

# GIACOMO SERPOTTA



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

## L'oratorio di San Lorenzo a Palermo

*fotografie di* R. SANGUEDOLCE



FACOLTÀ TEOLOGICA  
DI SICILIA

**EUNOEDIZIONI**

© 2013 Euno Edizioni  
94013 Leonforte (Enna) - via Mercede, 25 tel. e fax 0935.905300  
e-mail: info@eunoedizioni.it web: www.eunoedizioni.it  
I edizione, dicembre 2013

ISBN 978-88-6859-006-2

*Si ringraziano per la cortese disponibilità:*

Manuela Amoroso, Arcidiocesi di Palermo - Ufficio Diocesano per i Beni Culturali,  
Associazione Amici dei Musei siciliani, Rita Bernini, P. Giuseppe Bucaro, Giovanna Cassata, Evelina De Castro, Antonella Francischiello,  
Valeria Gerbasì, Maria Mattina, Salvatore Pagano, Giuseppe Puccio, Mons. Giuseppe Randazzo, Salvina Sanò, Gaetano Scaduti

*Fotografie originali dell'oratorio (riprese del 2012-2013):* Rosario Sanguedolce

*Referenze fotografiche:*

testo di V. Viola: G. Scaduti, p. 8; V. Viola, figg. 2, 8, 10-20, 23-24, 26-27, 29;  
testo di S. Grasso: G. Cordaro, Galleria Regionale interdisciplinare della Sicilia di Palazzo Abatellis, fig. 6;  
S. Grasso, fig. 11; Roma, Istituto Nazionale della Grafica, figg. 15, 17, 19, 21, 23, 25.

in copertina: *Angelo dell'altare* (part.), foto di Rosario Sanguedolce

*Progetto grafico:* Pietro Lupo, Palermo

*Impaginazione:* Giuseppe Puccio, Pietro Lupo, Palermo

*Stampa:* Litotipografia Priulla s.r.l., Palermo, 2013

GIACOMO  SERPOTTA

# L'oratorio di San Lorenzo a Palermo

*scritti di*

Santina Grasso, Giovanni Mendola, Cosimo Scordato, Valeria Viola

*fotografie di* Rosario Sanguedolce

*presentazione di* Pierfrancesco Palazzotto

**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).

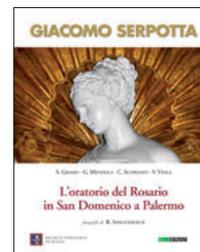
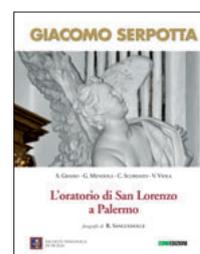
**Santina Grasso** si impegna a ricostruire il contesto storico-artistico nel quale va collocata la figura del Serpotta; ciò avviene non solo per riscontrare eventuali sue ispirazioni alla produzione coeva, ma ancor più per rilevare le novità e gli esiti originali che la *poiesis* del Serpotta consegue.

**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

*Pierfrancesco Palazzotto*

Presentazione pag. 7

*Valeria Viola*

**L'oratorio e la Fieravecchia** 9

Sviluppo dell'area 9

Articolazione degli spazi urbani 14

Il sito dell'oratorio 16

L'oratorio 18

*Giovanni Mendola*

**L'oratorio della compagnia di San Francesco in San Lorenzo** 25

La compagnia e l'oratorio 25

L'intervento di Giacomo Serpotta 32

*Santina Grasso*

**La sintesi delle arti** 37

Serpotta tra classicismo e barocco 37

L'oratorio 40

La controfacciata 44

Le sculture allegoriche femminili 46

I teatrini 49

Gli ignudi 52

*Cosimo Scordato*

**Guardare e comprendere** 55

Il ciclo di San Lorenzo 56

Primo teatrino: *San Lorenzo divide i beni ai poveri* 57

Secondo teatrino: *San Lorenzo assiste alla traduzione al martirio di Sisto II* 58

Terzo teatrino: *La svestizione di San Lorenzo in preparazione al martirio* 60

Apoteosi di San Lorenzo 62

Il ciclo di San Francesco 63

Primo teatrino: *La tentazione di San Francesco* 64

Secondo teatrino: *San Francesco veste un ignudo* 65

Terzo teatrino: *San Francesco incontra il sultano* 66

Quarto teatrino: *L'estasi di San Francesco col dono delle stimmate* 68

Apoteosi di San Francesco 68

Note 74

Bibliografia 78

*Apoteosi  
di San Francesco.*



L'oratorio di San Lorenzo, o forse per meglio dire, dei santi Lorenzo e Francesco, è, a ragione, uno dei più noti e celebrati apparati dell'epopea serpottiana. La sua reputazione era già consolidata nel XVIII secolo, come testimonia, ad esempio, la visita dell'architetto Léon Dufourny nel 1792 che rimane ammirato dell'abilità di Giacomo Serpotta, riuscendo a cogliere dell'artista ciò che più gli era congeniale, tra cui l'evidente matrice di riferimento classica, superando così, anche se parzialmente, la naturale avversione culturale per il barocco.

Saranno molti i viaggiatori e visitatori coinvolti dallo splendido cofanetto, più ridotto di altri oratori e cantieri del medesimo artista e forse anche per questa ragione emblema di una sapiente armonia e di un così perfetto equilibrio da fare scrivere al compianto amico Donald Garstang, qui sepolto, come esso si ponga quale discriminante tra la crescita culturale, tecnica e inventiva dell'artista palermitano e la serena maturità meno fresca, a suo dire, ed ancora più aperta alle suggestioni del barocco romano.

In effetti l'oratorio di San Lorenzo è un contenitore di tutto ciò che Serpotta era stato capace fino ad allora di comporre ed inventare, ma anche sintomo delle nuove prospettive, quasi esclusivamente formali ed espressioni della medesima poetica, chiara, per altro, già nell'oratorio del SS. Rosario in Santa Cita.

Esso fu anche centrale nell'elaborazione di un fondamentale testo di Giulio Carlo Argan nel 1957, anno in cui il grande storico dell'arte insegnava all'Università di Palermo e scopriva forse per la prima volta, sorprendendosi, la spettacolare pratica di Serpotta non solo dal punto di vista estetico ma, direi soprattutto, dal punto di vista della composizione e per la chiara assunzione del barocco anche come finzione e rappresentazione.

San Lorenzo, però, non è solo Serpotta; la sua fama, ahimè, è dovuta anche ad un'assenza, al vuoto fisico, iconografico e simbolico che il furto della *Natività* di Caravaggio ha rappresentato e che tuttora domina i "racconti" e le storie legate al monumento. Quel grave e delittuoso atto compiuto anche per responsabilità oggettive di chi avrebbe dovuto garantire la salvaguardia del capolavoro, ancor più dopo la spoliatura della chiesa di Santa Maria di Valverde nel 1967 e la fuorviante ed illusoria restituzione della pala d'altare di Pietro Novelli proprio in quel fatidico 1969, è una ferita sempre aperta nella coscienza dei palermitani e che mai potrà rimarginarsi se non per un miracoloso ritrovamento, di anno in anno sempre meno atteso.

Per le ragioni sopra esposte il monumento è stato centrale nelle pubblicazioni sul plastificatore palermitano sia di carattere generale che specifiche, ma, a dire il vero, mancava finora una monografia interamente focalizzata sull'opera in maniera da sceverare la molteplicità degli aspetti che, un lavoro a più mani come questo, riesce a mettere sapientemente in evidenza proponendosi come utilissimo strumento di conoscenza e di avanzamento per gli studi.

*Piccolo  
San Giacomo.*



Cosimo Scordato

## Guardare e comprendere

Il percorso ha due movimenti che si integrano la vicenda e che rispecchiano le circostanze che diedero forma all'oratorio; i due movimenti sono legati, rispettivamente, a San Lorenzo e a San Francesco. Infatti, da un parte, la chiesa viene intitolata a San Lorenzo verso la metà del sec. XVI nella terra che apparteneva a Simone Bologna e dispone di un giardinetto annesso; dall'altra parte, quasi fin dall'origine, data la vicinanza al convento di San Francesco, la chiesa viene assegnata alla cura dei Francescani e, quasi in contemporanea, la chiesa viene concessa alla Compagnia San Francesco d'Assisi (sotto il titolo di "Bardigli e Cordigeri"), nel momento in cui si trovano senza la sede originaria nel quartiere della Kalsa.<sup>1</sup>

Il doppio movimento, rintracciabile in tutta la composizione degli stucchi, non è casuale e tradisce una generale progettualità, alla quale ha contribuito anche Giacomo Amato (cf. *infra*); si tratta, però, di uno svolgimento *in progress*, che in buona parte si sviluppa nell'arco di alcuni anni (1700-1705).

Il punto di partenza certamente è il programma iconografico realizzato nel '600; esso comprendeva come pala dell'altare la *Natività* di Caravaggio; in essa, tra l'altro, vengono messi insieme San Lorenzo e San Francesco intorno a Gesù bambino; sopra il seggio dei Superiori c'era la *Crocifissione*; sulle pareti laterali si dispiegavano

tre tele per parte, rispettivamente per San Lorenzo: *San Lorenzo sopra la graticola*; *Apparizione di un angelo che reca una palma con tre corone a San Lorenzo*; *San Lorenzo dispensa l'elemosina ai poveri*; per San Francesco: *San Francesco sui carboni accesi che mette in fuga una donna tentatrice*; *Apparizione di un angelo che mostra a San Francesco un cristallo, che simboleggia la purezza*; *San Francesco dona la sua tonaca ai poveri*; Come si può osservare era stata realizzata una certa simmetria tra le scene di vita dei due santi, rappresentate dalle tele, con l'intenzione di collegare la loro presenza con l'opera del Caravaggio e creare delle corrispondenze tra di loro, dato che di fatto si trovavano congiunti nella vicenda della Confraternita.<sup>2</sup>

La decorazione a stucco di G. Serpotta non poteva prescindere dal precedente apparato e, pur con evidenti variazioni, si muove sull'alveo di esso.

Il primo intervento del Serpotta interessa la facciata dell'altare principale.

Ai lati, in basso della *Natività*, due Angeloni ad ali spiegate sostengono il quadro tenendo in mano, in corrispondenza ai due santi, gli emblemi di San Lorenzo (la palma del martirio) e di San Francesco (il giglio della purezza); l'angelo di destra guarda estasiato verso l'alto in direzione dell'angelo che proclama la gloria di Dio; l'angelo di sinistra guarda in basso verso Gesù bam-



1. Presbiterio,  
particolare.

bino; tutti e due col loro sguardo commentano l'opera e la 'comprendono' in tutta la sua ampiezza, raccogliendo in unità il suo movimento. Sul timpano dell'altare, in corrispondenza con i due angeli, troviamo le due virtù, rispettivamente della *Fortezza*, che allude al martirio di San Lorenzo, e della *Verginità*<sup>3</sup> (donna con unicorno), che allude alla virtù di San Francesco. Sopra il timpano, al centro, primeggia la *Colomba* dello Spirito Santo, dal quale promana la santità di Dio verso gli uomini; e sotto, al centro la *Croce*, attraversata dalle due braccia dell'ordine religioso e secolare dei Francescani; due puttini, uno in preghiera e uno esultante, arricchiscono la scena (fig. 1).

Dall'altare prende il via il duplice movimento che si sviluppa all'interno dell'oratorio, con i teatrini e le statue allegoriche, culminante, rispettivamente, nella *Gloria di San Francesco* che porge il cordone nell'arcone, e nel *Martirio e la gloria di San Lorenzo* nella parete di fronte all'altare; l'una e l'altro in corrispondenza con la posizione che i santi occupano nell'opera di Caravaggio.

