



FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA



La
“sovrabbondanza”
nel Barocco

a cura di

Valeria Viola
Rino La Delfa
Cosimo Scordato

EUNOEDIZIONI

© 2019 Euno Edizioni / Siké Edizioni
94013 Leonforte (Enna) - via Campo Sportivo, 21 tel. e fax 0935.905877
e-mail: info@eunoedizioni.it web: www.eunoedizioni.it

© 2019 Euno Edizioni
ISBN 978-88-6859-170-0
© 2019 Siké Edizioni
ISBN 978-88-3334-040-1

I edizione, novembre 2019

Si ringrazia il Fondo Edifici di Culto (FEC)
per l'autorizzazione alla riproduzione delle immagini degli edifici amministrati
dalla Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno.

Referenze fotografiche:
le immagini appartengono agli autori se non altrimenti specificato.

In copertina:
dettaglio del reliquiario (seconda metà XVIII sec.)
nella chiesa della Madonna di Monte Oliveto detta "Badia Nuova" a Palermo,
per gentile concessione del Seminario Arcivescovile "San Mamiliano" di Palermo.

Realizzazione grafica: Pietro Lupo - quicksicily.com, Palermo
Stampa: Priulla Print, Palermo, novembre 2019

La “sovrabbondanza” nel Barocco

*Atti del convegno tenutosi a Palermo il 22 Giugno 2018
presso la Facoltà Teologica “San Giovanni Evangelista”*

a cura di

Valeria Viola, Rino La Delfa, Cosimo Scordato

scritti di

Erminia Ardissino, Francesco Benigno, Alessandra Buccheri,
Gilles Drouin, Helen Hills, Rino La Delfa,
Francesca Paola Massara, Pierfrancesco Palazzotto,
Cosimo Scordato, Pietro Sorci, Cordula van Wyhe, Valeria Viola



FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

EUNOEDIZIONI

INDICE

Saluto di Francesco Lomanto , Preside della Facoltà Teologica di Sicilia	6
Introduzione	8
Note sugli autori	11
<i>Sezione I – Variazioni sulla sovrabbondanza</i>	
Una politica barocca? Francesco Benigno , Scuola Normale Superiore di Pisa	18
“Quelle arpie barbaramente ignoranti”. Southern Baroque Decoration, Excess and the Obscene Helen Hills , University of York	32
Cielo rovesciato sulla piazza. Identità ecclesiale e spazio pubblico in età barocca Rino La Delfa , Facoltà Teologica di Sicilia	66
Sovrabbondò la grazia. “... suscitando il volere e l'operare” Cosimo Scordato , Facoltà Teologica di Sicilia	106
La réception architecturale du Baroque en France. Une surabondance bridée Gilles Drouin , Institut Catholique de Paris	140
Tipologia della santità in epoca barocca Pietro Sorci , Facoltà Teologica di Sicilia	152

Sezione II – Articolazioni espressive nel Barocco

- “Esprimendo la gioia barocca”.
 Abbondanza e grazia nella letteratura italiana di primo Seicento
Erminia Ardissino, Università di Torino 164
- I teatri delle Quarantore. Il popolo testimone dell’epifania del divino
Alessandra Buccheri,
 Accademia delle Belle Arti di Palermo 190
- Composizione di luogo e presenza. Gli spazi religiosi dei Gesuiti
Francesca Paola Massara, Facoltà Teologica di Sicilia 208
- La committenza confraternale. Giacomo Serpotta
 e il fasto degli oratori palermitani tra XVII e XVIII secolo
Pierfrancesco Palazzotto, Università di Palermo 230
- Matter over Mind.
 The Resurrected Body in Rubens’ *Great Last Judgement*
Cordula van Wyhe, University of York 248
- Excess without Display.
 The Chapel of Palazzo Scordia in Palermo (c. 1680-1760)
Valeria Viola, University of York 286





FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

Saluto del Preside

Consentitemi di poter dare avvio al percorso del nostro Simposio con quattro brevi testi di Angelo Silesio (1624-1677), poeta, mistico e religioso tedesco del Seicento, tratti da *Il Pellegrino Cherubico*, che ci aprono alla gratuità del mistero e alla sovrabbondanza del Barocco e ci offrono motivi di suggestione per entrare nello spirito del Barocco che ci accingiamo a studiare.

...

La rosa è senza perché: fiorisce perché fiorisce,
a se stessa non bada, che tu la guardi non chiede.

...

Imparate, uomini, dai fioretti del prato
come a Dio si possa piacere ed essere belli
perché non si curano della loro bellezza.

...

La bellezza è una luce: quanto più ti manca la luce
tanto più sei orribile in corpo e anima.

...

Maria è alto valore: ma posso giunger più in alto
di dove sono ascese lei e le schiere dei santi.
Cristo è il nostro più alto fine.

Come si può notare, in questi testi si intravedono vari temi presenti ne *La "sovrabbondanza" del Barocco*: la gratuità, la bellezza, la luce e l'immensità.

Il Simposio intende approfondire questi aspetti, confermare dati acquisiti e offrire nuove chiavi ermeneutiche. Con questi brevi suggerimenti voglio semplicemente invitarvi ad aprire mente e cuore per accogliere le riflessioni dei nostri illustri relatori che diligentemente – intellettualmente e spiritualmente – ci introdurranno nel vivo dell'eccedenza, del pensiero, dell'espressione e del protagonismo dei soggetti del Barocco.

Francesco Lomanto

Introduzione

Il contesto del simposio

Parlando di Barocco includiamo la produzione artistica e architettonica di tutto il Seicento e di gran parte del Settecento. Tuttavia, la notevole complessità delle manifestazioni artistiche e culturali che coesistono in questi secoli ci orienta a circoscriverne l'ambito di riferimento proprio intorno a quella generazione di architetti e artisti attivi a Roma dalla fine del secolo XVII.

La nostra attenzione alla tematica nasce dal fatto che a Palermo (e in Sicilia) assistiamo a una produzione di costruzioni barocche, che costellano l'ambiente cittadino e, col loro linguaggio, riescono a dare un'impronta unificante alla vita della città e all'immaginario collettivo; basti pensare al fervore edilizio col sorgere di dimore nobiliari, di chiese nuove o ricostruite nel nuovo stile, sugli assi principali che vengono appositamente marcati da una certa ricollocazione sociale, quasi in una riscrittura dell'identità politica, sociale e culturale.

Sorge la domanda sulla collocazione del presente Simposio all'interno della storia della interpretazione dell'arte barocca.

I nuovi studi di carattere storico-teologico sulla Riforma promossa dal Concilio di Trento hanno orientato alla ricomprensione del Barocco all'interno della complessa comunicazione della fede, quasi concreta attuazione di un'efficace 'politica del consenso' (Nicola Spinosa 1981); mentre altre pubblicazioni di carattere storico-culturale (W. Benjamin, 1974; J. A. Maravall, 1975; G. Deleuze, 1988) hanno sollecitato un vero e proprio 'Rethinking' (H. Hills, 2016), attraverso il quale superare le pregiudiziali contenutistiche per recuperare l'idea del Barocco in tutta la rete di correlazioni (filosofiche, scientifiche, socio-politiche...), che rendano conto del suo immenso valore creativo, non disgiunto dalle sue altrettanto profonde ambiguità (St. Hoppe, 2003).

In sintonia con alcune intuizioni di E. Mâle,¹ la rilettura dell'arte barocca va ricondotta ai motivi religiosi, che ne hanno costituito la temperie culturale respirata in epoca post-tridentina; la riproposizione della dottrina della grazia, secondo il dettato conciliare, consente di cogliere nella produzione artistica i suoi motivi ispiratori. Sulla sua linea ritroviamo altri autori che, ora in maniera sintetica ora in maniera monografica, approfondiscono detta prospettiva (H. U. von Balthasar 1971, 1980; T. Verdon, 2001; E. Ardissino, 2001; C. Scordato, 2001; M. C. Ruggieri Tricoli, 2001; J. Plazaola, 2001, 2002; M. C. Ruggieri Tricoli, 2002; T. Verdon, 2007; G. Bonanno, 2010; J. Baersch, 2014; G. Bonanno - G. Mendola - S. Grasso - G. Rizzo - V. Viola - C. Scordato, 2015).

La prospettiva del Simposio

Per certi versi il collante di tutto è il dato religioso in quanto capace di tenere insieme, finché ci riesce, istanze di vario genere, sintetizzate dalla interpretazione religiosa di una società che, nonostante le svolte e gli sconvolgimenti vissuti a livello europeo, si riconferma nella sua identità di *societas Christiana e Catholica*.

Può risultare indicativo il fatto che nella produzione barocca le comunità religiose sono pienamente coinvolte; pur segnate dalla condizione di clausura o comunque di vita organizzata *ad intra*, quasi tutte le comunità religiose sentono il bisogno di adeguarsi al nuovo spirito dell'epoca, come a darsi un'esperienza di rinnovamento, legittimata, alle spalle, dal Concilio di Trento. In questo, sia gli ordini religiosi antichi che quelli nuovi si ritrovano sollecitati a assecondare l'istanza della Riforma cattolica, esprimendola anche sul piano architettonico; a Palermo, pensiamo alle Benedettine della chiesa della Concezione al Capo, alle Basiliane della chiesa del Santissimo Salvatore sul Cassaro, alle Domenicane di Santa Caterina, alle Benedettine che rifanno l'abside della chiesa della Martorana; ma altrettanto ai Teatini di San Giuseppe, ai Gesuiti di Casa Professa, ai Domenicani con i vari oratori del Rosario nella zona di San Domenico, ai Francescani e alla nuova cappella dell'Immacolata in San Francesco; per non dire della cappella baroccheg-giante di Santa Rosalia in cattedrale.

