Rosario
in San Domenico.



16. *Sabina*,
da F. Perrier,
tav. 75.

17. *Umilias*,
Palermo, oratorio
del Rosario
in San Domenico.



18. *Flora*,
da F. Perrier,
tav. 62.

19. *Pax*,
Palermo, oratorio
del Rosario
in San Domenico.

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



20. *Agrippina*,
da F. Perrier,
tav. 79.

21. *Victoria*,
Palermo, oratorio
del Rosario
in San Domenico.

22. *Verginità*,
Palermo, oratorio
dei Bianchi,
già nella chiesa
delle Stimate.



23. *Cerere*,
da F. Perrier,
tav. 77.

24. *Elemosina*,
Palermo, oratorio
di San Lorenzo.



25. *Musa*,
da F. Perrier,
tav. 63.

26. *Hospitalitas*,
Palermo, oratorio
di San Lorenzo.

27. *Fortezza*,
Palermo, oratorio
dei Bianchi,
già nella chiesa
delle Stimate.

28. *Oboedientia*,
particolare.

air assunta comunemente in pittura da questo tipo di raffigurazione a *trompe l'oeil*, che è stata interpretata da pittori del calibro di Mantegna e Veronese.⁶⁵

Al di sopra di queste figure e dei putti si apre un oculo con la raffigurazione dello Spirito Santo, sorretto da quattro paraste che suddividono la cupola in altrettanti anditi, formando una quinta che inquadra le scene figurate, una soluzione che ricorda le volte traforate che proprio in questi anni cominciano a divenire molto comuni negli affreschi illusionistici. La compiuta padronanza del modello prospettico e dei volumi spaziali lascia intuire dunque la mano di un architetto presumibilmente votato all'esperienza scenografica teatrale e alla pittura di quadratura, quale potrebbe essere secondo la Gutilla l'architetto Gae-

tano Lazzara, cui rimandano le similitudini con la volta del coro della chiesa della Martorana, affrescata nel 1717 sotto la sua guida dal pittore Guglielmo Borremans e dal quadraturista Mario Cordova.⁶⁶ Anche Garstang, d'altro canto, attribuisce a questo architetto la progettazione del nostro oratorio, basandosi però su analogie con un'opera che sarà da questi realizzata solo qualche anno più tardi, la cupola dell'oratorio dell'Immacolatella (1726).⁶⁷





29. *Fortitudo*.



30. Camillo Rusconi, *Prudenza*, 1685-1686, Roma, chiesa di Sant' Ignazio. Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma.

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

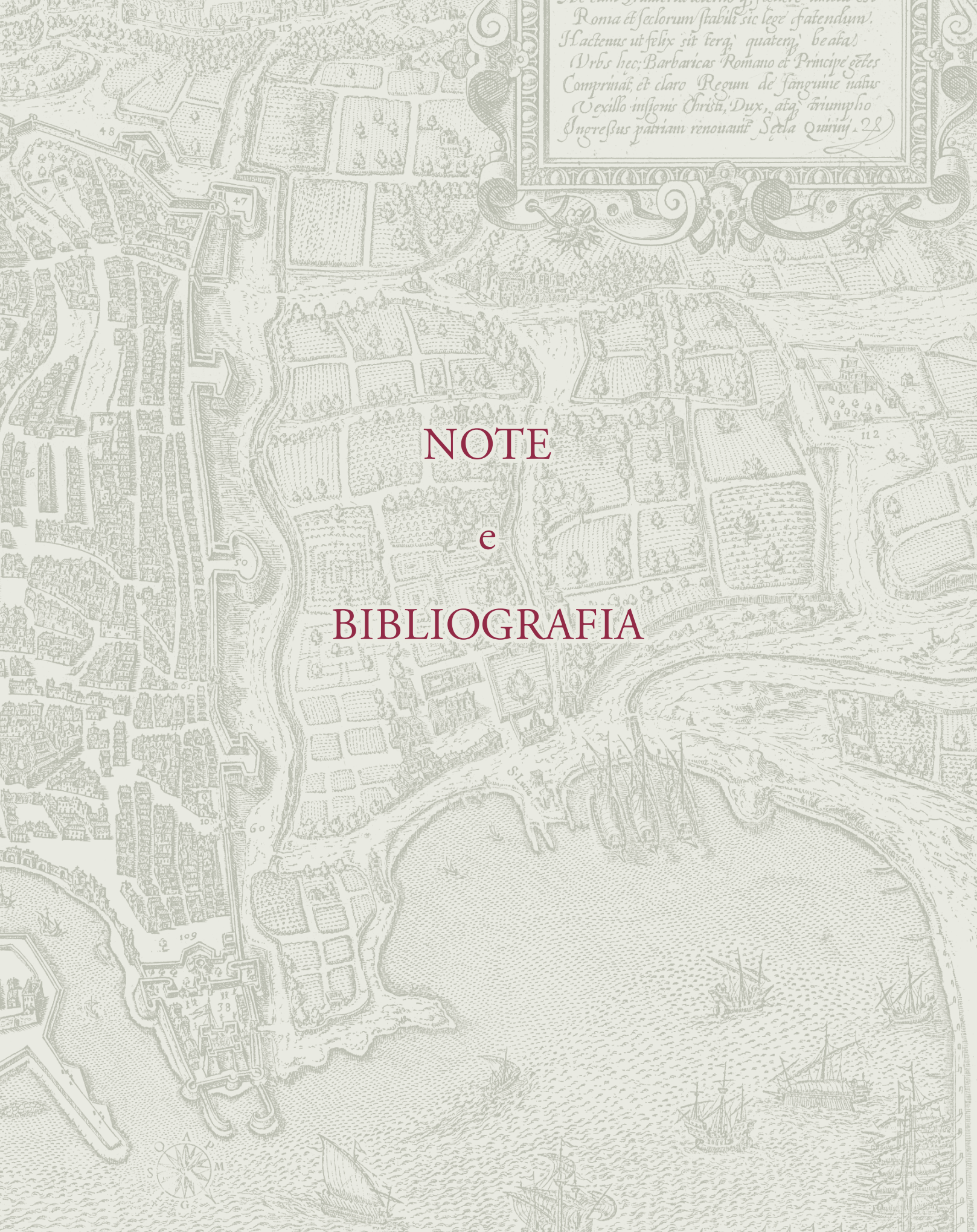


*Roma et seclorum stabili sic lege attendum,
Hactenus ut felix sit terq; quaterq; beata
Urbs hec; Barbaricas Romano et Principe gentes
Comprimat, et claro Regum de sanguine natus
Vexillo insignis Christi, Dux, atq; triumpho
Ingressus patriam renouavit Sæcla Quinti. 28*

