

# 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).

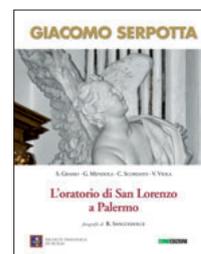
**Santina Grasso** si impegna a ricostruire il contesto storico-artistico nel quale va collocata la figura del Serpotta: ciò avviene non solo per riscontrare eventuali sue ispirazioni alla produzione coeva, ma ancor più per rilevare le novità e gli esiti originali che la *poiesis* del Serpotta consegue.

**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*

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

*Giovanni Mendola*

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

*Santina Grasso*

<b>Lo spettacolo globale</b>	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*

<b>L'oratorio del Rosario a Palermo</b>	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
------	----

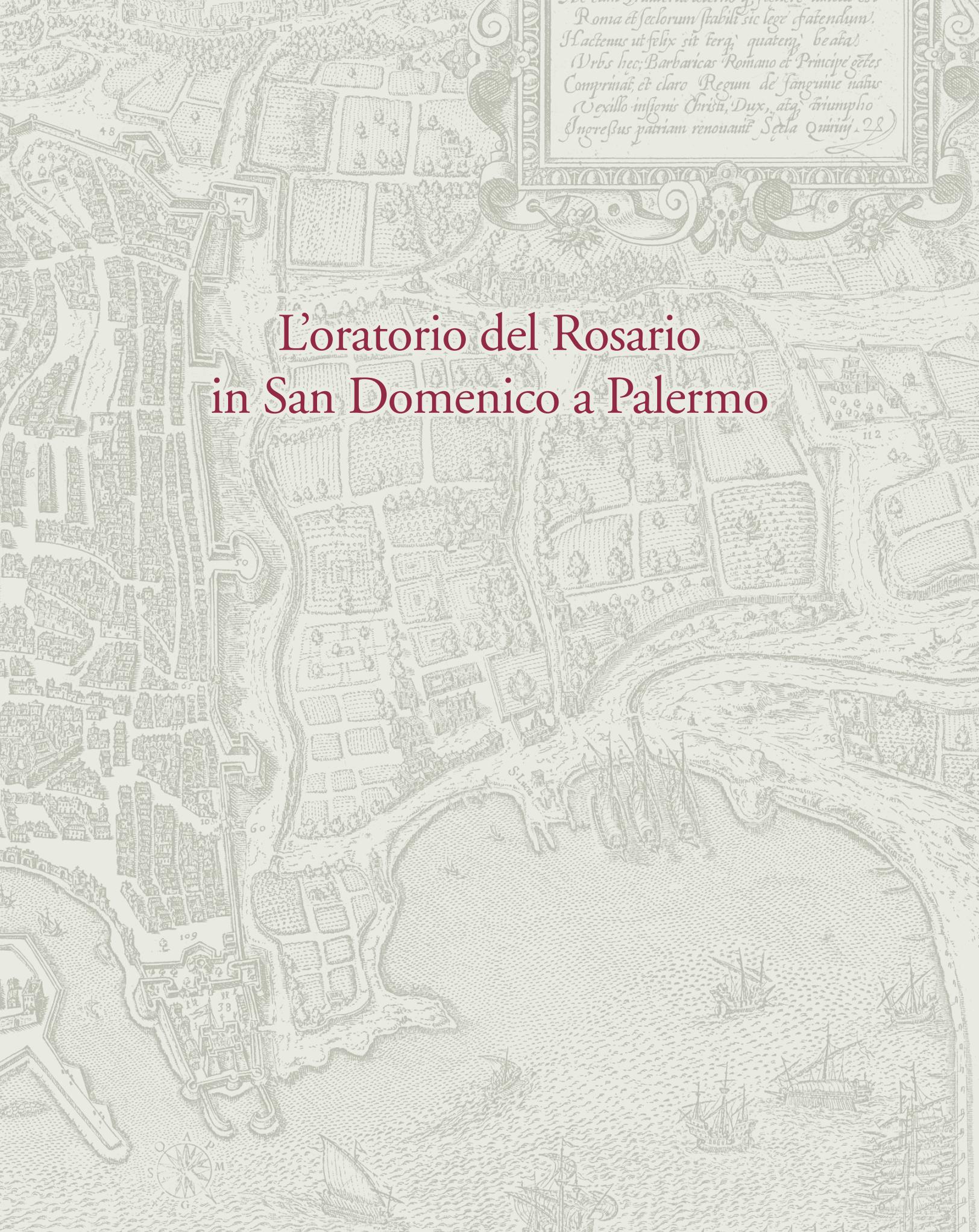
Bibliografia	93
--------------	----

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

# L'oratorio del Rosario in San Domenico a Palermo



L'area  
di San Domenico.



Valeria Viola

## L'oratorio e l'area di San Domenico

Molte delle cose che abbiamo scritto altrove<sup>1</sup> per il contesto dell'oratorio del Rosario in Santa Cita, compresi i suoi confini ed il suo sviluppo, valgono ovviamente anche per questo secondo oratorio dedicato al Rosario che dista dal primo solo poche centinaia di metri e condivide con esso la collocazione nel Mandamento Castellammare, quarto settentrionale del Centro Storico di Palermo.

Affacciandosi su via Bambinai, però, l'oratorio in San Domenico si trova in un'area che conserva maggiormente l'assetto urbanistico antico, rispetto ai dintorni sfrangiati di Santa Cita e della via Squarcialupo (fig. 1). La prima parte di questa arteria, infatti, nonostante superfetazioni ed opinabili modificazioni d'uso, continua ad accogliere il visitatore nello stretto percorso, di origine medievale, tra bassi fabbricati residenziali ed ampi complessi religiosi (fig. 2).

Maggiormente si è persa, piuttosto, l'originaria vocazione commerciale della zona.

Di fronte alle saracinesche chiuse è piuttosto difficile immaginare oggi gli artigiani che lavoravano un tempo nelle botteghe di piano terra; eppure, sappiamo dalle fonti che tra questi lavoratori erano presenti i celebri *cirari*, di cui oggi si è persa traccia, ma che avevano dato nome alla via Bambinai: qui, infatti, fino almeno alla metà del XX secolo, stavano degli artigiani che, oltre ad oggetti in madreperla ed avorio, producevano figurine in cera tra cui anche piccoli bambini.<sup>2</sup>

La lavorazione della cera, eseguita con maestria nel Settecento e con maggiore ripetitività nell'Ottocento, rappresentò un'arte diffusa ed apprezzata nell'ambito siciliano. Essa aveva diversi punti di contatto con l'opera degli stuccatori: innanzitutto, lavorava anch'essa con il "porre e levare"<sup>3</sup> ed inoltre si faceva artefice di decoratissimi scenari in cui l'aggiunta, il di più, era caratteristica imprescindibile.