Ebbene, nell'interpretazione di questa esplosione di espressioni d'arte, di vita sociale e di organizzazione degli spazi comunitari (piazze, feste barocche, teatralità, apparati scenici...), tutti segnati da quella sovrabbondanza

1 E. Mâle, *L'arte religiosa nel '600*, Jaca Book, Milano 1984 (ed. or. 1932; ed. succ. 1972).

di forme che caratterizza il mondo barocco, non si può prescindere dall'istanza religiosa, che in qualche modo la legittima e la sostiene. Detta istanza non va intesa nel senso di una immediata corrispondenza tra grazia ed espressione artistica; piuttosto prospetta una possibilità di senso dell'arte da integrare rispetto alle letture, che spesso la risolvono (in qualche modo banalizzandola) come pura espressione appariscente della vanità umana e dell'auto legittimazione del sistema politico (e religioso); piuttosto, nell'orizzonte della nuova tematica antropologica non possiamo escludere che l'importanza ribadita della grazia (sia da parte protestante che da parte del Concilio di Trento) ha potuto manifestare, tra i suoi effetti, anche una capacità di invenzione di nuove forme, una dirompenza espressiva; il tutto non esente dai rischi sopra paventati.

La specificità teologica (e interdisciplinare) del Simposio si intravede dal titolo; esso vuole indagare il senso della 'sovrabbondanza' nell'orizzonte ampio (e problematico) del dibattito sulla grazia, prendendo spunto dall'affermazione paolina di Romani 5, 20: "Dove ha abbondato il peccato ivi ha sovrabbondato la grazia". Il Simposio dà spazio alle sollecitazioni del dibattito teologico sulla grazia tra le istanze della Riforma protestante e quelle della Riforma cattolica. Il Concilio di Trento recepisce la priorità della grazia così come l'aveva rivendicata M. Lutero; infatti, ribadisce il valore sanante della grazia rispetto al peccato; ma, afferma altrettanto il suo valore trasfigurante come filiazione divina: "ci ha liberati dal potere delle tenebre e ci ha trasferiti nel regno del suo Figlio diletto" (Col 1, 12-14 cit. in DS 1523). La grazia divina è capace di cambiare l'uomo dal suo intimo in una sinergia con l'azione preveniente, accompagnante e conseguente di Dio: "mai un cristiano deve confidare o gloriarsi in se stesso e non nel Signore (cf 1 Cor 1, 31; 2 Cor 10, 17), il quale è talmente buono verso tutti gli uomini, da volere che diventino loro meriti quelli che sono suoi doni" (DS 1548).

Sullo sfondo della benefica polarità tra la *sola gratia* dei Riformati e la *tota gratia* del Concilio ci si interroga: fino a che punto la grazia, considerata necessaria a sanare l'uomo, possa intervenire a perfezionare la natura umana potenziandone e dilatando, sorprendentemente, le sue capacità? Più specificamente il Simposio assume la *quaestio*: fino a che punto la sovrabbondanza della grazia potè avere una qualche connessione con la sovrabbondanza nell'arte (e nella vita) barocca?

La chiave di lettura che sollecita la ricerca, pur nella libertà dei vari interventi, è quella di ripensare il Barocco nelle sue molteplici manifestazioni anche come espressione della gratuità e della sovrabbondanza della grazia di Dio; detta sovrabbondanza favorisce l'idea di una sua 'sporgenza' che si

realizza prioritariamente nel vissuto di santità, ma che può investire l'ambito delle opere (moralì e... artistiche) come accondiscendenza umana alla sollecitazione divina; essa, però, si presta parimenti a legittimare, non senza qualche ambiguità, la fitta e ridondante strutturazione della vita sociale, politica e religiosa.

L'organizzazione interna del Convegno scandisce alcuni ambiti significativi, nei quali il Barocco ha potuto dare spazio all'esperienza culturale della grazia nell'intreccio tra forma di pensiero, *opus* e organizzazione socio-religiosa; ciò nel rispetto di quanto i diversi approcci prospettici possono e intendono rilevare. Il Simposio propone l'apporto teologico in una circolarità ermeneutica inter- e pluri-disciplinare. Le sessioni consentono di sfaccettare diversi aspetti da metodologie diverse: Variazioni sull'eccedenza nella società; Il pensare e l'agire barocco; Articolazioni espressive nel Barocco; Il protagonismo dei soggetti. Le esemplificazioni proposte hanno il compito di contribuire a verificare possibilità e limiti della prospettiva scelta, fermi restando la piena libertà di indagine e il conseguimento di risultati diversi.

La connessione tra sovrabbondanza della grazia ed eccedenza barocca ci pone dinanzi a un'esperienza, esaltante certamente, ma non senza qualche ambiguità. Non ci riferiamo soltanto a quella ambiguità 'religiosa', che ha provocato le lotte tra le confessioni cristiane, quanto piuttosto a quella ambiguità che qualsiasi realizzazione dell'uomo si porta appresso con inevitabili esposizioni a fraintendimenti.

Ma i contributi del Simposio aiutano a riequilibrare tutto questo!

I Curatori

Note sugli autori

Erminia Ardissino

(Ph.D. Yale University; Dottorato di Ricerca, Università Cattolica, Milano) è professore associato presso l'Università di Torino. Ha insegnato anche in diverse università statunitensi. Si occupa prevalentemente della letteratura da Dante al Seicento, con particolare attenzione al rapporto con la storia delle idee e l'esperienza religiosa.

Tra i suoi libri si ricordano: *"L'aspra tragedia". Poesia e sacro in Torquato Tasso* (1996), *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato* (2003), *Il Sei-*

cento (2005), *Tempo storico e tempo liturgico nella "Commedia" di Dante* (2009), *Galileo. La scrittura dell'esperienza* (2010), *Narrativa italiana. Storia per generi* (2011), *L'umana Commedia di Dante* (2016). Ha pubblicato anche edizioni critiche di testi antichi (*Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, *Operetta* di A. Galli, *Dicerie sacre* di G. B. Marino, *Poemetti biblici* di L. Tornabuoni), edizioni commentate (in particolare una silloge di lettere di Galileo, 2008) e contributi sulla didattica della letteratura e dell'Italiano per stranieri. Recentemente ha esteso i propri interessi di ricerca alla letteratura biblica della prima età moderna e al contributo delle donne. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti tra cui la nomina come Fulbright Distinguished Lecturer.

Francesco Benigno

è professore di storia moderna presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Si è occupato di storia politica europea della prima età moderna, di storia economica e sociale del Mediterraneo occidentale, di metodologia della ricerca storica, dei processi di costruzione dei gruppi sociali. Recentemente ha studiato la storia del crimine organizzato italiano e il terrorismo in prospettiva storica.

Ha pubblicato sulle principali riviste italiane ed internazionali. Scrive abitualmente sulle pagine di «Alias», il supplemento culturale de «Il Manifesto». Tra i suoi libri ricordiamo: *L'ombra del Re. Ministri e lotta politica nella Spagna del Seicento*, Marsilio 1992; *Specchi della rivoluzione. Conflitto e identità politica nell'Europa moderna*, Donzelli 1999; *Favoriti e ribelli. Stili della politica barocca*, Bulzoni 2011; *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Viella 2013; *La mala setta. Alle origini di mafia e camorra*, Einaudi 2015; *Terrore e terrorismo: Saggio storico sulla violenza politica*, Einaudi 2018.

Alessandra Buccheri

è professore di Storia dell'arte moderna e Storia della scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo. Completa il suo dottorato in Storia dell'arte nel 2009 presso l'Università di Oxford con una tesi sul rapporto tra arte e teatro nell'arte italiana (relatore prof. Martin Kemp), alla quale segue, nel 2014, la pubblicazione del libro *The Spectacle of Clouds, 1439-1650. Italian Art and Theatre* (Ashgate). L'interesse per lo studio di arte e teatro comincia già a Firenze, con la tesi di laurea sullo scenografo Giulio Parigi e i suoi rapporti con la pittura fiorentina del 1600 (1999, relatrice prof.ssa Mina Gregori) e successivamente nella ricerca portata avanti come vincitrice della fellowship della Fondazione di Studi di Storia dell'arte Roberto Longhi (anno accademico 2002-2003). Ha pubblicato diversi saggi e articoli sull'arte e il teatro in Italia.

Gilles Drouin

è un presbitero della diocesi di Evry, nei pressi di Parigi. Dottore in teologia, dirige l'Istituto Superiore di Liturgia di Parigi. I suoi campi di ricerca riguardano l'articolazione tra architettura e liturgia e il periodo post-tridentino francese. Ha appena pubblicato "Architettura e liturgia nel XVIII secolo: offrire con o per il popolo".

