



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
Sezione I – <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 Termine 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

Teologia. 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 testimonio. 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

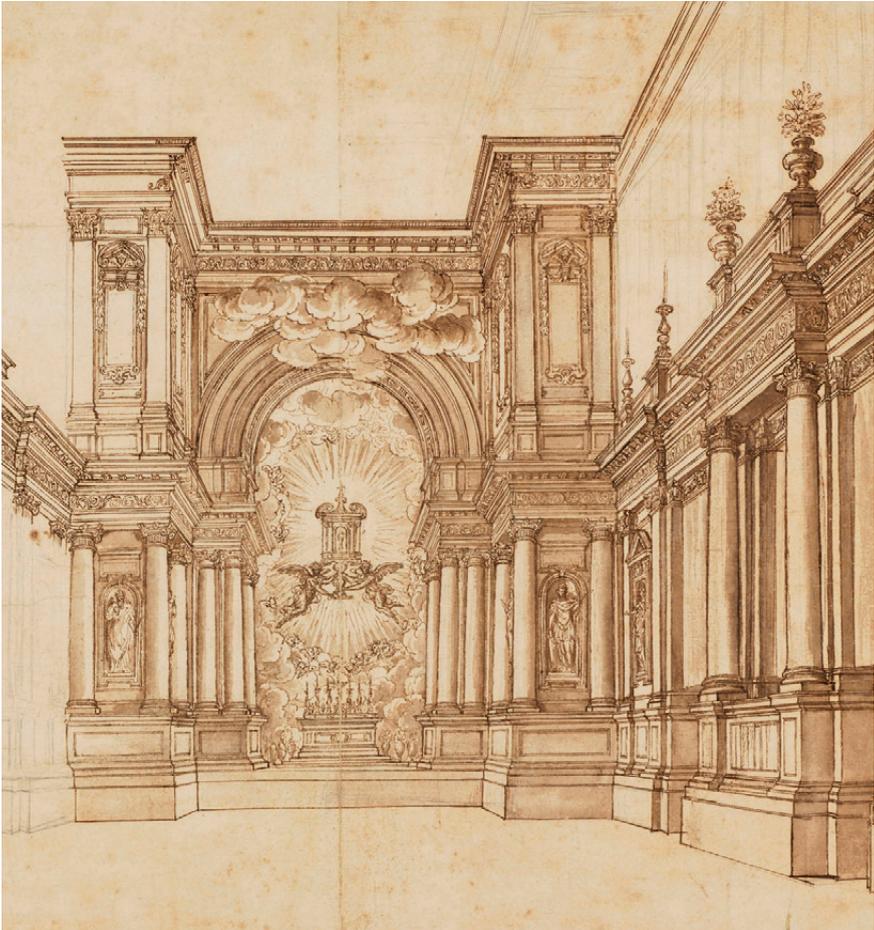


FIGURA 1 Pietro da Cortona, *Teatro per le Quarantore*,
San Lorenzo in Damaso, Roma, 1633. Windsor Castle, Royal Library.
CREDITI: ROYAL COLLECTION TRUST / © HER MAJESTY QUEEN ELIZABETH II 2019.

I teatri delle Quarantore. Il popolo testimone dell'epifania del divino

Alessandra Buccheri

La presenza di apparati effimeri caratterizza fin dal Medioevo le feste religiose che si svolgono all'interno delle chiese. Dal semplice apparato del *Quem quaeritis*, prima forma di drammatizzazione del testo sacro cristiano (X sec.), si raggiungono esiti di estrema complessità scenica nel corso del Rinascimento soprattutto con le feste dell'Annunciazione, per arrivare poi nel Seicento ad una maggiore diffusione delle feste che danno centralità fisica e concettuale all'Eucaristia, come il *Corpus Domini* e le *Quarantore*.¹ L'elemento effimero ha, per queste feste, un ruolo assolutamente centrale in quanto plasma lo spazio della chiesa in rapporto a un preciso sistema scenico e concettuale. In questo senso gli apparati delle Quarantore rappresentano forse l'esempio più eclatante di una perfetta corrispondenza tra allestimento effimero e significato teologico. All'interno di questo sistema il popolo ha un ruolo centrale essendo individuato, in maniera chiara e inequivocabile, come testimone dell'epifania del divino che, manifestandosi attraverso il miracolo del Cristo incarnato, e quindi dell'Eucaristia, è collocato al centro dell'apparato allestito nella zona presbiteriale.

La pratica delle Quarantore, pur essendo di origine medievale, si diffonde, soprattutto in Italia, nel corso del Cinquecento, per raggiungere il suo massimo sviluppo tanto scenico che rituale a Roma nel corso della prima metà del Seicento. Nella sua forma tardo cinquecentesca, le Quarantore rispecchiano il nuovo approccio assunto dalla Chiesa cattolica nei confronti della liturgia e nel rapporto con i fedeli all'indomani del Concilio di Trento. Secondo le direttive tridentine il coro non è soltanto il luogo in cui il divino si

1 Per le origini del teatro in Italia, punto di riferimento fondamentale rimane: Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro in Italia: studj sulle sacre rappresentazioni seguiti da un'appendice sulle rappresentazioni del contado toscano* (Firenze, 1877); per una panoramica generale sulla storia del teatro, vedi: Cesare Molinari, *Storia del Teatro* (Bari: La Terza 2008); per una sintesi della storia del teatro europeo, vedi: Anne Surgers, *Scenografie del teatro occidentale* (Roma: Bulzoni, 2003; ed. originale Parigi, 2000). Sul teatro nel Seicento, vedi: Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento* (Bari: Laterza 1990).

manifesta ma anche in cui questo risiede permanentemente attraverso l'Eucaristia. Il concetto di presenza del Corpus Christi in permanenza sull'altare ebbe delle implicazioni non soltanto di tipo teologico ma anche rituale. La pratica delle Quarantore riguarda proprio l'adorazione dell'Ostia consacrata, collocata in un ostensorio sopra l'altare, e circondata da un ricco apparato decorativo.²

