



Quintana. Revista de Estudos do
Departamento de Historia da Arte
ISSN: 1579-7414
revistaquintana@gmail.com
Universidade de Santiago de Compostela
España

Rosario Nobile, Marco
L'IMMAGINE DEL TURCO NELLA SICILIA DEL CINQUECENTO
Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte, núm. 14, 2015, pp.
15-21
Universidade de Santiago de Compostela
Santiago de Compostela, España

Disponibile in: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65349338003>

- ▶ Come citare l'articolo
- ▶ Numero completo
- ▶ Altro articolo
- ▶ Home di rivista in redalyc.org

redalyc.org

Sistema d'Informazione Scientifica

Rete di Riviste Scientifiche dell'America Latina, i Caraibi, la Spagna e il Portogallo
Progetto accademico senza scopo di lucro, sviluppato sotto l'open acces initiative

L'IMMAGINE DEL TURCO NELLA SICILIA DEL CINQUECENTO

Marco Rosario Nobile
Università degli Studi di Palermo

SOMMARIO

Il contributo individua nella produzione artistica siciliana tra il 1560 e il 1585 alcune opere che contemplano in forme scultoree l'immagine dei "turchi" sconfitti. La "cona" realizzata da Antonino Gagini da Palermo per il duomo di San Giorgio a Ragusa ne offre uno dei primi esempi significativi; sul versante opposto dell'isola, l'esempio più eloquente è rinvenibile nel lato esterno di porta Nuova o porta Austria di Palermo. Le raffigurazioni sono articolate in varianti drammatiche, epiche e, indirettamente, consolatorie, secondo le indicazioni offerte da Vitruvio: l'antico si presta a offrire una spiegazione per eventi tragici e per le condizioni drammatiche del presente. In alcune iconografie cinquecentesche l'immagine vilipesa del nemico annientato sostituisce anche la raffigurazione del peccato e dell'eresia. Rimane da comprendere quando questo fenomeno di sostituzione del soggetto cominciò, esplodendo, si amplificò, diventando in qualche misura ufficiale e convenzionale.

Parole chiave: Turchi, Sicilia, XVI secolo, rappresentazione, iconografia

ABSTRACT

In focusing on art produced in Sicily between 1560 and 1585, this study identifies sculpted representations of the vanquished "Turks". Antonino Gagini de Palermo's *cona* for the Cathedral de San Giorgio in Ragusa is one of the first significant examples of such art. The most eloquent example on the other side of the island can be found on the outer facade of Palermo's Porta Nuova (or Porta Austrica). Representations are expressed in dramatic and epic forms that indirectly offer consolation, in accordance with the instructions given by Vitruvius: the ancient provides a means of explaining the tragic events and dramatic circumstances of the present. In some cinquecentesche iconography, the vilified image of the shattered enemy also substituted the representation of sin and heresy. It has yet to be ascertained when the practice of replacing the subject began, grew in popularity and became widespread, becoming, in the process, an official and conventional resource.

Keywords: Turks, Sicily, 16th century, representation, iconography

Il 17 agosto 1573, i procuratori della chiesa madre di San Giorgio a Ragusa affidavano allo scultore Antonino Gagini da Palermo - ma in quel momento residente a Sciacca - il compito di delegato a Palermo presso la Magna Regia Curia e Real Patrimonio per ottenere il benestare all'investimento degli introiti di una gabella civica per la realizzazione di una grande "cona" (un retablo in pietra) da collocare nel coro della chiesa¹. La scelta non era neutrale, dal momento che proprio Antonino Gagini doveva avere proposto il progetto dell'opera da realizzare. Alcuni resti

della "cona", frammenti superstiti del grande terremoto che sconvolse l'intera Sicilia sud orientale nel gennaio del 1693, si conservano ancora all'interno della sagrestia e nei locali del museo del duomo (Ill. 1). La composizione iniziale doveva prevedere l'articolazione di diciotto nicchie (probabilmente su due livelli²) con statue di santi e con un andamento a spezzata, che seguiva la forma dell'abside poligonale quattrocentesca. Attraverso questa aggiunta, la fabbrica gotica mutava la sua *facies* e diventava equiparabile all'immagine della "basilica antica" descritta e il-