Il desiderio di tenere unite le figure dei due santi emerge anche dalla ricca decorazione dell'oratorio; in essa, infatti, c'è qualcosa di unitario che caratterizza il programma complessivo; non solo ci sono delle corrispondenze tra alcuni momenti della vita dei due santi, ma anche la semantica complessiva delle virtù e dei puttini si ricava solo alla fine, seguendo la 'linearità' narrativa delle

scene, ma anche scoprendo il complesso rimando che fa leggere anche 'trasversalmente' i momenti della narrazione. Lo spazio interno dell'oratorio è scandito da tre finestre per parte, in un gioco che va fruito leggendo insieme l'ingresso della luce, lo splendore dei puttini lungo i lati delle finestre, i teatrini con le scene più significative della vita dei due santi e le allegorie che le commentano (vedi pag. 20). Il legame tra i due santi viene ripreso anche nel pavimento; proprio al centro della sala c'è una bella ripresa della graticola di San Lorenzo e del giglio di San Francesco (fig. 2).

### **IL CICLO DI SAN LORENZO**

San Lorenzo fu uno dei sette diaconi della chiesa romana al tempo di papa Sisto II e subì il martirio durante la persecuzione di Valeriano nel 258; le poche informazioni sulla sua vita e sul martirio confluirono nella *Legenda Aurea*, che compilò una lunga narrazione; dati certi restano, comunque, il suo essere diacono ed il suo essere martire sotto Valeriano; probabilmente il particolare della graticola a proposito del suo martirio potrebbe essere un'aggiunta, volta a sottolineare la sua eroica sopportazione della sofferenza.

La vita di San Lorenzo è scandita in quattro momenti, che poi culminano nel martirio nella controfacciata.

## 1. Primo teatrino:

### *San Lorenzo divide i beni ai poveri*

Al centro della raffigurazione emerge il santo, rivestito della dalmatica, paramento del diacono, nell'atto di distribuire il cibo ai poveri e agli ammalati; sulla destra un povero storpio, sorretto da una stampella e nell'atto di trascinarsi, tende la mano per accogliere il pane, mentre un altro povero l'ha già in mano; sul lato sinistro (non più esistente) una mamma tiene in braccio un bambino nell'attesa di essere assistita dalla carità del Santo; intorno, altri poveri e persone che sono testimoni del servizio compiuto dal diacono. Sullo sfondo resti di templi romani per contestualizzare l'avvenimento.

Ai due lati troviamo le due allegorie della *Misericordia* e dell' *Elemosina*.

a. La *Misericordia* è raffigurata con una corona sul capo, nell'atto di guardare verso il cielo, riconoscendo che si tratta di una virtù donata da Dio; ai piedi l'uccello pola, ovvero la cornacchia, simbolo antico di detta virtù.<sup>4</sup> Con la misericordia l'uomo attinge al cuore di Dio, secondo l'etimologia del termine (*cordia* da *cor*, cioè cuore); si tratta di un atteggiamento che fa partecipare col cuore alla sofferenza degli altri. Nella postura si può osservare il braccio destro (e una parte del petto scoperto) che indica la disponibilità, mentre la mano sinistra mette a disposizione i propri averi (simboleggiati dalla borsetta) (fig. 3).

L' *Elemosina* è raffigurata col volto coperto, in segno di umiltà;<sup>5</sup> sopra la testa una candela accesa; ciò che guida la donna non è lo sguardo esterno (coperto), piuttosto una luce diversa, che fa vedere i bisogni degli altri; in ogni caso, non bisogna ostentare la propria generosità; le due mani sono distese, rispettivamente, quella destra nell'atto di offrire un pane e quella sinistra pronta a continuare a donare; o, forse meglio, nell'atto di tenere quasi nascosto per non far vedere, secondo l'affermazione evangelica: "non sappia la tua destra quello che fa la tua sinistra" (Mt 6, 3).

b. e c. Se vogliamo comprendere il ruolo del primo gruppo di puttini, che si dispiega giocosamente intorno al teatrino e alle due Virtù, dobbiamo partire dal nesso strettissimo tra la *Misericordia*



ricordia e l' *Elemosina* e interpretare l'insieme delle scene dei puttini come le *Opere di misericordia corporale o spirituale*.<sup>6</sup> Questo ci consente di riscoprire i compiti sociali e religiosi che avevano tutte le Congregazioni e che stavano a cuore anche a quella di cui ci stiamo occupando. Un po' tutte le congregazioni avevano finalità di mutuo soccorso e di attenzione verso i bisognosi, salvo a specializzarsi in qualche servizio in particolare; nel nostro caso, c'era anche il compito del seppellimento dei confrati.

Ciò premesso, possiamo comprendere la bellezza del movimento che si svolge intorno al primo riquadro; come dicevamo si tratta delle principali *Opere di Misericordia* interpretate, però, con grande fantasia e creatività da Serpotta (non senza le sollecitazioni di G. Amato).

Seguendo il movimento circolare, sopra la virtù della *Misericordia*, al secondo livello, a ridosso della parasta troviamo l'opera: *Vestire gli ignudi*, con un puttino nudo che sorregge un puttino vestito; accanto l'opera: *Consolare gli afflitti*, con un puttino che con la maschera cerca di distrarre e di allietare l'altro puttino, rivolto verso l'osservatore; in basso, accanto al teatrino, sul lato destro l'opera: *Visitare gli ammalati*, con un puttino affettuosamente vicino ad un altro nell'atto di sostenerlo, bisbigliando parole; sul lato sinistro l'opera: *Seppellire i morti* nella quale un puttino è nello sforzo di portare sulle spalle un altro puttino, che ha ormai gli occhi chiusi (con le alette

2. Pavimento, particolare.



3. Primo teatrino:  
*San Lorenzo divide i beni ai poveri.*

pronte per la dipartita dell'anima) e che rischia di cadergli dalla spalla. Al lato sinistro della virtù dell'*Elemosina* l'opera: *Dar da mangiare agli affamati* con un puttino che spinge in alto un altro puttino verso la mano della donna che gli porge del pane; sopra l'*Elemosina* una bella sequenza di quattro puttini, congiunti da un cordone (che sembra riecheggiare il *cordone* dell'ordine), che li tiene uniti intorno alla parasta; si tratta dell'opera: *Visitare i carcerati*; a destra il puttino in alto visita il carcerato che è ancora trattenuto dal cordone; a sinistra, un puttino sembra volere liberare l'altro puttino, ormai sopra il cordone, mostrandogli un uccello pronto a volare fuori verso la finestra, in segno di libertà (fig. 4).

d. I due *Nudi* sulla finestra tengono una conchiglia, con doppio fondo, da cui esce l'acqua; un fiotto d'acqua zampilla verso l'esterno e raggiunge un delfino sul lato destro, mentre sul lato sinistro troviamo un altro pesce. Nel contesto più ampio della misericordia divina e delle opere della misericordia umana si può cogliere un'al-

lusione all'acqua dello Spirito Santo "zampillante per la vita eterna"; in questo modo l'elemento naturale dell'acqua viene utilizzato per simboleggiare il senso della grazia divina che viene sperimentata soprattutto nei gesti concreti della misericordia. L'insieme, pertanto, può essere compreso unitariamente in tutto il suo dinamismo circolare, dal basso in alto e viceversa, configurandosi come una felice intonazione di una festa della vita.

## 2. Secondo teatrino: *San Lorenzo assiste alla traduzione al martirio di Sisto II*

Sant'Ambrogio narra che, mentre Sisto II viene condotto al luogo del martirio, Lorenzo vorrebbe unirsi anche lui, ma il papa chiede al diacono di pazientare altri tre giorni e nel frattempo di distribuire i beni della Chiesa ai poveri; Prudenzio aggiunge che quando il prefetto Cornelio Secolare ordinò a Lorenzo di consegnare le ricchezze della Chiesa, Lorenzo in tre giorni distribuì i beni ai poveri e quando si presentò al prefetto gli indicò come vero tesoro della Chiesa una folla di malati, mendicanti, ciechi e storpi.

La scena presenta sul lato sinistro il papa in posizione eretta e con l'imponenza dei suoi paramenti (soprattutto la tiara); sul lato destro Lorenzo prostrato, in atteggiamento di referenza pronto ad accettare l'indicazione del papa; ad assistere alla scena centurioni romani (non più presenti) che hanno il compito di eseguire la sentenza e di condurre il papa nel luogo del martirio; al centro una colonna, sormontata da una statua (probabilmente una divinità pagana); sullo sfondo, sul lato destro un gruppo di persone segue la scena; sul lato sinistro un altro gruppo sembra non interessato.

«San Lorenzo, ... vedendo il suo vescovo Sisto condotto al martirio, cominciò a piangere non perché quello era condotto a morire, ma perché egli doveva sopravvivergli. Comincia dunque a dirgli a gran voce: "Dove vai, padre, senza il tuo figlio? Dove ti affretti, o santo vescovo, senza il tuo diacono? Non offrivi mai il sacrificio senza ministro. Che ti è spiaciuto dunque in me, o padre? Forse mi hai trovato indegno? Verifica almeno se hai scelto un ministro idoneo. Non vuoi che versi il sangue insieme con te colui al quale hai affidato il sangue del Signore, colui che hai fatto partecipe della celebrazione dei sacri misteri?...» «Allora Sisto gli rispose: "Non ti lascio, non ti abbandono, o figlio; ma ti sono riservate prove più difficili. A noi, perché vecchi, è



4. Opere di Misericordia:
- a. *Vestire gli ignudi,*
  - b. *Consolare gli afflitti,*
  - c. *Visitare gli ammalati,*
  - d. *Seppellire i morti,*
  - e. *Dar da mangiare agli affamati.*



- f. *Visitare i carcerati.*



5. *Veritas*.

6. *Puttino in cammino*.

7. *Dar da bere degli assetati*.

stato assegnato il percorso d'una gara più facile; a te, perché giovane, è destinato un più glorioso trionfo sul tiranno. Presto verrai, cessa di piangere: fra tre giorni mi seguirai. Tra un vescovo e un levita è conveniente ci sia questo intervallo. Non sarebbe stato degno di te vincere sotto la guida del maestro, come se cercassi un aiuto. Perché chiedi di condividere il mio martirio? Te ne lascio l'intera eredità».<sup>7</sup>

a. L'allegoria è quella della *Veritas*; la figura è elegante nel suo drappeggio;<sup>8</sup> con la mano sinistra sostiene un delicato mantello, che viene raccolto davanti con la mano destra; la parte superiore del corpo è rivestita da una leggerissima sopravveste, piuttosto trasparente e che lascia scoperto il seno sinistro; ne viene fuori un gioco fra trasparenza del corpo (e della verità) e suo rivestimento (attraverso la parola). La *Veritas* fa riferimento alla figura del papa, che è colui che presiede alla verità della Chiesa, la quale a sua volta si è fatta strada di fronte al paganesimo antico; il suo essere parzialmente nuda fa riferimento all'evidenza della verità, la quale si afferma da se stessa. L'allegoria sembra anche anticipare la scena successiva della vestizione di Lorenzo (fig. 5).

b. Sul lato sinistro del teatrino un puttino guarda di fianco verso lo spettatore e col suo passo sembra incedere come a imitare la figura del papa, che è pronto ad andare per la strada che lo porta al martirio (fig. 6); al lato destro, come abbiamo già osservato, troviamo l'opera di misericordia: *Dar da mangiare agli affamati*, compito che il papa

aveva assegnato al diacono Lorenzo.

c. Gli altri due puttini al secondo livello, a completamento delle opere di misericordia, rappresentano l'opera: *Dar da bere agli assetati* (fig. 7); è una interpretazione giocosa di Serpotta perché mentre il puttino in alto con la mano destra porge la tazza d'acqua al puttino in basso, che è proteso verso di essa, con la mano sinistra si diverte anche a fare delle bolle con l'acqua.

d. I due *Nudi* sulla finestra si danno un pò le spalle; presentano una conchiglia capovolta che copre due delfini stilizzati e chiude ai due lati con due teste; in quanto la conchiglia è capovolta potrebbe alludere alla *terra*.

### 3. Terzo riquadro: *La svestizione di San Lorenzo in preparazione al martirio*

Lorenzo, con lo sguardo rivolto verso il cielo, ha iniziato la sua vestizione smettendo la dalmatica diaconale, che risulta deposta proprio al centro della scena; alla sua destra c'erano due centurioni romani a cavallo che controllavano la scena; alla sua sinistra una persona è rivolta a lui con gesto di implorazione; potrebbe trattarsi del cieco che il santo guarirà; oppure del centurione di nome Ippolito che, secondo le notizie recepite dalla *Leggenda Aurea*, assistendo alle prove del martirio si converte e chiede di essere battezzato.