Sebbene i *cirari* si siano stanziati nella via solo a partire dalla fine del Settecento,<sup>4</sup> ci piace fantasticare sul fatto che Giacomo Serpotta potesse passare davanti alle botteghe di questi artigiani, per raggiungere i suoi due oratori in allestimento e potesse ispirarsi alle loro opere. Ma, ovviamente, può essere vero anche il contrario.

### *Sviluppo dell'area*

Il fiume Papireto, alla sua foce, a lungo ha separato l'area dal primo insediamento cittadino del Cassaro; quella parte del Centro Storico che oggi chiamiamo *Vucciria*, infatti, era originariamente invasa dall'acqua e l'alveo del fiume giungeva fino alla strada che attualmente scende da San Domenico verso il mare, come dimostra ancor oggi l'abbassamento di quota lungo la via Coltellieri. Per questo motivo la direzione individuata dalle vie Meli e Tavola Tonda può ancor oggi essere considerata il limite meridionale dell'area, dato il fatto che la *Vucciria* fu edificata



1. Scorcio di via Babinai.

in tempi successivi, ovvero solo dopo l'interramento del Papireto.

Come si è già scritto a proposito del SS. Rosario in Santa Cita, i limiti occidentale e settentrionale del nostro contesto sono ancor più evidenti ed anche più recenti: essi sono costituiti dalle ampie e trafficate carreggiate delle vie Roma e Cavour, tra cui la prima è conseguenza di un progetto urbanistico ottocentesco, la seconda risulta dalla demolizione delle mura urbane e dal successivo allargamento della strada che le costeggiava all'esterno della città.

Più ancora che per quanto riguarda i dintorni dell'oratorio in Santa Cita, qui però il taglio della via Roma ha un impatto decisivo perché modifica la percezione di un importante complesso

religioso che si relaziona in modo diretto al nostro oratorio; ci riferiamo al complesso di San Domenico.

All'interno dell'area, d'altra parte, i Domenicani si erano distinti per un'alacre attività sul territorio sin dal loro insediamento. Giunti a Palermo nel 1216 e dapprima ospitati in una chiesa sul Cassaro, i Domenicani infatti risedettero nel quartiere dal 1300: a questa data risale la prima costruzione di una chiesa dedicata a San Domenico con annesso convento. Nel 1458 questo primo fabbricato fu sostituito con un secondo e più vasto complesso a cui si aggiungeva nel 1640 l'attuale chiesa, con facciata del 1726. Di fronte, nel 1724, fu sistemata su disegno di Tommaso Maria Napoli la piazza su cui domina tutt'oggi la svettante Colonna dell'Immacolata (fig. 3).

Anche la chiesa di Santa Cita, che risaliva al 1369, fu data nel 1428 ai Domenicani, che realizzarono il grande convento che oggi ospita una caserma della Guardia di Finanza; inoltre, nei pressi della porta di San Giorgio, fu fondato nel 1772 da Suor Vincenza Amari il Conservatorio delle Domenicane.

Infine, il rapporto tra il convento di San Domenico e la città si fondava anche sul fatto che dal XV secolo qui fu ospitata l'Università degli studi tenuta dagli stessi Domenicani, almeno fino alla soppressione degli ordini religiosi del 1866, quando il convento divenne sede della Società Siciliana di Storia Patria.

Certo anche se l'architettura domenicana era preponderante, nel quartiere venivano eretti anche edifici di altri ordini religiosi: le Carmelitane ritornarono nel XVI sec. nella chiesa di Valverde (il convento è oggi scomparso), mentre i Filipini innalzarono, poco più in là, la maestosa chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella (1598-1690) con l'annesso convento, oggi museo archeologico.

A partire da tali premesse e dato che il contesto è maggiormente preservato che nell'area di Santa Cita, è possibile notare come questi ampi complessi degli ordini religiosi si siano inseriti sul tessuto della Palermo medievale, realizzando un sistema urbanistico complesso di masse e riferimenti verticali, che rimase immodificato fino al Piano di Risanamento del 1885, meglio noto come Piano Giarrusso.

Il piano ottocentesco determinò, tra il 1895 ed il

1922, il taglio della via Roma con 2 principali conseguenze per i dintorni dell'oratorio: la separazione del nostro contesto da quello dell'Olivella e la demolizione di uno dei 4 fronti che chiudeva la piazza di San Domenico. Conseguentemente, questo invasivo si apriva così in modo scomposto sull'ampia carreggiata moderna, lasciando la statua dell'Immacolata volgere le spalle agli automobilisti.

### *Articolazione degli spazi urbani*

Fin qui i fatti.

Ritorniamo adesso sulla questione della presenza in zona dei succitati ordini religiosi per fare delle considerazioni di carattere urbanistico sulla situazione attuale dell'area.

Nel corso della prima età moderna, e specialmente all'indomani della Riforma tridentina, gli ordini religiosi si sono inseriti sul tessuto minuto di origine medievale con complessi conventuali di ampie dimensioni, che hanno realizzato un sistema di relazioni più complesse rispetto a quelle della cosiddetta "edilizia elencale"<sup>5</sup> a cui si sovrapponevano. Oltre ai contrastanti rapporti dimensionali che conventi e monasteri a partire dal Seicento stabilirono con la rete viaria minuta, essi introdussero un sistema di rimandi verticali, che, tra le strette strade preesistenti, avrebbe giocato un ruolo fondamentale: cupole, campanili, obelischi, come predecessori di moderne insegne pubblicitarie, segnavano i punti in cui i diversi ordini religiosi si innestavano nel contesto urbano.

Nei pressi dell'oratorio serpottiano, in particolare, svettano ancora i campanili di Sant' Ignazio in piazza Olivella, di San Domenico nella piazza omonima, di Santa Maria di Valverde dal monastero delle Carmelitane, oltre all'altissimo monumento all'Immacolata.

Ai tempi della realizzazione del nostro oratorio, questi elementi erano sicuramente letti alla luce della nuova devozione controriformista e connessi alla ricerca da parte degli ordini religiosi di una maggiore presenza e riconoscibilità sul territorio.