III. 1. Ragusa, chiesa di San Giorgio, frammenti della "cona" di Antonino Gagini.

Illustrata nei *I dieci libri dell'architettura* di Daniele Barbaro³. Le nicchie risultavano articolate da colonne libere scanalate ed erano predisposte per contenere una serie di statue di santi (se ne conservano tre, due delle quali ancora nella relativa nicchia) in posa eroica e in armatura cinquecentesca che poggiavano il piede sulla testa mozzata di un turco (III. 2). Al centro, la nicchia maggiore presenta la consueta iconografia del San Giorgio a cavallo e del drago, ma anche in questo caso la corazza del santo è manifestamente contemporanea. Se si tiene conto che, mezzo secolo prima, nell'altare della Nazione Genovese nella chiesa di San Francesco a Palermo, il santo era stato rappresentato da Antonello Gagini (padre di Antonino) in abiti romano-antichi, la scelta di una attualizzazione appare determinata da nuove precise indicazioni. In realtà, dalle nicchie dell'altare maggiore del duomo di Ragusa emergeva una parata di vittoriosi guerrieri, guidati da un San Giorgio del XVI secolo.



III. 2. Ragusa, chiesa di San Giorgio, particolare della "cona".

Quasi certamente la commissione è collegabile a una incursione turca che aveva interessato il mese precedente il litorale della Sicilia sud orientale⁴. Con una tempestività giornalistica, l'avvenimento bellico aveva probabilmente condizionato radicalmente l'iconografia. È indicativo a riguardo che non esistano allusioni al confronto con "eretici musulmani" nel grande retablo pittorico commissionato a Bernardino Niger nel 1567 per la chiesa di San Giorgio a Modica. Il caso di Ragusa prefigura una risposta propagandistica a un avvenimento in particolare e al terrore determinato dalle incursioni in generale. Non doveva trattarsi di un episodio isolato: nell'estremo sud dell'isola, la mancanza di città sulla costa, la relativa vicinanza con il nord Africa e l'assenza di adeguate o tempestive difese militari e navali comportava uno stato di allerta che probabilmente era superiore ad altre aree. L'incarico dato il 5 novembre 1571 al maestro messinese Simone Jannetto per la realizzazione di un grandioso arco maggiore (l'opera aveva una luce di otto metri e un'altezza di sedici) come ingresso alla tribuna della chiesa di San Pietro a Modica seguiva di solo quattro giorni il trionfale ritorno nel porto di Messina della flotta vittoriosa di Lepanto⁵. Anche in questa occasione possiamo immaginare una volontà tempestiva della comunità locale, che portò all'accettazione di un progetto fatto da un maestro messinese, evidentemente informato dei fatti e probabilmente coinvolto nei preparativi festivi del ritorno dell'armata. Non sappiamo in quale misura e con quali modalità l'apparato iconografico dell'arco riflettesse l'evento dal momento che l'opera è stata radicalmente trasformata negli anni successivi al terremoto del 1693. Alcuni ragionamenti possono svilupparsi a partire dai resti della "cona" di Ragusa. L'intento narrativo – politico dell'opera mette in moto altre implicazioni. Innanzitutto l'ostentazione scenografica dell'apparato architettonico e scultoreo e la sua visibilità a un pubblico vasto. Il coinvolgimento di un architetto non dovrebbe costituire una semplice congettura. L'atteggiamento dei santi guerrieri e il piede appoggiato sopra la testa di un turco rimandano con sicurezza alla statua che ritrae Don Giovanni D'Austria di Messina, opera dell'architetto toscano Andrea Calamech, autore a Messina anche dei due archi trionfali predisposti per i vincitori di Lepanto (il primo a tre fornici è noto attraverso una

incisione, il secondo realizzato nel palazzo Reale può avere suggestionato la già citata costruzione di Modica⁶. Il confronto non mette in gioco solo evidenti similitudini ma potrebbe persino indurre a proporre un coinvolgimento progettuale di Andrea Calamech, che in quegli anni aveva altre commissioni in Sicilia sud orientale.