Quaranta, secondo la tradizione, sono le ore passate da Gesù Cristo nel sepolcro prima della Resurrezione, dalle ore tre pomeridiane del Venerdì Santo alle ore sette antimeridiane della Domenica di Pasqua. Per questo motivo nel corso del medioevo si sviluppa la pratica di riporre l'Ostia consacrata in un sepolcro allestito all'interno della chiesa dal Venerdì Santo fino alla mattina della domenica. Le Quarantore si trasformano nel Cinquecento nell'adorazione dell'Ostia ubicata sull'altare e circondata da una decorazione effimera caratterizzata soprattutto dalla luce di lumi e candele, a simboleggiare la salvezza che viene della grazia. Allo scopo di ricondurre il popolo alla preghiera o come pratica espiatoria, le Quarantore vengono introdotte anche alla fine del Carnevale e in altri periodi dell'anno a seconda del bisogno. I principali centri di irradiazione in Italia sono stati Milano e Roma. A Milano le Quarantore, già praticate dagli anni '20 del Cinquecento, vengono valorizzate e istituzionalizzate da Carlo Borromeo nel 1576.³ A Roma invece, introdotte a metà Cinquecento da Filippo Neri, sono codificate da Clemente VII nell'enciclica *Graves et Diuturnae*, del 5 Novembre 1592. Seguendo le in-

2 Sulle Quarantore, rimane fondamentale l'intervento di Mark S. Weil, "The devotion of the Forty Hours and Roman Baroque illusions", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, no. 37 (1974): 218-48. Vedi anche: A. De Santi, "L'orazione delle quarant'ore e i tempi di calamità e di guerra nel secolo XVI", *La Civiltà Cattolica*, no. 32 (1919): 391 e sgg.; Karl Noehles, "Teatri per le Quarantore e altari barocchi", in *Barocco romano e Barocco italiano, Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, ed. Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (Roma, 1985), 88-99; Paola Torniai, "Il carnevale sacro a Roma nel Seicento. Vocabolario artistico, apparato scenico-tecnico, corredo iconografico delle Quarantore", *Storia dell'Arte*, no. 71 (1991): 94-108; Mark S. Weil, "L'orazione delle Quarantore come guida allo sviluppo del linguaggio barocco", in *Centri e periferie del barocco: corso internazionale di alta cultura*, ed. Gaetana Cantone e Marcello Fagiolo (Roma Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 1992) vol. 1 (*Il Barocco romano e l'Europa*) 675-694; Hiske Lulofs, "Heavenly Images in the Churches of Rome. Stage Scenography for the Forty Hour Devotion during the Seventeenth and Eighteenth Century as Spectacular Alternative to the Street Theater of Carnival", in *The Power of Imagery. Essays on Rome, Italy and Imagination*, ed. Peter van Kessel, (Roma: Istituto Olandese-Nederlands Instituut te Rome, 1992), 163-172; Renato Diez, "Le Quarantore. Una predica figurata", in *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870, Atlante*, ed. Marcello Fagiolo dell'Arco (Torino: Allemandi, 1997), vol. I, 84-97; Fiorenza Rangoni Gàl, "Apparati festivi a Roma nel XVII secolo. Le Quarantore", *Roma moderna e contemporanea*, no. 28 (2010): 275-308.

3 Weil, "The devotion of the Forty Hours and Roman Baroque illusions", 21.

dicazioni già date da Carlo Borromeo, il Pontefice faceva appello alla sobrietà e alla semplicità dell'allestimento, individuando un numero massimo di sei candele e sei lumi a olio.⁴

Nel corso delle prime due decadi del Seicento gli apparati delle Quarantore si fanno molto più imponenti, per raggiungere massimi livelli di pompa e teatralità sotto il pontificato di Urbano VIII Barberini; non a caso detti "teatri" erano caratterizzati da una struttura architettonica di carattere effimero, costruita nella zona presbiteriale e a volte estesa anche alla navata centrale, che aveva come asse prospettico l'ostensorio, circondato da un'altrettanto monumentale gloria di nuvole e angeli. La chiesa, le cui finestre venivano oscurate, rimaneva avvolta nel buio, in netto contrasto con la zona presbiteriale, dove l'apparato, coperto e poi svelato al momento prestabilito, era illuminato da migliaia di candele e lumi ad olio, la maggior parte dei quali, pur irradiando una luce fortissima, rimaneva invisibile (Figura 1).

La pratica liturgica delle Quarantore consisteva nella recita di una preghiera della durata di quarant'ore, che si interrompeva solo di notte. Un sacerdote, all'inizio della preghiera, alla fine e in momenti stabiliti, recitava messa dedicando particolare attenzione alla predica e alla spiegazione simbolica dell'apparato. Il tutto era costantemente accompagnato da brani di musica sacra. L'intera festa era quindi costruita allo scopo di coinvolgere la congregazione in maniera totalizzante, attivando al massimo gli stimoli visivi, emotivi, auditivi e veicolando un messaggio semplice e diretto.

Forse mai nella storia del teatro sacro è avvenuta una sintesi così armonica ed efficace tra forma e contenuto: l'Eucaristia, posta lungo l'asse prospettico, centro fisico e concettuale dell'intero apparato, ha come sua controparte l'occhio del popolo, punto di vista della medesima costruzione prospettica. Il corpo di Cristo coincide così, quasi in una seconda incarnazione, con l'occhio del fedele che, da osservatore, diventa testimone, fisicamente presente e partecipe, del mistero dell'incarnazione.

L'origine di questa perfetta corrispondenza tra spettacolo e spettatore, tra spazio architettonico e spazio sacro, va individuata nelle sperimentazioni prospettiche avvenute nel corso del Cinquecento sul palcoscenico del teatro di corte e non, come è stato sottolineato da tutti gli studi sulle Quarantore, nelle sacre rappresentazioni di origine medievale.⁵ La tradizione del teatro medievale ha sicuramente avuto un ruolo importante nel fornire una serie di macchine sceniche legate all'iconografia del sacro, soprattutto gli apparati

4 Noehles, "Teatri per le Quarantore e altari barocchi", 92.

5 Vedi nota 2.

di nuvole e paradisi; ma senza l'adattamento di queste macchine alla costruzione prospettica, avvenuta proprio nell'ambito del teatro di corte, i teatri delle Quarantore nella loro forma seicentesca non sarebbero stati possibili.