“Decio di nuovo comandò che fosse battuto. San Lorenzo rese grazie al Signore e pregò per gli astanti. Ed ecco un soldato di nome Romano si convertì [...] Quando Decio venne a sapere ciò (che Romano si era fatto battezzare) fece fustigare e poi decapitare Romano”.<sup>9</sup>

Sullo sfondo si notano un arco trionfale a tre ingressi, riferimento all’ambiente romano, e un gruppo di persone che seguono la scena a distanza.

a. L’allegoria è quella della *Gloria*; la donna guarda verso la scena con espressione compunta; è vestita con eleganza; tiene con la mano sinistra una piuma-penna (che sa di palma del martirio) e con la destra uno stilo; l’insieme fa riferimento alla vittoria conseguita col martirio di Lorenzo (e di Romano); la penna allude al fatto che i nomi dei giusti e di coloro che superano le prove sono “scritti nel cielo” (cf. Lc 10, 20; Ap 21, 27), mentre lo stilo potrebbe alludere al testo di Giobbe 19, 23 - 24: “Oh se le mie parole si scrivessero, se si fissassero in un libro, fossero impresse con stilo di ferro e di piombo...”; è Dio che promette la vittoria e la gloria ai suoi servi buoni e fedeli.

b. Ai due lati del teatrino due coppie di puttini sono avvolti da un drappo svolazzante; la scena sembra riprendere la svestizione di Lorenzo attraverso il giogo dei puttini; in ognuna delle coppie, infatti, il puttino di davanti resta nudo men-

tre viene alleggerito dal mantello che lo rivestiva (fig. 8).

c. I puttini del secondo livello, sul lato sinistro si stanno baciando secondo l’espressione biblica che troviamo spesso citata in epoca barocca: “amore e verità si incontreranno, giustizia e pace si baceranno” (Sal 85, 11); probabilmente si fa allusione all’incontro tra Lorenzo e Romano (fig. 9); sul lato destro, un puttino porta un ramoscello di rovo, alludendo alla sofferenza cui vanno incontro sia il santo che il soldato convertito; mentre l’altro puttino sembra distogliere lo sguardo dalla prova che li attende (fig. 10).

d. In alto, sulla finestra, le due figure dei *Nudi*, ambedue giovani e sensibilmente provati da ciò che stanno vivendo, potrebbero rappresentare, rispettivamente, sulla destra lo stesso San Lorenzo, ormai pronto al martirio; sulla sinistra il soldato romano che, deposte le armi, dà le spalle ad esse, come segno di conversione e si dispone anche lui al martirio.

Sembra evidente che ci sia l’intenzione di riprendere il tema della vestizione, questa volta rispetto alle armi. Inoltre, anche se con postura diversa, viene da accostarli ai due ragazzi, posti in basso, nella grande scena della battaglia di Lepanto; come loro, qualcosa li fa somigliare ormai l’uno all’altro, con la stessa espressione dell’essere assorti con una certa malinconia.

8. *Puttino svestito.*

9. *Puttini che si baciano.*

10. *Puttino con ramoscello di rovo.*

11.  
Controfacciata,  
*Cristo portacroce.*



### *Apoteosi di San Lorenzo*

La *Controfacciata* è lo spazio culminante della vita di San Lorenzo; essa comprende la scena centrale che si sviluppa verticalmente verso l'alto e i due teatrini laterali; il teatrino di destra presenta la scena preparatoria del martirio di San Lorenzo; quello di sinistra è momento culminante del ciclo di San Francesco; lo rappresenta nel momento in cui sta ricevendo le stimmate sul monte Averna. L'inserimento di quest'ultimo tema, per quanto inizialmente potrebbe apparire estraneo al motivo generale del martirio di San Lorenzo, in verità è profondamente intonato ad esso perché le stimmate vengono comprese come esperienza analoga al martirio, frutto dell'immedesimazione del santo nella passione di Gesù Cristo; per cui la scena del *Cristo che porta la croce*, che sovrasta e chiude tutta la controfacciata, è il momento di ricapitolazione di tutto l'insieme: sia San Lorenzo che San Francesco dal Cristo prendono ispirazione e verso di lui sono protesi (fig. 11).

a. Venendo ai particolari, il teatrino di destra è

*L'ultima preghiera di San Lorenzo*; al centro il santo è rivolto verso il cielo, mentre ai due lati, rispettivamente, un servo porta la graticola e l'altro porta la legna, che dovrà essere accesa sotto la graticola. Intorno e in alto la vegetazione allude alla sofferenza e al martirio; in particolare nel riquadro superiore troviamo foglie con uva, pronta a essere spremuta, simbolo del sacrificio e del sangue che deve essere versato.

b. Al centro, il riquadro presenta tre livelli. Nel primo livello troviamo la scena più intensa; Lorenzo si sta distendendo sopra la graticola, con lo sguardo rivolto verso l'alto, mentre un servo attizza il fuoco e un soldato guarda con compiacimento la sofferenza del santo; un giudice con la mano destra tiene aperta la sentenza di condanna e con la mano sinistra e il dito puntato in alto sembra ricordare al santo il suo dovere di adorare la divinità, rappresentata da una statua su piedistallo nel piano superiore. Sul lato destro tre figure osservano la scena, mentre dietro il santo troviamo Romano, soldato romano con la corona, che da lì a poco subirà il martirio. Nel secondo livello troviamo l'imperatore seduto

sulla sua sedia regale, circondato dai suoi assistenti; egli guarda la scena dall'alto con atteggiamento di sicurezza nell'aver comminato una pena giusta.

Nel terzo livello è un tripudio di angeli puttini; uno tiene in mano la palma del martirio, gli altri due portano la corona della vittoria, pronti a incoronare il santo.

Agli angeli della gloria si uniscono i puttini all'esterno del quadrone; a destra uno indica il santo compiacendosi della sua fortezza, a sinistra un altro simula il santo nell'atto della preghiera, nel momento in cui si raccomanda al Cristo, come già il diacono Stefano negli Atti degli Apostoli (At 7, 59-60).

c. Ai due lati, fuori dal riquadro, due scene; la prima, a destra, è quella di un adulto che invita un bambino a guardare la scena del martirio per compiacersene, ma il bambino si rifiuta (fig. 12); la seconda, a sinistra, mostra un soldato con la lancia, che sembra partecipare alla scena, mentre dietro di lui un bambino a terra, dà le spalle in segno di rifiuto ed è rattristato.

d. Sopra il quadrone il *Cristo porta la croce*; la figura del Cristo va oltre il cornicione, come a superarlo e a dare a tutto un senso; con la mano destra egli sostiene la croce quasi in piedi, mentre con la mano sinistra tocca il suo petto, come a dire: "ecco il cuore che tanto ha amato gli uomini"; sulla testa la corona di spine; egli è avvolto da una grande nube ed è accompagnato da teste di angioletti, alcuni dei quali cercano di sostenere la croce; l'espressione del Cristo è di sofferenza, come a indicare che è lui a sostenere i martiri nel momento della prova; egli è su una nube, avvolto da puttini e ricapitola tutta la scena (fig. 11).

### IL CICLO DI SAN FRANCESCO

Il ciclo di San Francesco, come dicevamo, prende il via dall'altare (Francesco è inserito nella *Natività* del Caravaggio, con espressione di profonda partecipazione), si sviluppa sul lato destro fino alla scena delle *Stimmate* (nella controfacciata) e chiude nella scena della *Glorificazione* nell'arcone principale.



12. *Tentazione di San Francesco.*

13. *Poenitentia.*



14. *Constantia.*

15. *Puttino che si lancia nel fuoco.*

16. *Puttino che guarda con stupore.*

### 1. Primo teatrino: *La tentazione di San Francesco*

Un giorno a Francesco si presenta una donna in forma discinta (la figura femminile non è più esistente); egli per vincere la tentazione si getta nudo sopra un cespuglio di spine; le gocce di sangue, cadendo sulle spine trasformano i rovi in un roseto.

Al centro della scena, in uno scenario che sa di abbandono, Francesco viene rappresentato nell'atto in cui si getta, senza esitazione, sul folto cespuglio di rovi; a destra, in primo piano, il plinto di una colonna; in secondo piano, una bella colonna che sostiene la trabeazione, come a indicare il passaggio da una situazione insicura a una nuova situazione di forza (fig. 12).

La scena della tentazione è accompagnata da due allegorie, che si integrano a vicenda, perfettamente intonate alla scena della tentazione.

a. La prima allegoria, quella di sinistra, è la *Poenitentia*; la vittoria sulle tentazioni, infatti, passa attraverso la virtù della penitenza, accettazione di qualche sacrificio, come nel caso di Francesco che non esita a mortificare il proprio corpo in reazione alla tentazione.

La figura ha un atteggiamento composto e

guarda in alto; nell'insieme ha una espressione non di sicurezza, quanto piuttosto di disponibilità ad accettare le prove, mettendo in conto la grazia di Dio (fig. 13).

Essa fa da *pendant* alla seconda allegoria che rappresenta la *Constantia*; come già accennavamo, col riferimento alla colonna, le prove della tentazione fanno emergere la virtù della costanza; in questo senso le tentazioni hanno il compito di provare il credente per consolidarlo nelle sue scelte.

La rappresentazione privilegia una figura femminile dall'aspetto sicuro e con atteggiamento aperto; con la sinistra detiene un bastone-sceptrò, segno della vittoria conseguita; i due seni, in buona parte esposti, alludono alla nudità con la quale Francesco ha affrontato la prova (fig. 14).

b. I puttini del primo livello, accanto al teatrino, interpretano la scena; il puttino di destra imita s. Francesco nell'atto deciso e determinato di buttarsi sul roseto (fig. 15), mentre il puttino di sinistra ha un'espressione di compunzione come a mostrare il dolore che accompagna il gesto compiuto (fig. 16).

c. I puttini del secondo livello, a due a due, sono

ispirati alla scena; a sinistra della *Poenitentia* un puttino, sulle spalle di un altro, mostra un ramo-scoglio, simbolo della virtù; cavalcando l'altro puttino vuole esprimere la vittoria sulla tentazione; a destra, tutti e due i puttini portano un mazzo di fiori (rose, girasoli e altro) come a evocare il roseto nel quale il rovetto si era trasformato; il movimento sa di danza e le loro espressioni sono gioiose.

Anche i puttini sopra la *Constantia* si muovono a due a due in segno di festa; sul lato sinistro, un puttino porta la *palma* della vittoria sulla tentazione, mentre gli altri portano anche loro delle rose; sul lato destro, un puttino mostra una rosa dorata.

d. In alto, sopra la finestra, due *Nudi*, tutti e due in età matura con barba, completano la scena; quello di sinistra versa acqua dentro una grande conchiglia, nella quale nuota un delfino e dalla quale sembrano abbeverarsi due teste di cammelli; probabilmente allude alla freschezza del rovetto cambiato in roseto; mentre quello di destra soffia dentro come a spegnere il fuoco del rovetto.

C'è una simmetria e una continuità con la scena di fronte; alla rappresentazione dell'*Acqua fa pendant*, qui, la rappresentazione dell'*Acqua* e dell'*Aria*.