Come già le chiese cinquecentesche di San Sebastiano e Santa Maria La Nuova, le nuove realizzazioni sfruttavano la possibilità di punti di vista preferenziali conseguenti agli allineamenti o

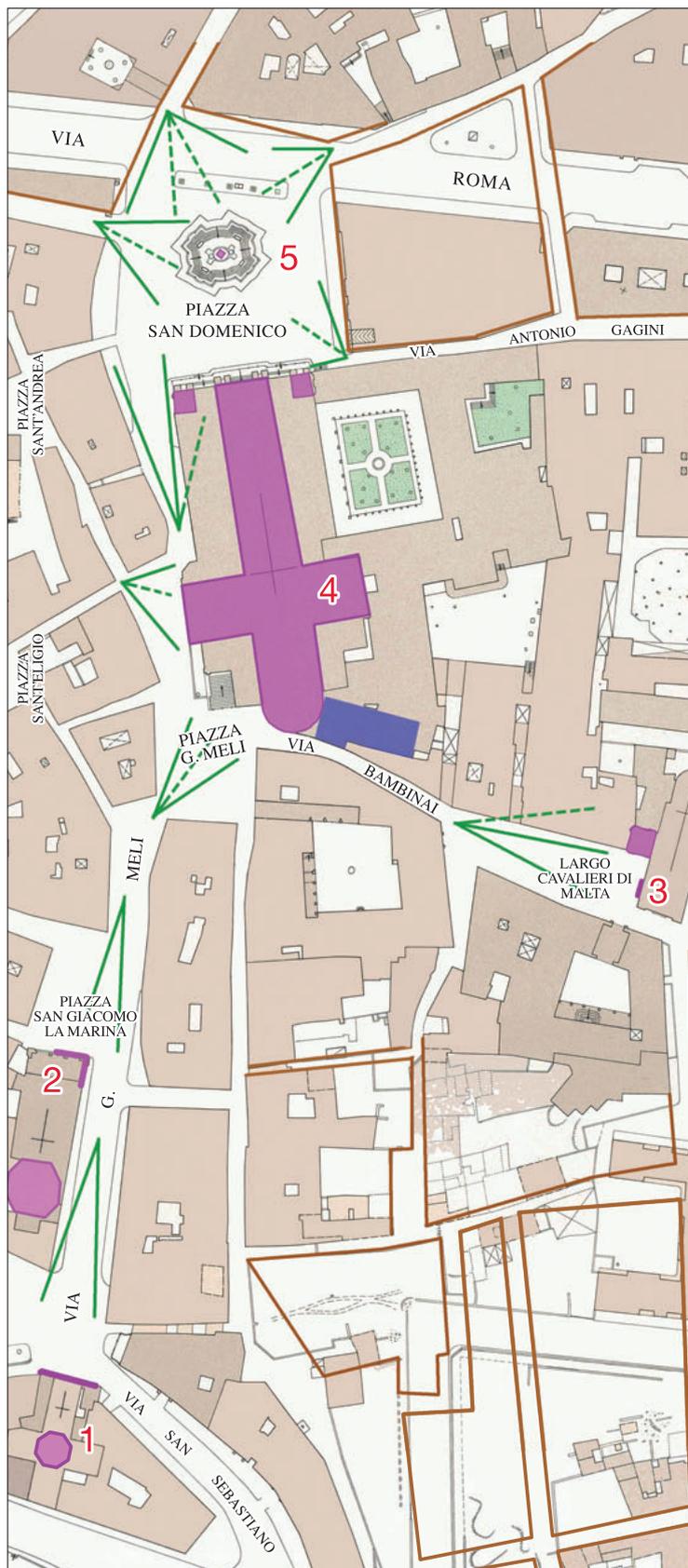


2. Pianta Villabianca, stralcio, 1777.

3. Piazza San Domenico.

ai leggeri allargamenti della sede stradale medievale (fig. 4).

Così i fronti viari movimentati dall'avanzare e dal retrocedere di alcuni prospetti realizzano con visivi puntati su alcuni elementi architettonici che ne sono messi in rilievo. Per esempio, la chiesa di Santa Maria di Valverde diviene la quinta di Largo Cavalieri di Malta: l'avanzamento improvviso dell'edificio dopo il lento andamento divergente dei fronti stradali permette non solo la vista del campanile, ma anche del-



l'elaborato portoncino laterale della chiesa, che diviene meta prospettica per chi proviene da sud (fig. 5).<sup>6</sup>

Caso diverso rappresenta la piazza di San Domenico che fu realizzata nel XVIII secolo proprio per meglio cogliere la facciata della chiesa.

Certo la relazione tra questi segni verticali e gli stretti percorsi orizzontali era leggibile in modo diverso prima che il taglio ottocentesco della via Roma provocasse la realizzazione di una carreggiata molto più ampia di tutte le strade fino ad allora presenti nel Centro Storico, l'erezione di facciate imponenti lungo la nuova strada e lo sventramento del fronte sud-occidentale di piazza San Domenico. Fino al XIX secolo, infatti, gli spazi da cui si potevano cogliere le direttrici verticali erano accessibili da piccole strade passanti in modo quasi sempre tangente rispetto ai centri geometrici degli stessi invasi. Ciò implicava, quindi, che la visione delle facciate, delle cupole o dei campanili avvenisse spesso di scorcio o per improvvisi e sorprendenti coni ottici. Esempi nei dintorni oltre la piazza monumentale di San Domenico, sono anche invasi meno ampi come piazza Meli, piazza Sant'Andrea, piazza Sant'Eligio, piazza San Giacomo la Marina o largo Cavalieri di Malta (fig. 6 a-b-c).

Di fronte all'ingresso dell'oratorio si nota quanto detto circa i rapporti tra l'edilizia minuta ed i grandi complessi degli ordini religiosi. Il SS. Ro-

#### 8. Analisi del contesto:

- Oratorio del Rosario in San Domenico;
- Rimandi verticali emergenti dall'edilizia elencale;
- Sfondi prospettici;
- Coni ottici preferenziali;
- Ricostruzione approssimativa dei principali isolati presenti al 1818 (carta di Gaetano Lossieux) oggi non più esistenti.

#### Emergenze

1. Chiesa di San Sebastiano (1516-1562);
2. Chiesa di Santa Maria La Nuova (1534-1585);
3. Chiesa di Santa Maria di Valverde (1633-1730);
4. Chiesa di San Domenico (1640-1726);
5. Monumento all'Immacolata Concezione (1724).



sario si trova, infatti, vicino all'abside della chiesa di San Domenico e la differenza nelle proporzioni tra le due fabbriche è visibile ad occhio nudo: la facciata dell'oratorio è sovrastata dalla mole della vicina chiesa domenicana (fig. 7).

Ma va osservato anche che il succitato contrasto dimensionale è inesistente sull'altro lato della facciata, ovvero tra l'oratorio ed il resto del fronte stradale in cui è inserito, perlopiù costituito da unità edilizie di due o tre piani. Ciò ci porta ad alcune riflessioni.

Gli oratori, legati come erano a Compagnie, Confraternite, Unioni e Congregazioni, quindi, molto spesso connessi a comunità di artigiani e commercianti, conservavano un rapporto preferenziale con la realtà quotidiana della casa e della bottega, più che con la dimensione spirituale delle grandi chiese monastiche e conventuali. In termini architettonici ed urbanistici, tale rapporto preferenziale è di fatto sottolineato dall'applicazione di proporzioni modeste e dall'uso di ingressi generalmente non molto vistosi; in altre parole, veniva prediletta la scala umana piuttosto che quella monumentale tipica delle costruzioni



degli ordini.<sup>7</sup> Conseguentemente, il manufatto si integrava perfettamente nel tessuto cittadino, spiccando tra le case solo per alcuni particolari, come un portoncino decorato o la croce svettante.