La tradizione della sacra rappresentazione, ancora viva nel corso del Cinquecento, prevedeva degli allestimenti effimeri complessi all'interno dell'edificio sacro. In una incisione contenuta in un famoso libretto a stampa che illustra la festa dell'Annunciazione possiamo vedere la prima sintesi illustrata di questa antica rappresentazione, diffusa in tutta Europa, con numerose varianti, probabilmente già dal 1300 (Figura 2).⁶ Qui siamo nella Firenze del Cinquecento, all'interno della chiesa di S. Felice in Piazza. Vediamo descritte due fasi della rappresentazione: il momento della discesa dell'arcangelo, che all'interno di una nuvola-mandorla viene condotto sul tramezzo (la mandorla fuoriesce da un Paradiso di forma circolare ancorato alle travi del tetto), e il momento del dialogo con la Vergine, che si svolgeva interamente sul tramezzo dove era allestito un piccolo loggiato effimero. Il Paradiso da cui fuoriesce la mandorla è un'importante macchina scenica di origine medievale che nel corso del Quattrocento diventa sempre più complessa a livello tecnico, configurandosi come una grande cupola con al suo interno rappresentati i vari cerchi concentrici dell'Empireo, ricoperti di nuvole e abitati da numerosi angeli impersonati da attori bambini.

Nel corso del Cinquecento, la macchina del Paradiso comincia a essere utilizzata sulla scena del teatro di corte e adattata alla struttura prospettica del palcoscenico, per diventare parte integrante della macchinistica del teatro seicentesco. È molto difficile, sulla base della documentazione disponibile, stabilire dove e quando sia avvenuto questo passaggio, soprattutto perché nel corso del Cinquecento prevale, nell'ambito del teatro di corte, il modello prospettico serliano, del tutto privo di macchine delle nuvole o paradisi.⁷

6 Sulla Festa dell'Annunciazione a Firenze si rimanda ai seguenti testi: Mario Fabbri, Elvira Garbero Zorzi, Anna Maria Petrioli Tofani (ed.) *Il Luogo teatrale a Firenze: Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi* (Milano: Electa, 1975), 13-15 e 55-65; Nerida Newbiggin, *Feste d'Oltarno: plays in churches in fifteenth-century Florence* (Firenze: Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento, 1996), vol. I-II; Paola Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento* (Firenze: Le Lettere, 2016), 56-85.

7 Nel *Secondo libro di prospettiva*, pubblicato a Parigi nel 1545, Sebastiano Serlio codifica per la prima volta l'applicazione della prospettiva geometrica alla scena teatrale. Si tratta di una scena caratterizzata da un fondale dipinto in prospettiva a punto di fuga centrale e da quinte tridimensionali collocate a destra e sinistra del palcoscenico, lungo le diagonali. Non sono presenti né il sovrupalco (o graticcia), né il retropalco, dove si potrebbero collocare le macchine per le nuvole e il paradiso.

XX.
LA FESTA DELLA ANNUNTIATIONE DI NOSTRA
 Donna . Con una aggiunta di dua Capitoli .

147
 19



Comincia la Rappresentatione della Annuntiatione di nostra Donna .

Et prima Langelo annuntia la Festa .

UOI Excellentissimi & nobilissimi auditori
 che siate alla presentia ragunati
 per gratia ui preghiamo / euostri cori
 attenti stieno / honesti & costumati
 a udire & ueder con grandi amori
 emyster sancti qui annuntiat
 del incarnar di Dio : & chi lha decto
 fermando a questo tucto intellecto
 Io priego la diuina prouidenza
 che doni gratia allintellecto mio

chi possa annuntiar di questa essenza
 Verbo incarnato / uer figliuol di Dio
 ilqual fu pien di somma sapienza
 & annuntiocci la uia del disio
 chi ha risponder parli con douere
 ePropheti diranno ellor parere

Seguitano poi epropheti chiamati
 dal Angelo; & in prima Noe.

Noe il Padre eterno Creatore
 comanda che tu dica a tueta gente
 del nascer di IESV / nostro Signore
 Noe dice .

El Verbo eterno e certo stabilito
 dal uoler di suo Padre / che uenire

a

FIGURA 2 *Festa dell'Annunciazione*, litografia, 1500 ca.
 Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, E. 6.7.5.3.

CREDITI: MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO /
 BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE.

Un primo importante documento che attesta la presenza della macchina del Paradiso su un palcoscenico di un teatro, recentemente segnalato da Annamaria Testaverde, è una descrizione scritta da Anton Francesco Doni di uno spettacolo avvenuto a Firenze nel 1552, probabilmente una commedia organizzata dall'accademia fiorentina. Nella sua descrizione, Doni si sofferma sulla macchine degli intermedi in particolare quando: "S'aperse il cielo e si vidde tutti gli dei a convito splendidissimo e ricco e tanto ornato d'oro, argento, vestimenti, ornamenti e gioie, che pareva impossibile essersi gli uomini imaginati tanta pompa".⁸

Più dettagli su come potesse essere costruito il cielo li troviamo in una descrizione della rappresentazione della commedia *La Cofanaria*, messa in scena a Firenze nel 1565, nel salone dei Cinquecento, con scenografie di Giorgio Vasari. Non possediamo alcuna documentazione figurativa, ma vi sono ben quattro descrizioni dell'evento.⁹ Particolarmente rilevante, per quanto riguarda le macchine sceniche, è il testo di Domenico Mellini che descrive una macchina che sembra corrispondere esattamente ai Paradisi di nuvole che saranno poi visivamente documentati nelle rappresentazioni teatrali di fine Cinquecento e poi nelle feste delle Quarantore:

Aveva usato Giorgio Vasari, [...] un cielo a uso di mezza botte, con cortine di legname, tutto coperto di tele e dipinto con aria piena di nuvole, che girava in tondo secondo che faceva tutta la scena: che per essere stata invenzion nuova, faceva fuggire molto la prospettiva.¹⁰

Dalla descrizione emerge chiaramente il fatto che ci fosse sul palco una semisfera, descritta come una "mezza botte", composta da una sequenza di cerchi concentrici di legame ("cortine") ricoperti di tele dipinte a nuvole che facilitava lo sfondamento prospettico della scena. L'effetto di sfondamento prospettico poteva essere ottenuto soltanto collocando la semisfera nel re-

8 La descrizione è stata recentemente segnalata da Annamaria Testaverde, "L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)", *Drammaturgia*, anno XIV, no. 4 (2017): 50. Il testo di Doni è pubblicato in *Opere di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni*, ed. C. Cordi (Milano-Napoli: Ricciardi, 1976) vol. II, 705-706.