NOTE

e

BIBLIOGRAFIA



Valeria Viola

L'oratorio e l'area di San Domenico

1. Viola 2015, pp. 9-15.
2. Piola 1870, p. 83.
3. È celebre la definizione della lavorazione dello stucco fatta da Leon Battista Alberti nel trattato *De Statua* del 1436.
4. Nel Seicento qui erano prima le botteghe dei coltellieri e poi quelle dei crocifissari, o fabbricanti di crocifissi in osso. Per maggiori informazioni sull'argomento: Maggiore Perni 1892; Oddo 1991, citati in Grasso - Gulisano 2011.
5. "Edifici di modeste dimensioni, posti in fila, l'uno accanto all'altro (ad elenco), qualificati da segni architettonici (...). La loro disposizione elencata, in serrata cadenza, lungo gli alvei stradali, di cui rimarcano fedelmente l'andamento geometrico (lineare o sinuoso), genera un senso complessivo di straordinaria solidarietà tra edificio ed edificio, tra edificio e intero sistema spaziale" (Di Benedetto 2014, pp. 98-100).
6. Già a proposito dell'oratorio del Rosario in Santa Cita abbiamo visto che, sulla via Valverde, l'andamento non rettilineo del complesso religioso aveva dato la possibilità di aprire un portaletto d'ingresso all'oratorio e di posizionare i primi gradini dell'ampia scala che colma la differenza di livello tra interno ed esterno. È il caso solo di notare che stessa cosa non si verifica laddove c'è un inserimento moderno: secondo le carte storiche, il monastero delle Carmelitane seguiva il limite della chiesa di Valverde posizionandosi a filo anche col prospetto di Santa Cita; il plesso scolastico che ha sostituito nel dopoguerra la fabbrica carmelitana è retrocesso rispetto a questo filo permettendo di ampliare la vista su Santa Cita ed anche sull'edificio moderno costruito al posto di una sua navata laterale. Quest'ultimo, però, non è per nulla valorizzato né crea occasione d'invito verso l'ingresso dell'oratorio sulla strada ortogonale.
7. Un interessante punto di vista su questo argomento è di Giuseppe Bellafiore: l'autore si esprimeva in merito alla differenza tra gli "ascetici luoghi di culto" legati agli ordini religiosi e le chiese che aventi un rapporto più quotidiano con "la collettività di spirito laico" espresso anche dalla presenza di logge aperte sui fronti (Bellafiore 1984, p. 66).
8. Sessa 2009, p. 68.
9. Si rimanda a quanto scritto in Viola 2013, p. 19.
10. Vadala 1987. L'autrice includeva nell'elenco, oltre agli oratori, anche cappelle, chiese ed altari, e si riferiva alle associazioni di fedeli riportate dal canonico Antonino Mongitore e dal Marchese di Villabianca nella seconda metà del XVIII secolo; è da osservare, comunque, che l'elenco completo degli oratori esistenti alla fine del Settecento varia nei testi. Per capire, ad ogni modo, l'ampiezza di diffusione che ebbe questa tipologia, basta considerare che Palazzotto, ampliando il numero delle fonti, riporta che ben 95 oratori rimangono "non individuati, trasformati o non più esistenti" (Palazzotto 1999, pp. 263-267).
11. Bellafiore 1980.
12. Donato 2009.
13. Ricordiamo che gli oratori si collocano in tre dei quattro Mandamenti in cui è divisa la città murata dall'apertura della via Maqueda in poi: S. Mercurio ed il Carminello nel Mandamento Palazzo Reale, San Lorenzo nel M. Tribunali, i due oratori dedicati al SS. Rosario nel M. Castellammare.
14. In questa direzione si sono mossi, comunque, alcuni studi di indirizzo più precipuamente architettonico-urbanistico; tra questi ricordiamo l'intervento di Maurizio Carta che, sulla base di una copiosa bibliografia, sottolineava la stretta relazione tra l'architettura oratoriale e la natura comunicativa della città (Ruggeri Tricoli-Badami-Carta 1995).
15. Sul tema si vedano i numerosi e valenti contributi riassunti con chiarezza da Ettore Sessa (Sessa 2009, pp. 60-61).
16. Palazzotto 1999, pp. 28-36.
17. Si pensi all'intervento di Francesco Borromini sulla preesistente San Giovanni in Laterano a Roma: la navata centrale viene "concepita come uno spazio unitario, con angoli smussati ed una continuità orizzontale e verticale pronunciata" (Norberg-Schulz 1979, p. 125).
18. Giuffrè 1996, p. 28.
19. Sessa 2009, pp. 56-57. L'autore riprende il commento espresso da Argan 1957, p. 30.

Giovanni Mendola

L'oratorio della compagnia del Rosario in San Domenico, detta dei Sacchi

1. Viscuso 1990 b, p. 170.
2. Meli 1958, p. 197.
3. Abbate 2001, p. 82.
4. Il documento è stato segnalato da Viscuso 1990 b, p. 170. Archivio di Stato di Palermo, da ora in poi ASP, not. Cesare La Motta, st. 1, vol. 17012, c. 503.
5. Di Fede 1995, pp. 72, 79, 135. Abbate 2001, p. 82, p. 94, nota 34. Palazzotto 2002, p. 66, nota 42.
6. ASP, not. Lorenzo Isgrò, st. 1, vol. 9798, c. 1079.
7. ASP, not. Cesare La Motta, st. 1, vol. 17015, c. 1474.
8. Abbate 2001, pp. 82, 94, nota 35.
9. Il conteggio è segnato a margine del rinnovo del contratto di affitto del magazzino, registrato il 28 luglio 1616; ASP, not. Cesare La Motta, st. 1, vol. 17018, c. 1752 v.
10. Ivi, vol. 17019, c. 1936 v.
11. Ivi, vol. 17020, c. 860.
12. ASP, not. Michele Greco, st. 1, vol. 17524, c. 87.
13. Ivi, c. 125 v.
14. Mendola 1999 b, p. 99, p. 106.
15. Abbate 2001, p. 95, nota 64; seguito da Palazzotto 2002, p. 14. Il documento segnalato da Abbate e in parte trascritto riguarda il riconoscimento di un debito dovuto dal Barresi nei confronti della compagnia per un quadro della *Madonna del Rosario* "quod erat d(ict)e soc(ieta)tis", venduto e consegnato "annis preteritis" al Barresi dal Gezio "tunc" *governatore* della compagnia. Il Gezio è *governatore* della compagnia fra l'ottobre 1612 e l'ottobre 1613. Nel settembre 1616 all'epoca del contratto, il *governatore* è invece Perio Felice Rossetti.
16. Melchiorre Barresi è marito di Giuseppa Aimar, figlia di Antonio, che abita di fianco alla casa del Di Eli in via dei Coltellieri.
17. ASP, not. Cesare La Motta, st. 1, vol. 17019, c. 18.
18. ASP, not. Francesco Maringo, st. 1, vol. 12575, c. 291.
19. La stesura del contratto fra Gezio e Minniti avvenuta nella tenuta fuori porta di Antonio Colnago barone di santa Venera, può implicitamente av-