Helen Hills

è professore ordinario di Storia dell'Arte presso l'Università di York. Ha pubblicato estensivamente sull'architettura barocca. Tra le sue pubblicazioni più rilevanti sono *Marmi Mischi Siciliani: Invenzione e Identità*, Società Messinese di Storia Patria 1999; *Invisible City: The Architecture of Devotion in Seventeenth-Century Neapolitan Convents*, Oxford University Press 2004; *The Matter of Miracles. Neapolitan Baroque Architecture & Sanctity*, Manchester University Press 2016. È stata curatrice di *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, Ashgate 2003; P. Gouk & H. Hills (eds), *Representing Emotions: New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine* (Ashgate, 2005); *Rethinking the Baroque*, Ashgate 2011; M. Calaresu & H. Hills (eds), *New Approaches to Naples 1500-1800: The Power of Place*, Ashgate 2013. I suoi più recenti articoli includono 'Introduction: Directions to baroque Naples', *OpenArts Journal*, n. 6, 2017-18, pp. 1-20 e 'Dislocating holiness: city, saint and the production of flesh', *OpenArts Journal*, n. 6, 2017-18, 39-65.

Rino La Delfa

è presbitero dal 1982. Ordinario di ecclesiologia e mariologia nella Facoltà Teologica di Sicilia, ha insegnato nel St Bernard's Institute di Rochester, New York, e presso l'University College dell'Università di Maryland. La sua formazione teologica fino alla licenza è avvenuta negli Stati Uniti. Ha conseguito il dottorato in teologia dogmatica alla Pontificia Università Gregoriana nel 1988. Ha curato diverse pubblicazioni nell'ambito dell'ecclesiologia e degli studi sul Card. J. H. Newman. È stato preside della Facoltà Teologica di Sicilia.

Francesca Paola Massara

è docente di Archeologia Cristiana ed Arte ed Iconografia Cristiana presso la Pontificia Facoltà Teologica di Sicilia, dove dal 2009 ricopre anche il ruolo di Direttore della Biblioteca. È Direttore del Museo Diocesano di Mazara del Vallo dal 2008. Si è specializzata presso il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana a Roma e ha conseguito il Dottorato in Storia dell'Arte Medievale,

Moderna e Contemporanea presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Palermo, con cui ha collaborato per attività didattiche e scientifiche.

Tra le sue pubblicazioni, saggi e contributi di archeologia e iconografia cristiana e medievale, oltre che studi iconografici specifici, relativi all'arte dei Gesuiti ed alle loro scelte iconologiche e simboliche.

Pierfrancesco Palazzotto

è professore associato di Museologia e Critica artistica e del Restauro e Presidente del Cds in Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Palermo. Dal 2004 è vicedirettore del Museo Diocesano di Palermo, di cui dal 2010 è curatore scientifico per il nuovo allestimento.

Dal 1992 pubblica ricerche sull'evoluzione del gusto in ambito locale e internazionale dal XVI al XIX secolo, con specifici approfondimenti su Giacomo Serpotta e su temi di museologia, storia del collezionismo, restauro e neostili. Ha pubblicato saggi, monografie e articoli in riviste e in atti di convegno internazionali. Tra le monografie: *Gli oratori di Palermo* (1999 e 2016), *Giacomo Serpotta nella chiesa di S. Orsola di Palermo* (2012); *Anton van Dyck e la Crocifissione Villafranca di Palermo* (2012) e *Palazzo Termini Pietratagliata tra tardogotico e neostili* (2013). Ha curato in collaborazione i volumi *Abitare l'Arte in Sicilia* (2012) e *Archivi di Architettura a Palermo. Memorie della città (XVII-XX secolo)* (2012).

Cosimo Scordato

Presbitero della Chiesa Palermitana, è rettore della chiesa S. Francesco Saverio e di S. Giovanni Decollato; con un gruppo di amici e amiche ha fondato il Centro sociale "S. Francesco Saverio" e il Centro di volontariato "Il parco del sole", impegnati nel risanamento del quartiere Albergheria. È docente presso la Facoltà Teologica di Sicilia; insegna Iconografia biblica nel corso di laurea in arte sacra presso l'Accademia di Belle arti di Palermo. Tra i suoi contributi *Il settenario sacramentale* 3 voll. con quarto volume di antologia, *Il pozzo di Giacobbe*, Trapani 2007-2008; diverse voci del *Dizionario enciclopedico dei pensatori e dei teologi di Sicilia* (a cura di F. Armetta), Caltanissetta 2010 e 2018; diversi saggi di estetica teologica e di riflessione socio-religiosa.

Pietro Sorci

è dottore in sacra liturgia presso il Pontificio Istituto liturgico Sant'Anselmo di Roma, docente ordinario emerito presso la Facoltà teologica di Sicilia "San Giovanni Evangelista" e membro ordinario della Pontificia Accademia di Teo-

logia. I suoi interessi e i suoi studi gravitano sulla storia e la teologia della liturgia. Una raccolta dei suoi studi sono nel volume *Paschale Mysterium. Studi di liturgia*, Città Nuova, Roma 2014. Ha organizzato 13 dei 15 convegni liturgico-pastorali della Facoltà Teologica curando la pubblicazione degli atti. Lo scorso anno ha partecipato con una relazione al convegno internazionale dell'Università di Palermo su "Inquisizione e testimonia. Graffiti, iscrizioni e disegni delle carceri di Palermo".

Cordula van Wyhe

è *senior lecturer* di Storia dell'Arte presso l'Università di York dal 2005. Ha ottenuto il suo dottorato al Courtauld Institute of Art di Londra ed è stata Speelman-Newton Fellow in Olanda al Wolfson College di Cambridge fino al 2005. I suoi interessi di ricerca si inquadrano nella storia culturale della prima età moderna (con particolare riferimento ai Paesi Bassi del Seicento) ed includono le immagini religiose e politiche, il mecenatismo reale e la relazione disciplinare tra storia dell'arte e storia del costume. Tra gli articoli scientifici, ha curato i seguenti libri: *Female Monasticism in Early Modern Europe* (2009), *Isabella Clara Eugenia: Female Sovereignty at the Courts in Madrid and Brussels* (2012) e *Margaret Van Noort: Spiritual Writings of Sister Margaret of the Mother of God (1635-1643)*, trad. da Susan Smith, con un saggio di Paul Arblaster (2015).

Valeria Viola

è dottoranda presso l'Università di York. La sua tesi esplora le interconnessioni tra architettura, devozione e vita familiare nella Palermo barocca. Dal 2018 è Associate Fellow della Higher Education Academy. Ha insegnato presso il Dipartimento di Storia dell'Arte ed il Centro per l'apprendimento permanente dell'Università di York (2017-2018), la Facoltà Teologica di Sicilia (2007-2015, ad anni alterni), la scuola statale italiana (2008-2016) e l'Accademia Abadir (San Martino delle Scale, 2005-2008). Per 18 anni ha lavorato come architetto specializzato in restauro (1997-2015).

Ha pubblicato alcuni saggi sull'architettura religiosa e la sua relazione con il contesto urbano, finanziariamente sostenuta dall'Accademia Abadir (1999-2009) e dalla Facoltà Teologica di Sicilia (2012-2015). La sua pubblicazione più recente è il saggio "Spaces for Domestic Devotion in the Noble Residences of Palermo in the Age of Catholic Reform", in *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, a cura di Maya Corry, Marco Faini e Alessia Meneghin (Brill 2018).

SEZIONE II

Articolazioni espressive nel Barocco



FIGURE 1 The Chapel of Palazzo Scordia in Palermo, detail. PHOTO: AUTHOR.

Excess without Display. The Chapel of Palazzo Scordia in Palermo (c. 1680-1760)¹

Valeria Viola

Nowadays, the guided tours of the noble residences have accustomed us to consider even the most withdrawn rooms of these lavish houses accessible, as if the interior spaces were open to any stranger. Although the separation between public and private was not yet clear-cut at that time, venturing into a noble apartment was, however, an operation subjected to a rigorous ceremonial and a certain gradualness. Even if the *camera di parata* allowed the Master to present himself to some favourite guests still lying in bed, hardly the spaces beyond this room were seen by others than the closest members of the family and their servants. If one considers the concept of *magnificenza* exclusively linked to visibility and display, the scarce accessibility of these spaces seems to deprive their luxurious furnishings and decorations of any reason.

This paper aims exactly to question the ostentation of political power and artistic expertise as exclusive motivations for the excess in baroque art and architecture.² To do this, I will use a precise case study, i.e. the domestic chapel in Palazzo Scordia in Palermo for the paradoxical presence of astonishing frescoes in a location hardly accessible nor visible (Figure 1). My intent is not to deny that political circumstances, patrons' expectations, or workers' skills affected the construction of an architectural space, rather I chose this example to dampen the spotlight on these elements and explore

1 This paper is part of my ongoing PhD thesis at the History of Art Department of the York University (2016-2019) under the supervision of Helen Hills. I seize the occasion to thank Cordula Van Wyhe and Santina Grasso for their precious suggestions and feedback, the Marquises Berlingeri for having admitted me to their own house (today called Palazzo Mazzarino), and the architect Giuseppe Gelardi, who helped me to grasp the complexity of the palace that he restored in 2015.

2 For instance, "the relationship between the concept of princely magnificence and the continuous artistic display" in early modern palaces is the expressed topic of the recent book *The Interior as an Embodiment of Power. The Image of the Princely Patron and its Spatial Setting (1400-1700)*, ed. Stephan Hoppe, Stefan Breitling, and Krista De Jonge (Heidelberg: Palatium, 2018), 10.

other possible reasons by focusing not on the moment of realization but on the later interplay between this space and people experiencing it.