Chi scrive non possiede specifiche competenze sulla iconografia scultorea, tuttavia appare palese che la testa mozzata del nemico abbia semplicemente sostituito altre raffigurazioni allegoriche (draghi, serpenti) tipiche delle rappresentazioni scultoree religiose.

Lo slittamento figurativo è palese anche in un altro esempio della stessa area geografica. Un leone stiloforo della città di Noto antica, oggi conservato nella chiesa del Crocefisso, ma forse appartenente all'antica chiesa madre della città distrutta dal terremoto del 1693, stringe fra le zampe non il consueto drago, ma una testina decorata da un turbante. Ciò induce a ritenerne che i leoni di Noto non sono affatto medievali ma appartengono al pieno Cinquecento e a un filone diffuso in Sicilia e in Puglia di ripresa di temi romanici. Una ulteriore prova si può riscontrare nella base di un portale di Comiso, presso Ragusa. L'opera, attualmente rimontata nella chiesa di San Francesco e già appartenente alla chiesa del Carmine, risale probabilmente agli anni Sessanta del XVI secolo e possiede plinti decorati con leoni stilofori posti ortogonalmente a minacciose teste di ottomani (III. 3)⁷.



III. 3. Comiso (Ragusa), base di portale, attualmente nella chiesa di San Francesco.

In alcune iconografie cinquecentesche, l'immagine vilipesa del nemico annientato sostituisce quindi la raffigurazione del peccato e dell'eresia. Rimane da comprendere quando questo fenomeno di sostituzione del soggetto cominci, esplosa, si amplifichi, diventi in qualche misura ufficiale e convenzionale. Gli avvenimenti storici locali a cui ancorare le mutazioni sono molteplici e si possono facilmente enucleare. La caduta di Rodi del 1522, con il conseguente approdo in Sicilia dei Cavalieri di San Giovanni; la vittoria conseguita da Carlo V a Tunisi nel 1535, con il carico di immagini che i trionfi successivi dovettero determinare; infine, la conquista di Città d'Africa nel 1550. Tutti episodi vittoriosi che possono avere avuto ricadute nell'immaginario, mentre le molteplici incursioni costiere di Dragut, la distruzione di città come Lipari o Reggio Calabria e, soprattutto, il grande assedio di Malta del 1565 possono avere mutato la percezione comune, offrendo un quadro sempre più aggressivo e terrorizzante.

Va ribadito che almeno sino alla metà del XVI secolo le testimonianze letterarie e figurative sono comunque contraddittorie. Il fascino dell'esotico in qualche modo equilibra la percezione del pericolo. Così come accade in altre aree europee, e specie in Spagna, la pregressa storia locale e la qualità delle opere architettoniche di una civiltà extraoccidentale (accommunata, senza molte distinzioni, nel grande alveo del mondo islamico) condizionano i giudizi. Visitando il palazzo della Zisa, ritenuto la residenza di un sultano arabo, Leandro Alberti la descrive ammirato, ne evidenzia la fattura in pietra delle *muqarnas* (che descrive come una pigna) e si spinge sino al punto di fare un rilievo dell'intera costruzione⁸. La visita del 1540 della cattedrale di Agrigento registra arredi lignei "alla morisca"⁹, una formula che denuncia il fascino esercitato dalla cultura islamica orientale. La pressione delle incursioni e le nuove condizioni della seconda metà del secolo mutano radicalmente i rapporti di forza. L'iconografia degli assedi di Rodi e di Malta fornisce un quadro realistico della terribilità del "turco": gli immensi eserciti pronti a espugnare centri fortificati, le cronache e i racconti di sevizie, torture, deportazioni generarono una generalizzata e ossessiva paura per il nemico che fu alla base di azioni di propaganda e pratiche

collettive di esorcizzazione. Una mutazione nelle iconografie sembra quindi avviarsi a partire dal terzo decennio Cinquecento. Una analoga e parallela inversione di tendenza si può del resto osservare nella cultura figurativa dell'Europa continentale a partire dall'assedio di Vienna del 1529⁹. La produzione incisoria che si diparte dalle botteghe del Nord deve avere avuto un peso altrettanto determinante nella costruzione di un immaginario comune.