- valorare la suggestiva ipotesi formulata da Abbate 2001, p. 91, di riconoscere il dipinto oggi a Enna con quello un tempo collocato nella cappella di san Carlo di proprietà dello stesso barone all'interno della chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella e successivamente pervenuto, non sappiamo attraverso quali vie, agli ennesi Grimaldi che lo collocarono nella chiesa dei Cappuccini di Enna. La sua datazione, piuttosto che agli anni 1614-18 proposta da Spagnolo 2004, p. 73, andrebbe così collocata proprio nel 1621-22, quando il pittore siracusano era forse ospitato nella villa del Colnago per eseguire il dipinto.
20. De Castro 1990, p. 527, doc. XXXVIII.
 21. *Ibidem*.
 22. Mendola 1999 c, p. 70. Se il progetto di arredare l'oratorio con dipinti raffiguranti i Misteri del Rosario risalisse ai primi anni '20, non appare improbabile che il Barresi, pittore certamente stimato, vi abbia avuto un certo ruolo, persino, forse, quale autore di qualcuna delle tele ivi ospitate, fino alla sua morte avvenuta all'inizio dell'estate del 1625.
 23. Abbate 2001, p. 87.
 24. Morreale 1990, p. 71, p. 73.
 25. Abbate 2004, p. 82.
 26. Abbate 2001, pp. 87-88. Accogliendo questa ipotesi, appare strano, però, che mentre l'*Orazione nell'orto* rimase definitivamente nell'oratorio, la *Natività* di Mario Minniti rimase, o tornò, nella disponibilità del Gezio, sostituita dalla *Natività coi pastori* ancora esistente e sicuramente di altra mano.
 27. Mendola 1999 b, pp. 93-101. Mendola 1999 a, pp. 58-63.
 28. Mendola 1999 b, p. 99. Mendola 1999 a, p. 60.
 29. Meli 1878, pp. 208-211. Salinas 1889, pp. 499-500.
 30. Meli 1878, p. 210, seguito da Viscuso 1990 a, p. 105.
 31. Mendola 1999 b, p. 89. Sulla questione vedi Palazzotto 2002, p. 67, nota 59.
 32. ASP, not. Onofrio Marotta, st. 1, vol. 972, c. 198.
 33. Meli 1934, p. 179.
 34. Mendola 1999 d, p. 11.
 35. Viscuso 1990 b, pp. 170-172.
 36. Matthias Stom risulta documentato a Palermo almeno tra il 2 maggio 1639 e il 19 agosto 1641.
 37. Melchiorre Barresi è un pittore palermitano finora noto attraverso pochi documenti che lo testimoniano attivo almeno fra il 1617 e il 1624 e un solo dipinto, la *Sacra Famiglia con i santi Anna e Gioacchino* firmata e datata 1596 della chiesa palermitana di Sant'Anna la Misericordia; Davì 1997, pp. 87-88; Mendola 1997, p. 277. Più recenti scoperte documentarie permettono di delineare meglio la sua figura di pittore di un certo prestigio e insieme di confrate della nostra compagnia del Rosario, fino alla sua morte avvenuta nel luglio 1625. Nel 1608 sposa la figlia di Antonio Aimar sarto e pittore su stoffa, cha abita di fianco all'oratorio del Rosario in san Domenico; nel 1622 è chiamato alla stima di alcuni quadri insieme con Mariano Smiriglio; nel 1624 ha bottega nella piazzetta dei Cassari nella contrada di san Domenico e nel 1625 collabora all'allestimento dell'arco trionfale eretto dal senato cittadino in occasione del primo festino di santa Rosalia. Come si è visto egli funge da testimone al contratto stipulato nel 1621 tra il collega Mario Minniti e don Marco Gezio; ma quel che più intriga è la realizzazione di un quadro della *Madonna del Rosario* documentato entro il 26 febbraio 1624 per conto di quel Bernardino Lanzetta, merciaio, che conosciamo già quale confrate (Abbate 2001, p. 95, nota 64) e che scopriamo tesoriere della nostra compagnia già nel 1623.
 38. Mendola 1999 c, p. 82, p. 86, nota 310. Due pagamenti, di 12 onze ciascuno sono registrati a seguito del contratto il 18 aprile e il 20 giugno 1637; ASP, not. Francesco Maffiotta, st. 2, vol. 4631, c. 849.
 39. Mendola 1999 c, p. 82, p. 86, nota 311. ASP, not. Francesco Maffiotta, st. 2, vol. 4631, c. 1122 v.
 40. Mendola 1999 c, p. 82, p. 86 nota 312.
 41. ASP, not. Francesco Maffiotta, st. 2, vol. 4631, cc. 1210, 1266 v., 1267, in data 2 e il 18 agosto 1637.
 42. Ivi, c. 1272 v.
 43. Mendola 1999 c, p. 82, p. 86, nota 313. Zalapì 1999, p. 148, p. 156, nota 24. ASP, not. Stefano Berlingeri, st. 2, vol. 4842, c. 276.
 44. De Castro 1990, pp. 514-515, doc. IX.
 45. Mendola 1999 c, p. 82, p. 86, nota 34. Zalapì 1999, p. 156, nota 24.
 46. Antonio Della Torre avendo appena raggiunto la maggiore età, il 12 gennaio 1619 stipula il contratto dotale con Lucrezia, figlia di Perio Felice Rossetti sua parente; è socio di Antonino Borgisi e poi del cognato Bartolomeo Rossetti.
 47. Di professione "faber aquarius", è forse da identificarsi con Vincenzo Bazano, figlio di Antonio e nipote del pittore Gaspare Bazano, detto lo Zoppo di Gangi.
 48. Il fiammingo Giovanni del quale è taciuto il cognome non può identificarsi con il pittore Giovanni Basquens, l'unico presente a Palermo a noi noto con questo nome, dal momento che il Basquens era morto a Palermo nel maggio 1639. Va osservato, tuttavia, che Giovanni Basquens fu connazionale, socio, amico e collega del più noto Geronimo Gerardi, che, per altro, ne divenne erede universale e ne sposò la vedova, Melchiorra de Arena, poco dopo la morte di Giovanni. Il fiammingo Giovanni indicato nel documento del 1643 e del quale null'altro è dato sapere, dovette godere di un certo prestigio all'interno della compagnia del Rosario e probabilmente era esperto di scultura, dal momento che fu chiamato al fianco del pittore Novelli per la valutazione del *Crocifisso* commissionato al Viviano.
 49. Mendola 2008, p. 35 e nota 42. Mendola 2012, p. 185, p. 195, nota 559. Cuccia 2012, p. 118.
 50. De Castro 1990, p. 519 doc. XIX.
 51. ASP, not. Salvatore Miraglia, st. 5.2, vol. 498, c. 1392.
 52. Meli 1934, p. 123, p. 276; lo studioso richiama quale fonte il volume 10 dei Bastardelli del notaio palermitano Gioacchino Miraglia, alla carta 362. Non è stato possibile verificare la fonte, dal momento che i volumi dei Bastardelli del notaio Miraglia sono disordinati e nella nuova numerazione non seguono l'ordine cronologico, né la numerazione fornita da Meli. Ho controllato personalmente tutti i volumi dei Bastardelli del notaio Miraglia, ma in nessuno di essi ho riscontrato il documento indicato dallo studioso.
 53. Meli 1934, p. 276.
 54. Ivi, pp. 37-38, p. 181.
 55. In realtà, i lavori nell'oratorio di san Lorenzo ebbero inizio nel 1700; Mendola 2013, p. 32.
 56. A dire il vero già nel corso del 1713 Giacomo aveva lavorato nell'oratorio del Ponticello, decorandone la parete di ingresso, e i lavori si conclusero entro la metà circa del 1717.
 57. Meli 1934, p. 179.
 58. Garstang 1990, p. 135, p. 297.
 59. Giuffrè 1996, p. 37.
 60. ASP, not. Francesco Facela, st. 6, vol. 1201, c. 233.
 61. Ivi, c. 673.

Gaspare Serenari,
*Ritratto di
 Giacomo Serpotta*,
 Palermo,
 Galleria
 Regionale
 interdisciplinare
 della Sicilia di
 Palazzo Abatellis
 (inv. 600).

62. L'opera va identificata con il "piedestallo d'argento lavorato per l'esposizione" accompagnato da "quattro corno-copi di argento per detto piedestallo per li lumi del trono" presenti in un inventario del 1845; Palazzotto 2002, p. 61.
63. ASP, not. Giuseppe Miraglia, st. 6, vol. 11747, c. 244.
64. Ivi, vol. 11769, c.n.n.
65. Ivi, vol. 11771, c. 630. La ricevuta viene registrata dal notaio in data 15 novembre 1761.
66. Ivi, vol. 11892, c. 833. Ringrazio l'amico Rosario Lentini per avermi segnalato questo documento e quelli successivi.
67. Ivi, c. 837.
68. Ivi, vol. 11893, c.n.n.
69. Palazzotto 2002, pp. 22-23.
70. Abbate 2001, p. 88.
71. Palazzotto 2004, p. 250.
72. Giuffrè 1996, p. 35.

Santina Grasso

Lo spettacolo globale

1. In merito alla quadreria, Mendola, *infra*.
2. Già attribuita a Giacomo Lo Verde e poi ad un ignoto pittore dell'orbita di Novelli (Palazzotto 2002, p. 22, con bibliografia precedente), la tela manifesta indubbe analogie con l'opera di Geronimo Gerardi, in modo particolare con l'*Immacolata Concezione* della chiesa di Sant'Anna la Misericordia di Palermo e con la *Santa Rosalia in gloria* della Chiesa Madre di Ciminna. Mendola, *infra*.
3. Come suppongono rispettivamente Giuffrè 1996, p. 35 e Garstang 1990, p. 297.
4. Guttilla 1987, pp. 71-72.
5. Sulla simbologia teologica si rimanda a Scordato, *infra*.
6. Foderà 1996, p. 40. Vedi anche Guttilla 1987, p. 71.
7. Careri 1995, pp. 11-50. La traduzione è dell'autrice. Sull'argomento si veda inoltre Lavin 1980, *passim*.
8. Meli 1934, p. 183.
9. Careri 1995, p. 4, p. 8, p. 48. La traduzione è dell'autrice.
10. Palazzotto 2002, p. 50; Palazzotto 2004, p. 250.
11. L'analogia con la cappella Cornaro è

stata evidenziata da Giuffrè 1996, p. 35.