In linea con quanto detto, la facciata tardo-settecentesca del SS. Rosario rimane pure piuttosto dimessa; essa riprende, in modo semplificato, un modello tipico dell'architettura palermitana, che ha un illustre esempio proprio nella facciata di San Domenico. Gli elementi di partitura in pietra si stagliano sul fondo intonacato bianco: due coppie di paraste composite inquadrano un portale con timpano curvilineo poggiato su altre due paraste dello stesso ordine; al di sopra della trabeazione è un mezzanino con una finestra ad arco che richiama la linea curva del timpano sottostante ed illumina l'interno dell'antioratorio; il tutto è coronato da un ampio timpano triangolare sormontato da un pilastro con la croce. Diversi sono gli scalini che all'ingresso colmano la differenza di quota tra il piano stradale e il calpestio interno; ben sei alzate sono interne all'antioratorio.

5. Portoncino laterale della chiesa di Santa Maria di Valverde.

7. L'abside di San Domenico sovrasta la facciata dell'oratorio.

6. a  
Piazza  
San Giacomo  
la Marina.

6. b  
Piazza  
Sant'Eligio.

6. c  
Piazza Meli.



Quest'ultimo, di pianta rettangolare, ha l'ingresso sul lato corto (fig. 8).

A causa della particolare posizione dell'aula, parallela alla direzione stradale, sono quindi rintracciabili in questo vano d'ingresso due assi compositivi perpendicolari l'uno all'altro (come già nel Rosario in Santa Cita): quello dell'antioratorio segnato dalla scala e dalla volta a botte schiacciata del soffitto e quello tradizionale sulla direzione antioratorio-oratorio-presbiterio.

Per tale particolarità, fu realizzata nell'antioratorio una doppia simmetria: la prima contrappone l'ingresso principale al frontistante Crocifisso a reliquiario, l'altra ricrea il motivo del doppio ingresso all'aula, con due finte porte sulla parete di fronte.

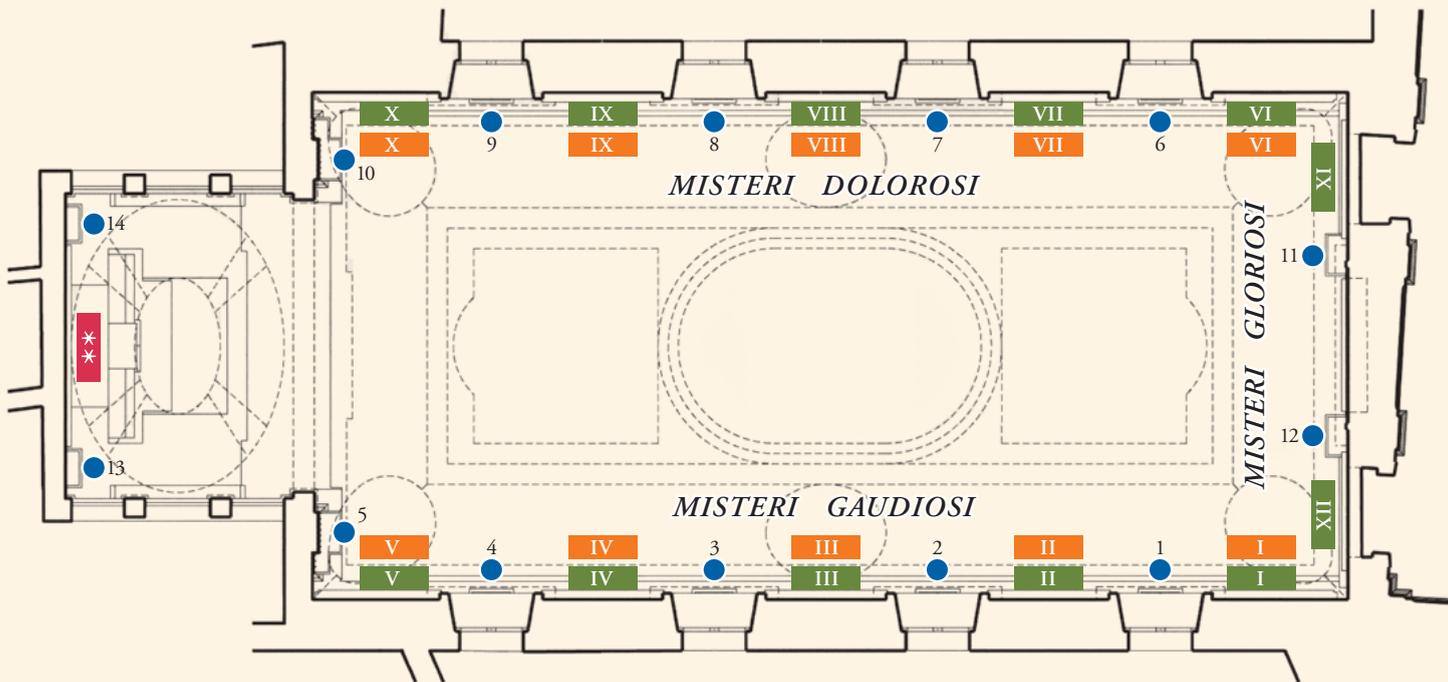
Questa predilezione per la simmetria ben si sposa, d'altro canto, con la definizione architettonica tardo-settecentesca dell'intero ambiente,

pienamente in linea con la maniera neoclassica inaugurata dal Marvuglia nell'oratorio di San Filippo Neri del 1769. Lo stile classicheggiante è anche messo in evidenza dalla sistemazione del Crocifisso, in quanto l'altare è incorniciato da due algide colonne scanalate che sostengono una trabeazione classica con timpano triangolare.

Lo spazio è regolato rigidamente, con una suddivisione geometrica delle superfici che non può essere travisata: la volta cassettonata è scompartita da fasce che riprendono il telaio di paraste composite che, a loro volta, suddividono le pareti.