9 Messa in scena in occasione del matrimonio di Francesco dei Medici con Giovanna d'Austria, *La Cofanaria* è descritta da quattro fonti differenti. La prima è una lettera privata di Vincenzo Borghini a Cosimo I de' Medici, pubblicata in Giovanni Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura: scritte da' più celebri professori che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII* (Roma, 1754-1773), vol. I, 90-147. Vi sono due descrizioni ufficiali: Domenico Mellini, *Descrizione dell'apparato della comedia et intermedij d'essa recitata in Firenze il giorno di S. Stefano l'anno 1565 nella gran sala del palazzo di Sua Ecc. Illust. nelle reali nozze dell'illustriss. & eccell. s. il. don Francesco Medici, principe di Fiorenza & di Siena, &*



FIGURA 3 *Bozzetto per scena di Paradiso*, scuola di Bernardo Buontalenti, 1586-9 ca. Chatsworth, Devonshire Collection.

CREDITI: DEVONSHIRE COLLECTION, CHATSWORTH.

RIPRODOTTO SU PERMESSO DI CHATSWORTH SETTLEMENT TRUSTEES.

tropalco, sostenuta da una impalcatura, e con l'apertura rivolta verso il pubblico. Il Paradiso veniva poi nascosto da uno sportello che si sarebbe aperto a tempo debito provocando l'improvvisa apparizione dell'Empireo. Si tratta

della regina Giuanna d'Austria, sua consorte (Firenze: Giunti 1556); Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, *Descrizione degli intermedii rappresentati colla commedia nelle nozze dell'Illustrissimo, ed Eccellentissimo, Signor Principe di Firenze e di Siena* (Firenze: 1556). La quarta descrizione è contenuta nelle Vite del Vasari (attribuita a Giovan Battista Cini): Gio: Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. Paola Barocchi e Rosanna Bettarini (Firenze: Sansoni, 1966), vol. VI, 618-19.

10 Mellini, *Descrizione dell'apparato della commedia*, 10.

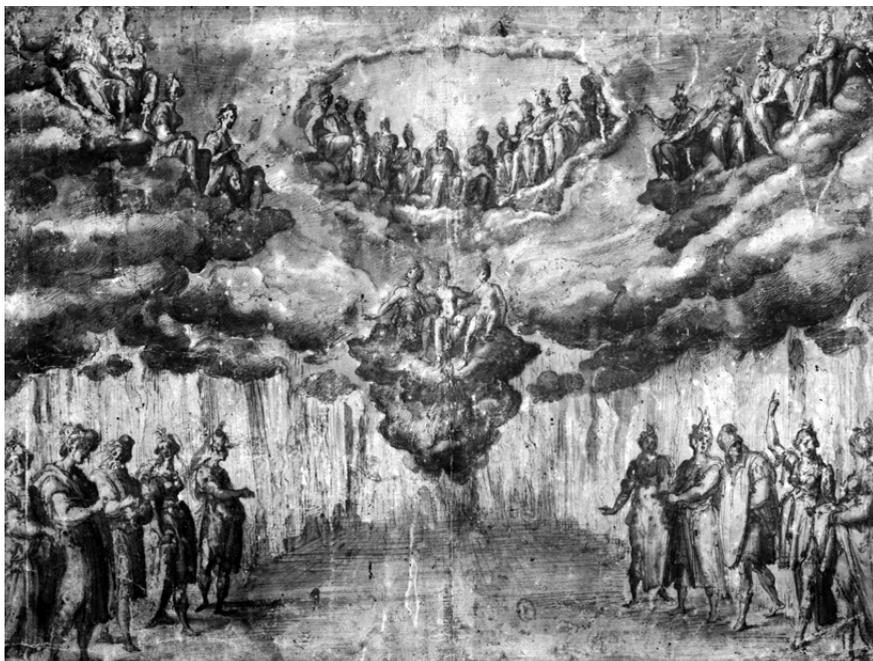


FIGURA 4 Bernardo Buontalenti, *Gli dei donano agli uomini l'armonia e il ritmo*, Intermezzo VI della commedia *La Pellegrina*, bozzetto, 1589, penna, inchiostro, acquerello, 40.7 x 54.9 cm. Victoria and Albert Museum, n. E. 1189-1931, Londra. CREDITI: VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON.

dello stesso Paradiso rappresentato nell'incisione della festa dell'Annunciazione (Figura 2) ma orientato diversamente: la base della semisfera è adesso perpendicolare al suolo e rivolta frontalmente verso gli spettatori.¹¹

Per meglio comprendere questa nuova disposizione spaziale basta guardare i disegni e le incisioni degli spettacoli del teatro mediceo di un ventennio più tardi, come per esempio il bozzetto di scuola del Buontalenti databile agli anni '80 del Cinquecento, quando fu costruito il Teatro degli Uffizi pro-

11 Sul teatro vasariano e la sistemazione nel retropalco della macchina del Paradiso. Annamaria Testaverde, "Il Teatro Vasariano del 1565", *Medioevo e Rinascimento*, VI, no. 3 (1992): 82-95 e 92-95; Annamaria Testaverde "L'officina delle nuvole: il Teatro mediceo nel 1589 e gli 'Intermedi' del Buontalenti nel 'Memoriale' di Girolamo Seriacopi", *Musica e teatro, Quaderni degli amici della Scala*, 11/12 (1991): 74-75; Annamaria Testaverde, "Teorie e pratiche nei progetti teatrali di Giorgio Vasari", in *Percorsi vasariani*, ed. Maddalena Spagnolo e Paolo Torriti (Arezzo: Provincia di Arezzo 2004), 63-75.

prio su disegno di Bernardo Buontalenti (Figura 3). Si tratta di una scena di Paradiso, probabilmente associata a un intermedio, in cui la possente macchina fatta di cerchi concentrici ricoperti di nuvole dipinte è costruita intorno all'asse prospettico e dirada in profondità verso il punto di fuga, che è anche la parte più luminosa.¹² La stessa macchina del Paradiso è rappresentata in un bozzetto di Buontalenti del 1589 per l'intermedio VI della commedia *La pellegrina*, dove l'apertura del cielo nel retropalco è accompagnata da due piattaforme di nuvole laterali e da una singola nuvola sottostante, disposta lungo l'asse prospettico insieme al Paradiso soprastante (Figura 4).¹³ Lo stesso tipo di centralità rispetto alla costruzione prospettica si trova anche nei casi in cui l'apertura del Paradiso, detta anche Gloria, è associata a scene munite di quinte architettoniche, come per esempio nell'intermedio finale della commedia *Il giudizio di Paride* (1608), con scenografie di Giulio Parigi, dove l'apertura centrale è magistralmente affiancata da due aperture minori e da altri banchi di nuvole che si adagiano o sovrappongono a monumentali colonnati (Figura 5).¹⁴

A partire dal primo Seicento, oltre a Firenze, un altro centro importante di sperimentazione tecnica e macchinistica all'interno del teatro di corte è Parma, dove nel 1628 si inaugura il Teatro Farnese, già terminato nel 1618, su

12 Gli intermedi erano degli spettacoli di canto e ballo inseriti tra un atto e l'altro delle commedie. Nel corso del Cinquecento acquistano grande importanza all'interno della tradizione del teatro di corte, soprattutto perché erano il momento in cui si sperimentavano gli effetti scenici più innovativi e sensazionali.