12. Sessa 2009, p. 68.
13. Carandente 1967, p. 71.
14. Sessa 2009, p. 68.
15. *Ibidem*.
16. Davì 1992, p. 202; Sessa 2009, p. 68.
17. Garstang 1990, p. 144.
18. *Insignium Romae templorum prospectus exteriores interioresque a celebrioribus architectis inventi nunc tandem suis cum plantis et mensuris*. Il volume è oggi conservato presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana. Cf. Sutura 2007, pp. 100-101.
19. Giuffrè 1996, p. 15.
20. Come ipotizzato da Giuffrè 1996, pp. 34-35.
21. Ad esempio in un dipinto di Antonio Catalano l'Antico della Chiesa Madre di Acireale raffigurante la *Madonna del Rosario e Santi* (1600). Sull'iconografia della Madonna del Rosario si veda De Castro 1993, pp. 265-285.
22. Sul parato si veda Palazzotto 2002, p. 13.
23. De Castro 1993, p. 268.
24. Un apparato ornamentale simile è quello dell'oratorio delle Dame al Giardinello, dove tele ovali e ottagonali raffiguranti i *Misteri del Rosario* sono disposte in due file sovrapposte lungo le pareti laterali e nella parete d'ingresso dell'aula oratoriale. Le tele sono databili tra gli anni Novanta del Seicento e il 1705-1706. Cf. Zalapi 2007, pp. 57-59.
25. Come è stato sottolineato, a proposito delle sculture a tutto tondo, da Argan 1957, p. 32.
26. Wittkower 1972, p. 225.
27. Come la tecnica viene descritta nel contratto d'appalto degli stucchi commissionati all'artista per l'oratorio di San Francesco da Paola ai Candelai (1730-32). L'oratorio è andato distrutto, ma i rilievi erano molto simili a quelli del nostro oratorio, come si evince dalle fotografie pubblicate da Meli 1934, p. 282.
28. Wittkower 1972, p. 225.
29. A partire dalla *Stigmatizzazione di San Francesco* (1642-46) eseguita da Francesco Baratta (1590-1666) su disegno del Bernini nella chiesa di S. Pietro in Montorio – incisa peraltro da G. G. De Rossi nel suo *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma...*, un esemplare del quale si trovava presso il Collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo (ora presso la Biblioteca centrale della Regione Siciliana. Cf. Sutura 2007, pp. 102-110) – e dall'*Incontro di Leone I e Attila* (1646-53) di Alessandro Algardi nella basilica di San Pietro. Il collegamento con gli scultori postberniniani è stato sottolineato da Paolini 1983, p. 40. La studiosa ritiene che i loro modi siano trasformati da Serpotta mediante una vena di classicismo arcadico ad essi ignota.
30. Sugli stucchi della chiesa di Santa Teresa cf. Davì 1978, pp. 10-12; Randazzo 2009, p. 129.
31. Su questi rilievi si veda Garstang 1990, pp. 102-103.
32. Wittkower 1972, p. 397; Ricci 1931, pp. 201-209.
33. Lo stacciato donatelliano è richiamato a proposito del rilievo tridimensionale dei teatrini da Argan 1957, p. 31.
34. Altisonanti e drammatiche appaiono infatti, al confronto con quelle serpotiane, le opere degli artisti romani, ad esempio l'*Estasi di Santa Caterina da Siena* (1667) di Melchiorre Cafà (1636-1667) nella chiesa di Santa Caterina da Siena a Magnanapoli o la *Morte di Santa Cecilia* (1660-67) di Antonio Raggi (1624-1686) nella chiesa di Sant'Agnese a Roma.
35. Sull'interazione tra scultura e pittura nel Settecento, in relazione a Serpotta, si veda in particolare Argan 1957, p. 30.
36. Si noti come in questo affresco la derivazione dai modelli romani sia evidenziabile anche in alcuni particolari, come la figura di Adamo, copia di una delle figure degli infedeli nell'affresco di Andrea Pozzo della chiesa romana di Sant'Ignazio.
37. Paolini 1974, p. 6. Nonostante fosse già in corso dal finire del secolo XVII un progressivo processo di affrancamento delle stesure pittoriche dalle rigide partizioni a stucco di retaggio manieristico. In alcuni cicli pittorici, infatti, lo spazio della volta veniva già occupato per intero da un unico, grande riquadro, come nell'oratorio dei Santi Pietro e Paolo affrescato tra il 1697 e il 1698 dallo stesso Filippo Tancredi.
38. Per usare la felice metafora di Donald Garstang.
39. La scena serpotiana riecheggia anche il concitato groviglio del disegno con la *Caduta degli angeli ribelli*, elaborazione grafica di Antonino Grano per un paliotto in argento. Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, disegni di Giacomo Amato, tomo VI, p. 23, cm 74,4 x 63, matita nera e acquerello grigio su carta bianca. Citato da Meli

1938-39, p. 379 e pubblicato da Fitipaldi 1977, fig. 23 p. 94.

40. Come ha notato Garstang 1990, p. 136.
41. Tranne la *Puritas*, che indossa un abito con corpetto conforme alla moda.
42. Garstang 1990, p. 136.
43. Garstang 1990, fig. 61 p. 75, pp. 137-144.
44. L'illustrazione si trova alla tavola 116. Garstang, pur identificando Boissard come fonte di questa figura, erroneamente cita un altro volume dello stesso autore, che ha un'altra data di edizione e non riporta la tavola citata.
45. Stampati con ininterrotto successo dalla metà del XVI secolo a tutto il secolo XVIII.
46. L'eco di un'altra scultura romana originariamente conservata a Villa Borghese è stata individuata nella "sirpuzza" della *Fortitudo*, che è stata accostata alla serpe che si arrampica su una colonna cui si appoggia un *Apollo sauròktonos*. Cosmo 1997, p. 49.
47. Secondo Garstang 1990, p. 144, invece, la scultura serpottiana è tratta dalla tavola 21 incisa da Pietro Aquila nel testo *Galeriae Farnesianae Iconae...* di Pietro Bellori, edito a Roma nel 1677.
48. Anche a due passi da Palermo, nel sito archeologico di Solunto, furono ritrovate statue appartenenti al medesimo modello iconografico, come la *Tanagrina* ellenistica oggi conservata presso il Museo Archeologico "A. Salinas" di Palermo, già segnalata in relazione a Serpotta da Meli 1934, fig. 47. Una qualunque relazione con l'opera dello scultore sembrerebbe però esclusa, dato che l'area iniziò ad essere scavata solo nell'Ottocento, sebbene fosse nota anche in precedenza agli eruditi. Sappiamo ad esempio che l'architetto Paolo Amato visitò il sito. Salvo Barcellona - Pecoraino 1971, p. 277.
49. Papini 2000, p. 235.
50. L'iconografia della *Sabina* Ludovisi e dell'*Agrippina* Medici venne presa a modello da Raffaello per due delle *Muse* incise da Marcantonio Raimondi. Cf. Oberhuber 1978, p. 260 e p. 264.
51. Palazzotto 2002, p. 39.
52. Garstang 1990, p. 136.
53. Lanza di Trabia, 1880, p. 10. Vedi inoltre Scordato, *infra*.
54. Come ha chiarito Garstang 1990, p. 297, che cita a raffronto il bassorilievo commemorativo dell'incoronazione



55. Garstang 1990, p. 297.
56. *Ibidem*.
57. Argan 1957, p. 29.
58. Come nota Paolini 1983, p. 37, che fa riferimento in particolare alle opere del Parmigianino.
59. Wittkower 1972, p. 396; Aurigemma 1989, pp. 8-11.
60. Su queste sculture, cf. Ferrari - Palpaldo 1999, p.173.
61. Si vedano in particolare le tavole 47 e 77.
62. Garstang 1990, p. 250.
63. Carandente 1967, p. 74; Giuffrè 1996, p. 35; Garstang 1990, p. 47.
64. Meli 1934, p.183.
65. Il riferimento al Veronese è stato avanzato da Giuffrè 1996, p. 35.
66. Guttilla 2008, p. 198.
67. Garstang 1990, p. 297.

Cosimo Scordato

L'oratorio del Rosario a Palermo

1. Siamo d'accordo con chi prima di noi ha ricostruito il programma iconografico, salvo a proporre ulteriori precisazioni; cf. Meli 1934, pp. 179-187; Guttilla 1987, pp. 71-80; "I riscontri iconologici effettuati nelle correlazioni figurative originano dalla individuazioni già avanzate da Filippo Meli che (sulla scorta di E. Mâle) ha indagato [...] le rispondenze tra le *Virtù* e i modelli iconografici forniti da Cesare Ripa da un canto e il rapporto tra gli ovati in stucco e i passi dell'Apocalisse dall'altro. Si è proseguito su tale vita ampliando il campo di indagine con l'analisi di brani tratti dalla pubblicistica devozionale mariana e dai testi esegetici domenicani dell'Apocalisse e approfondendo l'approccio metodologico con gli scritti giovannei"; Guttilla 1987, p. 72. Cf anche Palazzotto 1999, pp. 249-256; Garstang 2006, p. 121ss; Martorana Tusa 2009, pp. 178-183.
2. La tipologia degli oratori prevedeva un'aula principale ed un piccolo presbitero con l'altare maggiore; se il loro uso era prevalentemente liturgico, consentiva anche attività culturali (concerti, sacre rappresentazioni...) e momenti di incontro tra i membri delle congregazioni o delle compagnie. La costruzione più che essere rivolta "all'esterno" (con facciate vistose o con piazze antistanti), era rivolta all'interno per l'uso riservato ai soci.
3. Nella storia dell'architettura era frequente il caso in cui la costruzione di una chiesa richiedeva diversi decenni e talvolta secoli, il che rendeva inevitabile anche il successivo adattamento del progetto iniziale; nel nostro caso, però, non si è trattato di realizzare 'a puntate' l'oratorio, quanto piuttosto di arricchirlo con l'intervento di nuove presenze artistiche; il che veniva giocato sulla capacità di inserimento da parte di chi interveniva successivamente.
4. Cf. Guttilla 1987, *ibidem*. Comunque, su due autori ricade soprattutto la responsabilità di detta unità; su Pietro Novelli, in quanto autore di diverse tele e degli affreschi della volta, e su Giacomo Serpotta in quanto autore dei festoni e degli ornamenti ma, ancora più, delle donne-allegorie, delle scene bibliche, degli angeli e dei puttini; in questo senso l'oratorio del Rosario costituisce non soltanto un banco di prova della loro abilità tecnica e artistica, ma anche della capa-

rità di tenere insieme l'intero progetto.