1. The chapel and its decoration

Palazzo Scordia resulted from the unification of two different buildings (Figure 2). The original mid-sixteenth-century nucleus was a simple compound of houses, most probably set around the current courtyard.³ The addition on via Maqueda was begun after this road was created (1600-1602).⁴ The chapel is wedged between the two structures, like a hinge connecting two different alignments. It rests far from the two main façades but open onto the interior of the adjacent confraternity church of Santa Maria del Soccorso, with two windows. The chapel shares the masonry structure of the church's right apse, since it lies exactly over it (Figure 3).

A previous chapel existed in the domed circular room that precedes this space (Figure 4), and the adjacent semi-circular space was its tiny chancel (Figure 5).⁵ In the early 1680s, Ercole Branciforti Principe di Scordia (ruled 1658-1687) moved the chapel to its current position without completing it.⁶ The windows onto the church were most probably open during the ten-year shared administration of Ercole's widow and his illegitimate son Blasco (1687-1697), benefitting from the role of Blasco among the Rectors of the

3 Fulvia Scaduto hypothesizes that the current courtyard was built *all'antica* under Pietro di Gregorio in the mid-sixteenth century (Marco R. Nobile, Giovanna D'Alessandro and Fulvia Scaduto, "Costruire a Palermo. La difficile genesi del palazzo privato nell'età di Carlo V", in *Lexicon. Storie e architetture in Sicilia*, no. 0 (Palermo: Caracol, 2000), 29-38. The 2015 restoration has confirmed the presence of sixteenth-century structures walled inside the masonry of the current palace.

4 On 4 November 1596, the Civic Council of Palermo decided to open this street transversely to the ancient Cassaro "for the decorum and nobility of this city". On 2 November 1599, the project obtained the royal authorization from Spain, and, on 24 July 1600, the viceroy Bernardino Cardines duke of Macheda (or Maqueda) started the ground-breaking. Marcello Fagiolo and Maria Luisa Madonna, *Il Teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca* (Palermo: Officina, 1981), 45.

5 The inventory of Ercole's possessions (1687) lists the chapel between the "camera dell'arcova," i.e. the bedroom, and the "first backroom where the chapel used to be". ASP, *Notai defunti*, Not. Sardo Fontana Honofrio, vol. 2049, fols. 1487r-v. On the ceiling of the semi-circular room there is a stucco dove surrounded by rays of light. It represents the Holy Spirit that is invoked on bread and wine and on the collected congregation to become body of the Lord during the Eucharistic (epiclesis).

6 This change probably happened during the substantial works wanted by Ercole which were still ongoing when he wrote his last will. ASP, *Notai defunti*, Not. Sardo Fontana Honofrio, vol. 2048, fol. 1378r.

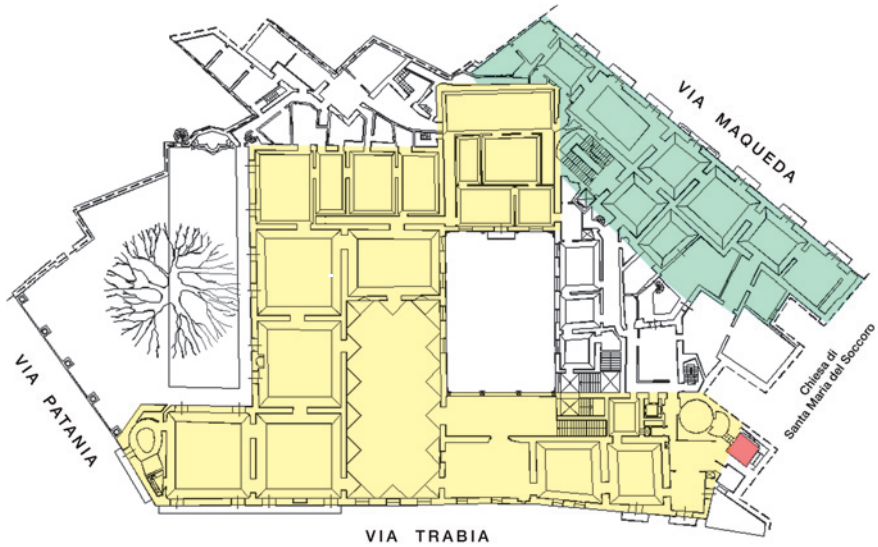


FIGURE 2 The piano nobile. Manipulation of drawings provided by Giuseppe Gelardi. In yellow the part of the palace that can be referred to the sixteenth-century nucleus, in green the seventeenth-century addition, in red the chapel.

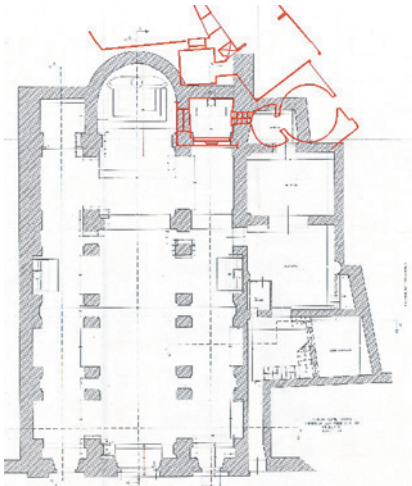


FIGURE 3 Plan of the church ground floor by Francesco Corallo (2003), by courtesy of the Regional Office of Soprintendenza in Palermo (in grey). The palace chapel on the first floor, drawing by Giuseppe Gelardi (in red).

confraternity running the church.⁷ Instead, the presence of quadrature and rocaille motives in the current frescoes dates the decoration of the chapel to a later period, since evident similarities emerge by comparing this

7 Blasco held the role for at least eight years, from 1686 to 1694, namely during the delicate passage between the rule of Ercole and the 10-year-long period of shared leadership of Blasco himself and Giovanna. ADP, *Memoriali di visita*, no. 85-88.

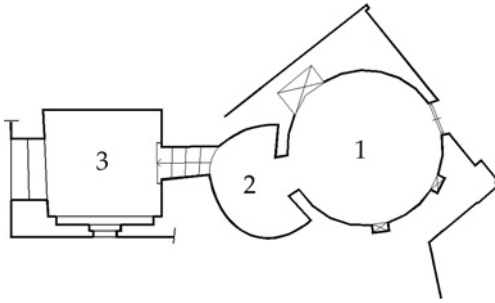


FIGURE 4 The circular room with the cupola.
PHOTO:
LUIGI COCUZZA.

FIGURE 5 The previous chapel (1) with its tiny chancel (2) and the current chapel (3).

decoration with others present in Palermo since 1750s.⁸ The frescoes could be part of the renovation conducted by Ercole's grandson, Ercole Brancifori et Naselli (ruled 1723-1780), under the direction either of Nicolò Troisi between 1730 and 1746 or – more probably – of Andrea Giganti between 1750 and 1760.⁹

Yet this paper does not debate the issue of attribution but investigates

8 This kind of decoration spread in Palermo during the eighteenth century from the works of architects and mathematicians such as Paolo Amato (1634-1714) and Agatino Daidone (1672-1724) to the illusionist architecture painted by the Roman painter Gaspare Fumagalli (1720-1778, active in Palermo from 1744 to 1776). For an overview of the issue, see Stefano Piazza, "Fonti e modelli dell'architettura dipinta nella Sicilia del Settecento" and Angheli Zalapi, "Per una storia del quadraturismo in Sicilia: profilo di alcuni protagonisti", both in *Realtà ed illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, ed. Fauzia Farneti and Deanna Lenzi (Firenze: Alinea, 2006).

9 Troisi and Gigante were both architects and *quadraturisti*. Angheli Zalapi, "I cantieri

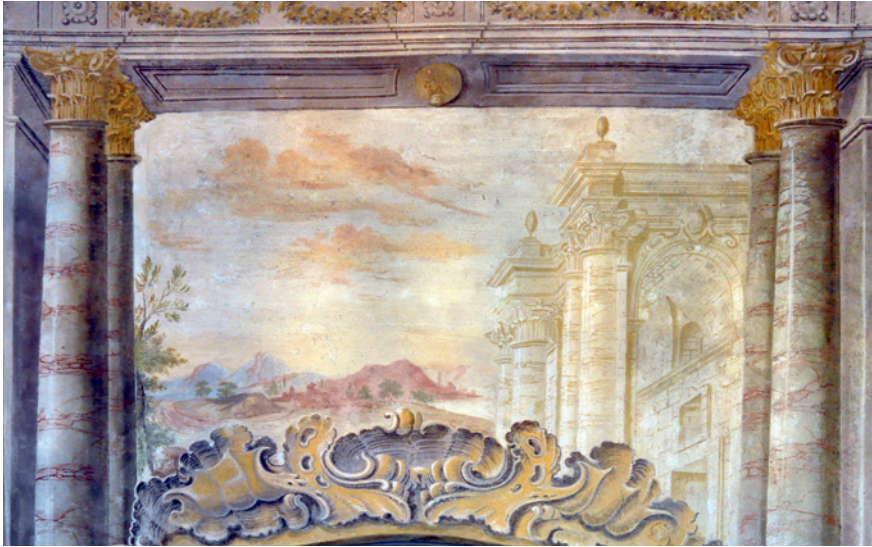


FIGURE 6 Northern wall, upper fresco. PHOTO: AUTHOR.

why and with what consequences, at some point, although the chapel was placed in a limited and strongly constructed space, the need was felt for its decoration to break open – in an illusionistic manner – the thick walls of the masonry shell.