### *L'oratorio*

Varcata la soglia di uno dei due portaletti d'accesso all'aula, però, la definizione dello spazio diviene molto più complessa ed invitante di



8. Pianta dell'oratorio.

### MISTERI GAUDIOSI

Parete di sinistra

#### Medaglioni

- I *Seniori in adorazione dell'Onnipotente*
- II *Adorazione dell'agnello*
- III *La donna che sconfigge la bestia*
- IV *Il Cavaliere mitrato*
- V *La Città santa*

#### Dipinti

- I *Annunciazione*
- II *Visitazione*
- III *Natività*
- IV *Presentazione al tempio*
- V *Disputa fra i dottori*

#### Altre raffigurazioni

- \* *Santa Caterina d'Alessandria*
- \*\* *Madonna del Rosario e Santi*

### MISTERI DOLOROSI

Parete di destra

#### Medaglioni

- VI *L'angelo porge il libro a san Giovanni*
- VII *Lucifero incatenato*
- VIII *Seniori che adorano il Redentore*
- IX *Angeli che segnano la fronte delle donne*
- X *L'Agnello immolato ed il libro dei sette sigilli*

#### Dipinti

- VI *Orazione nell'orto*
- VII *Flagellazione*
- VIII *Coronazione di spine*
- IX *Gesù cade sotto la croce*
- X *Crocifissione*

### MISTERI GLORIOSI

Parete d'ingresso

#### Medaglioni

- XI *Abacuc trasportato dall'angelo*
- XII *Scala di Giacobbe*

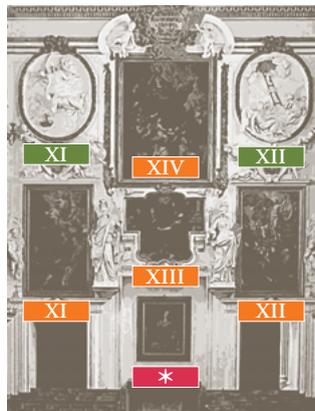
#### Dipinti

- XI *Resurrezione*
- XII *Ascensione*
- XIII *Discesa dello Spirito Santo*
- XIV *Assunzione della Vergine*

### Statue

Figure allegoriche

1. *Charitas*
2. *Humilitas*
3. *Pax*
4. *Puritas*
5. *Sapientia*
6. *Oboedientia*
7. *Fortitudo*
8. *Patientia*
9. *Mansuetudo*
10. *Iustitia*
11. *Victoria*
12. *Liberalitas*
13. *Providentia*
14. *Gratia Divina*





10. Prospetto laterale sinistro dell'aula.

quanto sia nell'ambiente precedente. Il forte senso di unità è dovuto a fattori diversi dalla rigida – e se vogliamo anche un po' fredda – geometria dell'antioratorio, sebbene si possa anche qui parlare di uno schema geometrico di base. Difatti, è possibile da subito notare che l'unità del disegno complessivo è caratterizzato da un intercalarsi continuo di statue e tele che coinvolge la parete d'ingresso e le pareti lunghe (figg. 9-10). Su quest'ultime, in particolare, è leggibile la presenza di una griglia compositiva sottesa, di 2 righe e 9 colonne, determinata dalla posizione di finestre e tele, precedenti all'intervento serpentiano.

Leggendo la scacchiera compositiva in verticale, notiamo che la disposizione di tele e stucchi è regolata da un ritmo a-b-a-b-a-b-a-b-a, con cui si alternano le fasce verticali di *medaglione-tela* e *finestra-statua*, come è stato anche notato da Ettore Sessa.<sup>8</sup>

Questo espediente dà una sensazione cromatica unitaria, sebbene, a differenza di quanto accade nell'antioratorio, questa unità non è data da una predilezione monocromatica ma dal costante alternarsi di colori diversi: il bianco ed oro degli

stucchi ed i colori forti e scuri delle tele. A questi si aggiunge il bianco e nero dell'originalissima pavimentazione (vedi fig. p. 92).

Quindi, la geometria di base, pur essendo di per sé abbastanza semplice, composta sostanzialmente da una griglia, può avvalersi però di elementi molto diversi tra loro, non solo coloristicamente ma pure nei loro spessori: bidimensionale il gruppo *medaglione-tela*, tridimensionale quello *finestra-statua*.

È pur vero, però, che le fasce tendono un po' ad interferire le une nello spazio delle altre, per cui, per esempio, vediamo il timpano ondolato delle finestre trasbordare sui medaglioni e la cornice sopra i quadri invadere leggermente lo spazio delle nicchie (vedi fig. p. 74): lungi dal voler contraddire la griglia compositiva, sembra piuttosto che ci sia l'intenzione costante di voler riempire ogni spazio vuoto, secondo il sentimento prettamente barocco dell'*horror vacui*. Questa impressione appare maggiormente confermata dalla visione della parete d'ingresso, in cui sono incastri nella griglia anche elementi diversi, come i portali o la cornice centrale dei seggi.

Per capire i risultati di questa soluzione nei con-



fronti dell'architettura, ci soffermiamo nuovamente<sup>9</sup> a confrontare l'oratorio del Rosario con quello di San Lorenzo. Rispetto alla parete interna di quest'ultimo, in cui il telaio architettonico aveva la funzione chiarificatrice di partire le superfici ed evidenziare la griglia, qui l'architettura, nella sua forma e significato tradizionali, non ha più motivo di essere, *in primis* perché non ha lo spazio a lei necessario, *in secundis* perché è stata di fatto sostituita.

Se proviamo, infatti, a leggere in un modo diverso le riquadrature in stucco delle tele, noteremo che queste possono essere interpretate come elementi verticali poco aggettanti, simili a piedistalli allargati oltre misura, all'interno dei quali sono incastrati i quadri. D'altra parte, la presenza di questi insoliti piedistalli sarebbe già annunciata dagli oggetti alternati visibili nella risega che sovrasta la cornice basamentale, sopra la panca. Sebbene molto appiattiti, essi procedono verso l'alto inglobando le tele con tutta la loro cornice dorata e, infine, si chiudono con una candida cornice tangente a quella delle tele. Questa interpretazione, sebbene un po' bizzarra, ci aiuta a comprendere la presenza di altri ele-

menti posti sul livello superiore. Ognuno di questi plinti *sui generis* sostiene, infatti, un elemento quadrangolare simile ad un podio avente i lati verticali leggermente curvi. Questi podi, per buona parte celati da drappi, stemmi e cartigli sostenuti da coppie di putti, fungono da base per i medaglioni.

Pertanto, non si tratta di una composizione puramente giocata su segni plastici, come nel Rosario in Santa Cita, l'ordine architettonico puro di San Lorenzo è stato sostituito da un altro collegamento verticale che, a differenza di quello tradizionale (la parasta), poteva inglobare le preesistenze.

Stando a tale interpretazione, il linguaggio architettonico avrebbe subito qui l'ultima fase di una trasformazione già iniziata, negli altri oratori. Il timpano delle finestre, per esempio, è realizzato con 2 elementi curvilinei collegati ad un arco rovesciato nel mezzo, di stampo borrominiano. D'altra parte, la predilezione per la linea curva è dimostrata anche negli stemmi che invitano alla lettura delle sue infinite possibilità (fig. 11).