5. Per un orientamento generale cf. Barile 2011. Per una ricomprendimento della pratica del rosario a partire dall'ultimo intervento di Giovanni Paolo II, cf. Sorrentino 2011, pp. 19-38; Castellucci 2011, pp. 39-51. Per la storia del rosario, cf. Roncelli 2011, pp. 146-170; Spinelli 2011, pp. 171-183.
6. Sull'intreccio dei misteri della vita di Maria con la vita di Gesù cf. Battaglia 2011, pp. 52-76. A tal proposito va osservato che l'insieme della vita pubblica di Gesù resta sullo sfondo dei misteri perché in essa non ci sono momenti particolarmente significativi della vita di Maria; nella nuova versione dei misteri (quelli cosiddetti 'della luce') è stato tentato un recupero degli altri momenti evangelici significativi.
7. Vale la pena riprendere l'indice di Bruno 1698; si tratta di uno dei tanti volumi nel quale si evidenziano il valore e gli immensi benefici del rosario. "Libro primo Dell'Origine e Progressi del Culto del Santissimo Rosario. Capo I. Che la SS. Vergine sia stata l'Inventrice o la Fondatrice dei Ss. Rosario, qual'oggi si pratica, & il P. S. Domenico co' suoi Frati Predicatori i Promulgatori. Capo II. De' nomi ò titoli, quali ha sortito il Culto del Santissimo Rosario. Capo III. Che nel culto del Ss. Rosario Chrifto N.S. sia il Rè e la B. Vergine la Regina. Capo IV. Dell'Eccellenze e Prerogative della Confraternità del Ss. Rosario. Capo V. Che la Confraternità del Rosario sia corona e vestimento di Chrifto, e di sua Madre Maria - Capo VI. Dell'iscrizione alla Confraternità del Ss. Rosario. Capo VII. Si discorre contro coloro che impugnano la Confraternità del Rosario.

Libro secondo. Dell'Eccellenze del Ss. Rosario rispetto alle sue parti, le quali sono il Pater noster, l'Ave Maria, e la Meditatione affettuosa de' Misteri di quello. Capo I. Esposizione dell'Oratione Dominicale, cioè del Pater noster. Capo II. Esposizione brevissima dell'Angelica salutatione Ave Maria. Capo III. Che i misterij del Ss. Rosario furono pronunziati dalle Sibille e nella legge di natura. Capo IV. Che li Misteri del Rosario furono pronunziati nel Testamento antico. Capo V. Qualmente la fedele credenza de' misteri di Christo che si rappresentano nel Ss. Rosario sia necessaria per la nostra eterna salute. Capo VI. Che il Rosario è un libro grande e da leggersi, o studiarli, e meditarli da tutti, secondo la loro capacità. Capo VII. Rosario quanto alla contemplazione de' suoi misteri, esercizio della B. Vergine.

Libro terzo. Dell'eccellenza e valore del Ss. Rosario tra noi e Dio Benedetto. Capo I. Che il Rosario sia la Regina di tutte le Orationij e la corona molto grata a Maria Vergine. Capo II. Che il Rosario sia vita attiva e contemplativa, Oratione mentale, e vocale. Capo III. Ch' il Rosario de' terreni Oratori, sia gratissimo alla SS. Trinità, a Christo, à Maria, e a tutto l'empireo. Capo IV. Rosario Paradiso di spirituali delitie per i fedeli cultori. Capo V. Il Rosario fa divenire i Fratelli e Sorelle veri, & i più privilegiati Figli di Dio, e di M. V. e fratelli di Cristo. Capo VI. Ch'una medesima Confraternità è commune a li celesti, e terreni Oratori del Rosario. Capo VII. Rosario efficacissimo mezzo per impetrar gratia a Dio.

Libro quarto. Della virtù, e forza del Ss. Rosario verso i beni spirituali, & eterni dell'huomo. Capo I. Che per il Rosario si può conoscere se l'huomo sia predestinato, o prescico. Capo II. Che il Rosario molto conduce l'Oratori all'osservanza dei Divini precetti. Capo III. Il Rosario stimolo per amar Dio, & il prossimo. Capo IV. Ch'il Rosario molto conduce alla penitenza con lacrime. Capo V. Che per il Rosario si ritrova facilmente Chrifto e la gratia perduta. Capo VI. Della virtù del Rosario per la confessione de' peccati al Sacerdote. Capo VII. Rosario per la satisfazione de' peccatori dopo la Confessione. Capo VIII. Che per il Rosario si cuoprono i difetti dell'Orante confesso. Capo IX. Che il Ss. Rosario sia la sufficiente disposizione per ricevere la Sacramentale Communion. Capo X. Quanto giovi il Ss. Rosario per non morir in peccato. Capo XI. Dell'efficacia del Ss. Rosario verso l'Agonizanti. Capo XII. Della forza del Ss. Rosario per la sepoltura Ecclesiastica de' suoi divoti. Capo XIII. Del valore del Ss. Rosario verso l'Anime del Purgatorio. Capo XIV. Rosario per l'acquisto e conservazione delle virtù. Capo XV. Il Rosario per andare, & entrar e nel Cielo. Capo XVI. Rosario sacrificio di lode, e rendimento di gratia a Dio, & alla B. Vergine.

Libro quinto. Dell'efficacia del Ss. Rosario contro i nimici spirituali dell'huomo, Demonio, Mondo, e Carne. Capo I. Della possanza del Ss. Rosario contro del Diavolo tentatore, & assalitore. Capo II. Della forza del Ss. Rosario contro i Negromanti e superstitiosi. Capo III. Si discorre della potente virtù del Ss. Rosario contro la concupiscenza della carne e destructione de' vitij. Capo IV. Della possanza del Ss. Rosario contro il Mondo ingannatore.

Libro sesto. Del valore del Ss. Rosario contro li pericoli e le sventure corporali dell'huomo. Capo I. Che per virtù del Rosario si toglie ogni timore dai cuori umani. Capo II. Della virtù del Rosario contro le Bestie feróci. Capo III. Che per il Rosario si tolgono i pericoli del viaggiare per terra. Capo IV. Rosario libera i suoi devoti nelle tempeste del mare, e de' fiumi. Capo V. Rosario contro le tempeste dell'aria. Capo VI. Rosario quanto vaglia contro i pericoli del fuoco Capo VII. Della potenza del Ss. Rosario contro i timori del Terremoto. Capo VII. Rosario contro la peste. Capo IX. Che per il Rosario si discacciano l'infermità corporali dell'huomo. Capo X. Che per il Rosario si toglie la sterilità della terra e la mendicità dei suoi cultori.

Libro settimo. Della virtù del Ss. Rosario per la conversione dell'Infedeli, e Peccatori a Dio benedetto. Capo I. Ch'il Rosario sia molto valevole per la conversione de Gentili alla fede Christiana. Capo II. Ch'il Rosario vaglia per la conversione degli Ebrei alla Fede di Christo. Capo III, Ch'il Rosario sia molto efficace per la conversione degli Heretici. Capo IV. Ch'il Rosario santissimo sia valevole alla rinovatione e riformatione del Mondo Cattolico. Capo V. Che per il Rosario si convertono i peccatori quantunque ostinati. Capo VI. Ch'il Rosario Ss. conduce alla conversione dei lascivii. Capo VII. Che molto giova il Ss. Rosario per la conversione degl'Adulteri. Capo VIII. Ch'il Ss. Rosario giovi per la conversione degl'Avari, & Usurari. Capo IX. In qual modo il Ss. Rosario vaglia per la conversione de' Bestemmiatori.

Libro ottavo. Dell'uso del Ss. Rosario nel portarsi e recitarsi. Capo I. Si discorre della convenienza de numeri del Ss. Ros. Capo II. Ch'il Ss. Rosario deve portarsi a dosso e recitarsi. Capo III. Si discorre contro l'accidia ò pigrizia d'alcuni nel recitare il Rosario. Capo IV. Ch'il Rosario deve frequentarsi con divotione. Capo V. Ch'il Rosario è anche proficuo a quei che lo recitano in aridità di spirito. Capo VI. Rosario da recitarsi in comunità. Capo VII. Si discorre di quanto pregio sia l'esser servo di Dio, e di Maria V. del Ss. Rosario, e delle loro ricompense.