The chapel is a small square-shaped room accessible through a door in its southern wall. A wooden altar is on the eastern side and a Deposition currently replaces, in the shallow niche above it, the lost depiction of the *Madonna della Grazia*. On the other two walls, there are three windows: two of them open onto the church interiors, whilst the other one, opposite the altar, opens over the church roof and is the only source of direct light inside the chapel. Apart from these openings and the portion of wall occupied by the altar and the painting, the rest of the surface, including the vaulted ceiling, is frescoed.

On the southern and northern walls, i.e. where the access and the larger window opening on the church are, the frescoes depict a classical architecture in perspective (Figure 6). Pairs of columns with composite capitals, resting on a high moulded plinth and bearing an architrave, frame

decorativi e l'apparato pittorico", in *Oratorio delle Dame al Giardinello*, ed. Raffaella Riva Sanseverino and Angheli Zalapì (Palermo, Abadir, 2007), 76. Idem, "Prospettive in villa nel Palermitano", in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, ed. Stefano Bertocci and Fauzia Farneti (Roma: Artemide, 2011), 355.

two sunny hilly landscapes. The depicted countryside is saturated with a pale-yellow light that barely delineates two high loggias pointing to distant hills dotted with farmhouses and lakes. The western wall, opposite the altar, is divided into two parts by an arched niche. In the middle of the niche, a small oval window opens onto the church interior and, above the window, a painted square frames a depiction of the Holy Family (Figure 7). Inside the square, Mary raises the sheet unveiling the Child, while Joseph points to Him with his right hand (the Epiphany of Christ). Behind the Madonna, an angelic figure carries a scroll with the inscription “Gloria in excelsis Deo”. Before them, there are three characters: a shepherd with his sheep, two women, and the traditional ox. These figures differ from the holy couple in their lack of haloes and in the darker colour of their complexions, but, like Mary and Joseph, they are kneeling in front of the Child in adoration. Along the arch of the niche, the flowing shapes of a frame simulate stucco, while painted leafy (olive?) twigs grow from its creases and vivify the severe lines of the architectural partition above, growing towards the real window on the church roof (Figure 8). The green foliage seems to be rooted behind the niche housing the Holy Family and to long for the sunlight above it.

On the vaulted ceiling, a trompe l'oeil architecture simulates a second floor extending in the semi-darkness and contrasting with the bright natural landscapes below (Figure 9). It is impossible to have a sound grasp



FIGURE 7 Western wall,
lower fresco.
PHOTO: AUTHOR.

of these mysterious spaces and of what lies behind them. Between the two floors, a painted reddish moulding (rocaille) folds into organic shapes and frames the edges of the ceiling (Figure 10). Here and there the nature invades the fictive architecture: leafy branches and green plants are painted as if they intersect the mouldings. In the middle, the ceiling opens onto a grey and yellow sky, where a solitary dove flies (Figure 11).



FIGURE 8 Western wall, upper fresco. PHOTO: GAETANO SCADUTI.



FIGURE 9 The vaulted ceiling. PHOTO: LUIGI COCUZZA.

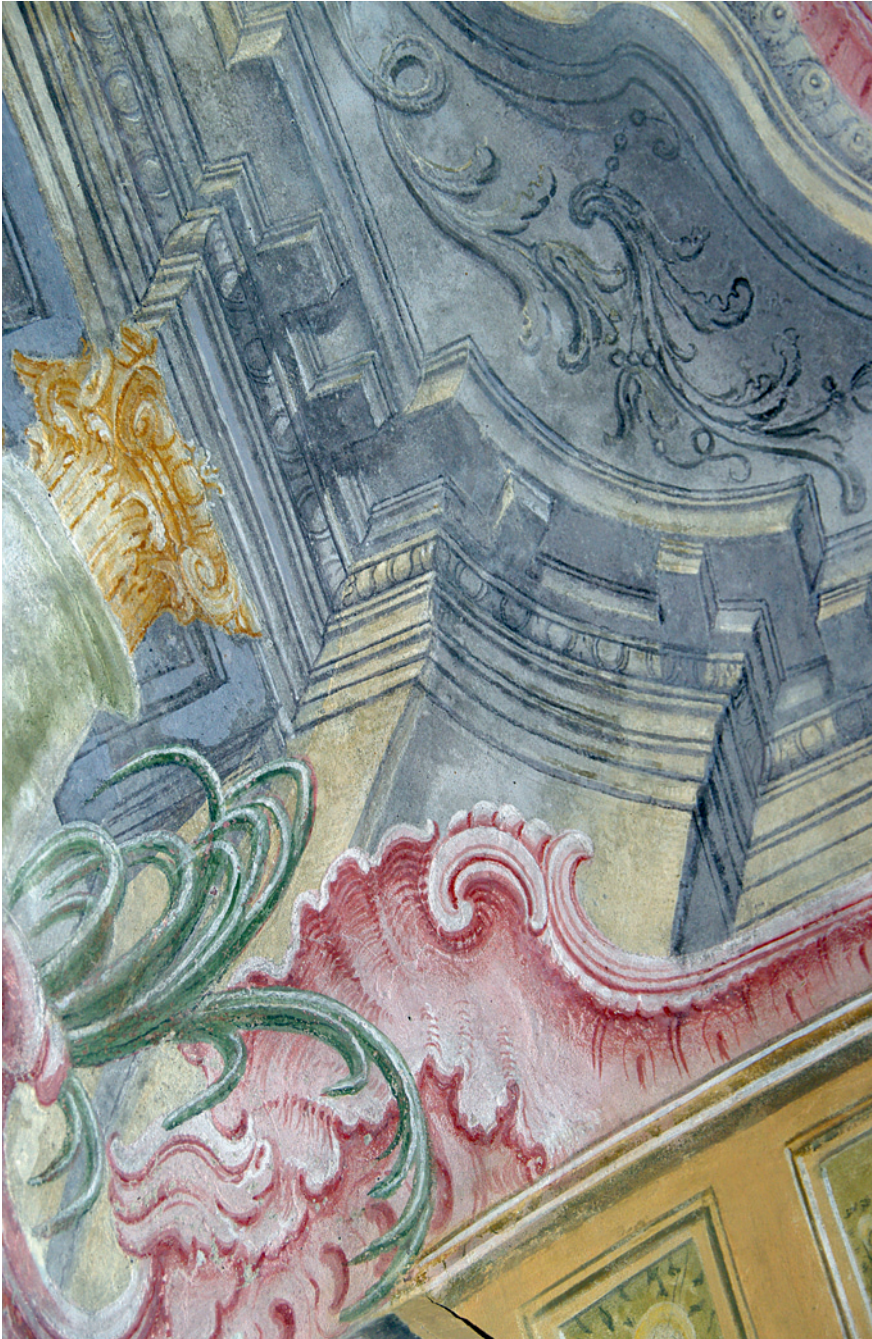


FIGURA 10 Ceiling detail. PHOTO: LUIGI COCUZZA.

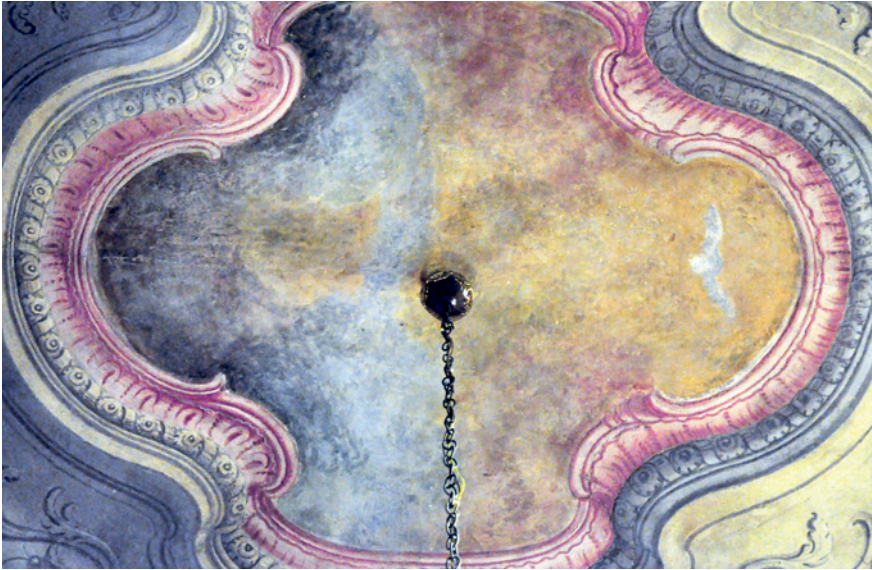


FIGURE 11 Ceiling, detail. PHOTO: AUTHOR.