La parità tra eretici e maomettani sembrerebbe alla base della raffigurazione offerta in un capitello del duomo Enna, datato 1560 e firmato dallo scultore Giandomenico Gagini. Da un unico corpo mostruoso si dipartono due teste, una delle quali perfettamente identificabile come turco, mentre l'altra, con l'effigie di un occidentale, potrebbe rappresentare un luterano (Ill. 4)¹⁰. Non tutto comunque può essere sempre facilmente spiegabile se non si conoscono le contingenze del tempo e dei luoghi, così Emanuela Garofalo ha ipotizzato che molte delle raffigurazioni di "teste di turco" che costellano la chiesa di Enna siano correlabili al trauma del rapimento nel 1561 del vescovo della diocesi Nicola Maria Caracciolo a opera del pirata Dragut.

In realtà sono molteplici i casi in cui le incursioni piratesche, l'islamismo, l'eresia in generale, il peccato – le ultime due nelle forme tradizionali di esseri mostruosi – sono accomunati da una



III. 4. Enna, chiesa madre, capitello di Giandomenico Gagini.

stessa comune matrice, in quanto nemici che minacciano l'integrità della comunità cristiana. La medesima sovrapposizione di significati si può già riscontrare in alcuni quadri della prima metà del secolo, come nella *Disputa di San Tommaso* del pittore palermitano Mario di Laurito (ora custodito presso la Galleria Regionale di Palermo), dove, a fianco del Santo, vengono raffigurati l'imperatore, il papa e, crollato sul pavimento ai loro piedi, "un turco" sconfitto¹¹.

La sottomissione e la sconfitta dell'incursore islamico non è comunque sempre manifestata esibita. Esistono casi precedenti - come ad esempio il portale della chiesa di Santa Maria dell'Itria a Sciacca (1550 circa) (Ill. 5) - dove i rozzi profili di un "turco" e di un occidentale si fronteggiano in modo paritario (e con analogo grado di terribilità), come in una rappresentazione teatrale o in una messa in scena degli eroi della Gerusalemme Liberata. Questa contrapposizione "paritaria" tra nemici si ritrova, con più raffinata qualità esecutiva, nella Porta dei Greci di Palermo, realizzata, probabilmente su progetto dell'architetto spagnolo Pedro Padro, intorno al 1555 come manifesto allegorico della vittoria riportata in Tunisia con la presa di Città d'Africa¹².



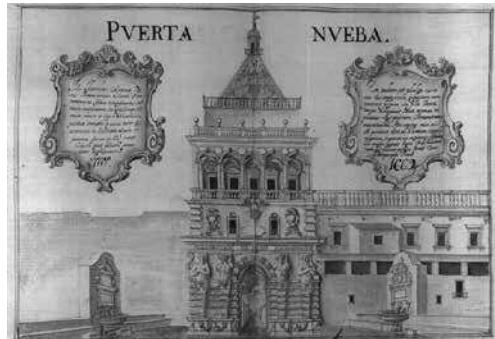
III. 5. Sciacca (Agrigento), portale della chiesa di Santa Maria dell'Itria.



III. 6. Mazara (Trapani), cattedrale, rilievo marmoreo sul portale maggiore.

Una iconografia più dichiaratamente “bellica” è quella del rilievo posto nel 1584 sul portale principale della cattedrale di Mazara, dove il mitico conte Ruggero I a cavallo sovrasta un turco abbattuto (III. 6). L’evidente sovrappponibilità iconografica con il San Giacomo “matamoros” è giustificabile attraverso la possibile ingerenza del vescovo toledano Bernardo Gasch o anche con la presenza nel cantiere di maestri iberici come Antonino Vizerra o Bizerra, che nel 1589 è nominato responsabile della costruzione del campanile della cattedrale¹³. Quello che comunque conta a Mazara è l’evidente attualizzazione di un episodio del XII secolo: la storia locale viene piegata alla propaganda bellica. La cattedrale di Mazara ha un prospetto rivolto verso il Mediterraneo, la platea a cui si rivolge non è necessariamente cittadina, la raffigurazione sembra costituire un ammonimento contro gli invasori.