Libro nono. Della recita del Ss. Rosario quanto allo stato delle persone. Capo I. Che la recita del Ss. Rosario sia molto conveniente allo stato Verginale. Capo II. Recita del Rosario per lo stato de' Coniugati. Capo III. Che la Recita dei Rosario sia convenevole allo stato dei figliuoli, e de famigli.

Capo IV. Recita del Rosario per lo stato Vedovile. Capo V. Recita del Rosario per lo stato della Vecchiaia. Capo VI. Recita del Rosario per lo stato de Religiosi. Capo VII. il Rosario deve recitarsi da peccatori nello stato di peccato. Capo VIII. Rosario verso lo stato de fedeli Martirizandi. Capo IX. Misteri de'l Rosario celebrati dagli Angioli, e dagli rinomini del Paradiso.

Libro decimo. Della recita del Rosario quanto al luogo. Capo I. Che la recita del Rosario in particolare si debba fare nel deserto, o in luogo particolare. Capo II. Ch'il Rosario si deve cantare in Chiesa. Capo III. Il Rosario si. deve recitare anche nelle carceri per beneficio de' carcerati.

Libro undecimo. Della recita del Rosario quanto al tempo, e modo d'orare. Capo I. Recita del Rosario esercizio giornale. Capo II. Recita del Rosario Ss. per il tempo di notte. Capo III. Recita del Rosario perpetuo quanto all'ora assegnata. Capo IV. Rosario da recitarsi quanto al modo esteriore del corpo.

Libro duodecimo. Si discorre della Protezione di Maria del Rosario e suoi annessi. Capo I. Protezione di Maria del Rosario sopra le Città i Regni, e Monarchie. Capo II. Delle vittorie temporali ottenute per il Ss. Ros. e suoi annessi. Capo III. Che per il Rosario si recuperano i stati perduti. Capo IV. Dell'Eccellenze, e Prerogative del P.S. Domenico, e del suo Ordine come Predicatori del Ss. Rosario. Capo V. Immagini de misteri di Christo e di Maria del Rosario profittevoli al Christianesimo. Capo VI. Delle Processioni del Ss. Rosario. Capo VII. Sommario dell'Indulgenze, e gratie del Ss. Rosario, concedute, e confermate dalla Santità di N. S. Papa Innocentio XI. Capo VII. Dichiarationi dell'Indulgenze del Ss. Rosario e modo di guadagnarle. Capo IX. Obblighi de Fratelli, e Sorelle del Ss. Rosario. Capo X. Invito al Ss. Rosario.

8. Cf. Ardisino 2011, pp. 275-297; e Rosa 2011, pp. 298-313; Festa 2011, pp. 314-345.
9. Aresi 1630.
10. Aresi 1630. Libro quinto, *Siepe di rose*, impresa 131. *Per la divotione del santissimo Rosario*, 3, p. 221.
11. *Ivi*, p. 226.
12. *Ivi*, p. 227. "Ma che diremo dell'essere Rosario? Non pare che convengano queste due cose, e che l'istessa possa dirsi Rosa e Rosario, fiore, e pianta. Ma è facile la risposta; che in questa gran Signora convengono, e s'accordano le cose, che fuori di lei hanno inimicitia insieme. Non possono le al-

tre Donne essere vergini, e madri, ma in lei la Virginità e la Maternità graziosamente si accordarono, e così si come in quanto Vergine ella è rosa, così in quanto Madre è rosario perché produsse quella bellissima rosa, che disse *Ego flos campi*". Libro quinto, Siepe di rose, impresa 131. *Per la divotione del santissimo Rosario*, 19, p. 230.

13. Per una inquadratura di carattere generale del libro dell'Apocalisse, cf. Píkaza Ibarrondo 2001, con bibl. pp. 333-343 (per l'arte, spec. pp. 338-339). Il tema della iconografia del libro dell'Apocalisse è molto ampio, per un ragguaglio (tematico ed iconografico fino al XVII secolo) non possiamo non rinviare alla monumentale monografia di Schiller 1990-1991, Band 5, 1-2; come affermazione di carattere generale può valere la seguente: nel libro dell'Apocalisse, "sotto la visione escatologica gronda una requisitoria appassionata contro i persecutori del primo secolo... Che il persecutore sanguinante sia Nerone o Domiziano importa poco: è in ogni caso un Cesare romano la bestia dell'Apocalisse e ciò che il profeta annunzia nei tratti del fuoco è la rovina di Roma e del suo impero che farà spazio, dopo le terribili catastrofe, alla *Nuova Gerusalemme*, simbolo del regno di Dio. Sebbene si presenti nel suo carattere di ispirazione divina, l'Apocalisse ha dunque avuto, fin dall'origine un carattere *temporale*, che essa ha sempre influito sullo spirito degli uomini che l'hanno applicata alla loro epoca. Le altre esegesi che si sono date nel corso dei secoli sono delle interpretazioni ispirate dagli avvenimenti, ma di carattere nettamente tendenzioso; è così che all'epoca delle Crociate la bestia dell'Apocalisse è divenuto il simbolo dell'*Islam*; al tempo della Riforma i cattolici l'interpretano come l'immagine dell'*eresia luterana e calvinista*, idra dalle teste sempre rinascenti. Dal loro canto, i Riformatori fanno di questo pamphlet antiromano un pamphlet *antipapale*..."; Réau 1957, t. II, p. 669. Solo a mò di esempio, a proposito delle corna della bestia, citiamo il seguente commento antiislamico: lo spirito di sapienza ed intelletto *simulabat se Machometus* (Maometto) *habere et loquebatur sicut draco verba deceptoris in mundo*; Minorita 1983, *ad loca* 13, 11-12, pp. 282-283.
14. Bruno 1698, pp. 71-72.
15. *Ivi*, p. 74. Considerazione già fatta da Guttilla 1987, p. 77.
16. *Ivi*, p. 75.
17. Altra interpretazione possibile è quella offerta da M. Guttilla, interpretando la scena alla luce di Ap. 11, 15-19; più

Interno dell'oratorio visto dall'ingresso.

che dell'angelo che versa l'acqua si tratterebbe del suono della settima tromba.

18. Ripa ed. 1992, p. 335. "La statuetta mostra che la pace è ministra degli artifici umani, li quali non si possono imparare se non con la spesa di molto tempo e senza pensieri di guerra, li quali furano gli animi dall'acquisto degli abiti virtuosi, e la forma esteriore dell'huomo dà occasione di molti artificj, li quali tutti sono effetti di pace"; *ibidem*.
19. Per una inquadratura della figura del Serpotta e per una interpretazione del suo puttino, ci permettiamo di rinviare a Scordato 1999, pp. 47-105.
20. Come già osservato per il puttino, anche per le allegorie serpottiane sono state date diverse interpretazioni; esse sono tutte riconducibili fondamentalmente all'esigenza di rappresentare aspetti della vita sociale; cosa che può

essere riconosciuta immediatamente osservando i molteplici riferimenti al linguaggio dell'epoca (gesti, vestiti, posture...); ciononostante, detto richiamo alla referenza storico-contestuale da cui ogni opera d'arte non può prescindere, pur necessario, non è però sufficiente perché mette tra parentesi l'ispirazione ed il contenuto che caratterizzano in maniera determinante il linguaggio, lo stile, la figura del Serpotta.

21. Una corretta ricostruzione delle fonti ispiratrici dell'arte plastica del Serpotta dovrebbe tener conto del convergere di diverse spinte di carattere storico ed estetico.

La prima è relativa a quella evoluzione dell'immagine femminile che, in parallelo con in nuovi processi di carattere storico-culturale, trova forma anche nella iconografia; sull'evoluzione dell'immagine femminile, cf., per

esempio, per il Medio Evo Frugoni 1999, pp. 424-457; per l'epoca moderna Borin 2000, pp. 223-247.

L'altra è relativa alla problematica specifica che, dal Tardo Medio Evo, si era sviluppata intorno alla identità femminile, cominciando a superare quelle precomprensioni anacronistiche che inficiavano la natura umana della donna; a livello esemplificativo, cf. Baumgaertel - Neysters 1995.

Ma soprattutto va esplorata quell'ampia bibliografia che riguarda la simbolica del femminile, in ordine a temi religiosi (personaggi biblici dell'Antico e del Nuovo Testamento), a temi morali (le allegorie delle virtù) e a temi culturali (rappresentazioni delle *artes liberales*); cf. Pernoud 1998. Dall'insieme di questi percorsi potrebbe risultare più agevole accedere alla continuità ed alla novità della produzione serpottiana.