2. Frescoes' visibility

The decentralized position of the chapel, its quasi-impenetrability to the devotees' gaze from the church, and its reduced size that prevented large numbers of people from gathering there prompt a question: who could enjoy such beautiful decoration? Whilst in his diaries the marquis of Villabianca praises Palazzo Scordia, he does not mention its exceptional chapel once, which leads us to believe that access to it was not easily granted even to people of high rank and erudition.¹⁰ With no external spectator to admire it, the interpretation of decoration as a display of aristocratic power (or artistic expertise), which is often used for baroque

¹⁰ Talking about the residence of his friend Giuseppe Branciforti (that means after Ercole Branciforti Naselli's death in 1780), the marquis praised the huge courtyard, the gallery, and its frescoes: "Si ha il suo palazzo con largo atrio nel corso basso della strada Macqueda, Loggia. La galleria, che in esso mostrasi nel primario suo appartamento, ha del superbo, e la pittura a fresco della sua volta è opera del Cavalier Serenario" ("His palace with its large courtyard is in the lower part of via Maqueda, in the [quarter called] Loggia. The gallery, which is in his primary apartment, is superb and has a vault frescoed by Sir Serenario"). Francesco Maria Emanuele e Gaetani, Marchese di Villabianca, *Diari della città di Palermo dal secolo 16° al 19° pubblicati sui manoscritti della Biblioteca Comunale*, vol 14°, ed. Giocchino Di Marzo Ferro (Palermo: L. Pedone Laurel, 1875), 164.

works, here irremediably fails.

The code of honour and the research for prestige gave pace to many aspects of the aristocratic life, articulating complex ceremonials that involved every family member.¹¹ In these ceremonials the luxurious items played an important role as long as they were visible: as Giovanni Pontano stated in his *Il trattato dello splendore* (1498), “the sight of these things is pleasant and brings prestige to the owner of the house as long as many people are able to frequent the house and admire them”.¹² But why should the family have flaunted its richness in the backrooms, in front of people generally part of the same household?

Reflecting on the items accumulated by the Neapolitan aristocracy in urban palaces and in remote fief houses, Gérard Labrot asks: why was wealth deployed when there was no spectator? Although he mentions a personal aesthetic pleasure as a possible reason, Labrot concludes that a financial explanation should not be ignored since each piece of furniture represented “somme enormi in formati ridotti” (“enormous sums in reduced size”), an easily movable and considerable part of the family patrimony.¹³ This answer accounts for, such items as the ebony and turtle desks, the tablecloths embroidered with gold and silver, and the chests inlaid with mother-of-pearl that were housed in the innermost *camerini* of Palazzo Scordia. Yet it does not suit what Labrot calls “fixed decoration”, that is, the frescoes that play a prominent role in the Scordia chapel decoration. Frescoes cannot be moved and were considered financially insignificant; they were not even evaluated in inventories.

Another possible reason is that the palace owners frescoed the walls for themselves, since beauty was considered a necessary part of an aristocratic and privileged life, which did not stop at the threshold of the backrooms.¹⁴ However, the reciprocal influence between architecture and people should

11 See Francesco Benigno, *Favoriti e ribelli. Stili della politica barocca* (Roma: Bulzoni Editore, 2011) and Renata Ago, “Giochi di squadra. Uomini e donne nelle famiglie nobili del XVII secolo”, in *Signori, patrizi, cavalieri nell'età moderna*, ed. Maria Antonietta Visceglia, (Roma: Laterza, 1992), 256-276.

12 Giovanni Pontano, *I libri delle virtù sociali* [about 1498], trans. Francesco Tateo (Roma: Bulzoni, 1999), 233.

13 Gérard Labrot, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734* (Napoli: Società editrice napoletana, 1979), 119. For a broad exploration of use and meaning of movable objects in early-modern Italian houses, see Renata Ago, *Gusto for Things. A History of Objects Seventeenth-Century Rome* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2013).

14 Stuart J. Wolf argues that, despite the social variety of Italian aristocracy, the tie bonding

also be considered. Labrot writes that, unlike us, “the aristocrat, instead, dwells wherever he stands, whether consistently or temporarily, whether alive or dead”.¹⁵ This awareness of one's rank did not only mean that the aristocrat had to demonstrate ease in any space, but it also represented the need to shape the built environment according to what was expected to create a noble way of life.¹⁶ Using the masculine as a neutral pronoun, it is not clear if Labrot includes aristocratic women in his deliberations. However, the construction of a social identity through architectural environments was both implemented and sustained by both female and male aristocrats.

At this point, it is appropriate to notice that these considerations did not cover the devotional use of the chapel. If no viewer outside the family could admire its magnificent decoration, we should consider the presence of a different kind of onlooker, that is, God. In his essay about collections, Krzysztof Pomian argues that “[w]hen objects were intended for gods or for the dead, they did not necessarily have to be put on display”.¹⁷ This consideration refers to funeral objects, which were buried with corpses in ancient times and remained invisible to humans but visible to gods and the dead, in another sphere. In case of items related to worship, their place remains between the two spheres of visible and invisible and put them in communication.¹⁸ Using these considerations for devotional architecture – intended as a comprehensive space made of walls, floor, ceiling, objects, and frescoes – it results that the chapel put in communication God and the worshipper. Its decoration was not for the benefit of normal visitors, but for an encounter with God or – better – with the Madonna della Grazia, to whom the chapel was most probably dedicated and who was the favourite intermediary to the invisible sphere, in Pomian's words. How did the chapel implement this encounter? To answer this question, it is necessary to dwell further on the architectural relationship between the structure and the ornament.

together the high-born classes “was the consciousness of being noble, the belief in possessing a status separate from that of other classes”. Cesare Mozzarelli and Pierangelo Schiera, ed., *Patriziato e aristocrazie nobiliari* (Trento: Libera Università degli studi di Trento, 1978), 81.

- 15 “L'aristocratico, invece, abita dovunque prende piede, stabile o temporaneo, vivo o morto”. Labrot, *Palazzi napoletani*, 13.
- 16 According to Labrot, the aristocrat “permeates” the spaces with his own values, thereby articulating and unifying them. *Ibid.*, 10.
- 17 Krzysztof Pomian, “The Collection. Between the Visible and the Invisible”. In *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan M. Pearce (London and New York: Routledge, 1994), 21.
- 18 *Ibid.*, 21-23.

3. The *structural* nature of decoration

Discussing antique polychromy, in 1851 Gottfried Semper questioned the subordinate role of decoration established by Renaissance masters and some art theorists, such as Winckelmann.¹⁹ At issue was the ephemeral value often given to decoration and resulting from the prejudice that any ornament can be easily removed without compromising the original *disegno* (design), conceived as the essence of architecture.²⁰ Jacques Derrida's reading of Kant's *Critique of Judgment* (1760) equally warns against the reiterated attempts of drawing a line between the work of art (*ergon*) and its accessories (*parergon*), between the *internal* meaning of architecture and its *external* circumstances.²¹ The philosopher highlights how ornament disturbs this attempt, because it is neither simply inside nor simply outside the work. Rather the *parergon* "has traditionally been determined not by distinguishing itself, but by disappearing, sinking in, obliterating itself, dissolving just as it expends its greatest energy".²² In the case of the Scordia chapel, decoration disturbs oppositions, such as inside/outside, private/public, secular/religious. Despite their thickness, here the walls do not draw lines of separation: the decoration yearns to do away with enclosure by opening the walls through different apertures toward different views.

In the wake of both Semper and Derrida, Mark Wigley underlines that exactly the "crack in the structure of the work" that is filled by the ornament makes it "an intrinsic constituent of the interior from which it is meant to be banished" because of its problematic nature.²³ Ornament is structural not in the sense that it collaborates in physically supporting the masonry, but in the sense that it cannot be removed without depriving this architectural space of its current identity, transforming it into something else.²⁴ Wigley notes the extent to which Derrida displaces the traditional

19 Mark Wigley, "Untitled: The Housing of Gender", in *Sexuality & Space*, ed. Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 366. Wigley refers to Semper's argument of the origin of architectural decoration from textile arts. See Gottfried Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics* [1879], trans. Harry Francis Mallgrave and Michael Robinson (Los Angeles: Getty Publications, 2004), 242-250.

20 Wigley, "Untitled: The Housing of Gender", 354. On how Semper subverts the traditional relationship between the *false* accessories and the *true* essence of architecture, see *ibid.*, 365-375.

21 Jacques Derrida, "The Parergon" *October* no. 9 (1979): 26.

22 *Ibid.*

23 Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt* (London: MIT Press, 1995), 84-85.

logic of building, consisting in ground, foundation, structure, and ornament, and exemplified by the house.²⁵ He argues that before Derrida, the house was deemed as a paradigm of presence, an innocent and safe place that protects people from what is unfamiliar; after Derrida, the house has been revealed to be a representation that veils what is unfamiliar, unknown, or simply different.²⁶ Wigley decries the fact that this representational role of the house has been articulated in texts like Xenophon's *Oeconomicus* (a. 360 BC) and Leon Battista Alberti's *De Re Aedificatoria* (1452) and *Libri della Famiglia* (ms. 1433-40). These have domesticated architecture by concealing everything that can be deemed as *other*, claiming that their point of view respect a sort of primordial law of harmony.²⁷ Alberti suggests imposing on walls a lattice to regulate any dimensional ratio.²⁸ Wigley interprets Alberti's contrast, white-wall versus ornament, as a confrontation between the mask that tries to veil sexuality in the name of privacy and order, and the excess that was conceived as typically feminine and, thus, in need of being controlled.²⁹ The ornament is admitted inasmuch as it can be used to conceal disorder.³⁰

An attempt to regulate the excess was implemented by the different treatment of the larger of the two windows in the chapel on the two fronts of the wall. Completed by 1606, the church of Santa Maria del Soccorso was subjected, after 1777, to renovation works that altered its original baroque aspect.³¹ This transformation was praised by the Confraternity's Deputy in 1863, who described the church architecture as *correct* against the past

24 For Semper, the principle of dressing and incrustation serves beauty "in a sense more structural-symbolic than structural-technical". Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts*, 243.