## 2. Secondo teatrino: *San Francesco veste un ignudo*

La scena pone al centro, su uno sfondo squallido, un povero, pelle e ossa, a terra, nell'atto di chiedere l'elemosina, rivolto verso Francesco; di fianco, il Santo viene raffigurato nel momento in cui sta cominciando a togliersi l'abito religioso per offrirlo all'indigente; dietro il Santo un albero con due rami verso il cielo; a sinistra un elegante colonnato, con due figure che osservano la scena.

a. L'allegoria dell'*Humilitas* è realizzata quasi di profilo, è elegante e ha una posa slanciata; illustra il senso del gesto di Francesco nella sua accondiscendenza al bisognoso; essa è raffigurata mentre alza il volto e gli occhi in alto, col braccio destro portata già da un peso e col braccio sinistro in-

dicante verso l'alto; è un movimento di bilanciamento che trova la sua chiave di lettura nell'affermazione evangelica: "chi si umilia sarà esaltato".

b. Ai due lati del teatrino i due puttini simulano la scena; il puttino di destra, preso da dietro come a non volere mostrare il proprio volto, essendosi tolto il mantello-veste e restando nudo, è pronto a porgerlo al povero per coprirlo; il puttino di sinistra è ripreso davanti nell'atto in cui, avendo ricevuto il mantello, se ne sta ricoprendo. Il gioco tra i due è un movimento che va colto nella sua circolarità, perché il gesto del primo rinvia al gesto del secondo.

c. I puttini del secondo livello sono a due a due; quelli di destra incoronano l'Umiltà; un puttino sta avvicinando una corona di alloro sulla testa della donna, che sembra meravigliarsi mentre un

17. *Humilitas*  
e puttini.



18. *Fides*.

altro puttino mostra un uccello; all'abbassamento verso la terra corrisponde l'innalzamento, il volo verso il cielo (fig. 17).

d. I due *Nudi* sulla finestra sembrano dispiegare un cartiglio che presenta in alto una modulazione e al centro presenta un volto femminile; di fianco troviamo una gallina nell'atto di covare; potrebbe trattarsi della rappresentazione stilizzata del *fuoco*.



### 3. Terzo teatrino: *San Francesco incontra il sultano*

San Francesco si recò realmente in oriente con la Quinta Crociata con un gruppo di dodici compagni, tra cui fra' Illuminato; mentre i crociati sono attendati nei pressi di Damietta, in Egitto, egli è fermamente intenzionato ad incontrare il sultano, al-Malik al-Kamil, nipote del famoso Saladino, chiamato "il Sovrano perfetto"; i Crociati devono vincerlo per entrare in possesso dei Luoghi Santi. Nel campo dei crociati, secondo la cronaca di Tommaso da Celano, Francesco predica contro il ricorso alle armi e sostiene la necessità di procedere a trattative di pace con il nemico, non senza provocare le ire del delegato pontificio Pelagio Galvan, che non può comunque impedire a Francesco di andare nel campo avversario per incontrare il sultano. Francesco e fra' Illuminato attraversano quindi il campo crociato tra ingiurie e scherni; i Saraceni, vedendoli arrivare, gli vanno incontro e li conducono alla presenza del sultano. Anche lui era contrario agli inutili spargimenti di sangue e aveva più volte offerto ai Crociati trattative di pace, da essi sdegnosamente rifiutate. L'incontro di Francesco con questo sovrano aperto, colto, illuminato fu straordinario. Il sultano volle che Francesco restasse suo ospite per diversi giorni, per ascoltarlo, dialogare con lui, approfondendo temi religiosi con l'aiuto di teologi e saggi musulmani. Tra i due nacque un'amicizia che durò tutta la vita. L'episodio rappresenta al centro (non più esistente) la figura slanciata di san Francesco nell'atto di mostrare il Crocifisso al sultano; dietro il santo altri due frati francescani; a sinistra della scena il sultano, con turbante, seduto sul trono, col baldacchino, assistito da un cortigiano, è molto intento ad ascoltare il Santo; a destra, in primo piano, un personaggio della corte, imponente e goffo assiste alla scena.

a. L'allegoria è la *Fides*.

La sua collocazione si giustifica per ricordare la predicazione di Francesco *in partibus infidelium* ai musulmani; la rappresentazione è quella tradizionale: una donna, vestita in maniera molto composta, tiene in mano un calice, ma non lo guarda in segno di rispetto. Infatti, il calice fa riferimento all'eucaristia, che, insieme con la San-



tissima Trinità e l'incarnazione, rappresenta il mistero per eccellenza della fede; la donna non guarda, in segno di riverenza, perché sa di trovarsi dinanzi a qualcosa che supera la comprensione umana.

Il riferimento all'eucaristia dal tempo della Riforma protestante era diventato il simbolo di distinzione tra la fede cattolica e quella protestante; i riformatori negavano il valore di sacrificio della Messa; in questo caso, c'è anche il rapporto diretto tra il Crocifisso, mostrato dal Santo al sultano, e il calice della Messa, che evoca la celebrazione rituale del sacrificio di Cristo in croce. Ma il tema della fede qui fa riferimento al tentativo di conversione operato da parte di san Francesco nei confronti del sultano e indirettamente del mondo islamico (fig. 18).

b. Ai due lati i due puttini riprendono la scena; il puttino di destra guarda con curiosità ciò che



sta avvenendo, mentre il puttino di sinistra, con le braccia conserte, sembra imitare l'atteggiamento ieratico del Santo (figg. 19-20).

c. I puttini del secondo piano sviluppano ulteriormente la scena; in tutti e due i lati hanno una espressione vittoriosa; il puttino di sinistra svoltizza verso l'alto, sviluppando ulteriormente il movimento intorno all'umiltà; gli altri due puttini, che giocano sopra la *Fides*, stanno simulando il dibattito della scena centrale; quello di sopra è vincente sull'altro; l'allusione è alla vittoria della fede cristiana nei confronti delle altre dottrine.

d. I due *Nudi* sopra la finestra mostrano una feretra, un elmo a forma di bocca di leone e uno scudo e vessilli vari come a mostrare che hanno deposto le armi e i segni della guerra; la scena sembra fare riferimento agli ideali pacifici che animavano sia Francesco che il sultano.

19.-20.  
*Puttini  
che osservano.*

21. *Estasi di San Francesco col dono delle stimmate.*

22. *Puttino e cornucopia.*



### 3. Quarto teatrino: *L'estasi di San Francesco col dono delle stimmate*

Secondo l'agiografia, il 17 settembre 1224, due anni prima della morte, mentre si trovava a pregare sul monte della Verna (luogo su cui in futuro sorgerà l'omonimo santuario), Francesco avrebbe avuto una visione, al termine della quale gli sarebbero comparse le stimmate: «sulle mani e sui piedi presenta delle ferite e delle escrescenze carnose, che ricordano dei chiodi e dai quali sanguina spesso». Tale agiografia racconta inoltre che sul fianco destro aveva una ferita, come quella di un colpo di lancia. Fino alla sua morte, comunque, Francesco cercò sempre di tenere nascoste queste sue ferite.

Una grande tensione pervade tutto l'impianto; in primo luogo emerge il rapporto diretto tra il corpo di Francesco, in piena apertura, ed il Crocifisso in gloria, che egli contempla; intorno, tutto viene reso partecipe del fremito che attraversa le figure; seppure in uno scenario aspro e solitario, gli alberi si piegano, le rocce sembrano vibrare, le piante palpitano alla stessa vibrazione; l'avvenimento ha un carattere cosmico. Nell'iconografia tradizionale successiva alla sua morte,

Francesco è stato sempre raffigurato con i segni delle stimmate. Per questa caratteristica Francesco è stato definito anche *alter Christus*, cioè un altro Gesù Cristo. La condivisione fisica delle pene di Cristo offriva un nuovo volto al cristianesimo, partecipe non più solo del trionfo, simboleggiato dal Cristo in gloria (fig. 21).

#### *Apoteosi di San Francesco*

Sopra l'arco trionfale domina la figura di Francesco, sullo sfondo di una raggiera dorata, sui cui raggi si dispiegano amorini di luce; il santo viene rappresentato in sembianze giovanili, nel movimento di ascendere al cielo, con il braccio destro appoggiato, mentre col braccio sinistro tiene il cordone della regola francescana. Tutto intorno è un tripudio di angeli, puttini che accompagnano la scena dando l'immediata percezione di qualcosa che si muove sotto i nostri occhi, quasi danza celeste che fa un tutt'uno con l'avvenimento stesso; l'effetto complessivo è di grande efficacia; niente è statico, pur nella solennità dell'apoteosi; tra l'arco trionfale, che fa da supporto, e tutto l'insieme degli angeli e del Santo si determina qualcosa di unitario: l'arco imprime

leggerezza dando curvatura alla struttura portante, mentre la scena della glorificazione sviluppa e risolve il movimento dell'arco in una scena celeste.

L'*Apoteosi* risulta di ulteriore efficacia se la consideriamo come momento ricapitolativo di tutto lo svolgimento dei due lati e della controfacciata; anche se il contenuto è relativo solo a San Francesco, la glorificazione idealmente risolve il contenuto delle due narrazioni (di San Lorenzo e di San Francesco) nel momento della gloria celeste; così, anche il martirio e la glorificazione di San Lorenzo, trovano la loro risoluzione nel movimento ascensionale dell'arco trionfale, nel quale tutto assume la forma di sospensione tra cielo e terra.

“Tutto procede senza sforzo, senza discontinuità impreviste, anzi con euritmica regolarità. L'artista dimostra assoluto dominio dei mezzi tecnici e di quelli espressivi e con coerenza altamente lirica attua con immediatezza le fresche intuizioni della sua fantasia. E prova immenso gaudium nella feconda creazione delle sue opere, gaudium che tuttora avvince e pervade ogni osservatore”.<sup>10</sup>

In questo modo la storia dei santi viene presentata come pervasa da un afflato che tutto attraversa e trasfigura; il tocco della grazia, che pure è segnato da vicende drammatiche e conflittuali, ha il sopravvento su ognuno dei momenti rappresentati; il senso di leggerezza che sfiora le figure da un lato, dà corpo e consistenza materica ad esse, dall'altro è come se le facesse trasparire come facenti parti di un altro mondo, o meglio, di un mondo a venire, da sognare.

Ai due lati in basso troviamo le due allegorie della *Charitas* e della *Hospitalitas*. Anche esse partecipano al senso ricapitolativo dell'*Apoteosi*; infatti, sia la vita di Lorenzo, diacono dei poveri, sia la vita di Francesco, anche lui rimasto diacono, che ha scelto sorella povertà, possono essere ricondotte alla loro originaria ispirazione delle due grandi virtù cristiane della *Carità*, che nella forma dell'allattamento materno si fa cibo e si dona agli altri; e della *Ospitalità*, che nel simbolo della cornucopia, mostra la generosità e l'abbondanza della propria disponibilità. Accogliere i poveri e servirli è compito tipico di ogni diacono e di quelle comunità religiose che, come





23. Strumenti musicali.

quella francescana, hanno scelto di riconoscere nel povero e nell'ospite che bussa alla porta l'avvento stesso del Cristo.

a. L'allegoria della *Charitas* riprende il modulo tradizionale,<sup>11</sup> già sperimentato abbondantemente dallo stesso Serpotta, della madre, con i due seni scoperti, che allatta in braccio un bambino, mentre altri due attendono di essere presi in braccio anche loro; l'espressione è di compiacimento per la gioia data ai bambini.

b. Anche l'allegoria della *Hospitalitas* è rappresentata secondo gli stilemi della tradizione;<sup>12</sup> è una donna, che guarda in avanti, come a non volere dare rilievo al gesto che compie; la mano destra è tenuta nascosta di dietro, mentre la mano sinistra sta versando la cornucopia ricca di frutta: uva, pane e altro, non senza qualche allusione all'eucaristia, imperituro cibo dell'uomo (fig. 22). Ai due lati in basso due puttini: il puttino di sinistra accoglie i frutti che vengono versati dalla cornucopia; l'altro ha espressioni di gioia e di

compiacimento; è vestito da pellegrino col bastone, con le conchiglie sul mantellino delle spalle, con un cappello simile a quello che è indossato dal terzo personaggio del quadro di Caravaggio, che con questi indizi può essere individuato nella figura di Giacomo; infatti la conchiglia (per bere) e il bastone (per sostenersi) sono emblemi dell'apostolo.

A questo punto ritroviamo l'ultima opera di misericordia corporale: *Ospitare i pellegrini*, che viene a chiudere (o aprire, se partiamo dal lato destro) lo svolgimento delle altre presenti nell'altra facciata; si tratta di un'opera di misericordia, prevista dalla regola francescana (e dalla regola di quasi tutti gli ordini religiosi) e che rilegge il dovere dell'ospitalità, come tutte le altre opere, in senso cristiano, cioè in riferimento a Cristo: "ero pellegrino e mi avete ospitato" (Mt 25, 35).