L'unità in ogni superficie dell'aula è data quindi dal notevole carico di immagini – e di significati

9. Prospetto laterale destro dell'aula.

collegati a queste – che fa muovere continuamente l'occhio dell'osservatore da un soggetto all'altro.

A ciò si aggiungano espedienti unificanti come la cornice aggettante che chiude la parte basamentale delle panche girando stavolta anche sul piedistallo delle statue ai piedi dell'arco trionfale, la volta unica di copertura e, al di sotto di questa, la trabeazione che gira sui quattro lati.

Più classico l'arco di trionfo che separa l'aula dal presbiterio, a pieno centro bloccato da un ordine composito di paraste. Queste ultime, che corrono tangenti alla cornice dell'arco, si sdoppiano con una semiparasta che serve a raccordare l'ampiezza dell'arco con la cornice alla base della volta (fig. 12).

Quasi a sottolineare la loro funzione secondaria, le semiparaste hanno una base su mensola e non su plinto e sono collegate a tutto il resto della composizione da un espediente scultoreo e non architettonico: sulla stessa mensola poggiano i lembi estremi delle vesti delle figure femminili poste ai lati dell'arco. Le stesse statue nonché i diversi putti svolazzanti riducono l'apporto delle linee rigide delle paraste, nell'ambito di una composizione che fin qui ha prediletto la morbidezza della linea curva.

Il presbiterio propone, similmente a quanto è in San Lorenzo, un sistema simmetrico, a destra e sinistra, composto da 2 piccoli portali con timpano curvilineo, 2 balconate a serliana e 2 finestre semicirculari che inondano il vano di luce, da entrambi i lati. Questi due fari, come moderni proiettori, illuminano putti che cantano e suonano i più diversi strumenti, mentre dalla cornice, che separa questo spazio dalla sovrastante cupola, si affacciano dame e cavalieri che osservano – come in teatro – quanto accade al di sotto.

L'altare a parete ha un'impostazione indipendente, cosa che sembra sottolineata dalla tonalità tra ocra e oro, utilizzata nella parte alta della parete di fondo. Questo espediente coloristico non solo fa sì che le figure in stucco risaltino maggiormente ma si sposa con la realizzazione di un'abside in *trompe l'oeil* che si intravede oltre la tela centrale.

### Osservazioni

Verso la fine degli anni '80 del secolo scorso, Valentina Vadalà individuava 78 edifici legati ad Unioni, Confraternite, Congregazioni e Compagnie;<sup>10</sup> tra questi edifici Giuseppe Bellafiore contava almeno 26 oratori ancora esistenti all'epoca<sup>11</sup> e, all'interno di questo gruppo, su almeno 13 veniva rintracciato<sup>12</sup> un significativo apporto della bottega serpottiana. Queste cifre dimostrano la manifesta diffusione del tipo di architettura oratoriale all'interno della città storica, nonché la significativa presenza dei Serpotta (segnatamente di Giacomo) nella decorazione degli oratori.

Pur avendo finora limitato il nostro interesse a soli cinque degli oratori ascrivibili all'opera dei Serpotta, possiamo affermare che essi instaurarono con la città di Palermo un rapporto significativo da plurimi punti di vista<sup>13</sup> che meriterebbe di essere ulteriormente analizzato in una sede più propria.<sup>14</sup>

Piuttosto, proprio perché questi cinque oratori sono gli unici sopravvissuti nella loro interezza architettonica, ci sembra giusto, a conclusione del lavoro, dare un contributo, seppur modesto, al dibattito sul rapporto tra la decorazione serpottiana ed i temi dell'architettura ad essa contemporanea.<sup>15</sup>

Come è stato ben delineato da Pierfrancesco Pallazzo,<sup>16</sup> l'oratorio rappresenta una tipologia architettonico-funzionale piuttosto precisa, che a Palermo si distingue per la scarna semplicità dell'involucro murario e per la tripartizione interna; nonostante lievi differenze nella loro accessibilità e fruizione, anche i cinque oratori serpottiani sono piuttosto ripetitivi nella distribuzione e nelle forme degli ambienti interni. Spostarsi da tale tipologia doveva essere, d'altra parte, improponibile, perché essa era strettamente legata alla doppia funzionalità, laicale e religiosa, che era risaputa e ricercata nel manufatto.

Quando Giacomo Serpotta intervenne sugli oratori, d'altra parte, le fabbriche erano già erette, con i propri spazi articolati in un certo modo, le loro finestre e, a volte, anche con alcuni arredi; così era finanche nei tre oratori la cui regia è stata, più che negli altri casi, nelle mani di Giacomo, cioè a San Lorenzo e nei due oratori del Rosario.



Di conseguenza, il campo di manovra dell'artista rimaneva tutto interno all'involucro murario e, in qualche modo, limitato dalle preesistenze.

Ciononostante, possiamo comunque notare che il rapporto tra gli stucchi e l'involucro che li sostiene varia dalla sperimentazione di San Mercurio fino alla maturità dell'oratorio del Rosario in San Domenico; dall'uno all'altro, infatti, è possibile scorgere non solo la conclamata maturazione nella finezza tecnica, ma anche una discreta gamma di tentativi di dialogo tra architettura e decorazione.

Ciò sia ovviamente detto senza prescindere da due importanti premesse: il fatto che i periodi d'intervento del Serpotta sui cinque oratori siano a volte sovrapposti e, di conseguenza, non si possa parlare di una evoluzione in senso strettamente cronologico, e il fatto che non sia sempre delineato con sicurezza il ruolo di Giacomo nell'articolazione spaziale interna, data la com-

presenza in cantiere di altri artisti nonché dei suoi familiari.

I tentativi di dialogo con l'architettura, a nostro avviso, erano diretti comunque verso una meta ultima, la fusione delle arti. Un'espressione artistica più ampia e variegata di quella del semplice ornato, infatti, era preferibile non solo per esprimere meglio concetti teologici complessi, ma anche per meglio coinvolgere colui che doveva leggere quegli stessi concetti, il devoto.

Questa intenzione era stata già rivelata da un'altra tecnica che raggiunse il proprio apice proprio a cavallo tra XVII e XVIII secolo a Palermo: il marmo mischio.

I manufatti realizzati con questa tecnica offrono, invero, una casistica architettonicamente più rilevante rispetto agli oratori: abbiamo sia modelli planimetrici innovativi (come nel caso della chiesa del SS. Salvatore) sia chiese di impianto più tradizionale (come l'Immacolata Concezione al Capo). Ma la maturità artistica all'interno di

11. Stemmi e cartigli all'interno dell'oratorio.



tali fabbriche è dimostrata soprattutto dal grado di unità conseguente al raggiunto inestricabile intreccio, di struttura e di significato, tra le arti coinvolte (architettura, scultura, pittura e decorazione marmorea), fino al punto che l'una sembra non poter esistere senza le altre.