25 Wigley, *The Architecture of Deconstruction*, 84-85.

26 Ibid. 10-12.

27 The *other* is anyone who is not the superior and oppressive character that was associated with the head of the family. For a long time, the behaviour of both women and men had been *constructed* around the idea of what the domestic sphere should be. On the topic: Raffaella Sarti, "Men at Home: Domesticities, Authority, Emotions and Work (Thirteenth–Twentieth Centuries)". *Gender & History* 27, Issue 3 (2015): 522.

28 The modular grid should have been materialised visually by the architectural orders derived from Antiquity. Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* (Torino: Einaudi, 1964), 7-17.

29 Wigley discerns in Alberti's theory the complicity of domestic architecture "in the exercise of patriarchal authority" especially when the domestic spatial arrangement as a system of surveillance is referred to gender issues. Wigley, "Untitled: The Housing of Gender", 332. For Wigley, in Alberti's thought, "the role of architecture is explicitly the control of sexuality or, more precisely, women's sexuality". Ibid., 336.

30 Ibid., 375-376.

pompous style.³² This new design conjured, three centuries later, the sixteenth-century ideology of the white wall that had been promoted by Renaissance treatises and was again reiterated by the so-called Neoclassicism.³³ Inside the church of Santa Maria del Soccorso, massive composite piers regulate the relationship between the central nave and the two side aisles. On the central nave walls, an almost continuous entablature, running on the piers, divides the interior façades into two registers, and is reiterated above by a horizontal sequence of mouldings. While the smallest of the two windows of the chapel is concealed under the last vault of the right nave (Figure 12), the larger one underwent a process of masquerade. It has its grate set in line with the entablature and its upper frame on the base level of the vault. However, while the new decoration attempts to incorporate this intrusive anomaly in a clear, legible, and two-dimensional geometry (Figure 13), in a three-dimensional perspective, stucco moulding struggles to make the window shape look like the other windows, since its grid visibly emerges from the wall claiming its diversity and conquering its space (Figure 14). The winding movement of its iron bars (Figure 15) enhances the window shape and draws a simplified tree (a palm tree?) in the middle, announcing that something different is going on within the chapel. Here the window is not masked at all, rather, an imaginary decoration clings to it and blossoms into irrational, asymmetric, organic forms (Figure 16).³⁴ The threshold is the place of the nervous

31 After water infiltrations from an upper terrace, the confraternity decided to stucco the interior “assecondo ricerca l’attuale architettura ed in maniera che niente apparisca di accomodo, e di difettoso, ma che l’occhio guardasse il tutto uguale, e comparisca nuova” (“according to research [of] the current architecture and in a way that nothing appears mended or flawed, but [in a way that] the eye sees the whole regular and [the church] appears new”). ASP, *Notai defunti*, Not. Pipitone Camillo Maria, vol. 5382, fols. 294r-297r. According to Gaetano Bongiovanni, this renovation was the latest one that the church endured. Bongiovanni, “Interventi nella chiesa palermitana di S. Maria del Soccorso detta ‘della Mazza’”, 180.

32 “Ha fama di corretta architettura, e conta fra i più eleganti nostri edifici del settecento che ne diè sì copiosi e magnifici, benché abbia talvolta trasmodato nel tronfio nel barocco e quasi nel borrominesco” (“it [the church] is famous for its correct architecture, and it is one of our numerous and magnificent eighteenth-century buildings, although it did sometimes exceed towards the pomposity of baroque, and almost of the borrominesque”). Lancia di Brolo, *Capitoli*, 10-11.

33 In the name of an ideal of “edle Einfalt” (noble simplicity) and “stille Größe” (quiet grandeur), the aesthetics of Winckelmann rejected the pathos, the deformation, and the excess. Georges Didi-Huberman, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte* [2002] transl. Alessandro Serra (Torino: Bollati Boringhieri, 2017), 13-27.

encounter between two different ways of understanding and experiencing architectural space. The window sensitively records both the contact of the two areas and the negotiation going on between them. Within the chapel emerges exactly what is suppressed in the church, i.e. the excess. The ornament does not order the space but makes it convoluted, intense, and breath-taking.



FIGURE 12
Church of
Santa Maria
del Soccorso,
interior.
PHOTO: AUTHOR.

34 This rocaille is extraordinarily close to motives present in rococo silverware as well as in prints circulating abundantly in Palermo in the mid-eighteenth century. On the topic, see: Santina Grasso and Maria Concetta Gulisano, "Forme e divenire del Rococò nella Produzione delle Botteghe argentarie a Palermo", in *Argenti e Cultura Rococò nella Sicilia Centro-Occidentale 1735-1789*, ed. Santina Grasso and Maria Concetta Gulisano (Palermo: Flaccovio, 2008), 70-76.

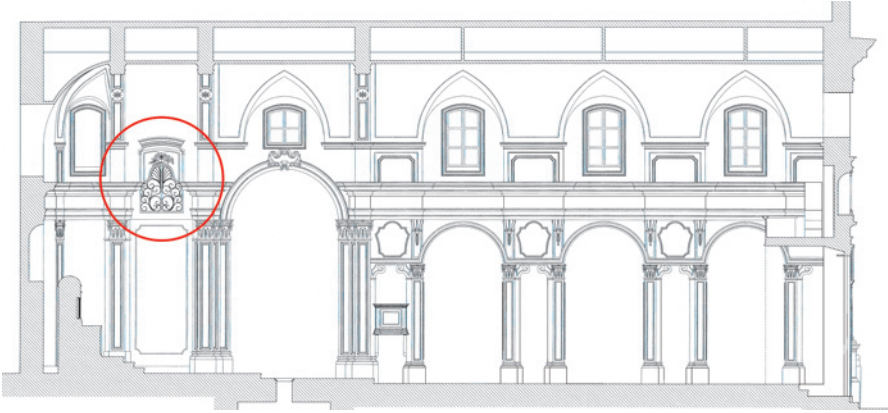


FIGURE 13 Vertical section of the central nave of the church by Francesco Corallo (2003), by courtesy of the Regional Office of Soprintendenza in Palermo. The window of the chapel is circled in red.



FIGURE 14 Church of Santa Maria del Soccorso, interior. PHOTO: AUTHOR.



FIGURE 15 The view on the chancel through the grating. PHOTO: AUTHOR.



FIGURE 16 The largest window on the northern wall. PHOTO: AUTHOR.

4. The experience of space

The chapel acted on the faithful by destabilizing them. Soon after entering this space, people's rational understanding of the working principles of architecture was undermined by seeing the imaginary second-floor room placed upon the illusory landscapes drawn below, inverting the traditional relationship between the full (built) and the empty (open) space.

The whole environment features reiterated dichotomies between open and closed space. The breaking of boundaries between inside and outside is both real and unreal. Two windows are in line and open on the same wall: the one that brings light from above the roofs, and the oval window oriented towards the right aisle of the church. Between them there is the fresco framing the Holy Family. The highest window fully illuminates the ceiling decoration and the grey and yellow sky painted in the centre. This sky is supposed to be beyond the ceiling. The dove is not placed in the centre of

the fake opening, but westwards, close to the window. So, not only does it appear to be coming from the outside through the window, but its flight follows the sunlight, flowing from the window, toward the altar. The yellow glass of the window gives substance and intensity to the flow of light in the same direction.

Unlike this source of light, the painted square framing the Holy Family offers a view on to a different space (Figure 17). The scene reveals the mystery of the Incarnation, since the story of the Incarnate God started from the Epiphany, from the act of showing Jesus to people. The characters and the cherub flying above the scene point to the presence of a space beyond the surrounding frame: despite the homogeneous dark background and the lack of elements drawn in perspective, the adoration of the Child is placed in a space beyond the wall and the real room of the chapel. Through this virtual window, the faithful are invited to join the adoration from a historically and geographically distant point of view. The life of Christ, which begins with this episode, culminates in the Crucifixion, the sacrifice exemplified by the altar placed on the opposite wall. In this way, the history of Salvation crosses the chapel from west to east, following the growth of plants, the flow of light from the window, and the flight of the dove. The Holy Spirit, invoked for the Eucharist, flies eastwards following the same direction as the congregation's prayers.

Below the real window opening onto the church roof, there is the oval window in line with the fictive window depicting the Epiphany. By barely turning their heads, standing viewers can engage with the two real openings and the fictive one in three different ways: they can see the sunlight entering from the first window but cannot look through it; they can contemplate and pray in front of the Epiphany that is at eye-level; they can observe what happens inside the church without being noticed, through the second window. Starting from an analysis of Leon Battista Alberti's *De Pictura*, Anne Friedberg has investigated the changes in modern visuality. Although the focus of her study – cinema and computer screens – is chronologically far from the topic of this thesis, it offers a springboard to examine the relationship between the framed image and the viewer. Both the painted frames of the frescoed Epiphany and that around the real window, mark what Friedberg calls “a separation – an *ontological cut* – between the material surface of the wall and the view contained within its aperture” and invite the observer to look inside.³⁵ The object of the first

35 Anne Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft* (Cambridge and London: the MIT Press, 2006), 5.



FIGURE 17 Detail of the Holy Family on the western wall. PHOTO: AUTHOR.

vision, the Epiphany, is fixed in a distant past, while the view of what happens inside the church is contemporary and susceptible to continuous changes. However, the immobility of the scene depends on the religious belief of the observer: for the faithful, Christ is not only an historical figure, since His sacrifice is repeated continuously in the Eucharist. The frescoed scene supported meditation offering a *stable* truth against the ephemerality and instability of human history visible through the window on the church nave. Yet, at the same time it reminds the faithful of kneeling in front of the larger window in order to adore the Sacrament in the church tabernacle.