Bibliografia

Abbate 2001

V. Abbate, *Contesti e momenti del primo caravaggismo a Palermo*, in Palermo 2001, pp. 77-97.

Abbate 2004

V. Abbate, *Scheda n. 11*, in Siracusa 2004, p. 82-83.

Anversa - Londra 1999

Antonie van Dick 1599-1641, catalogo della mostra a cura di C. Brown e H. Vlieghe, Anversa Koninklijk Museum 15 maggio - 15 agosto 1999, Londra Royal Academy of Arts 11 settembre - 1° dicembre 1999, ed. italiana Milano 1999.

Ardisino 2011

E. Ardisino, *Il rosario nella predicazione del Cinque e Seicento, in Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, pp. 275-297.

Aresi 1630

Paolo Aresi, *Delle sacre imprese con utili e dilettevoli discorsi accompagnate*, libro quinto, Tortona 1630.

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.

Barile 2011

R. Barile (a cura di), *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, Bologna 2011.

Battaglia 2011

V. Battaglia, *I misteri della vita di Cristo contemplati alla scuola della beata Vergine Maria*, in *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, pp. 52-76.

Baumgaertel - Neysters 1995

B. Baumgaertel - S. Neysters, *Die Galerie der starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen*, München - Berlin 1995.

Bellafore 1980

G. Bellafore, *Palermo. Guida della città e dei dintorni*, Palermo 1980 (prima ed. 1956).

Bellafore 1984

G. Bellafore, *Architettura in Sicilia (1415-1535)*, Palermo 1984.

Borin 2000

F. Borin, *Immagini di donne*, in G. Duby - M. Pierrot, *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'età moderna*, Bari 2000, pp. 223-247.

Bruno 1698

Giacomo Bruno, *Sacro teatro dell'Eccellenze, Prerogative, Privilegi e frutti miracoli*, Napoli 1698.

Carandente 1967

G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, Torino 1967.

Careri 1995

G. Careri, *Bernini. Flights of Love, the Art of Devotion*, Chicago 1995 (prima ed. 1991).

Castellucci 2011

E. Castellucci, *Il rosario, richiamo al mistero della maternità di Maria e della Chiesa*, in *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, pp. 39-51.

Cosmo 1997

G. Cosmo, *Giacomo Serpotta, Prassitele e la formazione romana*, in "Commentari d'Arte. Rivista di Critica e Storia dell'Arte", a. II, n. 4, gennaio - aprile 1997, p. 49.

Cuccia 2012

A. Cuccia, *Scultura in legno nella Sicilia occidentale tra Cinque e Seicento*, in *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti - S. Rizzo - P. Russo, Catania 2012, pp. 43-139.

Davì 1978

G. Davì, *Procopio Serpotta*, in *Quaderni sul neoclassico n. 4. Miscellanea*, Roma 1978, pp. 9-35.

Davì 1992

G. Davì, *Giacomo Serpotta, ovvero il "mestiere dello stuccatore"*, in *Grandi siciliani. Tre millenni di civiltà*, vol. I, Catania 1992, p. 199 ss.

Davì 1997

G. Davì, *Appunti sul tardo Manierismo isolano*, in Palermo 1997, pp. 84-95.

De Castro 1990

E. De Castro, *Appendice documentaria*, in Palermo 1990, pp. 511-536.

De Castro 1993

E. De Castro, *L'albero del Rosario in Sicilia*, in "Storia dell'Arte", n. 79-1993, pp. 265-285.

Di Benedetto 2014

G. Di Benedetto, *Contesti, sistemi e centralità diffusa*, in *La ricerca sui centri storici. Giuseppe Samonà e il Piano Programma per Palermo*, a cura di C. Ajroldi, Roma 2014, pp. 83-111.

Di Fede 1995

M. S. Di Fede, *Architetti e maestranze lombarde in Sicilia (1550-1700)*, in *I lombardi e la Sicilia. Ricerche su architettura e arti minori tra il XVI e il XVIII secolo*, a cura di R. Bossaglia, Pavia 1995.

Donato 2009

N. Donato (a cura di), *Carte topografiche. Sezioni iconografiche con indicazioni dei principali complessi allegorici e decorativi*, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara - E. Mauro, Palermo 2009, pp. 271-294.

Ferrari - Papaldo 1999

O. Ferrari - S. Papaldo, *La scultura del Seicento a Roma*, Roma 1999.

Festa 2011

G. Festa, *Il Rosario di Maria Vergine di Francesco de Lemene (1634-1704): variazioni poetiche sul tema della rosa*, in *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, pp. 314-345.

Fittipaldi 1977

T. Fittipaldi, *Contributo a Giacomo Serpotta, opere inedite e rapporti culturali*, in "Napoli Nobilissima", V-VI, 1977, pp. 81-116, 125-143.

Foderà 1996

L. Foderà, *Architettura e interni*, in Parigi 1996, pp. 38-45.

Frugoni 1999

C. Frugoni, *La donna nelle immagini, la donna immaginata*, in G. Duby - M. Pierrot, *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, Bari 1999, pp. 424-457.

Gangi 1997

Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi, catalogo della mostra Gangi chiesa del SS. Salvatore, Palazzo Bongiorno, Chiesa Madre, chiesa di San Paolo 19 aprile - 1 giugno 1997, Palermo 1997.