Pur nella diversità degli strumenti, l'intervento di Serpotta (e di chi ha lavorato con lui) ha teso allo stesso obiettivo, il dialogo tra le diverse espressioni artistiche. Lo dimostra la complessa iconografia che si esprime nella concordanza, continuamente ricercata, tra stucchi e tele, sia nei temi che nelle forme.

Inoltre, questo obiettivo, nel lavoro di stucco, è stato spesso declinato nelle possibilità di questa tecnica di assumere su di sé le prerogative proprie delle altre arti. In altre parole, il materiale, povero ma flessibile, si prestava facilmente ad interpretare altro: da decorazione bidimensionale lo stucco diveniva scultura a tutto tondo, da elemento isolato diveniva modanatura architettonica che si relaziona con un'intera parete.

Lungo la strada di queste trasformazioni, però, è l'architettura quella che tra le varie arti è stata più fraintesa.

In primo luogo, infatti, l'architettura non poteva esprimere negli oratori le sue potenzialità spaziali quale strumento di relazione tra interno ed esterno, essendo, come abbiamo detto, lo spazio già dato. Certo, anche entro questi limiti, si sarebbe potuta realizzare una spazialità nuova, ma la debolezza delle soluzioni d'angolo messe in opera nelle aule indicano proprio quanto qui siamo lontani da altri esempi barocchi di intervento sulle preesistenze.<sup>17</sup> L'immodificabilità della scatola muraria, dunque, determinava che l'apporto architettonico fosse visto solo in funzione di una sintassi parietale; è il caso emblematico di San Lorenzo, per il quale si è fatto anche il nome dell'architetto Giacomo Amato.

In secondo luogo, persino in questo uso riduttivo, l'architettura è stata spesso asservita ad altro: gli elementi del linguaggio architettonico sono a volte celati da trasbordanti decorazioni (per esempio, nelle finestre del Rosario in Santa Cita), o sono trasformati in un ornato fantasioso e sperimentale (nella controfacciata di San Lorenzo o in alcune modanature di San Mercurio), o sostituiti da elementi scultorei nelle loro funzioni più proprie (come i puttini ed i festoni che sostitu-

scono le paraste nell'arco di trionfo del Carmine), a volte addirittura scompaiono per dare spazio ad una plasticità che punta solo sull'immaginario (la parete di ingresso del Rosario in Santa Cita) oppure si piegano per divenire anch'essi immaginari (la finta abside del Rosario in San Domenico).

Qui non si vuole mettere in dubbio la conoscenza da parte dell'equipe di Serpotta, o di lui stesso, dei canoni architettonici, che d'altra parte sono spesso magistralmente applicati negli archi di trionfo che separano l'aula dal presbiterio, ma è certo che questi stessi canoni vengono spesso volutamente stravolti in funzione di un ricercato effetto emotivo che sembra prevalere proprio nei cantieri in cui gli studiosi hanno messo in dubbio la compresenza di un architetto.

La partecipazione emotiva è ricercata non già attraverso un'architettura coinvolgente (o *avvolgente*), ma attraverso un apparato decorativo stupefacente.

Più ancora dell'architettura barocca delle chiese coeve, il riferimento degli allestimenti serpottiani è la coeva architettura effimera realizzata per le cerimonie cittadine, come hanno ben sottolineato Maria Giuffrè ed altri.<sup>18</sup> Il fenomeno, che aveva visto impegnati anche grandi nomi dell'architettura palermitana, puntava sempre sullo stupore e sull'erudizione, non già sulla realistica o sulla durabilità degli apparati.

L'impressione, d'altra parte, è che molto all'interno degli oratori sia provvisorio e cangiante, e quindi non architettonico nel senso *statico* del termine. Anche gli spazi prospettici abilmente ricostruiti nei "teatrini", più che luoghi riconoscibili e fermi nella memoria, appaiono come scene di un teatro allestito per la recita di personaggi fuggevoli.<sup>19</sup>

In conclusione, nei cinque oratori, l'architettura non ha la forza di modificare la spazialità delle aule, al massimo fa ordine e collabora nel partirne le superfici; perlopiù, però, è al servizio di un linguaggio artistico che mira, in modo quasi del tutto indipendente dall'involucro murario, al coinvolgimento totale dello spettatore, nel triplo obiettivo di *docere*, *delectare*, e soprattutto *movere* il suo animo.