For the salvific path of the faithful the mediating role of Mary is essential. The lost painting of the Madonna della Grazia alluded to the dual role of Mary as both Mother of the Divine Grace, Jesus Christ, and Mother of every Christian, for whom she intercedes granting grace. In the frescoed Epiphany, Mary holds the sheet above Jesus, thus simultaneously unveiling and covering: she is a mother proudly showing and, at the same time,

protecting the family heir. Similarly, the iconography of the *Madonna del Soccorso* (also called *Madonna della mazza*), as visible in the façade of the confraternity's church (Figure 18), depicts Mary raising a *mazza* (club) with the right hand, in the act of defending a child, who is using Her body as a shelter.³⁶ The Madonna, as a model of motherhood, is crystallised in a pose that suggests an everlasting act of combative protection in favour of all her children.³⁷ A comparison with the ward role of widows comes easily enough, since they were elected by the heads of the households “educatrice, et alimentatrice” (responsible for education and nutrition) for his sons and daughters.³⁸ As a mother, the woman was expected to abide by her duties, for the sake of her children as well as for the glory of the family, in forced widowhood “sino alla sua morte” (until her death).³⁹

The Madonna, however, was not only in the painting, in the statue, or in the fresco, but she made herself present for the faithful “architecturally”. The quadrature coexists with the invading presence of a growing nature that enters the built space mingling its flowing forms with unusual organic mouldings. Even the older floor tiles of seventeenth-century appearance, found under the altar, were decorated with flowers.⁴⁰ Nature is made present and alive in a room that rationally would exclude it, since it is wedged between two buildings inside a densely-built environment. Carolyne Merchant argues for the millennial association of woman with nature, as both a benevolent provider of nourishment and a source of

36 The scene is sometimes completed by a threatening devil and an imploring mother. According to Mario Sensi, the complete scene is shown on a buckle connected to the miracle of the delivery (*Madonna del Parto*) and stored in the Augustinian convent. Mario Sensi, “Le Madonne del Soccorso umbro-marchigiane nell'iconografia e nella pietà”. *Bollettino storico della città di Foligno* 17 (1994): 8-18. A model, however, might have been also a medieval polyptych, formerly placed in the church sacristy and depicting a child concealing (veiling) himself under Mary's cape. The polyptych was brought inside the Scordia palace in the nineteenth century. Gioacchino Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, (Palermo: Alberto Reber, 1899), 145. Its current location is unknown.

37 Rusconi highlights the difference between the protective figure of the medieval *Schutzmantelmadonna* and the aggressive pose of the Virgin with a club that started being widespread in the fifteenth century. Roberto Rusconi, “Con l'aiuto di Maria”, in *Donne Potere Religione. Studi per Sara Cabibbo*, ed. Marina Caffiero, Maria Pia Donato, and Giovanna Fiume (Milan: Franco Angeli, 2017), 25.

38 ASP, *Notai defunti*, Not. Sardo Fontana Honofrio, vol. 2048, fol. 1383v.

39 Her husband ordered that she remained widow until her death, otherwise she would have lost any financial benefit. ASP, *Notai defunti*, Not. Sardo Fontana Honofrio, vol. 2048, fol. 1381r.

40 I must thank Santina Grasso and Maria Reginella for having dated the tiles back to the foundation of the chapel. They can be either reused here from another room or remained

unbridled disorder.⁴¹ The nature depicted in the chapel is closer to the first of the two suggested models: natural elements are not opposed to architectural elements but harmoniously intertwined with them. Nature is not depicted as wild or dangerous but as domesticated within an enclosed garden, a *hortus conclusus*.⁴² The idea of the enclosure is particularly fitting



FIGURE 18 Church of Santa Maria del Soccorso, detail of the façade. PHOTO: AUTHOR.

from the first arrangement, since the altar does not seem ever to have been replaced but only restricted in 1730. ASP, *Trabia*, Serie A, vol. 941, fols.n.n. Therefore, it is probable that the need to change the tiles, placed below the altar, was never felt.

41 Carolyn Merchant, *La Morte della Natura. Donne, ecologia e Rivoluzione scientifica. Dalla Natura come organismo alla Natura come macchina*, trans. Libero Sosio (Milan: Garzanti, 1988), 37-38. Merchant decries that the former association slowly vanished in favour of the latter, while both the woman and nature have been increasingly considered inferior and even dangerous to the culture, historically associated with men. *Ibid.*, 194. On the relationship between spatial excess and female outsidership, see also Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space* (Cambridge and London: MIT Press, 2001), 151-165.

42 Carolyn Merchant, *Reinventing Eden. The fate of Nature in Western Culture* (New York and London: Routledge, 2004), 54-55.

in a place so constrained and confined, but what is more striking is its direct reference to the Madonna. Like some fifteenth-century paintings, which presented the Virgin Mary in a garden with flowers at her feet and a landscape as a background beyond the fence, the tiles of the chapel are painted with flowers and countryside landscapes are framed by the trompe l'œil architecture. Besides, the members of the adjacent confraternity called Mary the “mystical rose” (*rosa mistica*) during their *laudi*, namely every first Wednesday of the month.⁴³ But the reference to Mary goes further and is implicated in the history of Salvation. Starting from the passage in the Song of Solomon – “Garden enclosed is my sister, my spouse; a spring shut up, a fountain sealed” – Carolyne Merchant argues that the whole enclosed garden represents the Virgin and her virginal conception: Jesus grew in womb of Mary as the tree of Life in Eden.⁴⁴ Both the birth and the resurrection of Christ are part of a single salvific plan, as the resurrection extended to the whole world the initial action of the Holy Spirit in the womb of Mary.⁴⁵ In this way, the birth of Christ is not only contemplated in the fresco but architecture immerses the faithful in the event.

The excess is not used to scare or shock. The encounter with the divine appeared as a positive upheaval, like the right conclusion of a linear spiritual journey. Exploring the relationship between Baldassare Castiglione's *The Courtier* and the frescoes of Palazzo Tè in Mantua, Maria F. Maurer argues that the illusion of ease and grace (*sprezzatura*), which aristocrats built around themselves, was similar to the simulation of an apparently easy balance between artifice and artlessness staged in interior spaces.⁴⁶ Analogously, the frescoes in the Scordia chapel do not depict a wild or dangerous nature nor discordant elements. Rather, light fronds were shown growing in harmony with the architectural forms and sharing the same pastel shades, since the sensory involvement of the faithful had to be as *natural* as possible. The devotional space participated in the performance of people's identities, offering models and assigning roles that were already part of their shared world.

43 ADP, *Santa Maria del Soccorso*, vol. 1, fol. 3

44 Merchant, *Reinventing Eden*, 54.

45 Carlo Cibien, “La simbologia mariana nelle *Messe della Beata Vergine Maria*”. In *Mariologia*, ed. Stefano De Fiores, Valeria Ferrari Schiefer, and Salvator M. Perrella (Cinisello Balsamo: San Paolo, 2009), 1101.

46 Maria F. Maurer, *Gender, Space and Experience at the Renaissance Court. Performance and Practice at the Palazzo Te* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019), 19.

5. Conclusion

Through a case of superabundant decoration that was not displayed to outsiders in any way, this paper proposes an investigation of the excess in baroque art and architecture and its effects on the modes of occupation of the space. This perspective allowed a shift of focus from issues which referred to the moments that precede realization to the relationship constructed after it between architecture and the bodies who experienced the space. Despite the relevance of issues such as patronage, artists and artisans, times, materials, and building modalities, the risk of focusing only on these issues is to ignore that architecture can act on individuals after its realization. On the contrary, the focus on the experience of space does not prevent exploration of the relationship between architecture and power but allows a development of this analysis into concrete cases, investigating how architecture collaborated to maintain or to change social and political relations.

Even if the objective was not a display of power towards visitors, the interaction between the architectural space and people experiencing it still happened through an excessive decoration. Real and fictive, architecture and nature, light and darkness coexisted, disturbing a stable visual possession of the room, since the gaze was tempted to pass from one element to another, continuously. Space was conceptualised and perceived as a mode of simultaneity. To sum up, the chapel acted on people's bodies, guiding their movements through its limited space (to sit, kneel, and stand) and rousing their senses (e.g. to hear voices and sounds coming from the church). Sight was the primary sense through which the chapel offered a redemptive path to people experiencing its space. However, this sensory involvement appears like the *natural* conclusion of a linear spiritual journey that was known, shared, and somehow internalised.

SICILIAE MIRABILIA

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

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



Finito di stampare nel mese di novembre 2019
presso lo stabilimento litotipografico Priulla Print
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



9 788868 591700

© 2019 Euno Edizioni
ISBN 978-88-6859-170-0

euro 25,00

SICILIAE MIRABILIA 8

Quicksicily.com

Studio grafico Pietro Lupo - Palermo - www.quicksicily.com info@quicksicily.com asplupo@libero.it
pdf vers 241119