13 La bibliografia collegata alla rappresentazione della *Pellegrina* è molto estesa. Si segnala il sopra citato catalogo Fabbri, Garbero Zorzi, e Petrioli Tofani (ed.) *Il Luogo teatrale a Firenze*, 36-45 e 110-116 e le seguenti pubblicazioni con la relativa bibliografia: Abi Warburg, "I costumi teatrale per gli intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il 'libro di conti' di Emilio de' Cavalieri", in *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale* (Firenze: 1895), 103-146; Alois M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici, 1539 to 1637* (London: New Haven, Conn., 1964), 72 e segg.; Cesare Molinari, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento* (Roma: Bulzoni, 1968), 25-34; Giovanna G. Bertelà, Annamaria Petrioli Tofani, *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II* (Firenze: Olschki, 1969), 78-84; Arthur Blumenthal, *Theater art of the Medici* (Hanover, NH: Univ. Pr. of New England, 1980), 7-9; Annamaria Testaverde, "Palazzo degli Uffizi: il teatro mediceo. Integrazioni e aggiornamenti", in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, catalogo della mostra (Firenze, 1 aprile - 9 settembre 2001), ed. Elvira Garbero Zorzi e Mario Sperenzi (Firenze: Olschki, 2001), 196-198; Alessandra Buccheri, *The Spectacle of Clouds 1439-1650. Italian Art and Theatre* (Dorchester: Ashgate, 2014), 78-90.

14 Sul sesto intermedio del *Giudizio di Paride* vedi: Nagler, *Theatre festivals of the Medici*, Figura 74; Molinari, *Le nozze degli dei*, 94-95 e Figura 74; Fabbri, Garbero Zorzi e Petrioli Tofani (ed.), *Il Luogo teatrale a Firenze*, 121; Blumenthal, *Theater art of the Medici*, 55-57.

progetto di Giovan Battista Aleotti e con scene di Francesco Guitti.¹⁵ Anche a Parma il teatro è munito di suggestive macchine per le Glorie, come si evince da diverse fonti scritte e alcuni disegni.¹⁶

L'utilizzo della macchina del Paradiso sul palcoscenico del teatro di corte ne trasforma sostanzialmente la concezione scenica. Se nella sacra rappresentazione era inserita all'interno di un sistema narrativo paratattico, in cui ad ogni scena corrispondeva un luogo, sul palcoscenico diventa parte integrante di un'unica spazialità. Come già notato, nell'incisione che illustra la festa dell'Annunciazione, vengono rappresentati due momenti differenti della storia, ognuno dei quali avviene in due punti diversi: il primo sotto la cupola-Paradiso, il secondo sopra il tramezzo (Figura 2). Il Paradiso non costituisce quindi il fulcro della composizione ma un singolo elemento che accompagna una scena specifica. Completamente differente è la disposizione del Paradiso negli intermedi, dove questo si integra perfettamente con la costruzione spaziale, intensificando, con la sua apertura luminosa, la fuga prospettica oltre il fondale ("faceva fuggire molto la prospettiva").¹⁷ Una tale unità spaziale diventava anche funzionale alla fruizione dello spettacolo da parte del suo illustre committente, il cui palco era ubicato proprio in corrispondenza del punto di vista. Il teatro veniva così investito da un forte valore simbolico associato al potere assoluto essendo l'occhio del principe il centro dell'intera composizione prospettica.¹⁸

Questo tipo di costruzione fortemente centralizzata, basata sulla prospettiva geometrica, caratterizza i Paradisi che fanno da cornice all'esposizione eucaristica negli apparati delle Quarantore allestiti a Roma nella prima metà del Seicento. La dipendenza di queste macchine dalle sperimentazioni avvenute sui palcoscenici dei teatri di corte è evidente, quanto la distanza che le separa dagli antichi apparati dell'Annunciazione. Non è un caso che le prime feste delle Quarantore romane in cui vengano costruite delle monumentali glorie intorno al Sacramento avvengano nell'ambito della committenza di Urbano VIII Barberini (1623-1644) e di suo nipote cardinal Francesco

15 Sul teatro Farnese, vedi Roberto Ciancarelli, *Il progetto di una festa barocca. Alle origini del teatro Farnese di Parma (1618-1629)* (Roma: Bulzoni, 1978); Adriano Cavicchi e Marzio Dell'Acqua (ed.), *Il teatro Farnese di Parma* (Parma: Azzali in Komm., 1986).

16 Sulle macchine sceniche del teatro Farnese, vedi: Elena Povoledo, "Macchine e ingegni del teatro Farnese", *Prospettiva*, no. 19 (1959): 49-56; Giuseppe Adami, *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)* (Roma: l'Erma di Bretschneider, 2003), 96-116. Ringrazio Giuseppe Adami per i preziosi consigli datomi sull'argomento.

17 Vedi nota 10.

18 Franco Borsi e Sandro Benedetti (ed.), *Il potere e lo spazio, La scena del principe. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento* (Firenze: Electa, 1980).