Il tutto va considerato in rapporto con la *Natività* di Caravaggio; il grande artista aveva già messo insieme i due santi: Lorenzo con la graticola e Francesco con le mani giunte; il personaggio che si appoggia al bastone è san Giuseppe che contempla il bambino nel contesto gioioso del canto degli angeli ("Gloria a Dio nell'alto dei cieli e pace in terra agli uomini"); l'angelo annunziante indica con la mano destra il cielo da cui tutto ha origine. Il motivo della povertà che avvolge la scena della natività fa da ispirazione alla carità e all'accoglienza, che fa riconoscere nel povero Cristo stesso.

Tornando nell'area presbiterale, dalla quale avevamo iniziato, ai due lati dell'altare, ad un piano superiore, troviamo la zona riservata al coretto; il tema che vi è sviluppato è il *Concerto celeste*; da un lato e dall'altro troviamo musicisti che suonano strumenti e coristi che cantano. La loro presenza va intrecciata con quella della celebrazione liturgica; in essa, infatti, la Chiesa si esprime nella interezza della comunione dei santi e quindi essa si configura come la liturgia terrestre e celeste. In questo modo viene anche ripreso il tema del canto dell'angelo che attraversa perpendicolarmente la *Natività* del Caravaggio, dando leggerezza a tutto l'insieme.

Detta scelta non è casuale specialmente se consideriamo che la forma architettonica dell'*orato-*

rio fin dall'inizio è stata pensata come luogo nel quale, oltre alla liturgia e al pregare (*orare*), ci fosse la possibilità di espressioni musicali e teatrali; ciò faceva parte del programma religioso rilanciato dal Concilio di Trento, e sviluppatosi in epoca post-conciliare, secondo il quale la formazione della comunità cristiana andava coltivata con tutte le forme della comunicazione del tempo; non a caso, proprio la forma musicale più rappresentativa era proprio l'*Oratorio*. Il motivo del Concerto, pertanto, viene a fondersi con tutto il resto del percorso iconografico, risolvendolo nella *armonizzazione musicale* che scioglie tutta la narrazione in canto e suono.

Gli strumenti utilizzati sono quelli dell'epoca (violino, violoncello, tamburello, ...) e vengono suonati seriamente e giocosamente da puttini e da adulti (fig. 23); parimenti il canto viene eseguito tutt'intorno come a fare riecheggiare in

tutto lo spazio ciò che viene celebrato nella liturgia e ciò che viene commemorato nella storia narrata dei santi (fig. 24). Che poi lo stesso Serpotta fosse una musicante, e quindi avesse a cuore musica e strumenti musicali, non può che renderci miglior conto di ciò che egli ci propone.

Alla fine la *Glorificazione di San Lorenzo* e l'*Apo-teosi di San Francesco* sono interpretate e ricapitolate proprio nel concerto musicale, che avvolge la celebrazione presso l'altare; in conclusione, non può essere trascurato il fatto che la chiesa, in primo luogo, è stata costruita per la celebrazione liturgica della comunità e pertanto è dall'altare che tutto prende il via e ad esso ritorna; visivamente, nello svolgimento della rappresentazione scenografica di tutto l'oratorio, le meraviglie compiute da Dio "nei suoi angeli e nei suoi santi" trovano il punto di sintesi proprio nell'altare e nella celebrazione della comunità.



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

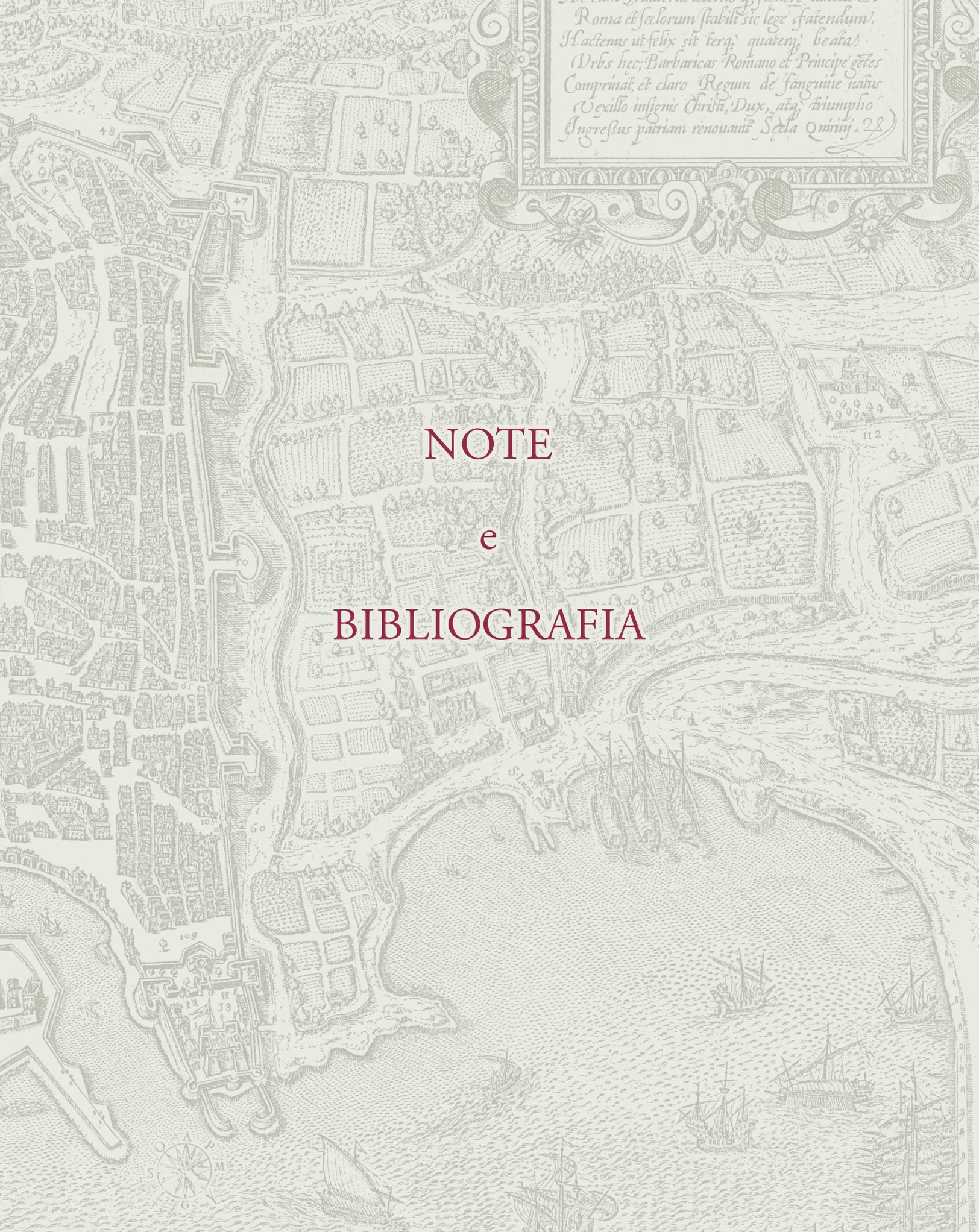


*Roma et seclorum stabili sic lege attendum,  
Hactenus ut felix sit terq; quaterq; beata  
Urbs hec; Barbaricas Romano et Principe gætes  
Comprimat, et claro Regum de sanguine natus  
Vexillo insignis Christi, Dux, atq; triumpho  
Ingressus patriam renouavit Sæcla Quinti. 28*

NOTE

e

BIBLIOGRAFIA



Valeria Viola

## L'oratorio e la Fieravecchia

1. *Tribunali* perché il Palazzo dei Tribunali era in piazza Marina, ma fu anche detto *Sezione di Santa Ninfa*, poiché la santa è raffigurata nel cantone di piazza Vigliena corrispondente a questo quarto.
2. Il Rotolo, per maggiori informazioni su questa strada, rimanda a due testi: Di Giovanni 1889-1890; Pasciuta 1996.
3. L'insediamento dei Fenici di Cartagine (a Palermo a partire dall'VIII secolo) prese la forma di un'impronta di piede, in cui si distinguono la parte alta più antica (Paleopoli) e quella più recente sul mare (Neapoli), entrambe solcate da un asse viario centrale, più o meno coincidente con l'attuale corso Vittorio Emanuele.
4. Secondo alcuni (Rotolo 2010), la *ruca de Meneu* segnava "la divisione tra le mura del Cassaro e quelle del quartiere della Kalsa". Certo è che l'area oggetto del nostro studio si trovava presso il confine tra l'insediamento urbano originario e quello "nuovo" islamico.
5. Cf. Bellafiore 1980, p.7.
6. Lima 1997, pp. 26 ss.
7. Mongitore, f. 107.
8. Vadala 1987, p.18.
9. Iconografia comune in altre statue della città (nel Palazzo Pretorio, nella piazzetta del Garraffo, nella fontana di Villa Giulia). Il motto che solitamente accompagna l'immagine del Genio è *Alios nutrit, suos devorat*, per simboleggiare la generosità di Palermo nei confronti degli stranieri e l'ostilità verso i suoi figli.
10. Primo strumento di pianificazione urbanistica della Città di Palermo, esso prevede una serie di sventramenti tesi a dare un volto "moderno" all'area urbana venne redatto dall'ingegner Felice Giarrusso.
11. Da Piola 1994, pp.16-17.
12. L'episodio aveva visto i palermitani insorti assalire il palazzo di Giovanni di Saint-Remy, prefetto del re Carlo d'Angiò, palazzo che sorgeva proprio sull'area dell'antistante convento di Sant'Anna.
13. Dati tratti da: Comune di Palermo. Assessorato all'urbanistica e centro storico, *Piano Particolareggiato Esecutivo. Relazione generale*, pp. 39-46.
14. Fra gli ultimi commenti: Biolchini 2009.
15. "Progettare" 1984, p. 40, p. 41. Superando la logica dei Mandamenti, la zona fu inserita nel progetto guida del Contesto 8, più o meno corrispondente all'area da noi definita "Fieravecchia".
16. Il P. Programma nel rispetto delle preesistenze, monumentali e non, non rinunciava "alla possibilità ed alla responsabilità di ben misurati interventi di architettura moderna".
17. PPE *Relazione generale*, p. 58.
18. Dal sito Internet ufficiale del Comune di Palermo, Il Recupero Edilizio: *La storia dei contributi ai privati per il recupero di edifici nella città antica inizia con la legge regionale n. 25 del '93. Si rese disponibili 96 miliardi delle vecchie lire e in base a questa legge furono emanati quattro bandi. Nel 2002 è stato pubblicato un quinto bando, stavolta con una copertura finanziaria interamente a carico del Comune per un totale di 15 milioni di euro. Proprio in considerazione delle buone prospettive offerte da questa tipologia di interventi nell'ottica del risanamento edilizio, l'Amministrazione comunale ha successivamente deciso di integrare i fondi del quinto bando con altri 16 milioni di euro, con l'obiettivo di finanziare tutti i progetti presentati, ritenuti ammissibili e che non avevano trovato la copertura finanziaria. Nel 2006, poi, è stato emanato anche un sesto bando con un budget complessivo superiore ai 23 milioni di euro.*
19. Capitano 1983.
20. Negli anni successivi e fino al 1695, si susseguirono lavori di adattamento dell'antica dimora alle esigenze eventuali. Tra questi, la trasformazione del giardino del palazzo nell'attuale chiostro, la costruzione dello scalone che immetteva al piano nobile, la trasformazione della torre del palazzo in campanile.
21. L'Oratorio della Immacolatella fu edificato dalla compagnia omonima fondata nel 1575. Tra il 1725 e il 1726 l'architetto Gaetano Lazzara sovrintese ai lavori di decorazione a stucco realizzati da Procopio Serpotta e Vincenzo Perez. Occupato in un primo tempo dai soldati, nel 1865 fu destinato a Corte di Assise e nel 1866 tutti i religiosi furono costretti ad abbandonarlo totalmente. Alcuni locali sono attualmente occupati dall'Archivio Storico Comunale, mentre altri sono sede della Biblioteca Francescana, della Pinacoteca della nostra Provincia e dell'Officina di Studi Medievali.
22. Rotolo 2010, pp. 28-29.
23. Rifatte nel 1777, oggi purtroppo ne rimane solo una.
24. Chirco 1996, p. 233 scrivendo dell'oratorio della Immacolatella riporta l'abbassamento del livello stradale alla data del 1806, ma non cita la fonte della notizia.
25. Simmetricamente è presente un disegno uguale anche sull'altro lato lungo dell'aula, parzialmente ricoperto dal muro, forse traccia di una vecchia apertura la cui presenza non abbiamo potuto constatare.
26. Oltre al caso dell'adiacente oratorio dell'Immacolatella (1575-1726) ricordiamo gli oratori serpottiani del Rosario in Santa Cita (1686-1718) ed in San Domenico (1707-1717).