Garstang 1990

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

Garstang 2006

D. Garstang, *Serpotta e i serpottiani. Stuccatori a Palermo 1656-1790*, Palermo 2006.

- Giuffrè 1996**
M. Giuffrè, *Architettura e decorazione negli oratori serpottiani*, in **Parigi 1996**, pp. 26-37.
- Grasso - Gulisano 2011**
S. Grasso - M. C. Gulisano, *Mondi in miniatura, le cere artistiche nella Sicilia del Settecento*, fotografie di R. Sanguedolce, Palermo 2011.
- Guttilla 1987**
M. Guttilla, *Apologetica mariana e stucchi del Serpotta nell'Oratorio del Rosario di San Domenico a Palermo*, in "Storia dell'Arte", n. 59 - 1987, pp. 71-80.
- Guttilla 2008**
M. Guttilla, *Cantieri decorativi a Palermo dal tardo barocco alle soglie del neoclassicismo*, in *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Guttilla, Palermo 2008, pp. 177-206.
- Lanza di Trabia 1880**
S. Lanza di Trabia, *La scultura in Sicilia nei secoli XVII, XVIII e XIX. Discorso letto nell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo nel giorno 20 luglio 1879*, Palermo 1880.
- Lavin 1980**
I. Lavin, *Bernini. L'unità delle arti visive*, Roma 1980.
- Maggiore Perni 1892**
F. Maggiore Perni, *La popolazione di Sicilia e di Palermo dal X al XVIII secolo. Saggio storico-statistico*, Palermo 1892.
- Martorana Tusa 2009**
Oratorio del SS. Rosario in S. Domenico, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara - E. Mauro, Palermo 2009, pp. 178-183.
- Meli 1878**
G. Meli, *Documento relativo al quadro dell'Altare Maggiore dell'Oratorio della Compagnia del Rosario di San Domenico, dipinto dal celebre Antonio Van Dyck fiamingo*, in "Archivio storico siciliano", a. III, fasc. II, 1878, pp. 208-211.
- Meli 1934**
F. Meli, *Giacomo Serpotta. Vita ed opere. Con 165 documenti inediti e 71 tavole*, Palermo 1934.
- Meli 1938-39**
F. Meli, *Degli Architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, in "Archivio Storico Siciliano", IV-V, 1938-39, pp. 305-470.
- Meli 1958**
F. Meli, *Matteo Carnalivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento a Palermo*, Palermo 1958.
- Mendola 1997**
G. Mendola, *Regesto dei documenti riguardanti alcuni pittori operosi a Palermo nel primo quarto del secolo XVII*, in **Gangi 1997**, pp. 276-282.
- Mendola 1999 a**
G. Mendola, *Van Dyck in Sicilia*, in **Anversa - Londra 1999**, pp. 58-63.
- Mendola 1999 b**
G. Mendola, *Un approdo sicuro. Nuovi documenti per Van Dyck e Gerardi a Palermo*, in **Palermo 1999**, pp. 93-106.
- Mendola 1999 c**
G. Mendola, *Dallo Zoppo di Gangi a Pietro Novelli. Nuove acquisizioni documentarie*, in **Palermo 1999**, pp. 57-87.
- Mendola 1999 d**
G. Mendola, *Di Novelli giovane (1623-31) e della sua famiglia*, in "Bollettino d'arte", n. 108, aprile - giugno 1999, pp. 1-18.
- Mendola 2008**
G. Mendola, *Pietro Novelli. Un punto sulla situazione degli studi*, in **Monreale 2008**, pp. 31-41.
- Mendola 2012**
G. Mendola, *Maestri del legno a Palermo fra tardo Gotico e Barocco, in Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti - S. Rizzo - P. Russo, Catania 2012, pp. 142-195.
- Mendola 2013**
G. Mendola, *L'oratorio della compagnia di San Francesco in San Lorenzo*, in S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *L'oratorio di San Lorenzo a Palermo*, fotografie di R. Sanguedolce, Leonforte (Enna) 2013, pp. 25-35.
- Minorita 1983**
Alexander Minorita, *Expositio in Apocalypsim* (herausgegeben von A. Wachtel), Monumenta Germaniae Historica, München 1983.
- Monreale 2008**
Pompa magna. Pietro Novelli e l'ambiente monrealese, catalogo della mostra a cura di G. Davi - G. Mendola, Monreale Palazzo Arcivescovile 26 aprile - 26 giugno 2006, Piana degli Albanesi 2008.
- Morreale 1990**
A. Morreale, *Libri, quadri e "artificiose machine". L'inventario di Don Marco Gezio Cappellano della Cattedrale di Palermo (1658)*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo", 1990, 17.
- Norberg - Schulz 1979**
C. Norberg - Schulz, *Architettura barocca*, Milano 1979.
- Oberhuber 1978**
K. Oberhuber (a cura di), *The works of Marcantonio Raimondi and his school, The Illustrated Bartsch*, vol. 26, New York 1978.
- Oddo 1991**
F. L. Oddo, *Le maestranze a Palermo. Aspetti e momenti di vita politico - sociale (secc. XII-XIX)*, Palermo 1991.
- Palazzotto 1999**
P. Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, Palermo 1999.
- Palazzotto 2002**
P. Palazzotto, *I "ricchi arredi" e le "preziose dipinture" dell'Oratorio del Rosario in San Domenico della Compagnia dei Sacchi*, in P. Palazzotto - C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, Palermo 2002, pp. 9-70.
- Palazzotto 2004**
P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Presentazione di D. Garstang, Palermo 2004.
- Palermo 1990**
Pietro Novelli e il suo ambiente, catalogo della mostra, Palermo Albergo dei Poveri 10 giugno - 30 ottobre 1990, Palermo 1990.
- Palermo 1999**
Porto di mare. 1570-1670 Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Palermo chiesa di San Giorgio dei Genovesi 30 maggio - 31 ottobre 1999. Roma Palazzo Barberini 10 dicembre 1999 - 20 febbraio 2000, Napoli 1999.
- Palermo 2001**
Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, G. Barbera, C. Strinati, R. Vodret, Palermo Palazzo Ziino 4 marzo 2001 - 20 maggio 2001, Venezia 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.
- Paolini 1974**
M. G. Paolini, *Prefazione*, in M. Guttilla, *Filippo Tancredi*, Quaderno A.F.R.A.S. n. 3, Palermo 1974, p. 6.
- Paolini 1983**
M. G. Paolini, *Giacomo Serpotta*, Palermo 1983.
- Papini 2000**
M. Papini, *Palazzo Braschi. La collezione di sculture antiche*, Roma 2000.
- 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, fotografie di M. Minnella, Palermo 1996.
- Pernoud 1998**
R. Pernoud, *Frauenbilder im Mittelalter*, Würzburg 1998.
- Piola 1870**
C. Piola, *Dizionario delle strade di Palermo preceduto da una corsa per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo 1870, rist. anast. 1994.
- Pikaza Ibarrondo 2001**
X. Pikaza Ibarrondo, *Apocalisse*, Roma 2001.
- Randazzo 2009**
I. Randazzo, *L'invenzione lucida e temeraria. Palermo Oratorio di San Lorenzo*, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara - E. Mauro, Palermo 2009, pp. 141-144.
- Réau 1957**
L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, T. II, *Iconographie de la Bible. 2 Nouveau Testament*, Paris 1957.
- Ricci 1931**
C. Ricci, *Prefazione*, in *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, a cura di R. Lentini, Torino 1911, p. 4. Ripubblicato in C. Ricci, *Figure e fantasmi*, Milano 1931, pp. 201-209.
- Roncelli 2011**
A. Roncelli, *San Domenico e la nascita del rosario nell'opera di Alano della Rupe*, in *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, pp. 146-170.
- Rosa 2011**
M. Rosa, *I trionfi del rosario nella letteratura religiosa italiana della Controriforma*, in *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, 298-313.
- Ruggieri Tricoli - Badami - Carta 1995**
M. C. Ruggieri Tricoli - A. Badami - M. Carta, *L'architettura degli oratori: uno strumento ermeneutico per l'urbanistica palermitana*, con ricerche archivistiche di B. De Marco Spata, presentazione di V. Cabianca, Palermo 1995.
- Salinas 1889**
A. Salinas, *Antonio van Dyck e il suo quadro per la Compagnia del Rosario di Palermo*, in "l'Arte", II, 1889, pp. 499-500.
- Salvo Barcellona - Pecoraino 1971**
G. Salvo Barcellona - M. Pecoraino, *Gli scultori del Cassaro*, con una nota di L. Sciascia, Palermo 1971.
- Schiller 1990-1991**
G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Güetersloh 1990-1991, Band 5, 1-2.
- Scordato 1999**
C. Scordato, *Il putto di Giacomo Serpotta per una lettura estetico-teologica*, in G. Pecoraro - P. Palazzotto - C. Scordato, *Oratorio del Rosario in Santa Cita*, fotografie di E. Brai, Palermo 1999, pp. 47-105.
- Sessa 2009**
E. Sessa, *Giacomo Serpotta e il "pareggiamento delle arti": la decorazione degli oratori fra manipolazione vitalistica e vocazione classicista*, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara - E. Mauro, Palermo 2009, pp. 52-72.
- Siracusa 2004**
Mario Minniti, *L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera - V. Greco, Siracusa chiesa del Collegio dei Gesuiti 30 maggio - 19 settembre 2004, Napoli 2004.
- Sorrentino 2011**
D. Sorrentino, *Motivazioni, contesto, spunti innovativi della lettera apostolica Rosarium Virginis Mariae*, in *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, pp. 19-38.
- Spagnolo 2004**
D. Spagnolo, *Scheda n. 8*, in *Siracusa 2004*, p. 73.
- Spinelli 2011**
G. Spinelli, *Alle origini altomedievali del rosario. Devozione mariana di benedettini, cisterciensi e certosini*, in *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, pp. 171-183.
- Sutera 2007**
D. Sutera, *Teoria e architettura nell'Italia d'età barocca*, in *Palermo 2007*, pp. 89-113.
- Vadalà 1986**
V. Vadalà, *Palermo sacro e laborioso*, Palermo 1987.
- Viola 2013**
V. Viola, *L'oratorio e la Fieravecchia*, in S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio di San Lorenzo a Palermo*, fotografie di R. Sanguedolce, Leonforte (Enna) 2013, pp. 8-23.
- Viola 2015**
V. Viola, *L'oratorio ed il rione San Pietro*, in S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo*, fotografie di R. Sanguedolce, Leonforte (Enna) 2015, pp. 8-23.
- Viscuso 1990 a**
T. Viscuso, *Pittori fiamminghi nella Sicilia occidentale al tempo di Pietro Novelli - Nuove acquisizioni documentarie*, in *Palermo 1990*, pp. 101-114.
- Viscuso 1990 b**
T. Viscuso, *Scheda n. II, 4*, in *Palermo 1990*, p. 170.
- Wittkower 1993**
R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Torino 1993.
- Zalapi 1999**
A. Zalapi, *Il soggiorno siciliano di Matthias Stom tra neostoicismo e "dissenso". Nuove acquisizioni documentarie sull'ambiente artistico straniero a Palermo*, in *Palermo 1999*, pp. 147-157.
- Zalapi 2007**
A. Zalapi, *I cantieri decorativi e l'apparato pittorico*, in *Oratorio delle Dame al Giardinello*, a cura di R. Riva Sanseverino - A. Zalapi, Palermo 2007, pp. 51-87.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2015
presso lo stabilimento litotipografico Priulla s. r. l.
di Palermo.

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



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

Arciconfraternita S. Maria Odigitria dei Siciliani in Roma



© 2015 Euno Edizioni
ISBN 978-88-6859-080-2

euro 12,00

SICILIAE MIRABILIA 6

Quicksicily.com

Studio grafico Pietro Lupo - Palermo
www.quicksicily.com info@quicksicily.com asplupo@libero.it
pdf vers 060419