Barberini, vicecancelliere vaticano, grande appassionato di drammaturgia e promotore della costruzione del primo teatro romano munito di una complessa macchinistica, il teatro Barberini.¹⁹ Per i Barberini lavorano importanti artisti e scenografi, primi tra tutti Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, entrambi in contatto con la tradizione teatrale fiorentina, e Francesco Guitti, fresco dell'esperienza parmense, chiamato dal Barberini dal 1633 al 1634 come allestitore di feste e spettacoli.²⁰

Mentre sul palcoscenico del teatro Barberini si sperimentava la scenotecnica più avanzata del tempo, mettendo in scena spettacolari macchine del Paradiso, maestosi apparati con luminosissime Glorie venivano allestiti per le feste delle Quarantore nella Cappella Paolina in Vaticano e in San Lorenzo in Damaso, chiesa titolare della cancelleria vaticana. In un ben noto avviso del 1628, Bernini è segnalato come ideatore di un apparato delle Quarantore allestito all'interno della Cappella Paolina:

Era stato fatto in detta Cappella Paolina un bellissimo apparato rappresentante la Gloria del Paradiso risplendentissimo senza vedersi alcuno lume poiche vi stavano nascoste dietro alle nuvole più di due mila lampade accese inventione del Cavaliere Bernino Fiorentino Scultore et architetto celebre di nostri tempi.²¹

19 La storia del teatro Barberini è complessa e stratificata. Un primo teatro si inaugura all'interno di Palazzo Barberini nel 1632, un secondo, detto "teatro Grande", nel 1639. Per una ricostruzione storica del teatro Barberini, vedi: Elena Tamburini, "Sui teatri Barberini: nuovi documenti e alcune riflessioni", in Maria Ida Biggi e Paolo Gallarati (ed.), *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del Convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero* (Torino-Venezia, 5-6 febbraio e 5-6 marzo 2009) (Alessandria: Ed. dell'Orso, 2010), 33-54; Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte* (Firenze: Le lettere, 2012), 43-54; Leila Zammar, *Scenography at the Barberini Court in Rome: 1628-1656* (University of Warwick, 2017).

20 I contatti di Bernini con la comunità fiorentina a Roma erano molto stretti, in particolare con Michelangelo Buonarroti il Giovane, autore del testo della *Fiera di Farfa*, messo in scena da Bernini. Bianca Maria Fratellini, "Appunti per un'analisi della commedia La Fiera di Michelangelo Buonarroti il Giovane in rapporto alla cultura di Gian Lorenzo Bernini", in Fagiolo e Madonna, *Barocco romano e Barocco italiano, Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, 58. Sull'attribuzione a Bernini dell'intermedio della *Fiera di Farfa* del 1639, vedi: Frederick Hammond, "Girolamo Frescobaldi and a Decade of Music in the Casa Barberini: 1634-1643", *Analecta musicologica*, XIX, (1979): 94-124. La presenza di Francesco Guitti come scenografo al servizio dei Barberini è documentata in una lettera pubblicata da Frederick Hammond, "More on music in casa Barberini", *Studi musicali*, no. 2 (1985): 244.

21 L'avviso è segnalato per la prima volta da Howard Hibbard, *Bernini* (Harmondsworth: Penguin Books 1965), 163. Sull'attività di Bernini collegata a possibili allestimenti per le Quarantore, vedi Jennifer Tonkovich, "Two Studies for the Gesù and a 'quarantore' Design by Bernini", *The Burlington Magazine* 140, no. 1138 (1998): 34-37.

Nella sua ormai lontana, ma imprescindibile ricognizione sull'argomento, Mark Weil definiva lo spettacolo del 1628 come un *turning point* nella tradizione delle Quarantore a Roma, in quanto, sulla base della documentazione disponibile, sembra che in questa occasione sia stata introdotta per la prima volta la "Gloria del Paradiso", elemento che diventerà di fondamentale importanza per gli apparati successivi, compreso quello disegnato da Pietro da Cortona nel 1633 (Figura 1).²² Come nota lo stesso Weil, la macchina teatrale della Gloria era stata già introdotta in altre feste delle Quarantore che si erano svolte a Firenze, su committenza dei Medici, e a Parma e Piacenza, su committenza Farnese.²³ Fatta questa premessa, Weil individua nelle sacre rappresentazioni, e in particolare nella festa dell'Annunciazione, l'origine di tali apparati, non prendendo in considerazione l'elaborazione che delle Glorie era stata fatta all'interno del teatro di corte, del quale lo studioso individua una certa influenza soltanto nella struttura delle quinte architettoniche.²⁴ Il ruolo del teatro di corte va invece ritenuto centrale anche per quel che riguarda la struttura delle scene di paradisi che subiscono una profonda trasformazione proprio attraverso l'adattamento alla prospettiva e alla spazialità del palcoscenico.

Un'ulteriore conferma di questo doppio binario di sperimentazione delle scene di paradisi nell'ambito della committenza Barberini che si articola tra lo spazio sacro del presbiterio e quello profano del teatro, viene dalla recente pubblicazione da parte di Elena Tamburini di una descrizione del dramma sacro *Sant'Alessio*, rappresentato al teatro Barberini già nel 1629, in una data quindi molto vicina alle sopra citate Quarantore della Cappella Paolina. La descrizione, fatta in forma privata dal letterato lucchese Lelio Guidiccioni in una lettera al cardinale Francesco, sottolinea la qualità delle macchine nelle scene di cielo e in quelle infernali. Come nota la stessa Tamburini, tali apprezzamenti, per venire da un letterato toscano, e quindi avvezzo a una macchinistica tecnologicamente avanzata, confermano la presenza sul palco

22 Si tratta prevalentemente di "avvisi" oggi conservati in vari archivi romani e solo parzialmente pubblicati. Weil passa inoltre al vaglio circa 29 libretti descrittivi pubblicati dalla Congregazione della Comunione Generale del Collegio Romano che descrivono le celebrazioni delle Quarantore tenute tra il 1608 e 1825 alla Chiesa del Gesù e a San Lorenzo in Damaso. Vedi: Weil, 1974, 226-227 e 243-248.

23 Weil, "The devotion of the Forty Hours and Roman Baroque illusions", 229; Joseph Imorde, "Francesco Barberini vice-chancellor: the quarant'ore decorations in San Lorenzo in Damaso of 1633", in *Pietro da Cortona: atti del convegno internazionale*, ed. Christoph Luitpold Frommel (Milano, 1998), 54 e nota 19.