Giovanni Mendola

## L'oratorio della compagnia di San Francesco in San Lorenzo

1. Rotolo 2010, p. 289, nota 35; Archivio di Stato di Palermo, da ora in poi ASP, San Francesco d'Assisi, vol. 292, c. 106.
2. Rotolo 2010, p. 161, nota 113, p. 278.
3. Ivi, p. 157.
4. Ivi, p. 278. Secondo Malignaggi 1987, p. 279, la cessione sarebbe stata fatta dall'arcivescovo di Palermo Simone di Bologna, appartenente alla medesima famiglia.
5. Palazzotto 1999, pp. 192-198.
6. Rotolo 2010, p. 278.
7. Riferendosi alla prima sede della compagnia, Malignaggi 1987, p. 279, ricorda come esistessero due chiese situate nel quartiere della Kalsa, intitolate a San Nicolò e per questo seguite da un appellativo: dei Greci, o *la Carruba*, e *la Kalsa*. Ma al riguardo, tutte le antiche fonti manoscritte (Cannizzaro, Mangananti, Mongitore), riprese in Palermo 1858, p. 248, riferiscono trattarsi della prima di esse; Palazzotto 1999, p. 192 e nota 3.
8. Il nome della compagnia a questa data è semplicemente quello di San Francesco; la dizione dei Bardigli e successivamente quella *dei Cordigeri* apparirà solo più tardi.
9. Con molta verosimiglianza, egli va identificato con Pietro Giovanni Piagia, morto nel 1593 e indicato tra i benefattori della compagnia.
10. ASP, not. Giuseppe Morello, st. 1, vol. 7021, c.s.n.

11. Malignaggi 1987, p. 279.
12. L'atto viene ratificato dai confrati quindici giorni dopo, il 26 settembre 1574; ASP, not. Alessandro Timpanaro, st. 1, vol. 8982, c.s.n.
13. Palazzotto 1999, p. 193.
14. ASP, not. Alessandro Timpanaro, st. 1, vol. 8989, c.s.n.; Rotolo 2010, p. 289, nota 48.
15. ASP, not. Filippo Perricone, st. 1, vol. 10611, c.s.n.
16. La ratifica dell'accordo da parte dei confrati data al 26 seguente; ASP, not. Filippo Perricone, st. 1, vol. 10611, c.s.n. Il 4 aprile 1599 il *ministro* Francesco Bilexio ed i *consultori* Giovanni Pietro Merata e Luciano Morana nominano rettori, governatori e procuratori della cappella di San Francesco, all'interno della chiesa conventuale, i confrati don Vincenzo Fanelli e Ambrogio Furno; ASP, not. Paolo De Messana, st. 1, vol. 1291, c. 108; vol. 1234, c. 216 v.
17. Il 19 aprile 1603, i confrati Alessandro Brignale e Paolo de Messana, notaio, a nome dei loro confratelli, col consenso del *ministro* Filippo Salerno e dei *consultori* notaio Francesco De Agosta e Andrea Faja, rinunziano ai patti stipulati nel 1589, successivamente riformati il 14 gennaio 1597, restituendo ai conventuali quanto è ospitato nella cappella di San Francesco all'interno della chiesa, ivi compresi i *giogali* e la statua lignea del santo, insieme alla sua *vava*; ASP, not. Tommaso Magliolo, st. 1, vol. 11481, c. 260.
18. ASP, not. Giovanni Caso, st. 1, vol. 14866, c. 589.
19. Ivi, vol. 14860, c. 241.
20. Ivi, vol. 14860, c. 400 v.; a margine del contratto è annotato un pagamento di 8 onze e 2 tari.
21. All'atto dell'incarico viene versato ai due maestri un acconto di 2 onze; ivi, vol. 14867, c.s.n.; vol. 14860, c. 438.
22. Ivi, vol. 14860, c. 456; vol. 14867, c.s.n.
23. Ivi, vol. 14867, c.s.n.; vol. 14860, c. 490.
24. ASP, not. Tommaso Magliolo, st. 1, vol. 11478, c. 168 v.
25. ASP, not. Giovanni Francesco de Agosta, st. 1, vol. 16668, c. 330; vol. 16657, c. 141.
26. Guastella 1985, p. 69; Mendola 2012 b, p. 46.
27. Nel contratto si specifica come le spese per la realizzazione dei ponteggi saranno a carico del committente e un acconto di un'onza viene versato allo Spagnolo; ASP, not. Girolamo Longo, st. 1, vol. 17137, c. 177; vol. 17142, c.s.n.
28. Anche in questo caso le spese per i ponteggi sono a carico del committente e allo Smiriglio vengono versate 2 onze in acconto; ASP, not. Paolo de Messana, st. 1, vol. 1236, c. 719 v.
29. Il 14 agosto 1601 mastro Pietro Spagnolo dichiara di essere stato pagato 16 onze per il *magisterio cornicionis* da lui fatto nella chiesa di San Lorenzo; ASP, not. Girolamo Longo, st. 1, vol. 17137, c. 221 v.
30. Secondo Malignaggi 1987, p. 283, il presbitero dell'oratorio nelle pareti presentava tre dipinti per lato; è plausibile però che i *quadroni* si trovassero invece lungo le pareti laterali dell'oratorio.
31. Mendola 2012 b.
32. ASP, not. Paolo de Messana, st. 1, vol. 1243, c. 42.
33. Nato a Chiusa Sclafani da Salvatore La Caldarera, nativo di Piazza Armerina, e da Antonia Violino Costa, figlia di un mercante genovese, muore a Roma nel 1631; Mendola 2012 b, pp. 87-96.
34. Pugliatti 2011, p. 213; Pugliatti 2013, pp. 57-58.
35. Rotolo 2010, p. 279, nota 52; ASP, San Francesco d'Assisi, vol. 298, c. 197.
36. ASP, not. Paolo de Messana, vol. 1297, c. 137.
37. Alle 10 onze di acconto subito versate seguono dei pagamenti, di 35 onze e 5 tari il 18 agosto, di 21 onze e 28 tari il 14 settembre, di 17 onze e 27 tari il 3 ottobre, di 15 onze, a saldo, il 18 ottobre; ASP, not. Giovanni Francesco de Agosta, st. 1, vol. 16676, c. 735 v.
38. ASP, not. Francesco Maringo, st. 1, vol. 12509, c. 355; vol. 12550, c. 95.
39. ASP, not. Onofrio Marotta, st. 1, vol. 954, c. 184.
40. Ivi, vol. 956, c. 423.
41. Duole constatare che uno di essi era stato recuperato e collocato nell'antisacrestia, dove lo testimonia Meli 1934, p. 162; ma anche questo, così come gli altri cinque dipinti, non è più rintracciabile.
42. Testimoniate nel Settecento dal Montgitoro, le sei tele raffiguravano l'*Elemosina di San Lorenzo*, *San Lorenzo e l'Angelo che gli porge la palma del martirio*, *il Martirio di San Lorenzo*, *San Francesco offre il mantello ai poveri*, *San Francesco e l'Angelo che gli porge il vaso della purezza*, *San Francesco sui carboni ardenti per respingere le tentazioni della lussuria*; Meli 1934, p. 162.
43. Pugliatti 2011, p. 382.
44. Meli 1934, p. 263, p. 103; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 923, c. 438.
45. Garstang 1990, p. 279; seguito da Randazzo 2009, p. 142.
46. Meli 1934, p. 264, p. 104; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 925, c. 217.
47. Meli 1934, p. 264, nel trascrivere il documento, ha letto *Nunzio* anziché *notaio*, con riferimento al *ministro* dell'epoca, Ippolito Di Miceli, la cui professione era proprio quella di notaio.
48. Meli 1934, pp. 264, p. 105; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 927, c. 198 v.
49. Ivi, c. 300.
50. Ivi, c. 311 v.
51. Ivi, c. 355 v.
52. Ivi, vol. 868, c.s.n.
53. Ivi, vol. 929, c. 75.
54. Meli 1934, p. 265, p. 107; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 929, c. 379 v. Il volume contenente le Minute oggi è inconsultabile.
55. Il 7 agosto Giacomo riceve da Nunzio L'Avvocato 5 onze in conto delle 20 che questi si è impegnato a pagare nel contratto del 28 giugno. Il 1 settembre è pagato altre 5 onze. Il 6 settembre riceve da Paolo Fuxia 6 onze. Il 7 ottobre riceve 5 onze dallo stesso Fuxia. L'11 ottobre riceve 5 onze da Nunzio L'Avvocato. Il 29 ottobre riceve dal Fuxia 6 onze e 10 tari a saldo di 22 onze e 10 tari. Il 19 dicembre, infine, Francesco Andrea Verani e Nunzio L'Avvocato, *ministro* e *consulatore* della compagnia, cedono a Giacomo 7 onze dovute per censo dell'anno 1704-05 da mastro Pietro Stidda e suoi eredi; il pagamento è *pro resto saldo, et ad coplementum unciarum nonaginta*. Nelle 90 onze pagate si comprendono le 83 già versategli, 40 da Francesco Andrea Verani a nome proprio, 20 ciascuno dai due *consultori*, Nunzio L'Avvocato e Paolo Fuxia, e 3 onze da Giovanni Francesco Lavagna, procuratore della compagnia. Le 90 onze erano dovute al Serpotta *pro attrattu, et mag(iste)rio ut d(icitu)r dello stucco dal detto di Serpotta fatto nel cappellone di d(ett)a compagnia*, secondo il contratto del 28 giugno precedente; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 929, c. 436 v.; vol. 930, cc. 4 v., 14, 59, 68 v., 86 v., 143. Il 10 gennaio 1706 viene notificato a Pietro Stidda di versare al Serpotta le 7 onze di censo da lui dovute alla compagnia; Meli 1934, p. 36.