L’esempio più eloquente e famoso di rappresentazione di turchi in Sicilia è legato alla definizione del lato esterno della palemitana porta Nuova o Austria (III. 7). In questo caso, gli studi di Fulvia Scaduto hanno precisato fasi e ruoli della costruzione, indissolubilmente legata all’adiacente palazzo Reale¹⁴. La porta sostituiva una fabbrica quattrocentesca, quasi certamente in alcune circostanze oggetto di intenzioni di rimodernamento, e si pone come trasposizione permanente di alcuni apparati effimeri, come quelli realizzati in occasione dell’ingresso trionfale di Carlo V, nel 1535. Sembra che solo negli anni successivi a Lepanto il progetto si arricchisca di



III. 7. Palermo, Porta Nuova o Porta Austria, immagine dal Teatro Geografico Antiguo Y Moderno del Reyno de Sicilia, (manoscritto 1686), Archivo General y Biblioteca Central del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.

una ridondante decorazione con un disegno redatto dall’ingegnere Joanni Antonio Salomone e una realizzazione dello scultore Vincenzo Gagini, chiamato a scolpire tra le altre cose “li quattro termini che hanno di andare in d. porta Austria”. Si trattava di quattro giganteschi busti ad erma di prigionieri turchi, una conformazione che possiede analogie con porte precedenti o coeve realizzate in Catalogna, a Barcellona e a Perpignano (III. 8). Non può comunque sfuggire la diretta citazione di una indicazione offerta da Vitruvio, che raccomandava di decorare le porte urbane con immagini di schiavi¹⁵.

Riprendendo uno spunto recentemente riconosciuto da Carlo Ginzburg - che ha ricordato la funzione mediatrice dell’antico e della mitologia nella percezione del nuovo mondo¹⁶ - anche gli orrori del presente avrebbero potuto trovare una spiegazione più familiare e congeniale nella cultura classica. Il monito di Vitruvio suggerisce che, nella cultura dominante, l’antico si presti a offrire una spiegazione per eventi tragici e per le condizioni drammatiche del presente. Una conferma indiretta della tendenza alla trasfigurazione antiquaria della paura per il “nemico eretico” potrebbe ravvisarsi nell’epigrafe, ora scomparsa, redatta da Antonio Veneziano nel 1556 per la citata porta dei Greci, dove il poeta, sodale di Miguel de Cervantes, definiva la battaglia di Città d’Africa come «quartum bellum punicum». Forse un processo analogo può avere riguardato un caso pugliese: nella chiesa di Palo del Colle (Bari) il rosone principale (1590) è arricchito da una raffigurazione biblica: Giuditta che regge la



III. 8. Palermo, dettaglio delle erme di Porta Nuova.

testa mozzata di Oloferne; riconoscere in questa occasione una allegoria dello scontro tra religioni non è molto difficile.

Il rimando ad altri episodi che trascendono i limiti dell'isola appare obbligato; tuttavia gli episodi a me noti nel Meridione d'Italia sembrano meno facilmente iscrivibili in un discorso unitario e in criteri propagandistici condivisi. Solo per fare riferimento alla Puglia, esistono certamente raffigurazioni di "turchi" in forma di telamoni nella chiesa di Santa Croce a Lecce, ma queste presenze sono accostate ad altre personalità in una sequenza che non è immediatamente interpretabile.

Abbiamo fin qui individuato in un periodo concentrato, che copre pressappoco l'arco di una generazione, tra il 1560 e il 1585, il periodo in cui si manifesta in maggior misura la rappresentazione del "turco" in nuove architetture siciliane. Le raffigurazioni sono articolate in varianti



III. 9. Scicli (Ragusa), dettaglio di palazzo Beneventano.

drammatiche, epiche e, indirettamente, consolatorie. Per trovare altre declinazioni con cui raffigurare il "nemico" occorrerà una certa distanza temporale dalla cronaca e dagli avvenimenti più drammatici. Le modalità con cui Giacomo Serpotta descrive Lepanto nell'oratorio di Santa Cita a Palermo¹⁷, disegnano una sorprendente componente malinconica, l'atteggiamento del bambino-orfano straniero induce a una *pietas* che non ha precedenti.