24 Weil, "The devotion of the Forty Hours and Roman Baroque illusions", 225.

di effetti speciali di alto livello. La lettera non fa alcun riferimento all'autore delle scene ma in quanto già pienamente attivo per la committenza Barberini, è ben possibile che si trattasse dello stesso Bernini.²⁵

Il dramma sacro *Sant'Alessio* verrà ripetuto varie volte sotto l'egida barberiniana: nel 1632, quando viene inaugurato il primo teatro di Palazzo Barberini (probabilmente ubicato nella sala dei Marmi) e di nuovo nel 1634. Lo spettacolo del 1634 è il primo per il quale sono state pubblicate delle incisioni, realizzate da François Collignon, inserite in un libretto che riporta la partitura musicale del *Sant'Alessio*.²⁶ Tanto la pubblicazione del libretto che la presenza di diverse testimonianze portano a pensare che si sia trattato di una rappresentazione particolarmente sontuosa e spettacolare, soprattutto per quanto riguarda la scenotecnica, come ricorda il diarista Giacinto Gigli:

Vi furono scene maravigliose, le quasi si mutorno più volte componendo Palazzi, giardini, selve, Inferno, Angeli, che parlando volavano per aria, et finalmente si vidde una gran nuvola a basso, che aprendosi mostrò la gloria del Paradiso.²⁷

Il Gigli menziona con particolare enfasi la scena in cui si apre la gloria del Paradiso, e lo stesso avviene in altre descrizioni dello spettacolo.²⁸ Nonostante la maggiore disponibilità di informazioni rispetto alle rappresentazioni del 1629 e 1632, non si conosce il nome dell'autore delle scene del *Sant'Alessio* del 1634. L'ipotesi più probabile è che sia stato Francesco Guitti, chiamato dai Barberini l'anno prima. Ma potrebbe esserci stata anche la partecipazione di Bernini, forse come supervisore generale dell'allestimento.²⁹

25 Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*, 45-46 e 59-60. Elena Tamburini attribuisce la conoscenza scenotecnica di Bernini a rapporti pregressi con Parma. Immagina che Bernini possa aver accompagnato i Barberini a Parma "in incognito" per l'inaugurazione del Teatro Farnese nel 1628. Pur non escludendo che Bernini conoscesse la scenotecnica del teatro Farnese e che ne avesse fatto tesoro, trovo più probabile che le basi della sua conoscenza scenotecnica venissero da stretti rapporti con la tradizione toscana avvenuti soprattutto attraverso l'amicizia con Michelangelo Buonarroti il Giovane. Sui rapporti tra Bernini e Michelangelo Buonarroti il Giovane, vedi Fratellini, "Appunti per un'analisi della commedia La Fiera", 58.

26 Stefano Landi, *Il S. Alessio, dramma musicale, dall'eminantissimo, et reverendissimo signore card. Barberino, fatto rappresentare al serenissimo prencipe Alessandro Carlo di Polonia dedicato a Sua Eminenza e posto in musica da Stefano Landi romano* (Roma: Paolo Masotti, 1634). Il testo, corredato di incisioni, è consultabile on line: <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3440829>

27 Giacinto Gigli, *Diario Romano (1608-1670)* (Roma: ed. G. Ricciotti, 1958), 140.

28 Come in quella del francese Jean Jacques Bouchard, vedi: Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*, 47 e nota 25.



FIGURA 5 Giulio Parigi, *Il Giudizio di Paride*, Intermedio VI, 1608, 22,3 x 29,3 cm. Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, Firenze.

CREDITI: SOPRINTENDENZA SPECIALE PER IL PATRIMONIO STORICO, ARTISTICO ED ETNOANTROPOLOGICO E PER IL POLO MUSEALE DELLA CITTÀ DI FIRENZE.

Al di là dell'individuazione di chi abbia avuto un ruolo maggiore nell'elaborazione delle scene del 1634, è forse più importante leggere lo spettacolo come parte di una più ampia sperimentazione che avveniva tra gli anni '20 e gli anni '30 intorno alla politica culturale dei Barberini, decisi a circondarsi dei più grandi talenti artistici di quegli anni per puntare sulle arti visive come

29 La partecipazione di Bernini all'allestimento dello spettacolo è stata recentemente ribadita da Elena Tamburini in *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*, 45-46. Dello stesso parere Cesare Molinari e Luigi Zangheri. Molinari, *Le nozze degli dei*, 115; Luigi Zangheri, "Alcune precisazioni sugli apparati effimeri di Bernini", in Fagiolo e Madonna, *Barocco romano e Barocco italiano, Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, 108-116 (in particolare 111-113). Del tutto contrario a una presunta partecipazione di Bernini è invece Irving Levin, la cui opinione è rimasta invariata dal 1964. Irving Levin, "Recensione a G. L. Bernini, la Fontana di Trevi", *The Art Bulletin* (1964): 568-572; Irving Leving, *Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini* (London: The Pindar Press, 2007), 17-19.

principale strumento di propaganda. Sicuramente importante quindi è stato il contributo di Francesco Guitti, ma ancor più rilevante quello di Gian Lorenzo Bernini, perché più profondamente radicato nella politica culturale del papa e dei suoi nipoti e quindi capace di dare un orientamento preciso proprio nella direzione voluta dai suoi illustri committenti.

Lo stesso ragionamento vale per Pietro da Cortona, altra figura chiave di quegli anni, impegnato a più livelli nel programma artistico e culturale della famiglia papale. Come già accennato, oltre all'attività di pittore e architetto, il Cortona si occupa dell'allestimento di spettacoli; nel 1633 gli viene commissionato un apparato delle Quarantore dal cardinale Francesco Barberini, appena nominato vicecancelliere vaticano, per la chiesa di San Lorenzo in Damaso, chiesa titolare della Cancelleria. A questo allestimento è stato associato un famoso disegno del Cortona, oggi parte della collezione di Windsor Castler, che lo descrive in modo piuttosto accurato (Figura 1).³⁰ Lo spazio del presbiterio è ripasmato da un monumentale apparato architettonico, decorato con colonne e nicchie con statue secondo una tipologia tipica della *scenae frons* dei teatri romani nella rielaborazione che ne aveva fatto Palladio nel teatro Olimpico di Vicenza e poi Aleotti nel teatro Farnese. L'apparato architettonico si estende lungo la navata centrale in modo da avvolgere i fedeli in una sorta di 'abbraccio' mistico che li attira verso la visione dell'Eucaristia, posta all'interno di un tabernacolo sostenuto da due angeli. Il tabernacolo, al centro di un luminosissimo Paradiso composto da strati concentrici di nuvole abitate da creature angeliche, si trova lungo l'asse prospettico dell'intero apparato, diventandone il punto focale. Le nuvole, trabordando i limiti della cornice architettonica, si espandono in avanti, verso gli astanti. Un simile rapporto tra Gloria, nuvole e architettura si ritrova nel sesto intermedio del *Giudizio di Paride*, ideato da Giulio Parigi nel 1608, dove la Gloria di nuvole si espande verso il basso e ai lati attraverso nuvole-piattaforma che, sovrapponendosi alle quinte architettoniche, comunicano nello spettatore la sensazione di una improvvisa irruzione del divino sulla terra (Figura 5).