56. La perplessità evidenziata dal Palazzotto 1999, p. 193 nota 14, relativamente alla esecuzione in quegli stessi anni dei teatrini lungo le pareti laterali dell'oratorio al di sotto delle finestre (perplessità causata dalla testimonianza del Mongitore che, scrivendo successivamente all'intervento serpotiano, aveva parlato dei sei dipinti ai suoi tempi ancora apposti lungo le pareti) va probabilmente risolta grazie ad una serie di considerazioni: 1) non esiste alcuna documentazione successiva relativamente alla presenza del Serpotta in San Lorenzo; 2) i lavori condotti nel 1706-07 dai due Calandrucci nella volta dell'oratorio segnano certamente la fine dei lavori di riconfigurazione plastica e pittorica dell'intero complesso; 3) l'intervento di doratura condotto da Michele Rosciano nella primavera-estate 1707 non può non costituire un termine ante quem per la ultimazione di tutti gli stucchi; 4) il prezzo pagato al Serpotta per la decorazione delle finestre, 35 onze ciascuna, è assai prossimo a quello (30 onze) pagatogli una ventina d'anni prima per le finestre dell'oratorio del Rosario in Santa Cita, che comprendeva anche i teatrini sotto le finestre.
57. Meli 1934, p. 162, senza motivarlo, spinge la conclusione dei lavori fino al 1706. Garstang 1990, p. 279, sulla base di una ricevuta di pagamento del doratore Michele Rosciano in data 19 settembre 1707, ipotizza l'estate del 1707, epoca della realizzazione delle dorature nella volta e negli emblemi delle figure del cupolino; ma occorre precisare come l'impegno da parte del doratore risaliva al 22 aprile precedente; questo dunque può semmai considerarsi come termine *ante quem* per la conclusione dei lavori nella volta dipinta dell'oratorio e nel cupolino del presbiterio.
58. Meli 1934, pp. 266, p. 109; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 868, c.s.n.
59. Meli 1934, p. 267, p. 110; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 931, c.s.n.
60. Il 14 marzo il fratello Domenico registra la presa di possesso della eredità di Giacinto, in presenza, quale testimone, del collega pittore Antonino Gianguzzo; ivi, c. 309.
61. Nel documento il cognome dello stuccatore incaricato di preparare l'intonacatura della superficie destinata ad essere affrescata dal Calandrucci, è omissso; si tratta però con ogni verosimiglianza dello stuccatore Pietro Antonio Aversa, assai attivo in quegli anni.
62. Meli 1934, p. 268; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 931, cc. 136, 295 v., 296, 362, 423 v., 424; vol. 932, c. 81 v.
63. Meli 1934, p. 266, p. 108; ASP, not. Giovanni Ambrogio Priaruggia, st. 4, vol. 931, c. 362 v.
64. Meli 1934, p. 37.
65. Rotolo 2010, p. 289, nota 54.
66. Palazzotto 2004, p. 188
67. Palazzotto 1999, p. 193 e nota 8, p. 198 e nota 19.
68. Palazzotto 2004, p. 192. Antonio Martinez è forse figlio dell'omonimo Vincenzo, anch'egli stuccatore, documentato nel sesto decennio del Settecento.

### Santina Grasso

#### La sintesi delle arti

- Mendola 2012 a, pp. 14-16.
- Ivi, pp. 16-17.
- Malignaggi 1981, p. 98.
- Al Papaleo è stato attribuito il ruolo di tramite tra la cultura napoletana e l'ambiente palermitano, Paolini 1983, p. 44.
- Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre tratti da alcune fabbriche insigni di Roma... Opera di piu celebri architetti de nostri tempi.* Suter 2007, p. 92.
- Garstang 1990, p. 250. Il terzo volume fu pubblicato nel 1731.
- Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de piu celebri architetti.* Palazzotto 2002, p. 70, nota 114.
- Insignium Romae templorum prospectus exteriores interioresque a celebrioribus architectis inventi nunc tandem suis cum plantis et mensuris.* Antista 2007, p. 220.
- Perspectiva pictorum et architectorum Andrae Putei e Societate Jesu. Pars prima [-secunda]. In quam docetur modus expeditissimus delineandi optice omnia quem pertinent ad architecturam.* Suter 2007, p. 93, pp. 104-107.
- Mendola 2012 a, p. 34.
- Garstang 1990, pp. 82-83.
- Meli 1934, p. 46.
- Sessa 2009, pp. 67-68.
- Ivi, p. 66.
- Viola, *infra*.
- Argan 1957, p. 32.
- Sull'argomento, cf. Grasso-Gulisano 2008, p. 39.
- Il rapporto tra architettura e scultura nell'opera di Serpotta è stato indagato da Giuffrè 1996, pp. 26-37 e, più di recente, da Sessa 2009, pp. 61-69, cui si rimanda per maggiori approfondimenti. Vedi anche Viola, *infra*.
- Fittipaldi 1977, p. 127.
- Ivi, pp. 126-127, pp. 140-141 e nota 105. Galleria Regionale interdisciplinare della Sicilia di Palazzo Abatellis, tomo V, p. 48, n. 38, inchiostro bruno e acquerello grigio su carta bianca, cm 75,4 x 41,5.
- Nella chiesa di Sant'Orsola, nell'oratorio del Carminello, nella chiesa della Gancia, nella chiesa delle Stimmate e nell'oratorio di San Francesco di Paola ai candelai. Si veda in merito Palazzotto 2011, pp. 19-25.
- Sul "bel composto" berniniano si veda in particolare Careri 1995.
- Ivi, pp. 29-30, p. 95.
- Witkover 1972, p. 138.
- Mendola, *infra*.
- Mendola, *infra*. Sulla musica nell'arte di Serpotta, vedi Palazzotto 2007 b, pp. 184-185. Sull'interpretazione simbolica del concerto celeste del presbiterio si veda Scordato, *infra*.
- Palazzotto 2004, p. 192. Su questo stuccatore, si veda Mendola, *infra*.
- Sessa 2009, p. 68.
- Meli 1934, pp. 45-46.
- Garstang 1990, p. 279.
- La derivazione dai rilievi romani è sottolineata da Garstang, ivi, pp. 112-114.
- Sulla *Crocifissione* della chiesa di S. Teresa, si vedano Davi 1978, pp. 10-12 e Randazzo 2009, p. 129.
- Garstang 1990, pp. 112-114.
- Sui rilievi della chiesa di Santa Cita, ivi, pp. 102-103, pp. 265-266.
- Ivi, p. 115.
- Palazzotto 2004, p. 191.
- Garstang 1990, p. 94.
- Fittipaldi 1977, pp. 137-140. Galleria Regionale interdisciplinare della Sicilia di Palazzo Abatellis, inv. n 11474, creta, cm 30 x 10.
- Garstang 1990, p. 280.
- Ivi, p. 51.
- Garstang riferisce invece la scultura alla *Santa Susanna* (1629-33) di François Duquesnoy (1597-1643) nella chiesa romana di Santa Maria di Loreto, Garstang 1990, p. 280.
- Cosmo 1997, p. 49; Palazzotto 2009, p. 43.
- Vedila raffigurata in Papini 2000, pp. 32-33, fig. 27.

44. Gartang identifica la fonte d'ispirazione di questa figura femminile nel volume di D. Montelatici, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma 1700, Garstang 1990, pp. 137-44, fig. 61 p. 75. Tuttavia la presenza nella cappella di Sant'Anna di Castelbuono (1684-86) di una scultura, la *Temperanza*, derivata dallo stesso modello, documenta che esso venne utilizzato nella bottega dei Serpotta in data antecedente e che di conseguenza fu tratto da un testo più antico.
45. Tratta invece secondo Garstang 1990, p. 144 dalla tavola 21 incisa da Pietro Aquila nel volume di Pietro Bellori, *Galeriae Farnesianae Icones...*, Roma 1677.
46. Mendola 2012 b, p. 106; vedi anche Mendola, *infra*.
47. Garstang 1990, p. 280.
48. I brani tratti da *La Nuova Pratica di Prospettiva* (1714) di Paolo Amato sono riportati *ivi*, p. 105.
49. Palazzotto 2009, p. 47.
50. Il cavaliere della *Spoliazione di San Lorenzo*, oggi non più esistente, era ripreso dalla statua equestre di *Costantino* di Gian Lorenzo Bernini nella basilica di San Pietro, Salvo Barcellona - Pecoraino 1971, p. 60.
51. Paolini 1983, p. 34.
52. Garstang 1990, p. 280.
53. Palazzotto 2007 a, pp. 206-207.
54. Scordato, *infra*.
55. Palazzotto 2004, pp. 56-57; Ministeri 1994, p. 96; Sebastianelli 2011, p. 54.
56. Argan 1957, p. 32.
57. Amendolagine-Ragonese 2009, p. 96.
58. Argan 1957, p. 31.
59. Scordato, *infra*.
60. Garstang 1990, p. 280.
61. *Ibidem*.

### Cosimo Scordato

#### Guardare e comprendere

1. Per il titolo e le vicende della congregazione cf. Meli 1934, 160 ss.; ma anche Mendola, *infra*.
2. Cf. Meli 1934.
3. “Una bellissima giovanetta, vestita di panno lino bianco, con una ghirlanda di smeraldi, che le coronò il capo, e che con ambe le mani si cinga con bella gratia un cintolo di lana bianca [...] Si dipinge col cintolo perciocché fu antico costume, che le Vergini si cingessero col cinto, in segno di verginità, la quale si soleva sciore dalli Sposi la prima sera... [...] Giovanetta la quale accarezzi con le mani un'Alcorno perché, come alcuni scrivono, questo animale non si lascia prendere se non per mano di Vergine”; Ripa 1992, pp. 468-469.
4. “Donna di carnagione bianca, haverà gli occhi grossi, & il naso alquanto aquilino, con una ghirlanda d'oliva in capo, stando con le braccia aperte, ma tenga con la destra mano un ramo di cedro con il frutto, & a canto vi sarà l'uccello pola, ovvero cornacchia. [...] La ghirlanda d'olivo è il vero simbolo della Misericordia nelle sacre lettere [...]. Lo stare con le braccia aperte è à guisa di Giesù Christo Redentor nostro, con prontezza c'aspetta sempre con le braccia aperte per abbracciar tutti, e sovvenir alle miserie nostre [...]. L'uccello pola appresso gl'Egitij significava misericordia, come si può vedere in Oro Apolline”. *Ivi*, pp. 287-289.
5. “Donna di bello aspetto, con habito lungo, & grave, con la faccia coperta d'un velo perché quello che fa l'elemosina deve vedere a chi la fa, e quello che la riceve non deve spiar da chi venga o donde. Habbia ambe le mani nascoste sotto alla veste, portando così danari a due fanciulli, che stiano aspettando dalle bande. Haverà in capo una lucerna accesa circondata da una ghirlanda di oliva, con le sue foglie & frutti”. *Ivi*, p. 112.
6. Sono sette le opere di misericordia corporale e spirituale; esse si sviluppano intorno alla beatitudine della misericordia (“Beati i misericordiosi”) e comprendono le azioni relative al bene corporale e spirituale della persona; la carità teologale attraverso di esse si realizza nella concretezza del servizio a chi è nel bisogno. Secondo la tradizione le opere di misericordia corporale sono le seguenti: dar da mangiare agli affamati, dar da bere agli assetati, vestire gli ignudi, ospitare i pellegrini, curare gli infermi, visitare i carcerati, seppellire i morti; le opere di misericordia spirituale sono: consigliare i dubbiosi, insegnare agli ignoranti, ammonire i peccatori, consolare gli afflitti, perdonare le offese, sopportare pazientemente le persone moleste, pregare Dio per i vivi e per i defunti.
7. Sant'Ambrogio, pp. 148-151.
8. “Fanciulla ignuda, con alcuni veli bianchi d'intorno, per dimostrare, che essa deve esser ricoperta, & adornata in modo con le parole, che non si levi l'apparenza del corpo suo bello; & delicato, e di stesso più, che d'ogn'altra adorna, s'arricchisce”. Ripa 1992, p. 464.
9. In seguito Lorenzo fu dato in custodia al centurione Ippolito, che lo rinchiuse in un sotterraneo del suo palazzo; in questo luogo buio, umido e angusto si trovava imprigionato anche un certo Lucillo, privo di vista. Lorenzo confortò il compagno di prigionia, lo incoraggiò, lo catechizzò alla dottrina di Cristo e, servendosi di una polla d'acqua che sgorgava dal suolo, lo battezzò. Dopo il Battesimo Lucillo riebbe la vista. Il centurione Ippolito visitava spesso i suoi carcerati; avendo constatato il fatto prodigioso, colpito dalla serenità e mansuetudine dei prigionieri, e illuminato dalla grazia di Dio, si fece cristiano ricevendo il battesimo da Lorenzo. In seguito Ippolito, riconosciuto cristiano, fu legato alla coda di cavalli e fatto trascinare per sassi e rovi fino alla morte.
10. Meli 1934, p. 166.
11. “Donna vestita di rosso, che in cima del capo habbia una fiamma di fuoco ardente, terrà nel braccio destro un fanciullo, al quale dia il latte, & due altri gli staranno scherzando à piedi, uno di essi terrà alla detta figura abbracciata la sinistra mano. La fiamma di fuoco per la vivacità c'insegna che la carità non mai rimane d'operare secondo il solito suo amando; ancora per la carità volle che si interpretasse il fuoco Christo N. S. in quelle parole: *Ignem veni mittere in terram, & quid volo, nisi ut ardeat?* I tre fanciulli dimostrano che se bene la carità è una sola virtù ha nondimeno triplicata potenza, essendo senz'essa, & la fede, & la speranza di nessun momento.” Ripa 1992, p. 49.
12. “Una bellissima donna haverà cinta la fronte d'un cerchio d'oro tutto contesto di preziosissime gioie, & i capelli saranno biondi, & ricciuti, & bellissima acconciatura, sarà d'età virile con faccia allegra, & ridente, starà con le braccia aperte in atto di ricevere altrui, con la destra mano terrà una cornucopia per dimostrazione di votarlo, il quale sia pieno di spighe di grano, uve, frutta diverse, danari, & altre cose appartenenti all'uso umano, sarà vestita di bianco e sopra avrà un manto di color rosso, & stando con le braccia aperte come habbiamo detto, tenghi sotto il manto dalla banda destra un fanciullo ignudo, il quale stia in atto con la destra mano di pigliare con essa i frutti, & dall'altra parte vi sia un pellegrino a giacere per terra”; Ripa 1992, pp. 510-511.