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

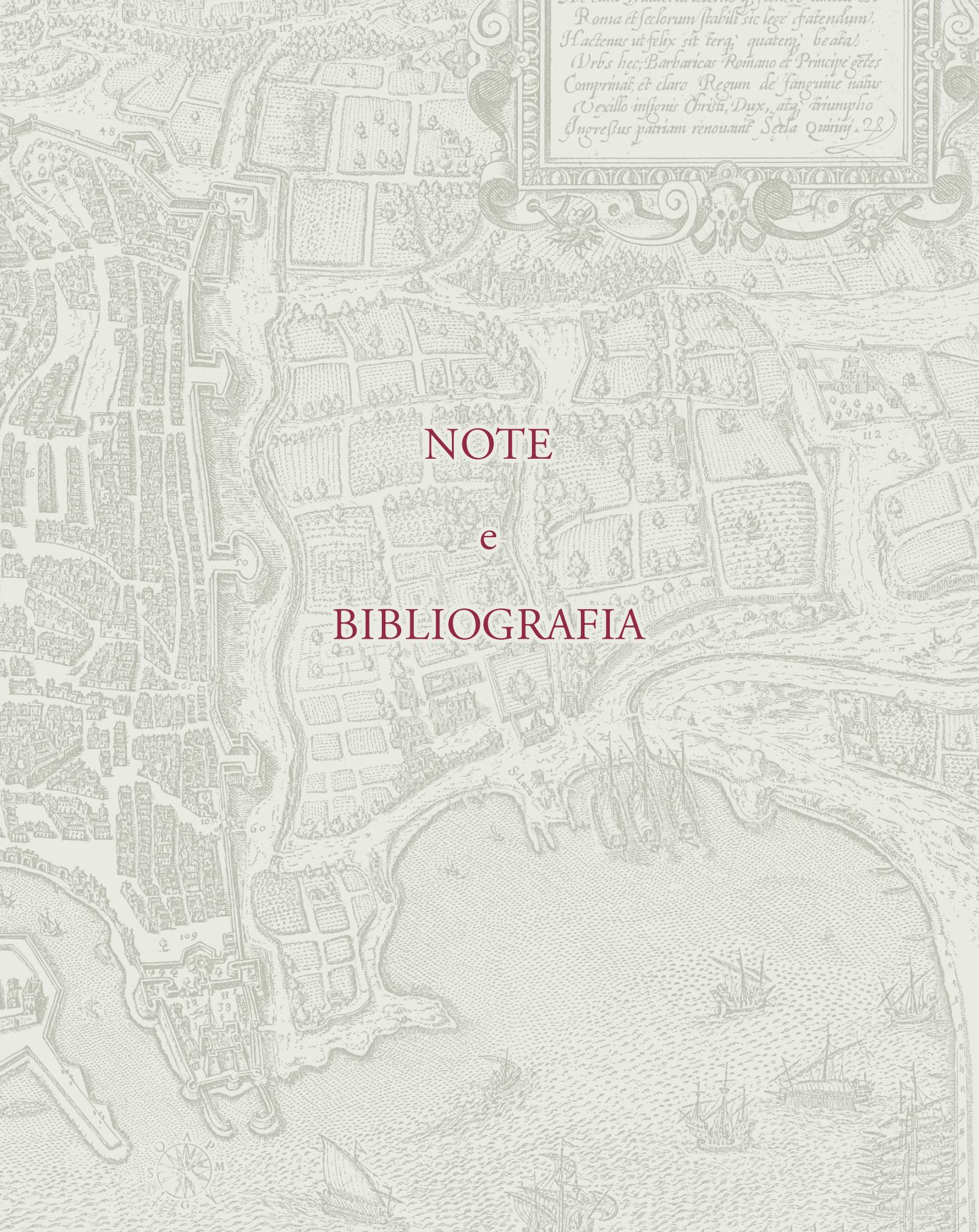


*Roma et seclorum stabili sic lege attendum,  
Hactenus ut felix sit terq; quaterq; beata  
Urbs hec; Barbaricas Romano et Principe gætes  
Comprimat, et claro Regum de sanguine natus  
Vexillo insignis Christi, Dux, atq; triumpho  
Ingressus patriam renouavit Sæcla Quinti. 28*

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



di Vittorio Amedeo di Savoia realizzato da G. B. Ragusa nel 1714 nel portico meridionale della Cattedrale di Palermo, dove le damigelle di Anna d'Orléans indossano il *fontange*.

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 - Pappalardo 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-

cià 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 feroci. 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 VIII. 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 mendicizia 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 pigritia 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' 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 VIII. 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. Pizka 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.

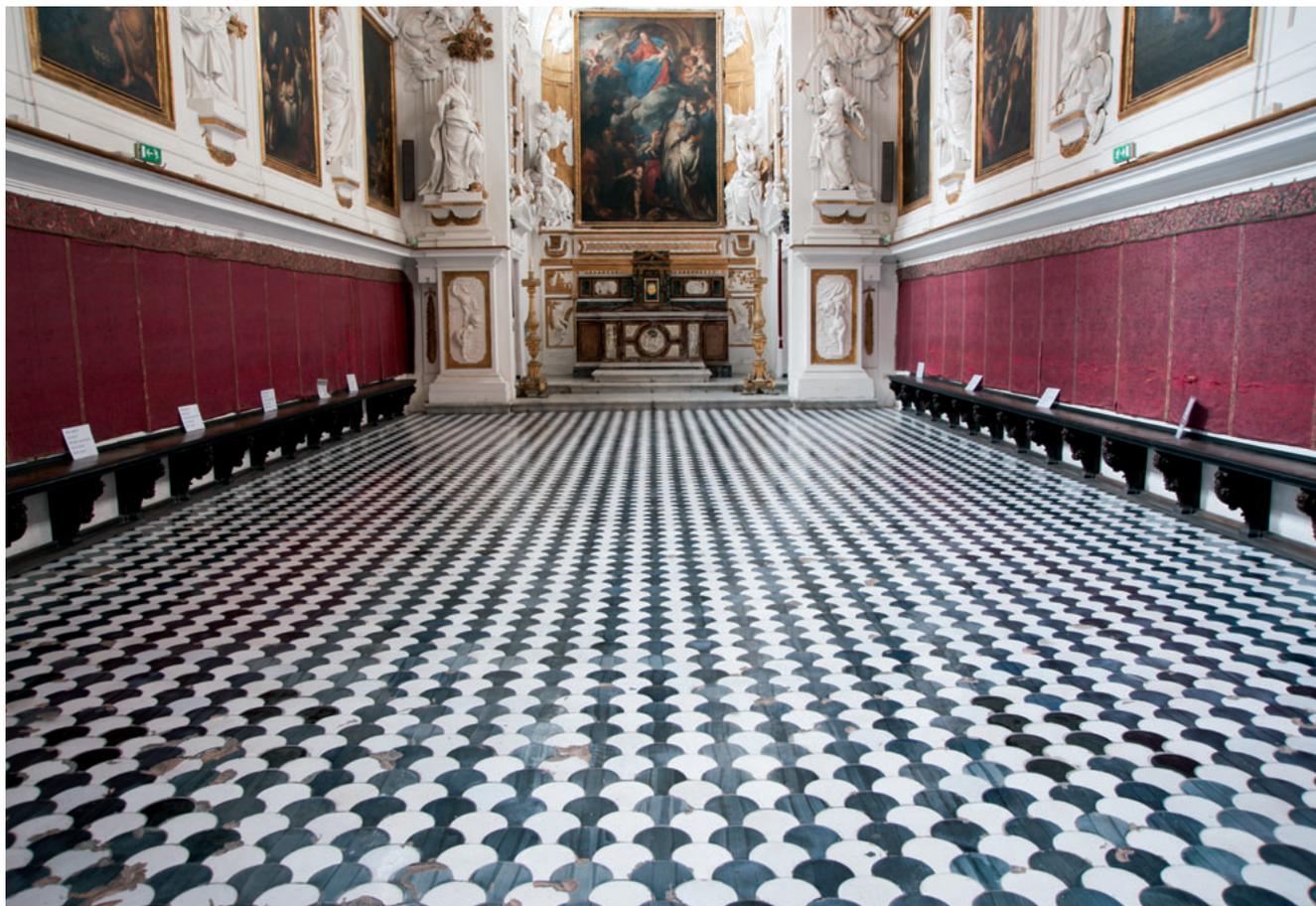
21. Una corretta ricostruzione delle fonti ispiratrici dell'arte plastica del Serpotta dovrebbe tener conto del convergere di diverse spinte di carattere storico ed estetico.

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*, Gütersloh 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.

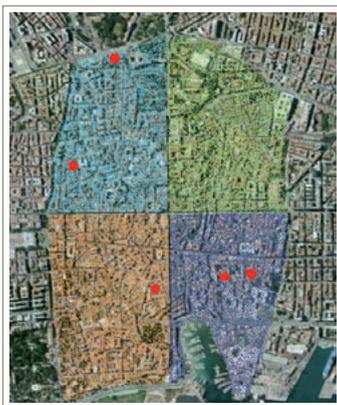


CATTEDRA PER L'ARTE CRISTIANA DI SICILIA - ROSARIO LA DUCA



«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