30 Sull'argomento, vedi: Imorde, "Francesco Barberini vice-chancellor", 53-61; Noehles, "Teatri per le Quarantore e altari barocchi", 93-94; Fagiolo dell'Arco, *La festa a Roma*, vol. 1, 280. Per l'attribuzione a Cortona del disegno, vedi: Anthony Blunt e Hereward Lester Cooke, *The Roman Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* (London: Phaidon Press, 1960), 77, cat. no. 591; Karl Noehles, "Architekturprojekte Cortonas", *Mincher Jahrbuch der bildenden Kunst*, no. 20, (1969): 86-90.

È molto probabile che Pietro da Cortona conoscesse a fondo la tradizione teatrale e scenotecnica fiorentina tramite il suo maestro, il pittore fiorentino Andrea Comodi. Comodi era molto amico di Ludovico Cigoli, impegnato come Giulio Parigi nella progettazione di scenografie.³¹ Cortona deve avere avuto inoltre contatti diretti con gli scenografi fiorentini, sia con Giulio Parigi, durante il suo viaggio a Firenze del 1610, che, nel 1612, quando segue il suo maestro a Roma, con il Cigoli, in quegli anni impegnato negli affreschi di Santa Maria Maggiore. Analizzando le opere del Comodi ci sono dei casi in cui si nota una certa influenza di soluzioni figurative di chiara ascendenza teatrale. Il caso più interessante è quello dell'*Ascesa al Calvario*, affresco che Andrea Comodi eseguì nella chiesa di S. Vitale a Roma tra il 1599 e il 1600. Sopra la folla che circonda il Cristo che cade sotto il peso della croce, si apre una Gloria di angeli dalla quale partono fasci di luce che illuminano la scena sottostante. Un'identica combinazione di Gloria, banchi di nuvole e fasci di luce, è presente in un disegno di Ludovico Cigoli per la perduta pala d'altare *Il seppellimento di San Paolo*.³² Questo tipo di illuminazione era tipica delle scenografie teatrali: per ottenere un effetto di luce naturale i lumi rimanevano nascosti dietro le cortine di nuvole, come mostra anche un bozzetto preparatorio per *La pellegrina* di Bernardo Buontalenti, dove un fascio di raggi fuoriesce da una nuvola senza che se ne possa vedere la fonte.³³ Lo stesso principio caratterizza l'illuminazione degli apparati delle Quarantore dove, come si evince anche dallo stesso disegno di Pietro da Cortona, fatta eccezione che per poche candele, la maggior parte dei lumi impiegati (oltre il migliaio) erano nascosti allo scopo di dare un effetto di irruzione improvvisa di una luce soprannaturale (Figura 1).³⁴

I due apparati delle Quarantore qui brevemente analizzati – quello ideato da Gian Lorenzo Bernini nel 1628 nella Cappella Paolina in Vaticano e quello

31 Il coinvolgimento di Ludovico Cigoli nella scenografia teatrale riguarda diversi spettacoli rappresentati sotto l'egida medicea. La scoperta più recente riguarda l'ideazione l'intera scenografia per il melodramma *L'Euridice* di Ottavio Rinuccini nel 1600, in Anna Maria Testaverde, "Nuovi documenti sulle scenografie di Ludovico Cigoli per l'Euridice di Ottavio Rinuccini (1600)", *Medioevo e Rinascimento*, XVII, 15 (2003): 305-321. Su Cigoli e il teatro, vedi anche: Cesare Molinari, "L'Attività teatrale di Ludovico Cigoli", *Critica d'Arte*, VIII, no. 48 (1961): 62-67.

32 Il disegno è conservato presso il Gabinetto dei disegni e delle Stampe degli Uffizi, Fondo Mediceo Lorenese, n. 1016 F.

33 Il disegno è conservato presso la Biblioteca centrale nazionale di Firenze (Palatina, C. B. 3.53, vol. II, c. 32 v, 41.2 x 28.8 cm). Sul tema della luce in Cigoli, Comodi e la tradizione teatrale fiorentina, vedi: Buccheri, *The Spectacle of Clouds*, 140-142 e figure 7.3 e 7.4.

di Pietro da Cortona nel 1633 nella chiesa di San Lorenzo in Damaso – pur nella limitata disponibilità di fonti scritte e figurative, hanno mostrato come il sistema spaziale della tradizionale sacra rappresentazione sia stato completamente trasformato secondo una struttura di tipo prospettico mutuata dal teatro di corte, il cui punto di fuga coincide con l'Eucaristia e il punto di vista, strappato allo sguardo dominatore del principe, viene riconsegnato all'occhio del popolo. La prospettiva geometrica viene dunque spiritualizzata in una sorta di teologia dello sguardo dove l'umano diventa divino e il divino si umanizza, mettendo in scena, in un dramma in cui il popolo è parte attiva, il mistero del Cristo incarnato.

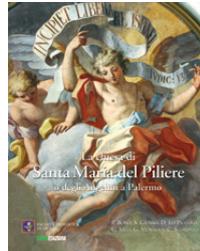
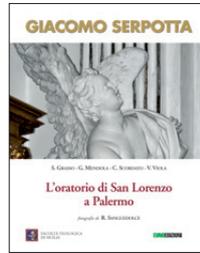
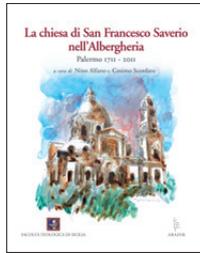
Nei sontuosi apparati delle Quarantore, Dio afferma, agli occhi del popolo, la propria presenza ma anche la propria grandezza: la sovrabbondanza di luci, decori, musica, allusioni simboliche e temi narrativi, tutto conduce a un unico concetto di dono, grazia, liberazione. La sovrabbondanza del sacrificio, mirabilmente espressa nella centralità dell'Eucaristia, ha come contraltare la sovrabbondanza della grazia. L'occhio dell'orante vede e sente la presenza del corpo incarnato, si identifica con esso per essere investito dal vento della salvezza: le nuvole del Paradiso fanno irruzione nello spazio degli uomini per redimerli e liberarli.

34 Si è spesso notato che il nascondere i lumi fosse un escamotage per aggirare il divieto di Clemente VII di non superare il numero di sei lumi e sei candele. Pur essendo un'ipotesi possibile, va comunque considerata la tradizione teatrale e le implicazioni sceniche e simboliche che tale nascondimento comporta. Non sarebbe sicuramente stato altrettanto suggestivo mostrare tutti i lumi.

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 - aslupo@libero.it  [quicksicily.com](https://www.facebook.com/quicksicily.com)  vers 240420