## Bibliografia

- Antista 2007**  
G. Antista, *Libri di architettura nelle biblioteche private del XVIII secolo*, in **Palermo 2007**, pp. 219-223.
- 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.
- Bajamonte - Lo Dico - Troisi 2006**  
C. Baiamonte - D. Lo Dico - S. Troisi, *Palermo 1860. Stereoscopie di Eugène Sevaistre*, Palermo 2006.
- Bellafiore 1980**  
G. Bellafiore, *Palermo. Guida della città e dei dintorni*, Palermo 1980 (prima ed. 1956).
- Biolchini 2009**  
S. Biolchini, *Il museo più grande del mondo? Il sito Interpol dei furti d'arte*, in "Il Sole 24 Ore" 28 settembre 2009. <://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2009/09/interpol-arte.shtml?uuid=c3754996-ac3c-11de-8787-08bef260efb1&DocRulesView=Libero>
- Cancila 2000**  
O. Cancila, *Palermo*, Bari 2000 (1 edizione 1988).
- Capitano 1983**  
V. Capitano (coordinamento di), *Piazze nel centro storico di Palermo*, Palermo 1983.
- Careri 1995**  
G. Careri, *Bernini Flights of Love, the Art of Devotion*, Chicago 1995 (prima ed. 1991).
- Chirco 1996**  
A. Chirco, *Palermo La città ritrovata venti itinerari entro le mura*, Palermo 1996.
- Civita Servizi 2008**  
Civita Servizi (a cura di), *Palermo. I Tesori del quartiere della Loggia Itinerari per un museo diffuso Collana distretto culturale di Palermo*, Palermo 2008.
- 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. 50.
- Davì 1978**  
G. Davì, *Procopio Serpotta*, in *Quaderni sul neoclassico n. 4. Miscellanea*, Roma 1978, pp.9-35.
- De Seta - Di Mauro 1988**  
C. De Seta-L. Di Mauro, *Palermo*, Bari 1988 (prima ed. 1980).
- De Seta - Spadaro - Troisi 1988**  
C. De Seta - M. A. Spadaro - S. Troisi, *Palermo città d'arte. Guida ai monumenti di Palermo e Monreale*, Palermo 1988.
- Di Giovanni 1889-1890**  
V. Di Giovanni, *La Topografia antica di Palermo dal sec. X al XV*, 2 voll., Palermo 1889-1890.
- Fittipaldi 1977**  
T. Fittipaldi, *Contributo a Giacomo Serpotta, opere inedite e rapporti culturali*, in "Napoli Nobilissima", V-VI, 1977, pp. 81-116, 125-143.
- Garstang 1990**  
D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990.
- Garstang 2006**  
D. Garstang, *Giacomo 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. 27-37.
- Grasso - Gulisano 2008**  
S. Grasso - M. C. Gulisano, *Forme e divenire del rocò nella produzione delle botteghe argenterie a Palermo*, in **Lubecca 2007**, pp. 39-83.
- Guastella 1985**  
C. Guastella, *Ricerche su Giuseppe Alvino detto il Sozzo e la pittura a Palermo alla fine del Cinquecento*, in *Contributi alla storia della cultura figurativa nella Sicilia occidentale tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo*, Atti della giornata di studio su Pietro D'Asaro, Racalmuto 15 febbraio 1985, Palermo 1985, pp. 45-109.
- La Duca 2011**  
R. La Duca, *Architettura religiosa a Palermo (secoli XI-XIX)*, a cura di F. Armetta, Caltanissetta - Roma 2011.
- Lima 1997**  
A. J. Lima, *Palermo. Struttura e dinamiche*, Palermo 1997.
- Lubecca 2007**  
*Argenti e cultura rocò nella Sicilia centro-occidentale 1735-1789*, catalogo della mostra a cura di S. Grasso - M. C. Gulisano, con la collaborazione di S. Rizzo, Lubecca, St. Annen - Museum, 21 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008, Palermo 2008.
- Malignaggi 1981**  
D. Malignaggi, *La scultura della seconda metà del Seicento e del Settecento*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, Napoli 1981, pp. 94-99.
- Malignaggi 1987**  
D. Malignaggi, *La Natività del Caravaggio e la compagnia di S. Francesco nell'oratorio di S. Lorenzo*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli in Sicilia e a Malta*, Atti del Convegno a cura di M. Calvesi, Siracusa - Malta aprile 1985, Siracusa 1987, pp. 279-288.
- Meli 1934**  
F. Meli, *Giacomo Serpotta vita ed opere. Con 165 documenti inediti e 71 tavole*, Palermo 1934.
- Mendola 2012 a**  
G. Mendola, *Per una biografia di Giacomo Serpotta*, in S. Grasso - G. Mendola - G. Rizzo - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta un gioco divino*, Palermo 2012, pp. 11-40.

- Mendola 2012 b**  
G. Mendola, *Il Caravaggio di Palermo e l'oratorio di San Lorenzo*, Palermo 2012.
- Ministeri 1984**  
P. B. Ministeri, *La chiesa ed il convento di Sant'Agostino a Palermo*, presentazione M. C. Di Natale, fotografie di E. Brai, Palermo 1984.
- Mongitore**  
A. Mongitore, *Dell'Istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasterj, spedali, et altri luoghi pii della città di Palermo. Le Compagnie*, ms. della prima metà del XVIII sec. della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni Qq E 8.
- Montaperto 2013**  
M. L. Montaperto, *Oratorio di San Lorenzo*, Palermo 2013.
- 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*, Palermo 2004.
- Palazzotto 2007 a**  
P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta nella letteratura artistica*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina, a cura di M. C. Di Natale, Caltanissetta 2007, pp. 204-218.
- Palazzotto 2007 b**  
P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta. Allegoria della musica*, in *Siracusa 2007*, pp. 184-185.
- Palazzotto 2009**  
P. Palazzotto, *Fonti, modelli e codici compositivi nell'opera di Giacomo Serpotta*, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara - E. Mauro, Palermo 2009, pp. 39-49.
- Palazzotto 2011**  
P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta e la compagnia dell'orazione della morte in Sant'Orsola*, in P. Palazzotto - M. Sebastianelli, *Giacomo Serpotta nella chiesa di Sant'Orsola a Palermo Studi e restauri*, Palermo 2011, pp. 15-47.
- Palermo 1858**  
G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni* (prima ed. 1818), a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo 1858.
- 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 1983**  
M. G. Paolini, *Giacomo Serpotta*, fotografie di M. Minnella, prefazione di C. Brandi, Palermo 1983.
- Papini 2000**  
M. Papini, Palazzo Braschi. *La collezione di sculture antiche*, Roma 2000.
- Piola 1994**  
C. Piola, *Dizionario delle strade di Palermo preceduto da una corsa per Palermo e suoi dintorni*, Palermo rist. anast. 1994 (prima ed. 1870).
- Parigi 1996**  
*Giacomo Serpotta. Architettura e apparati decorativi settecenteschi a Palermo*, catalogo della mostra a cura di L. Foderà, Parigi Hôtel de Galliffet 21-25 ottobre 1996, Palermo 1996.
- Pasciuta 1996**  
B. Pasciuta, *La nuova espansione dei quartieri a mare dalle imbreviature di Bartolomeo de Citella*, in *Testi dell'VIII Colloquio Medievale*, Palermo 26-27 aprile 1989, a cura di C. Roccaro, numero monografico di "Schede Medievali", 30-31, 1996, pp.141-167.
- Progettare 1984**  
Supplemento al n. 1 di "Progettare", anno 1984.
- Pugliatti 2011**  
T. Pugliatti, *Pittura della tarda Maniera nella Sicilia occidentale (1557-1647)*, Palermo 2011.
- Pugliatti 2013**  
T. Pugliatti, *Il peso straniante di una data errata e uno sguardo nuovo su Paolo Bramè*, in *Una vita per il patrimonio artistico. Contributi in onore di Vincenzo Scuderi*, a cura di E. D'Amico, Palermo 2013, pp. 57-58.
- 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.
- Ripa 1992**  
C. Ripa, *Iconologia*, edizione pratica a cura di P. Buscaroli, ed. Milano 1992 (ed. orig. 1593).
- Rotolo 2010**  
F. Rotolo, *La Basilica di San Francesco e le sue cappelle: un monumento unico della Palermo medievale*, Palermo 2010.
- Salvo Barcellona - Pecoraino 1971**  
G. Salvo Barcellona - M. Pecoraino, *Gli scultori del Cassaro*, con una nota di L. Sciascia, Palermo 1971.
- Sant'Ambrogio**  
Sant'Ambrogio, *De Officiis Ministrorum*, Libri Tres, ed. Roma 1977.
- Sebastianelli 2011**  
M. Sebastianelli, *La tecnica di Giacomo Serpotta dal cantiere di restauro*, in P. Palazzotto - M. Sebastianelli, *Giacomo Serpotta nella chiesa di Sant'Orsola a Palermo Studi e restauri*, Palermo 2011, pp. 49-77.
- 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. 50-72.
- Siracusa 2007**  
*Musica picta. Immagini del suono in Sicilia tra medioevo e barocco*, catalogo della mostra a cura di C. Vella, Siracusa, chiesa di Santa Lucia alla Badia 16 novembre 2007 - 7 gennaio 2008, Siracusa 2007.
- Sutera 2007**  
D. Sutera, *Teoria e architettura nell'Italia d'età barocca*, in *Palermo 2007*, pp. 89-94.
- Vadalà 1987**  
V. Vadalà, *Palermo sacro e laborioso*, Palermo 1987.
- Wittkover 1972**  
R. Wittkover, *Arte e Architettura in Italia. 1600-1750*, Torino 1972.
- Caravaggio, *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*, dipinto trafugato a Palermo nella notte tra il 17 e il 18 ottobre 1969 dall'Oratorio di San Lorenzo.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2013  
presso lo stabilimento litotipografico Priulla s. r. l.  
di Palermo.

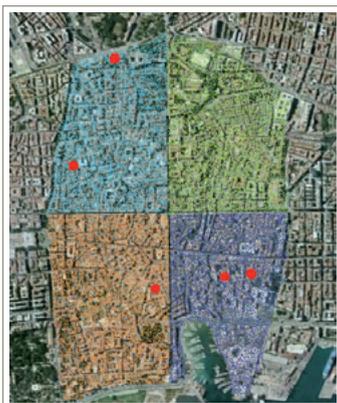


**CATTEDRA PER L'ARTE CRISTIANA DI SICILIA - ROSARIO LA DUCA**



«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



© 2013 Euno Edizioni  
ISBN 978-88-6859-006-2

euro 12,00

SICILIAE MIRABILIA 3

*Quicksicily.com*

Studio grafico Pietro Lupo - Palermo

 [www.quicksicily.com](http://www.quicksicily.com)  [info@quicksicily.com](mailto:info@quicksicily.com) - [asplupo@libero.it](mailto:asplupo@libero.it)  [quicksicily.com](https://www.facebook.com/quicksicily.com)  vers 120320