Sul fronte invece dell'interpretazione ironica, si può ricordare lo sguardo caricaturale dei "turchi" raccontati nelle mensole dei palazzi del Settecento tra Ragusa, Modica e Scicli, e in particolare nel palazzo Beneventano di quest'ultima città (1760 circa) (III. 9)¹⁸. In occasione della premiazione il romanzo *I lampi di agosto*, del messicano Jorge Ibargüengoitia, Italo Calvino affermava che "Il momento della satira è sempre un momento di maturità"¹⁹. Le forme grottesche delle mensole dei balconi iblei pertanto disegnano, nel passaggio dal registro del terrore a quello del burlesco, una maturazione, uno scarto significativo nella storia della rappresentazione e nella storia di una società.

In conclusione gli esempi proposti disegnano un quadro di oscillazione di percezione della minaccia, esibita alternativamente come attuale e incombente o come passata, più inoffensiva, esorcizzata in forme monumentali o grottesche e caricaturali ma invariabilmente presente nella cultura artistica siciliana di età moderna.

NOTE

¹ I. Navarra, "Antonino Gagini, scultore: la Resurrezione a Sciacca ed il San Giorgio a Ragusa", *La Fardelliana*, III, 1 (1984), pp. 135-147, che cita alla p. 141 come nel 1583 il maestro vantesse ancora crediti "per lo magisterio della cona santa di petra". Si vedano poi: A. Vindigni, "Antica chiesa di San Giorgio", in *Mostra di Restauro, Convento dei Cappuccini* (15-25 ottobre 1989), Ragusa 1989, pp. 37-39, e, nello stesso volume; G. Morana, "Il restauro della memoria. Notizie su San Giorgio Vecchio e altre antiche chiese", *ivi*, pp. 41-46.

² "Cappellam majorem ornatam cum decem et octo statuis Sanctorum ex lapidibus quasi marmoreis cun eorum tabernaculis decoratis..." Così indica un manoscritto del 1642. Si veda: F. Garofalo, *Un manoscritto anonimo sulla Ragusa del Seicento*, Ragusa, Erea editrice 1980, p. 15. Il doppio registro delle nicchie si può arguire dal fatto che un documento del 1595 indica come per la costruzione del grande retablo fu necessario rifare la volta della tribuna ("dammusum dicte cappelle maioris in altum extollere usque ad debitam et rationabilem proportionem"). G. Morana, "Il restauro della memoria. Notizie su San Giorgio Vecchio e altre antiche chiese"..., p. 46.

³ D. Barbaro, *I Dieci Libri dell'architettura di M. Vitruvio*, Venezia, appresso Francesco da Franceschi Senese & Giovanni Chrieger Alemano, 1567, libro V, pp. 212-213. La tavola di Daniele Barbaro contiene nove nicchie e costituisce una conferma indiretta del doppio registro di Ragusa.

⁴ Si veda: M. Trigilia, "I pirati nel litorale della Sicilia sud orientale" [consultabile su: <http://www.sentieridelbarocco.it/STORIAECULTURA/ARTICO-LIESTERNI/trigilia/incursioni.htm>]. Probabilmente non è questa l'incursione che determinò la distruzione di Avola, che invece risale all'estate del 1574, cfr.

L'immagine del turco nella Sicilia del cinquecento

a riguardo: C. Muscato Daidone, *Avola. Storia della città. Dalle origini ai nostri giorni*, Siracusa, CMD Edizioni, 2011, pp. 118-119.

⁵ M.R. Nobile, *Modica nel Cinquecento: le grandi fabbriche chiesastiche*, Palermo, Edizioni Caracol, 2015, pp. 13-14 e pp. 27-28.

⁶ F. Marias, "Una estampa con el arco triunfal de Don Juan de Austria (Messina, 1571). Desde Granada hacia Lepanto", in *Lexicon. Storie e architetture in Sicilia*, 5/6 (2007-2008), pp. 65-74. Per il ruolo di Calamech a Messina dopo Lepanto: N. Aricò, "Messina nell'epopea di Lepanto", in G. Motta (ed.), *I Turchi, il mediterraneo e l'Europa*, Milano Franco Angeli 1998, pp. 24-77.

⁷ F. Rotolo, *Comiso. La chiesa di San Francesco d'Assisi*, Palermo, Editrice Biblioteca francescana, 2002 (II ed.), pp. 44-46.

⁸ L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia...Venezia*, appresso Lodouico Auanzi, 1567, pp. 47-49.

⁹ D. De Gregorio, *La chiesa agrigentina. Notizie storiche, II. Dal XVI al XVIII secolo*, Agrigento 1997, p. 330.

¹⁰ E. Garofalo, *La rinascita cinquecentesca del duomo di Enna*, Palermo, Edizioni Caracol, 2007, p. 66 e p. 79 nota 88.

¹¹ V. Abbate, "Il palazzo, le collezioni, l'itinerario", in G.C. Argan, V. Abbate, E. Battisti, *Palermo, palazzo Abatellis*, Palermo, Novecento 1991, pp. 14-119, pp. 89-90.

¹² M. Vesco, "Un nuovo assetto per il quartiere della Kalsa nel Cinquecento: l'addizione urbana del piano di Porta dei Greci", in G. Cassata, E. De Castro, M.M. De Luca, *Il Quartiere della Kalsa a Palermo. Dalle architetture civili e religiose delle origini alle attuali articolate realtà museali*, Palermo, Regione Siciliana 2013, pp. 47-65.

¹³ M.R. Nobile, "Maestri castigliani e di area cantabrica nella Sicilia tra XV e XVI secolo", in B. Alonso Ruiz,

Fernando Villaseñor Sebastián (eds), *Arquitectura tardogótica en la corona de Castilla: Trayectorias e intercambios*, Universidad de Sevilla-Editorial Universidad Cantabria, 2014, pp. 251-263, alla p. 259.

¹⁴ F. Scaduto, "Porta Nuova a Palermo (XVI secolo). La vicenda, i protagonisti, i modelli", in *Roma Moderna e Contemporanea, (Entrare in città: di archi e di porte)*, XII/2 (2014), pp. 231-248. Si veda anche M. Fagiolo, M.L. Madonna, *Il teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma, Officina Edizioni 1981, pp. 126-133.

¹⁵ G. Ortolani, "Vitruvio (I, 1, 5) e la cultura dell'architetto. Cariatidi e telamoni nell'architettura "imperiale", in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, nuova serie, fascicolo 51 (2008), pp. 3-16.

¹⁶ C. Ginzburg, "Memoria e distanza. Su una coppa d'argento dorato (Anversa, 1530 circa)", in *Paura, reverenza, terrore*, Milano, Adelphi 2015, pp. 19-50.

¹⁷ La bibliografia su Giacomo Serpotta e sull'oratorio del SS. Rosario in Santa Cita è sterminata. Per un utile e recente excursus bibliografico si veda per ultimo: P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta. Gli oratori di Palermo*, Palermo Edizioni d'arte Kalós, 2016, pp. 236-245.

¹⁸ Per il coinvolgimento della bottega dei Cultraro in questo edificio: P. Nifosi, *Sicili. Una città barocca*, Scicli, edizioni il Giornale di Scicli, 1997, pp. 157-159.

¹⁹ J. Ibargüengoitia *I lampi di agosto*, A. Morino (ed.), Palermo, Sellerio Editore 2002. Si veda la presentazione dell'edizione italiana a cura di Angelo Morino dove viene citata la motivazione di Calvino: «Un romanzo che rappresenta in chiave satirica eroico-burlesca un mondo che molti scrittori messicani avevano presentato in forma epica».